الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليـم العالـي والبحث العلمـي
جـامعـة الإخـوة منتـوري ـ قسنطينـة

كليــة الآداب واللغـات
قسـم الآداب واللغـة العربيـة

الرقـم التسلسلي:.....
رقـم التسجيـل: .....

الإيقاع البلاغي في شعر مفــدي زكريــاء

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتـوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

تخصص : دراسات بلاغية

إعـداد الطالب:
عبد الحميد بوفاس

إشـراف الأستـاذ الـدكتـور:
عـزيـز لعكايشــي

أعضاء لجنــة المناقشــة :

الاسـم واللقـب	الـرتبـة	الجـامعـة	الصفـة
1. أ.د يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري قسنطينة	رئيسا
2. أ.د/عـزيـز لعكـايشي	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري قسنطينة	مشرفا و مقررا
3. أ.د ناصر لوحيشي	أستاذ التعليم العالي	الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة	عضوا مناقشا
4. أ.د محمد الأخضرالصبيحي	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
5. أ.د باديس فوغالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
6. أ.د محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة	عضوا مناقشا

السنــة الجـامعيــة: 1438هـ/ 2016-2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى:

- **والديّ الكريمين شفاهما الله وحفظهما ورعاهما.**
- **كلّ أفراد أسرتي وعائلاتهم ومن تربطني بهم صلة رحم.**
- **كلّ أساتذتي .**
- **كلّ طلبتي**
- **كلّ الأحباب والأصدقاء والأقارب**
- **كلّ نفس تحبّ العلم وتجلّه وتقدّر معلّميه ومتعلّميه.**

شكر وتقدير

أتقدّم بجزيل الشكر إلى كلّ من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر أساتذتي الأفاضل الذين كانوا خير سند، دون أن أنسى أصدقائي وزملائي في العمل، وكذا القائمين على معهد الآداب واللغات وقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة، فالشكر موصول لهم جميعا .

وإن كان من شكر خاص فإنّه لوالديّ الكريمين ولابنة أختي فوزية، ولمشرفي الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي الذي كان خير أستاذ ونعم رفيق؛ ولم يبخل عليّ بنصائحه القيّمة وتوجيهاته السّديدة ، و تشجيعاته المستمرة من أجل إتمام هذا البحث ، فليعذرني إن قصّرت لغتي في شكره والاعتراف بجميل صنعه.

والشكر موصول لكل أعضاء لجنة المناقشة ، التي سهرت على تصحيح هذا العمل وتقييمه وتقويمه .

وتحية تقدير واحترام لأساتذتي الذين درّسوني في جميع مراحل التعليم.

فالله أسأل أن يجازي الجميع أحسن الجزاء .

مقدّمـــة

يعدّ الإيقاع ظاهرة معقدة ومركبة، تتقاطع وجملة من المعارف والتخصصات، لعلّ أهمها: علم اللغة – على اختلاف فروعه– وعلم العروض،علم الموسيقى، علم البلاغة، علم النحو ،علم الدلالة وعلم النفس.

وإنْ كان من ميزة للعلوم السابقة فإنّ نتائجها – على مستويات مختلفة– تختلف، لطبيعة التخصص ذاته. كما أنّها –على دقتها وموضوعيتها– لم تتمكّن من تقديم تفسير شامل وعميق للظاهرة الإبداعية في الأدب على حدة، في حين اتسم النص الإبداعي بقابلية التحليل والتفسير والنقد وفق مختلف المناهج. فالعمل الإبداعي نشاط فني، وما للفن من خصوصيات التفرد والتمايز.

كما أنّ الدراسة المتواضعة التي قدمتها في مرحلة الماجستير– الإيقاع في إلياذة الجزائر دراسة إيقاعية دلالية– ، قد خلصت – فيما خلصت إليه–إلى أنّ:

– الإيقاع الشّعري يشكّل منظومة إيقاعية تتنوع عناصرها من صوتية ونحوية وعروضية وبلاغية ودلالية، ونفسية، وأخرى غير لغوية، لتلتقي جميعا وإيقاع النص الشّعري.

– الظاهرات الإيقاعية الشّعرية تتجلّى بوضوح في البنية العروضية بما تشمله من وزن وقافية، وبما تمتاز به من نظام التكرار والتناسب، من جهة، واشتمالها على خصائص أخرى، جعلتها تتقاطع والبنى الصوتية، من جهة ثانية، واتساع مجال توظيفها وتنوع الأنظمة التي تتجلى فيها، من جهة ثالثة. فكانت بذلك البنية العروضية فعلا إطارا عارضا وضابطا لحركية وحيوية العمل الإبداعي.

– تجمع إيقاعات البنية العروضية بين خصائص النظام العروضي القائم بذاته، وبين خصوصيات اللغة والأسلوب– وهذا الجانب هو المهمل في الدرس الإيقاعي– من خلال استثمار عناصر ذات الصلة الوثيقة بالظاهرات الإيقاعية الأخرى، خاصة النحوية والصرفية والبلاغية والدلالية منها. وهذا ما صيّر البنية العروضية بنية مرنة تفسّر على أكثر من جانب. وذلك ما جعلها أيضا تأخذ دلالتين بارزتين؛

دلالة سمعية تتصل بالمتلقي وذوقه.

و دلالة مرئية باعتبارها ظاهرات فيزيائية بصرية تثبت وجودها في شكل معين دون آخر، لتكشف عن الصراع الكائن بين مختلف العناصر اللسانية والثقافية، المشكّلة بواعث وخصوصيات العمل الفني.

وانطلاقا ممّا سبق ذكره من خصوصيات توفّرت في البنية الإيقاعية العروضية، فإنّ الدارس يلحظ أنّ العمل الإبداعي تتحكم في تفسير حركته وحيويته عناصر أخرى، أهمها العناصر البلاغية .

وإذا كانت الأوزان العروضية تطرح إشكالا في علاقتها بالمعاني والأغراض، فإنّ طبيعة البحث تقتضي النظر في إيقاع الظاهرات البلاغية، كونها تجمع بين خصائص عدة – منها ما هو متضمن في الإيقاع العروضي– من ذلك: الصوتية، والتناسب– وإن كان مختلفا عنه في العروض– في المقادير والتساوي في الأوزان والتجانس في الحروف والتراكيب، وكلّ هذه العناصر، يمكن أن تفسّر الإيقاع باللغة لا الإيقاع بالوزن، ممّا يزيد الدرس الإيقاعي خصبا وثراء وتنوّعا في مجالات لم يعرها الدارسون اهتماما كبيرا، حيث ظلّ الإيقاع يفسّر بعيدا عن اللغة ، وبعيدا عن التجربة الشّعرية.

وانطلاقا ممّا سبق، تواجه الدارس جملة من **التساؤلات والإشكالات، منها :**

هل يكون الإيقاع البلاغي هو البديل، أو بتعبير آخر هو الأقدر على تفسير حيوية العمل الإبداعي باعتباره – الإيقاع البلاغي– ينمّ عن الذوق الفني لكلّ من المبدع والمتلقي على حد سواء؟ وكذا باعتباره تفسيرا للظاهرة الإيقاعية على أساس اللغة ، لا على أساس الوزن. ؟

إنّنا إذا نظرنا إلى الصورة البلاغية في العمل الإبداعي نجدها – من دون شك– تشكّل جانبا مهما في تحديد هويته، من خلال تعدّد العلاقات اللغوية القائمة بين الأشياء، مُمثّلة في علاقات لغوية، أكثر ما تكون في المشابهة أو المجاوزة أو اللزوم.

كما أنّ العلاقات السابقة تحقّق دلالات متجدّدة بتجدّد عناصر في العملية التواصلية، سواء تعلّق الأمر بالمرسل أو المرسل إليه أو مضمون الرسالة أو المقام و السّياق على وجه التوسّع.

ومن هذا المنطلق تتجدّد دلالات العمل الإبداعي وترتبط بالأحرى بمختلف السياقات الحضارية، ممّا يجعلها كاشفة وواصفة ومفسّرة مكونات (هوية) العمل الإبداعي من جهة، ومكرّسة الذوق الحضاري والبعد الفكري للأمّة، من جهة أخرى، في ظل معطيات جديدة.

ومن خلال الطرح السابق تواجهنا تساؤلات كثيرة نراها ضرورة مُلحَة، لعلَ أهمها:

– هل يمكن الحديث عن إيقاع بلاغي ؟ بمعنى آخر هل يمكن أن نتحسّس إيقاعا على مستوى الأساليب الخبرية والإنشائية وكذا الصور البيانية والمحسّنات البديعية ؟

– إلى أي مدى تحقّق البنية الصوتية ضمن الظاهرة البلاغية إيقاعا يفسّر حيوية النص الإبداعي ؟

– هل يبقى تفسير الظاهرات الإيقاعية ضمن المباحث البلاغية رهين التماثل الصوتي والتناسب في المقادير والصيغ والمواءمة بين المشبه والمشبه به أو المستعار والمستعار له ؟ أم يتعدى حدود ذلك ليشمل عناصر لغوية ترسم مسار الحركة الإيقاعية في النص ؟

ولعلّ الطرح السابق سيفتح آفاق البحث في خصوصيات البلاغة العربية وما تومئ به في العصر الحديث، بمعنى آخر هل يمكن أن نتحدّث عن بلاغة جديدة مغايرة للبلاغة قديما، أم أنّ المقاربات للبلاغة العربية هي التي ينبغي أن تثري نظرتها في ظل المباحث اللسانية الجديدة ؟

– وما دام بحثنا يتعلق بالشاعر الجزائري مفدي زكرياء، فما هي الأولويات التي أعطاها الشاعر الصدارة على مستوى الرؤية الشّعرية من خلال نتاجه الشّعري؟ ومِن ثمّ ما وسيلة التشكيل التي عبّر بها "مفدي زكرياء" عن رؤيته ومواقفه ؟ وبذلك ما هو الدور الفني للإيقاع البلاغي في الكشف عن الآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني؟

ومن خلال دراسة تلك الثنائية (الرؤية/ التشكيل) في الإيقاع البلاغي، يمكن الحديث عن الأطر والمصطلحات التي يمكن أن نصنّف ضمنها وسائل التشكيل، وبذلك يتم البحث في مدى كشف سيميائية التشكيل عن المذهب الأدبي الذي تأثر به الشاعر.

إنّ ضرورة الطرح السابق تفرض منطقيتها باعتبار وجود مجتمع جديد يحيا في بيئة جديدة، وفي ظلّ ظروف مغايرة، فهل جسّدت البلاغة ملامح هذا العصر الجديد ؟ وهل نستطيع الوقوف على حقيقة ما ذهب إليه العلامة "مالك بن نبي" حينما قال :" إنّ عبقرية لغة ما مرتبطة بما تهبه الأرض لبلاغتها الخاصة، فطبيعة المكان والسماء والمناخ والحيوان والنبات، هذه كلها خلاقة للأفكار والصور التي تعد تراثا خاصا بلغة دون أخرى، وهكذا تضع الأرض طابعها على أدوات البلاغة التي يستخدمها شعب ما، كما يعبّر عن عبقرية، وبالتالي فإن النقد الذاتي لأي أدب يجب أن يكشف في هذا الأدب إلى حد ما عن علاقته بعناصر التربة التي ولد فيها" .

إنّ البحث في خصوصيات الإيقاع البلاغي يفتح المجال واسعا للدراسة، ولعلّ هذا راجع – كما أشرت إليه في البداية– إلى ما تمتاز به الظاهرات الإيقاعية من تعقيد وتركيب وتداخل وكذا تقاطع وجملة من المعارف والتخصصات، وهذا من شأنه أن يقودنا إلى خوض آفاق أرحب في هذا البحث، من خلال جملة من التساؤلات الأخرى ، أهمها:

هل نعدّ الاستفادة من مناهج الدرس اللساني والصوتي واللغوي والنقدي والأسلوبي الحديث، نظرة شمولية بين البلاغة وعلوم العربية الأخرى؟ وهل اتّباع البلاغة العربية طرائق علماء النفس والتربية والاجتماع يعد خادما للمادة البلاغية؟ وهل يمكن للإيقاع البلاغي أن يطرح

فكرة إمكانية إعادة التقسيم القديم للبلاغة العربية، خاصة إذا نظرنا إلى خصوصيات التلقي وعملية الفهم والإفهام من أيِّ السبل تكون أيسر، أو إذا نظرنا إلى طبيعة التركيب الذي يبدأ ببنية صغرى هي الحرف وصولا إلى بنية كبرى هي الجملة، فالنص، أو العكس؛ أي إذا انتقلنا من الكل إلى الجزء. وكذلك إذا أخذنا في الحسبان الأمر الأول – التلقي والإفهام– ألا يحق للدارس أن يتساءل لماذا كانت المحسنات البديعية هي آخر قسم في علوم البلاغة العربية؟ ولماذا لم تعد ضمن الصور البلاغية، خاصة إذا دققنا النظر في علاقتها بطرق الأداء والتوصيل الموجودة في علم المعاني والبيان؟ أي لماذا لم تعتبر – المحسنات البديعية– ذات طبيعة نصية أسلوبية؟.

وبناء على ما سبق بيانه، اخترت بحثا موسوما:

الإيقاع البلاغي في شعر مفدي زكرياء

وممّا كان مجال التطبيق من مؤلّفات مفدي زكرياء الشّعرية :

1- إلياذة الجزائر، وقد اعتمدت نسختين، الأولى : من إعداد وتوثيق وتقديم محمد عيسى وموسى، مراجعة محمد بن سمينة، مؤسسة مفدي زكرياء والديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، المحمّدية، الجزائر، 2004 م .

والثانية : من دراسة وشرح الطاهر مريبعي، دار المختار للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 م.

2- ديوان اللهب المقدّس، ط (4)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000 م .

3- ديوان تحت ظلال الزيتون، ط (02)، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، 2007 م.

4-ديوان من وحي الأطلس، الجزء الأوّل، تقديم عباس الجراري، مشرف الطبع الملك محمد الخامس، بمناسبة تخليد ذكرى مرور عشرين سنة على استقلال المغرب، سنة 1976 م .

5- ديوان أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، تصدير فخامة الرئيس " عبد العزيز بوتفليقة"، رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية، جمع وتحقيق مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، مؤسسة مفدي زكرياء والوكالة الوطنية للاتّصال والنشر، الجزائر، 2003 م.

***ومن آفاق هذا البحث وفرضياته:**

- إمكانية توضيح الظاهرات الإيقاعية البلاغية في شعر مفدي زكرياء.

- الإسهام في توضيح الفرق بين الإيقاعين البلاغي والعروضي.

-الكشف عن جماليات الإيقاع البلاغي وما يحققه من جوانب دلالية في ظل علاقته بمختلف السياقات، من جهة، وفي ظل علاقة البلاغة بمعطيات العصر الجديدة، من جهة، أخرى.

-محاولة تبيين دور الإيقاع البلاغي في الكشف عن الصراع القائم بين مختلف الأوضاع على مستوى الرؤية والتشكيل.

- بيان إبلاغية الإيقاع البلاغي، ومن ثمّ تثمين الجوانب النفسية في البلاغة العربية.

- محاولة إثراء الرؤية النقدية في فهم وشرح وتفسير طبيعة العمل الإبداعي، من خلال الاعتماد على بنية اللغة..

-تثمين دراسات وجهود باحثينا – والتي لا تنكر- المتعلقة بالخصائص الفنية في الشّعر الجزائري .

أمّا عن الهدف من البحث فهو الوقوف على تجلّيات الإيقاع البلاغي في شعر "مفدي زكرياء" وخصوصياته، اعتمادا على بنية اللغة، بتتبع منهج وصفي تحليلي مستعينين بإجراءات الإحصاء والاستقراء والمقارنة، ومن ثمّ الكشف عن مختلف الأنظمة اللغوية الداخلة في تكوين الإيقاع البلاغي ، والوقوف على الدلالات المحقّقة في ظلّ كل نظام في

علاقته بالسياق اللغوي ، ومنه تبيين الحركة الإيقاعية في العمل الإبداعي، انطلاقا من دراسة البنية اللغوية على مختلف مستوياتها الصوتية والنحوية والدلالية والمعجمية .

وعن أسباب البحث ودوافعه :

– قلّة إن لم نقل ندرة الدراسات المستقلة المتعلقة بالإيقاع البلاغي في الشّعر الجزائري الحديث، بصفة عامة، وشعر" مفدي زكرياء" بصفة خاصة.

– توجّه أغلب الدراسات نحو دراسة الإيقاع العروضي ، دون الاهتمام بما هو خارج الوزن والقافية ، ولعلّ ذلك التوجّه في الدراسة هو ما جعل الإيقاع مرادفا للعروض .

– أهمية الإيقاع البلاغي في الكشف عن حيوية العمل الإبداعي باعتباره– الإيقاع البلاغي –يتجاوز عملية رصد الظاهرات البلاغية وتصنيفها في صورة مستقلة إلى بيان إبلاغية البلاغة، في علاقتها بمختلف السياقات، من جهة، وفي علاقتها بالنص كبنية دالة، من جهة أخرى.

– أهمية نتاج "مفدي زكرياء" الشّعري الذي جسّد مفاهيم الحداثة في نظرتها للتراث والدين واللغة والوطن، من جهة، وفي تجسيده–مفدي زكرياء– لأفكار التغيير والبناء – مواقف حضارية– المتعلقة بالإنسان الجزائري بصفة خاصة، والعنصر البشري بصفة عامة، من جهة أخرى.

وفي خصوص **الدراسات السابقة حول الموضوع المعالج** –حسب اطلاعي المحدود– فإنّ جزءا منها قد مال إلى التأريخ للحركة الشّعرية الجزائرية وبيان مختلف اتجاهاتها، كما أنّ بعضا منها قد راح يرصد مختلف الظاهرات الفنية في الشّعر الجزائري .إلا أننا نلاحظ قلة الدراسات الأكاديمية التطبيقية المعزّزة تلك الجهود .

ومن الواجب ذكره أن تلك الدراسات التنظيرية والتطبيقية – على قلتها– قد فتحت المجال أمام الباحثين لإمكانية فهم الإبداع الشّعري الجزائري. وعليه فلابد من تضافر الجهود قصد تقديم فهم أوسع وأشمل.

وما ينبغي أن نؤكد عليه – دون مبالغة– أنّ تلك الدراسات تعدّ من المراجع المهمة في الأدب العربي الحديث أو المعاصر، وخير دليل على ذلك أنّه لا يوجد باحث يريد التأريخ لمصطلح الحداثة أو المعاصرة إلا ويذكر المؤلفات الجزائرية السابقة كنماذج لذلك. ومن تلك المؤلفات –على سبيل المثال لا الحصر–:

– د.محمد ناصر: –الشّعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنية.

–د.صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث.

–د.عبد الله ركيبي: – دراسات في الشّعر الجزائري الحديث.

– قضايا عربية في الشّعر الجزائري المعاصر.

– د.العربي دحو: دراسات وبحوث في الأدب الجزائري.

السنوسي محمد الهادي: شعراء الجزائر في العصر الحاضر.

–د.محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث، النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر– مؤثراتها–بداياتها–مراحلها.

– د.حسين أبو النجى: الإيقاع في الشّعر الجزائري الحديث.

–د.عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر، الشّعر وسياق المتغير الحضاري.

أمّا ما يتعلق بما أُنجز من دراسات مستقلة حول مفدي زكرياء – ممّا أمكن الاطلاع عليه– فهي كالتالي:

– د.محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة.

– د.يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دراسة فنية تحليلية.

– محمد عيسى وموسى:كلمات، مفدي زكرياء في ذاكرة الصحافة الوطنية.

–مؤسسة مفدي زكرياء: الأبعاد الدينية والفلسفية والتربوية لآثار مفدي زكرياء ،أعمال الملتقى الدولي المنعقد بغرداية أيام:11و12ماي،2005م.

– مؤسسة مفدي زكرياء:مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، أعمال الملتقى الدولي المنعقد بغرداية أيام:18.17.16فيفري 2002م.

–بلحيا الطاهر: تأمّلات في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء.

–بلقاسم بن عبد الله: مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة، حوارات وذكريات.

– مؤسسة مفدي زكرياء:مفدي زكرياء شاعر الوحدة، أعمال الملتقى الدولي المنعقد بالجزائر العاصمة أيام: 15و16 مارس 2006م.

– خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، دار هومة للطبع ،العلمة، 2001 م.

– عبد الحميد بوفاس:الإيقاع في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء–دراسة إيقاعية دلالية–رسالة ماجستير، إشراف أ د.عزيز لعكايشي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة،1428هـ–2007م.

ومن الكتب التي أشارت إلى قضية الإيقاع البلاغي– على ندرتها– ، نجد كتاب : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي للدكتورة : ابتسام أحمد حمدان.

وقد أفادني في الاطلاع على بعض المسائل الإيقاعية البلاغية وطريقة تحليلها ، من خلال ما قدّمته الباحثة من نماذج شعرية لبعض الشّعراء كأبي تمام وبشار بن برد، وأبي العتاهية وأبي نواس .

***منهج الدراسة:**

أمّا عن المنهج الذي اتّبعته في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، مع الاستعانة بإجراءات الإحصاء والمقارنة، وفي ظل هذا المنهج سيتم الكشف عن الظاهرات الإيقاعية البلاغية في شعر مفدي زكرياء .

***من المصطلحات المستعملة في هذا البحث:**

الإيقاع، الإيقاع الصوتي، الإيقاع العروضي، الإيقاع البلاغي ،الإيقاع الموسيقي،الإيقاع الشّعري، البلاغة ،الدلالة، الإبلاغية، العروض، الموسيقى،الشّعر،القافية ،الجمال، الخيال ،الفن،الحركة،الرؤية ،التشكيل ،الحركة ،الصوت، المصوت ،النبر، التنغيم ،الصورة ،الصورة الشّعرية، البنية ،التركيب ،الأسلوب ،الأسلوبية،علم المعاني، علم البيان، علم البديع، الخبر والإنشاء، الاستعارة، التشبيه،الكناية، السجع،التصريع، الجناس، رد الأعجاز على الصدور ،التطريز التكرار الترديد والتعطف، وغيرها من المصطلحات التي يقتضيها البحث.

***أقسام البحث :**

يرتكز البحث على أربعة محاور رئيسة :

1) مدخل 2) الأبواب 3) الفصول 4) الخاتمة .

<u>المدخل</u>: وقد خصّصته للحديث عن مفاهيم الإيقاع في اللغة والاصطلاح عند الباحثين القدماء والمحدثين من عرب وغربيين، مشيرا إلى أنواع الإيقاع، محاولا الكشف عن تحسّس العرب قديما للظاهرة الإيقاعية بصفة عامة، والإيقاع البلاغي بصفة خاصة . كما تحدّثت عن وظائف الإيقاع، وصعوبة الدرس الإيقاعي، مفرّقا بين بعض المصطلحات التي كثيرا

ما تتداخل ويستعملها بعض الدارسين بمفهوم واحد؛ من ذلك الإيقاع والوزن والموسيقى والعروض .

ويعدّ الإنشاد من خصائص اللغة والشّعر العربيين، حيث يحيا في ظله النص الشّعري، وبفضله نكشف عن الطاقات الكامنة في اللغة العربية، ولذلك أشرت إلى علاقة الإيقاع بالإنشاد الشّعري .

الأبواب: يشتمل البحث على أبواب ثلاث، يضم كل باب ثلاثة فصول، حيث مهّدت لكل باب و كل فصل بجانب نظري ، ممّا يجعل الدراسة التطبيقية مؤسَّسة على معارف وتصوّرات قال بها العلماء والدارسون العرب أو الغربيون، ولنشير أيضا إلى بعض القضايا المتصلة بالإيقاع في صورة مباشرة أو غير مباشرة، ممّا تضمنته تلك الأفكار والتعريفات النظرية، ليتم الجمع بين تلك الرؤى واستثمارها في تقديم تحليل للظاهرات البلاغية.

– **الباب الأول:** (إيقاع علم المعاني)، وأشرت فيه إلى تصوّر البلاغيين والدارسين القدماء لذلك العلم ، مبرزا اهتمامهم الدقيق بما يعتري أحوال اللفظ و خصائص التركيب من تغيّرات تؤدي إلى تغيّر في المعنى المحقّق ، مراعية أحوال المخاطبين والمتكلمين والسياق اللغوي والقصد من التركيب أو اللفظ المفرد، ممّا كشف عن الطاقات الكامنة في اللغة وحركة الألفاظ الداخلة في تركيب الجملة، إضافة إلى حركة الجمل داخل السياق.

وقد اقتصرت في هذا الباب على بعض المباحث راصدا الحركة الإيقاعية لعناصرها ، وهو ما أدرجته ضمن ثلاثة فصول معنونة على الترتيب :

–**إيقاع الخبر والإنشاء** حيث بيّنت فيه إيقاع الأساليب على اختلاف طبيعتها ومكوناتها، مبرزا عناصرها اللغوية وجوانبها الدلالية في علاقتها بالمقطوعة الشّعرية .

– **إيقاع التعريف والتنكير**، ولا شكّ أنّ الأحوال التي تعتري اللفظ من تعريف وتنكير تكون وراء اختلاف وتنوّع دلالي، ومن ثمّ تنوّع مسارات الحركة الإيقاعية بين عوالم اللاتعيين

والإطلاق والتحديد والتقييد (الحصر)، لتكون تلك المسارات غير مفصولة عن دلالات أبنية أخرى، خاصة الصوتية والنحوية .

-**إيقاع التقديم والتأخير**، ومن دون شك، فإنّ الأثر الذي يتركه لفظ في رتبة معيّنة يختلف عن أثره لو استعمل في مكان مغاير، وتلك الصورة (الهيئة) في التراكيب لم تكن من باب العبث أو الاستعمال العفوي للّغة، بل كانت من باب التصرف في ضروب التعبير إرضاء لمشاعر المتلقي وإفهامه وإقناعه .

وإذا كانت المجاورة في اللفظ تجعل اجتماع بنية صوتية دون أخرى، وتحقّق دلالة دون أخرى، فإنّه سيتولّد، من دون شكّ، إيقاع متلوّن يحمل خصوصيات الرتبة والعلاقات الجديدة ضمن بنية التقديم والتأخير .

في حين كان عنوان الباب الثاني: إيقاع علم البيان، وتطرقت فيه إلى تعريفات ذلك العلم عند البلاغيين القدماء ، مشيرا إلى أنّ مباحث علم البيان لا تتعلق بجماليات التعبير فحسب، يتقنها المبدع لتجميل أسلوبه ، كما أنّها ليست مجرد جمع لألفاظ اللغة أو ضم تراكيب بعضها ببعض ، وإنّما هي حركة نفسية وشعورية وعقلية تنطوي على أنظمة واضحة وأخرى خفية ، لا تكتشف إلا بشيء من التأمل والتدبر والنظر الواعي ، ذلك أنّها تتأسس على علاقات يجمعها التآلف والانسجام ، وإن بدت فيها ملامح الاختلاف أو الغرابة إلا أنّها تبرر على مستوى السياق اللغوي أو المقام ، لتكشف عن رؤية متجانسة يتطلع إليها المبدع.

وضمّ هذا الباب **ثلاثة فصول** ، بيّنت فيها الظاهرات الإيقاعية الظاهرة والخفيّة ، التي يمكن أن تتولّد بفعل العناصر الداخلة في تركيب مباحث علم البيان ممّا أشار إليه الدارسون العرب القدماء ، أو ما يمكن استنباطه ممّا أحالت إليه الدراسات الحديثة من أسلوبية وبنوية ، خاصة ما يتعلّق بخصائص المواءمة والتماثل والتجانس والتكرار على مستوى التركيب في علاقته بالسياق.

وإن كانت تلك الخصائص ظاهرة أحيانا ، وتحكمها تنظيمات واضحة ، فإنّها في أحيان أخرى، تكون خفيّة غير واضحة ، ولا يتوفّر فيها عنصر التماثل ، ليشكّل بذلك المعنى بؤرة الحركة الإيقاعية ، إضافة إلى الاختلاف الذي قد يكون وراء التجانس والتلاؤم والاتفاق الدلالي.

ولتوضيح الرؤية السابقة تطرقت إلى ما يتعلق بمباحث علم البيان ، فكانت عناوين الفصول كالآتي :

أولا : إيقاع التشبيه، وقد أشرت فيه إلى ما يمكن أن تحدثه الصورة التشبيهية من إيقاع، يختلف باختلاف العناصر اللغوية الداخلة في تركيبها، وكذا باختلاف أداة التشبيه . كما كان الحديث عن ظاهرات بلاغية أخرى تقوم عليها الصورة التشبيهية، من مثل : التكرار أو الطباق أو الجناس أو السّجع، لنكون أمام تكثيف موسيقي تسهم في تشكيله عناصر لغوية عديدة ضمن الصورة التشبيهية .

وإن كان من خصوصية في ذلك الإيقاع، فإنه سوف يُفسّر أيضا في ظل علاقة المشابهة التي تحكم طرفي التشبيه، ليكون بذلك بحث في عناصر التناسب والانسجام، لا على مستوى التركيب فقط، وإنّما على مستوى الرؤية، باعتبار أنّ المشابهة في جانب منها، هي تأسيس للضبط والتحديد والتقييد، بمعنى دفع كلّ اعتباط أو تنافر أو تعدّد على مستوى الرؤية .

ثانيا : إيقاع الاستعارة، وإن كان من مشابهة أو مقاربة بين التشبيه والاستعارة، فإنّ العلاقة القائمة بين طرفي الصورة الأخيرة هي المشابهة، دون غيرها من العلاقات التي يمكن أن تجعل المجاز اللغوي مرسلا، إلّا أنّ المشابهة هنا تختلف في نظامها عمّا هو موجود في التشبيه، ذلك أنّ أحد ركني الاستعارة يكون محذوفا لتتأسّس علاقة المشابهة بين ما هو مذكور وما هو محذوف، أو بين ما هو مذكور وما هو متروك، في سياق واحد، وعليه كان

البحث في إيقاعات تلك الحركة التي لم تستبدل فيها الأركان عبثا أو ترفا بلاغيا فقط، بقدر ما كشفت عن انسجام وتلاؤم تتفاعل فيه الأفكار وتتوحّد على مستواه الأحاسيس والمشاعر.

وإن كان التعبير عن تلك الأفكار والتصوّرات يكون من خلال أشكال وألوان وروائح قوامها البصر والإدراك، فإن انسجاما آخر يتحقّق على هذا المستوى وتتناغم في ظله البنية اللغوية للتركيب الاستعاري .

ثالثا : إيقاع الصورة الكلّيّة، وقد أشرت فيه إلى الإيقاع المتولّد عن نوع من الصوّر المبني على تضافر صور جزئية (تشبيه واستعارة وكناية)، أو مشاهد جزئية تلتحم وتتناسق فيما بينها لترسم مشهدا كليّا أو لوحة فنية متناسقة، وقد كان مسار الحركة في اتجاهين؛ ينطلق أحيانا مما هو جزئي ليصل إلى ما هو كلّي؛ أي تجميعي، أو العكس، يكون الانطلاق ممّا هو كلّي يشكّله إيقاع أوّلي يعبّر عن معنى إجمالي يتوحّد في إطاره الموضوع، ليتم البحث عن حركات جزئية غير منفصلة عن الحركة الكليّة للأبيات الشّعرية، أي الرؤية تكون في مسار تفكيكي .

أمّا الباب الثالث، فكان عنوانه: إيقاع علم البديع، حيث تحدّث فيه عن مفهوم هذا العلم في تصوّر البلاغيين واللغويين والنقاد القدماء ، وكيف كان اختلاف الرؤية وراء تشعّب المباحث ونشأة المدارس والاتجاهات.

ولعلّ تناول مصطلح البديع في مسارين، يتّسع أوّلهما ليرادف مصطلح بلاغة ، ويضيق ثانيهما ليتعلّق بخصائص التفرّد والتميّز ، قد جعلنا نستفيد من ذلك في تأسيس رؤية تكاملية ، لا تفصل التميّز والتفرّد عمّا هو بليغ .

وتلك الرؤية تجعل من استثمار ما هو أصلي في علم البديع أو ما هو عدول أو خروج عن ذلك الأصلي المرتبط بما هو صوتي ، أمرا ضروريا، ليتّسع هو الآخر ويبحث بصفة خاصة فيما هو صوتي ، يتوزّع عبر تنظيمات مختلفة ، تشمل اللفظ والتركيب على حدّ

سواء ، غير فاصلة الجوانب الصوتية في تلك المستويات عمّا هو دلالي متحقّق في سياقات ومقامات متنوّعة.

وقد اشتمل هذا الباب على **ثلاثة فصول** ، أبرزت فيها التنظيمات الإيقاعية التي تحققها البنية الصوتية ضمن بنية مباحث علم البديع ، مختارا ثلاثا منها ، لتكون بذلك عناوينها ، كما يلي :

أولا : إيقاع السّجع، حيث أشرت فيه إلى البنية الإيقاعية التي يحدثها السّجع، سواء ما تعلّق ببنيته الداخلية، وأقصد بها الجوانب الصوتية، من صوامت وصوائت ومصوتات في علاقتها بالجوانب الدلالية المحققة على مستوى البنية الصوتية ذاتها أو على مستوى البنية الإفرادية، ليتم الحديث عن الانسجام المشكّل على مستوى البنيتين .

وممّا لا شكّ فيه أنّ هندسة توزيع السّجع عبر مساحات النص الشّعري، وكذا طول الفقرة أو قصرها أو توسّطها، ممّا ورد فيه السّجع يخلق إيقاعا مغايرا باختلاف تلك الهندسة وذلك التوزيع .

ثانيا : إيقاع الجناس، فإن كان التماثل في الجانب الصوتي يقلّ في بنية السّجع، فإنّه – الجانب الصوتي– يتعزّز أكثر في بنية الجناس، باعتبار أنّ التماثل يشمل معظم حروف اللفظتين أو الألفاظ المتجانسة، ليصل حدّ المطابقة في شكل وهيئة وعدد وترتيب الحروف، مع اختلاف المعنى، لنكون أمام إيقاع دلالي لا بد أن يبرّر فيه التماثل والانسجام انطلاقا من التماثل في المقاطع الصوتية .

كما أنّ هندسة التوزيع عبر مساحات النص تجعل من إيقاعات الجناس تختلف باختلاف المَواطن، وذلك لتمايز العلاقة بينه – الجناس– والمكونات الأخرى، لأنه سيأخذ تنظيما مغايرا . ولعلّ هذه الخاصية تجعل التمييز قائما بين ظاهرات بلاغية أخرى، من ذلك : التكرار، الترديد، المجاورة والتعطّف .

ثالثا : إيقاع ردّ الأعجاز على الصّدور، وإن كان توزيع السّجع والجناس قد يكون مطلقا، أي لا يأتي في البيت نفسه، بل قد يجيء في بيت آخر، فإن لردّ الأعجاز على الصدور ميزة الانتظام ومراعاة المسافة، ولعلّ تسمية هذا المحسّن البديعي تدلّ على ذلك . ليكون بذلك تحقيقٌ لتناغم ينضاف لبنية الوزن العروضي والقافية، وهنا لا بد من تفسير بلاغي عروضي للظاهرة الإيقاعية .

ولعلّ من ميزة مهمّة في الإيقاع المتولّد عن ردّ الأعجاز على الصدور، هي التكثيف الموسيقي المحقّق بفعل خصوصيات في البنية الإيقاعية له، باعتبار أنّ تركيبه يتقاطع وبنية السّجع والجناس والاشتقاق والتّكرار .

الخاتمة : وقد سجّلت فيها مجمل النتائج التي أمكن التوصل إليها، مع تدوين بعض الاقتراحات المتعلّقة بالإيقاع البلاغي .

وإن كان من صعوبات واجهتني، فإنّ جانبا ما أشرت إليه في الحديث عن أسباب اختيار الموضوع ، وهو قلة أو ندرة الدراسات الإيقاعية البلاغية التي تفسّر الحركة الإيقاعية البلاغية ، بخلاف الدراسات البلاغية التي تؤسّس للمفاهيم البلاغية أو ترصد الظاهرات البلاغية ، فإنها متوفرة بكثرة.

فضلا عن فكرة التأويل للظاهرة الإيقاعية البلاغية التي ترتكز على الفهم الشخصي والذوق ، في محاولة ربط البنية اللغوية بالبنية الدلالية .

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق ، تكرار بعض القصائد في دواوين اللهب المقدّس وتحت ظلال الزيتون ومن وحي الأطلس في صورة مختلفة ، ممّا خلق صعوبة في تحديد البيت الشعري الصحيح.

وأجدّد شكري الجزيل وإكباري لمشرفي القدير الأستاذ الدكتور عزيز لعكايشي على كلّ ما بذله من جهد ورعاية، وما قدّمه من نصح وتوجيه ودعم مادي ومعنوي، فكان الوالد والأخ

الأكبر، قبل أن يكون أستاذي ومشرفي، فليعذرني إن قصّرت لغتي في شكره والإشادة بفضله.

كما لا يفوتني أن أجدّد شكر كلّ أساتذتي الذين كانوا خير عون لي، وأخص بالذكر : الأستاذ الدكتور ناصر لوحيشي، والأستاذ الدكتور محمد الأخضر الصبيحي .

والشكر موصول لكلّ أعضاء لجنة المناقشة التي تحمّلت عناء القراءة والتصويب ليرى هذا البحث النور .

والشكر لله بدءا وختاما

مدخـــــــل

الظاهرات الإيقاعية

تمهيد:

إنّ الظاهرات الإيقاعية تتنوع جوانب تفسيرها، بين عناصر لغوية وأخرى غير لغوية. فالظاهرة الإيقاعية تتصل بمختلف علوم اللغة، ذلك أنّنا نتعامل مع أصوات لغوية واردة وفق تنظيمات مخصوصة. كما أنّ اللغة هي الوسيلة التعبيرية الأكثر إفصاحا عن رؤى وتصورات وأحاسيس المبدع، ومن ثمّ تجمع اللغة الإنسانية في الفن بين الرؤية والتشكيل الإبداعي.

وعليه فإنّ الظاهرات الإيقاعية تجمع بين عناصر العملية التواصلية، بمعنى أنّ كلّا من المبدع والنص والمتلقي والسياق، عناصر أساس في فهم الظاهرات الإيقاعية، وأنّ أيّ محاولة لتفسيرها وفق عنصر دون آخر، يجعل جوانب كثيرة من الدلالة المحققة على مستوى العمل الإبداعي مغيّبة، بفعل تتبّع فضاءات دلالية دون أخرى، ممّا يجعل الأخذ بكل عناصر العملية التواصلية ضرورة ملحة لتفادي التباين أو التناقض الذي يمكن أن يحدث على المستوى الدلالي، أو بالأحرى تفادي قتل النص. ذلك أنّ النص كنظام متكامل على مستوى التشكيل يفضي بضرورة البحث عن نظام معلوماتي منسجم على مستوى الرؤية أيضا.

ومن القضايا التي نشير إليها تداخل الظاهرات الإيقاعية والموسيقى، ممّا جعلها – الظاهرات الإيقاعية – تفسّر على أنها الظاهرات الموسيقية نفسها. ممّا أوجب التفريق بينهما. ذلك أنّ الموسيقى سمة في الظاهرة الإيقاعية، من خلال التوزيع والتمركز الخاص للعناصر الداخلة في تشكيلها، ابتداء من الصوت اللغوي وصولا إلى أعلى نظام وهو النص ذاته.

وإذا كانت الموسيقى لغة النفوس ولغة الفكر، فإنّها تظل عاجزة عن حمل تلك التمثّلات والإحالات الخارجية التي يتضمّنها الصوت اللغوي الموظف في الشّعر.

وإذا كان أيضا ارتباط الظاهرات الإيقاعية بالعروض، جعل بعض الدارسين يساوي بينهما، فإنّ الأمر مختلف عن ذلك. فالإيقاع الشّعري لا يرادف العروض الشّعري، بل هو أوسع منه.

إنّ العروض علم يكشف عن مختلف العناصر الداخلة في تركيب الظاهرة الإيقاعية، من نص شعري كوحدة كبرى أو كنظام كلي، ثم الأبيات الشّعرية بمختلف مكوناتها (التفعيلة، العروض، الضرب، الأوتاد، الأسباب، السواكن، المتحركات، الزحافات العلل) كوحدات صغرى، أو كأنظمة جزئية.

وممّا يلحظ في الأنظمة السابقة –كلية أو جزئية– أنّها تشكّل إيقاعا، بمعنى أن توزيع تلك الأنظمة بكيفيات مخصوصة وعلى مسافات معينة، وفي صورة مطّردة يولّد إيقاعا معيّنا. ويختلف هذا الأخير باختلاف خصوصيات التوزيع والتمركز عبر مساحات النص.

ومن هنا ندرك أنّ الإيقاع يصير جزءا داخلا في تكوين البنية العروضية، وهذه الأخيرة في ذاتها تعدّ عنصرا مهمّا في تشكيل الظاهرة الإيقاعية.

وعليه يمكن القول أنّ الخصوصية الإيقاعية موجودة في الإيقاع ذاته، كظاهرة فنية مميزة للعمل الإبداعي، كما يصير الإيقاع بدوره عنصرا مميزا للظاهرة العروضية، بخلاف هذه الأخيرة التي لا يمكن القول عنها أنها ترقى إلى مستوى الإيقاع في جميع تجلياته.

فالإيقاع ككل يوجد ضمن ظاهرات إبداعية متعددة، وهذه الأخيرة مجتمعة تشكّل الظاهرات الإيقاعية، بمعنى آخر، أنّ الإيقاع يتحقق ضمن العروض والبلاغة والبنى النحوية والصوتية وكذا البنى فوق تركيبية، ولكن لا يمكن القول أنّ كلّا من العناصر السابقة هي الإيقاع عينه.

وإن كان من وجود علاقة بين الإيقاع والإنشاد الشّعري، فهذا من باب التنويه بأهمية تلك العملية التي تعدّ تلوينا إيقاعيا ومظهرا من مظاهر تداخل الظاهرات الإيقاعية، حيث إنّ

المنشد قد يلوّن إيقاعات العمل الإبداعي ويجعلها تأخذ توقيعا خاصا، ومن ثَمّة يمكن تفسير الظاهرات الإيقاعية وفق عناصر لغوية وأخرى غير لغوية، ممّا يسهم في إثراء دلالات العمل الإبداعي.

وممّا ينبغي الإشارة إليه، هو أنّ الظاهرات الإيقاعية تتجلى بوضوح في البنية العروضية، فهذه الأخيرة تتميز بسمات الشيوع والوضوح والتنوع، وإن كانت تطرح إشكالات في علاقتها بالجوانب الدلالية. إلّا أنّه لا يمكن لعناصر بلاغية أو نحوية أو صوتية أن تنوب عن العناصر العروضية، في تجسيد السمات الإيقاعية، وإنْ كانت تسهم في إثراء هذه الأخيرة وتفسير بعض الجوانب المستعصية فيها. ذلك أنّ العناصر السابقة، على اختلاف خصوصياتها الإيقاعية، لا يمكن أن تحدد الوزن الشّعري ومكوناته.

وإذا كانت الظاهرات الإيقاعية أكثر شيوعا في النص الشّعري، فإنّ بعض الأشكال الشّعرية العربية قد كشفت عن تلوينات إيقاعية متمايزة نظرا للتمايز في مكوناتها العروضية. فمختلف الأشكال الشّعرية العربية تشترك في السمة الإيقاعية، إلا أنّ هذه الأخيرة تختلف باختلاف خصوصيات النظام العروضي ذاته.

وإن كانت من ميزة يمكن أن تلحظ في إيقاعات الأشكال الشّعرية القديمة، هي أنها ارتبطت بخصوصيات البيئة العربية ومظاهر حياة العربي من جهة، وكشفت عن جوانب نفسية وعقائدية، بل حتى حضارية من جهة أخرى.

وبناء على الجوانب النفسية والعقائدية وكذا النظم الاجتماعية التي تحيل إليها الظاهرات الإيقاعية، يمكن البحث مجددا في علاقة الأوزان بالمعاني أو العواطف، ومن ثم النظر في كيفية الربط بين البنية الإيقاعية والبنية الاجتماعية بكل خصوصياتها. وللتمثيل على هذه الخصوصية في الظاهرات الإيقاعية نأخذ مثلا الحذاء. فالعربي خاض رحلة الصحراء وحيدا، لا أنيس له إلّا إبله، فاتخذ من الحذاء رفيقا يخلق التآلف بين الكائن البشري والعنصر الحيواني.

وإذا نظرنا إلى طبيعة حياة العربي التي تميزت بالوحدة في أعماق الصحراء نجد تفسيرا لطبيعة إيقاعات الحذاء المتميزة بنوع من الاضطراب واللاتوازن، وذلك لغياب ما يعرف بالتجمّع الذي يفرض نوعا من النظام ومراعاة خصوصيات الآخر، في صورة توحي بالانسجام، بخلاف الذات البشرية إذا لم تخضع للاختلاط والتفاعل، فإنّها تتحرر من قيود الرقابة، أو نقل تتميز بنوع من الحريّة التي لا تأخذ في الحسبان حرية الآخر. فطبيعة العنصر الاجتماعي المفقود في مرحلة من المراحل التي ارتبطت بظهور الحذاء كان وراء عدم الانسجام وفرض خصوصية التميّز الفردي.

ولمّا كانت القصيدة العربية، بشكلها المعروف في الجاهلية، تمثّل نموذجا متطورا موحيا بوجود أشكال شعرية سابقة أو محاولات شعرية، جسّدت محاولات العربي في عملية التعبير عن أفكاره وعواطفه، في ارتباطها بخصوصيات البيئة التي عاش فيها، ولَمّا كانت أيضا السمة البارزة في الشّعر العربي القديم هي الوزن وما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، من قواعد عروضية مبنية على أساس الملاحظة والاستقراء، فإنّ اهتمام الدارسين قد ركّز على خصوصية الوزن وما يخلقه من إيقاعات.

ولمّا كانت البنية العروضية الخليلية أو قل العربية قد فرضت نفسها عبر الأزمنة وشكّلت ملمح الاستمرارية في الشّعرية العربية، في ظل تغير معطيات المجتمع ونواميس الحضارة، فإنّ من الدارسين من راح يبحث عن نموذج بديل، يحاول من خلاله إعطاء خصوصيات جديدة للشعرية العربية، في علاقتها بالذائقة العربية الجديدة من جهة، وفي علاقتها بمعطيات العصر الجديد، من جهة أخرى.

وما يمكن قوله أنّ تلك المحاولات التي انطوت تحت لواء التجديد أو التغيير أو التبسيط أو غيرها من الشعارات، قد اتخذت مبرّرات مختلفة في محاولاتها. فمن تلك المبررات: نمطية البنية العروضية الخليلية أو عقم تلك البنية ورتابتها الموسيقية وأنّها تحدّ من عملية الإبداع، أو بدعوى أن الذائقة العربية الجديدة صارت تجنح إلى التنّوع والتلوين في الوزن والشّكل، أو

أنّ البنية العروضية القديمة لم تصر قادرة على استيعاب وتفسير معطيات جديدة، وغيرها من المبررات التي وصلت حدّ التهجم على الخليل بن أحمد الفراهيدي واتّهامه بقصور رؤيته، وعدم معرفته خصوصيات الأصوات العربية، وغيرها من النعوت التي أساءت إلى "الخليل" وإلى علم العروض العربي أكثر ممّا أفادته.

وعليه تشعّبت تلك المحاولات التي أخذت شعار التجديد في إيقاعات الشّعر العربي أو التجديد في عروض الشّعر وموسيقاه. فمن الدارسين من ذهب إلى تقديم تفسير موسيقي، ومنهم من راح يفسّره على أساس رقمي ورياضي، متخذا تقسيما جديدا للتفعيلات العروضية، ومنهم أيضا من راح يرجع كل بحور الشّعر العربي إلى تفعيلة واحدة، وفريق آخر راح يحتكم إلى بنى فوق تركيبية من نبر وتنغيم.

ولعلّ من تلك المحاولات التي أضافت خصوصيات جديدة في البنية العروضية العربية، ما كان من تفسيرات مبنية على أساس صوتي موضح بنظام المقاطع، وما جسدته من خصوصيات تجمع بين الكم والكيف.

وإن كانت كل المحاولات السابقة لم تصل إلى وضع نموذج بديل للعروض العربي، فإنّها قد فتحت باب إمكانية تفسير العروض العربي على أسس مغايرة لنظام السواكن والمتحركات، ممّا يكشف مرة أخرى عن ثراء ومرونة النظام العروضي العربي القديم.

كما يمكن أن نلحظ أنّ تلك المحاولات في حقيقة الأمر، هي محاولات لفهم العروض الخليلي، حيث لا تزال حتى الآن أسرار وخفايا في نظرية الخليل لم تفهم ولم تكتشف بعد، وخاصة أنّ العروض العربي ترميز رياضي دال جمع بين خصوصيات الكم والكيف وأقيم على أساس صوتي معتمد على النطق، ولكن الترميز لم يكن صوتيا انطلاقا من الكتابة العروضية، بل كان الانتقال إلى نظام آخر، إذ كانت الحسبة فيه رياضية في شكلها، لكنها في حقيقة الأمر ترجمة لملمح من ملامح اللغة العربية وهو الإعراب.

ولذلك يمكن أن نقول إنّ الإيقاع الشّعري" هو مجموعة من التشكيلات المنتظمة، ضمن منظومة معينة تجمع كل مستويات اللغة : الموسيقية والصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والنفسية، وهو ناتج من تكاثف وتمازج جميع المستويات . ولقد قامت العديد من الدراسات الحديثة حول مفهوم الإيقاع الشّعري وظواهره في الشّعر العربي، ولعلّ معظمها تناولت الإيقاع الخارجي أو الموسيقي : الوزن والقافية والوقفات، وذلك في محاولة فهم الأسس العروضية وإدراك بعض الخصائص الإيقاعية للغة من خلال الاستفادة من علم اللسانيات وعلم الإيقاع " [1]

وعليه نلحظ أنّ قيام الظاهرة الإيقاعية وكذا تفسيرها وتتبع مسار حركتها، لا يمكن أن يتحقّق إلّا في ظلّ نظرة شمولية، تجمع بين مختلف علوم اللغة التي تشتغل على النص الأدبي .

ذلك أنّ البلاغة العربية هي ما يمثّل روح اللغة العربية، وما يؤسّس لأدوات نقدية فعّالة تمكّن من استنباط مفاهيم بلاغية جديدة تعزّز قدرة النقد على التحليل.[2]

وعليه فإنّ دراسة الإيقاع البلاغي يجب أن تنطلق من بنية اللغة ذاتها وتفسير خصائصها المشكّلة أنظمة ضمن الظاهرة البلاغية، أي لا يكون الاقتصار على جماليات وفنيات المباحث البلاغية من دون التحليل اللغوي، وما يتعلق به من تحليل صوتي وصرفي ونحوي ومعجمي ودلالي، ثم الربط بينه والنوع البلاغي في إطار الجنس الذي يمثل البلاغة كعلم قائم بذاته .

([1]) – صالح علي صقر عابد: الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير (رسالة مخطوطة) ، إشراف: أ.د عبد الله أحمد خليل إسماعيل، جامعة الأزهر، 2011 م، ص /14.

([2]) – حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005 م ، ص/29.

1- المفهوم اللغوي للإيقاع:

إنّ مصطلح إيقاع قد ورد في بعض المعاجم بمصادر وأصول اشتقاقية مختلفة، ممّا أدّى إلى تعدّد معاني ألفاظه حسب طبيعة الصيغة الاشتقاقية .

يذكر ابن منظور مادة "وقع" في اللغة، إذ يقول: " سمعت وقع المطر وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل، ويُقال سمعت لحوافر الدواب وقعا ووقوعا. ووقع السيف ووقعته ووقوعه: هبته ونزوله بالضريبة والفعل كالفعل، أوقع ظنه على الشيء ووقّعه، كلاهما، قدّره وأنزله. والموقع: موضع لكل واقع: تقول إنّ هذا الشيء ليقع من قلبي موقعا، يكون ذلك في المسّرة والمساءة... والميقعة ما وقع به السيف، وقيل الميقعة المِسَنّ الطويل، والميقع والميقعة كلاهما الطرق. والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع." [1]

فمن خلال التعريف السابق نلحظ أنّ المدلول اللغوي للفظة "وقع" في اللغة يرتبط بفاعل مؤثر أو قوة مؤثرة في شيء. وهذا الفاعل يختلف بين ما هو مادي محسوس (المطر، الأرض، حوافر الدواب، الميقعة، السيف، الصوت في اللحن والغناء)، وما هو معنوي (ما ينطوي عليه الشيء في دلالته المعنوية، دلالة الصوت في اللحن والغناء).

كما ارتبط المفهوم اللغوي بـ: [2]

- جوانب النفس في صلتها ببعض الحواس، منها السمع وما يصحبه من عمليات عقلية كالفهم، ومن ثمّ التأثّر والاستجابة.

([1])- (ابن منظور) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، ج(6)، ط(1)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997م، ص/475، 476، 477 .

([2])- عبد الحميد بوفاس:الإيقاع في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء-دراسة إيقاعية دلالية-رسالة ماجستير، إشراف أ د.عزيز لعكايشي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة،1428هـ-2007م، ص/107.

– إجلاء النفس لمواقف متباينة، منها القبول أو الرفض في مقامات متنوعة، أبرزها المسرة أو المساءة.

– مَواطن تكشف عن مصدر القوة المؤثرة الخارجة عن إرادة الإنسان، والتي يكون لهذه الأخيرة دخل أو بالأحرى جهد مبذول، وخاصة ما هو موجود في الألحان والغناء، باعتبارهما مجالين يتّسمان بنوع من التقنين والتنظيم.

– إنّ ارتباط الإيقاع بالألحان والغناء يعني في جانب منه ارتباطه بالموسيقى والشّعر، ذلك أنّ جزءا من الألحان استُمِدّ منه.

ولعلّ السمة السابقة قد أدركها العرب قديما، كما أنّهم قننوا أشعارهم وأخرجوها كلاما مُغنّى، وقد أشار إلى هذا الأمر كل من اللغويين والبلاغين والنقاد العرب، وفي ذلك يقول (سيبويه) إنّ: "... الشّعر وضع للغناء والترنّم." [1]

ومِن هنا كشف التعريف اللغوي للإيقاع عن جزء من مصدره ومجال حدوثه وآليات تشكيله، إضافة إلى تدخل الإنسان في ذلك التشكيل خاصة في مجال الفن.

ومن الدارسين من يقرن المدلول اللغوي لمصطلح إيقاع بفكرة العِلية ، وذلك بتأويل فكرة وقوع الشيء ، التي تأخذ مسارا من الأعلى إلى الأسفل.

حيث يذهب علوي الهاشمي إلى أنّه " في أكثر الدراسات الموسيقية، والتي تتناول الإيقاع، إشارات واضحة إلى أنّه إلهي أو سماوي أو هابط من السماء، وليس تعبير مثل وحي الشّعر أو الإلهام أو الموهبة إلّا صدى لهذه الفكرة العلية." [2]

([1])– (سيبويه) أبو بشر عمرو عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تح وشر: عبد السلام محمد بن هارون، ج (4)، ط(1)، دار الجيل بيروت، ص/206.

([2])– علوي الهاشمي : قراءة نقدية في قصيدة حياة، تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة للشاعر علي الشرقاوي ، ط(01)، وزارة الإعلام والثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر ، بغداد ، 1989 م ،هامش ص/154.

والرأي السابق نجده عند الباحث محمد جواد حبيب البدراني الذي ذهب قائلا :" ومن هنا يتضح أنّ الأصل اللغوي للإيقاع يرتبط بالنزول من مكان مرتفع لذلك رأى [بعض الدارسين] أنّه يرتبط بجذور غيبية إلهامية صادرة من جهة عليا..."[1]

ويشير (الفيروزآبادي) إلى معنى الفعل أوقع المزيد بهمزة في أوله، فيقول : "وأوقع بهم: بالغ في قتالهم، كوقع، كوضع... والتوقيع: ما يوقّع في الكتاب... تظنّي الشيء وتوهّمه، ورمي قريب لا تباعده، كأنك تريد أن توقعه على شيء..."[2]

وإذا كان االتوقيع في الغناء، فإنّ الفيروزآبادي قد أشار إلى فكرة التوقيعات الموجودة في الكتاب أو في نهاية ما يكتبه صاحبه. ومن دون شك، فإنّ ذلك لا يعدم الإشارة إلى فكرة ما يريد الكاتب إيصاله إلى غيره، أو أثر ما يكتب، توقّعا لما أراده من كلام موجَّه .

كما أنّ المتأمّل في مختلف المفردات الأجنبية المقابلة للفظ " إيقاع "، يجدها تتفق في جذورها اللغوية، وتشترك في بعض المقاطع الصوتية زيادة ونقصانا .

فالإيقاع في:

الفرنسية : rythme

والإنجليزية rhythm

اللاتينية rhythmus

الإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء. [3]

([1])– محمد جواد حبيب البدراني : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السيّاب، ط(01)، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2013م، ص/12.

([2])– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق، يوسف الشيخ محمد البقاعي (دط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2010م، مادة (وقع)، ص/696.

([3])– جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج (1)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982 م، ص/ 175.

ويقارن محمد العياشي بين ما حملته لفظة (rythme) في اللغة الفرنسية ولفظة إيقاع في اللغة العربية، فيرجع دلالتهما إلى الأصل اليوناني، التي جاءت بمعنى السّيلان، وهي مأخوذة من حركة الأنهار والجداول لاستمرارها في السّير على نمط واحد . وقد كانت الحركة في معانيها ضد الجمود، والجمود من صفات الماء، وهو ضد السيلان . ليستشهد محمد العياشي ببيت الخنساء في رثاء أخيها صخر :

أعينيّ جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر النّدى

ولمّا كان كلّ من الرقص والموسيقى والشّعر مستقلا دون الرسم والنحت بالحركة، أطلق عليه اليونانيون القدماء (فن الحركة)، وبالإجمال فنون الحركة (les arts du mouvement) [1]

ويجمع الزمخشري بين الفعلين وقَع وأوقع، فيقول :" وقع الشيء على الأرض وقوعا وأوقعته إيقاعا" [2] ليجعلنا ذلك نتخذ مسارا آخر في التفسير والتمييز بين المصدرين (الوقوع) و(الإيقاع)؛ يعني التمييز بين معنييهما اللغوي والبلاغي .

فمن الناحية الصرفية والنحوية، نجد الأوّل مشتقا من الفعل المجرد اللازم (وقع)، بينما اشتق الثاني من الفعل المزيد المتعدي (أوقع) .

ومن الناحية البلاغية، نجد أنّ الأول يسند الفعل أو الحدث إلى الشيء الواقع نفسه، مركزا بذلك على من وقع عليه الفعل، وهو ما نصطلح عليه بـ : المتحرك، بينما يسنده الثاني إلى من أوقع ذلك الشيء وجعله يسقط فيركز بذلك على من قام بالفعل وهو ما نصطلح على تسميته بـ : المحرّك، وهذا ما يبرز ما للمصدر (إيقاع) من بذل جهد وطاقة

([1]) – محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976م، ص/ 116.

([2])– جار الله أبو القاسم محمود بن محمد الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004 م، ص/ 686.

من الناحية العضوية، ومن انفعال وتأثر، ففعل وتأثير من الناحية الأدبية خصوصا والإبداعية عموما.[1]

ومن هنا يمكن القول بأنّ المصدر الأوّل دالٌ على المفعولية مرتبط بها، وبأن الثاني دال على الفاعلية متصل بها . فيكون المفهوم اللغوي للإيقاع متصلا بمفهومه الاصطلاحي الشائع عندنا اليوم من جهة قيام الإيقاع على الحركة، فكان التركيز على المبدع نفسه، فهو المحرّك، مُصدر تلك الحركة التي هي أساس قيام الإيقاع . [2]

وبذلك يمكن أن نميّز بين الجذر اللغوي (وقع) الذي مصدره وقوع، والجذر (أوقع) المزيد بحرف في أوّله، والذي مصدره إيقاع (إوْقاع). ولمّا كانت الفاء ساكنة نقلت حركتها إلى الهمزة قبلها مع قلب فاء المصدر ياء لتناسب الكسرة في أوّل المصدر.

ولعلّ في تلك الإجراءات (التغييرات) الصرفية والصوتية التماسا للخفة واليسر في النطق واقتصادا في الجهد، باعتبار أنّ النطق عملية عضوية .

ويقارن محمد الواسطي بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للإيقاع، مشيرا إلى أنّ ما ورد من معان للفعل أوقع مرتبط بالحياة العربية التي كانت تقوم على العصبية القبلية وما يتصل بها من سلب ونهب وغارات. بدليل أنّ تلك المعاني لا تخرج عن معاني النيل من العدوّ والتمكّن منه، وذلك ما ورد في قوله تعالى :﴿ **إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهُونَ﴾ [سورة المائدة ، آية: 91].**

كما يَعتبر الباحثُ، بناءً على النظرة السابقة، أنّ معنى السطو والإيقاع بالأعداء والمبالغة في قتلهم، هي أقدم المعاني للإيقاع .

([1])– أمينة فزاري: (الإيقاع الشعري، مفهومه وعناصره وأهميته)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، التواصل عدد 16، جوان 2006 م، ص/ 142، 143.

([2]) – المرجع نفسه، ص/143.

ليخلص إلى أنه " لا علاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للإيقاع لاتصال الأوّل بعالم الصراع والحرب والغلبة، واتصال الثاني بعالم الفن، ويظهر هذا مدى الطفرة الدلالية الكبيرة التي عرفها هذا المصطلح." [1]

ثم يستدرك الأمر مشيرا إلى وجود علاقة مشتركة في فعل التأثير، ووجود قوّة مؤثّرة، إذ يقول " على أنّه يمكن ملاحظة شيء من العلاقة المتمثلة في التأثير مع فارق كبير، وهو أنّه في المعنى اللغوي يكتسي صبغة القهر، وفي المعنى الاصطلاحي يكتسي صبغة الإعجاب ." [2]

ويرى محمّد العياشي أنّ المدلول اللغوي لكلمة إيقاع لا يفي بالغرض المطلوب، لأنّه مدلول ناقص وغامض، ولفهم حقيقة الإيقاع علينا الرجوع إلى كلمة ميزان، التي استعملها العرب قديما، إذ كانت مستعملة للدلالة على مفهوم الإيقاع، كما أنّ العرب بالرّغم من معرفتهم لِمَا في شعرهم من الوزن إلاّ أنّهم لم يدركوا صلة ذلك بالإيقاع، ولم يعرفوا هذا الأخير إلاّ من خلال وظيفته المؤدّاة في الشّعر والموسيقى.[3]

من خلال التعريفات اللغوية لمصطلح إيقاع نستنتج :

- تعدّد الجذور اللغوية للمصطلح ، فمنهم من أرجعها إلى الفعل الثلاثي (وقع)، ومنهم من أرجعها إلى الفعل المضعّف (وقّع) ، في حين أرجعها فريق ثالث إلى الفعل المزيد في أوّله (أوقع).
- إنّ اختلاف المدلولات باختلاف الجذور اللغوية ، قد كشف عن تركيب الظاهرة الإبداعية ، من خلال الإحالة إلى الأثر الذي يتركه العمل الفني في المتلقي ، وكذا الجهد المبذول من طرف المبدع ، إضافة إلى الخصائص الكامنة في الخطاب ذاته.

([1]) – محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، (د ت)، ص /126.

([2]) – المرجع نفسه ، ص /127.

([3]) – محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/39.

- تقاطع الإيقاع وعلوم مختلفة – وإن لم تصرّح بها التعريفات اللغوية– لا يمكن تغييبها في فهم الأثر الذي يتركه العمل الإبداعي في المتلقي ، لأنّ هذه الرؤية تقتضي وجود شيء مادي يتعلّق بالسمع والبصر والإدراك والوجدان ، من جهة، ويتعدى تلك الماديةّ إلى أشياء لا يمكن الظفر بها ، من جهة أخرى ، تفسّر على مستوى ما يحدث في النفس من طرب وألفة وارتياح وإعجاب .

2- من التعريفات الاصطلاحية للإيقاع:

تعددت تعريفات الإيقاع كمصطلح يقترن بالموسيقى حينا، وباللغة والأدب أحيانا أخرى، وبالنص القرآني وفن التجويد مرات أخرى، وإن كان الجانب المشترك في معظم التعريفات هو المظهر الصوتي فيه.

وبذلك تنوّعت التعريفات واختلفت باختلاف العلوم والتخصّصات بين موسيقى وفلسفة ولغة وأدب ودين. ومن ثمّ يمكن القول أنّ " عددا من التعريفات التي وردت في مجموعة من أمّهات المصادر المعتمدة في دراسة النظرية الإيقاعية العربية على غرار أعمال ابن سينا وإخوان الصفا والكندي والفارابي وغيرهم...ركّزت في تحليلها للمنظومة الإيقاعية على تقديم تصوّر يقوم بالأساس على المبدأ الكمّي كدعامة محورية في التعريف، وهو ما صنّفه الباحثون بالمدرسة الكمّية، فالإيقاع في تقديرهم هو مجموع الأزمنة الواقعة بين النّغم أي مقدار كلّ نقرة أو سكوت داخل الوحدة الإيقاعية، وقد اقتصروا في الوصف والتفسير على ذلك وهو ما اعتبره عدد من الدارسين لاحقا نقصا في بناء مفهوم الإيقاع عند العرب عموما على غرار أعمال أبي منصور الحسين بن زيلة والتي تبنّى مرجعيتها فيما بعد صفيّ الدين الأرموي، والتي صنّفت ضمن المدرسة الكمّية النوعية ..." [1]

([1]) – محمد عبد القادر بن الحاج قاسم (تدوين إيقاعات الموسيقى العربية اعتمادا على آلة الطار العربي)، أعمال الندوة العلمية: الإيقاع في الموسيقى بين التنظير والممارسة، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية، يومي 4 و5 ماي 2012 م، مطبعة المغاربية، منشورات كارم الشريف، تونس، 2013 م، ص /46.

ففي الاصطلاح الموسيقي الصِّرف، يعرفه (الكِندي) (796 م /874 م) بقوله : " قول عددي متناسب، نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النِّسب. " [1]

ونستنتج من التعريف السابق أنّ الإيقاع في الموسيقى يقوم على أساس التناسب المؤسّس على التساوي في العدد والمدد الزمانية ، وذلك يتطلب تكرارا منتظما ، ومعاودة بالكيفية نفسها في النغمات الموسيقية التي تتولّد كما هو معروف عن النقرات.

ولعلّ تعريف الكندي لا يختلف عن تعريفات غيره من الفلاسفة، أمثال ابن سينا في نظرته للاتفاق والتناسب في المدد الزمنية، وإن كان ابن سينا قد أشار إلى الإيقاع الشّعري في معرض حديثه عن الإيقاع بصفة عامة.

يعرّف ابن سينا الإيقاع بقوله:" فالإيقاع من حيث هو إيقاع، هو : تقدير ما لزمان النّقرات فإن اتّفق أن كانت النقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتّفق أنْ كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا."[2]

ولعّل سمات التناسب في العدد والتساوي في الأزمنة والتشابه في النّسب، هو ما جعل بعض الدارسين يحاولون نقلها إلى الشّعر والنثر، و استنباط تعريف للإيقاع فيهما بناء على تلك الخصائص .

ليصير بذلك الإيقاع " في أبسط صوره... تردّد ظاهرة صوتية بانتظام، على مسافات متقاربة زمنيا، وهنا ندرك أنّ عناصر الإيقاع ثلاثة، هي : الصوت، التردد المنتظم، الزمن المتساوي."[3]

([1]) – يوسف شوقي: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، مطبوعات دار الكتب القاهرة، 1969 م، ص/111.

([2])–ابن سينا(أبو علي الحسين بن عبد الله): جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفاء، تح: زكريا يوسف، تص ومرا: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم ، المطبعة الأميرية ، القاهرة، 1956م، ص/173.

([3]) – عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2006م ، ص/322.

لنلحظ أنّ ما كان مدار التردّد هو الصّوت، ممّا يجعل الإيقاع يتمظهر بالدرجة الأولى في شكل لغوي، يكون إيذانا ماديّا محسوسا على وجود الظاهرة الإيقاعية .

أو أنه "...تواتر الحركة النغمية وتكرار الوقوع المطّرد للنّبرة في الإلقاء وتدفّق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية."[1]

وبذلك فإنّ كيفية الأداء وطريقة التوزيع والنظام الذي تتجلى فيه العناصر اللغوية ، كلّ ذلك له كبير الاعتبار في تعريف الظاهرة الإيقاعية . ومن ثمّ يمكن القول أنّ الإيقاع – حسب رأي كاترين أوريكيوني(C.K.arecchioni)– هو: "الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي، وخصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأوّل، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات اللغوية والمعجمية التي يمكن لتردّدها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع."[2]

ويشير مؤلفا معجم روبار الصغير (le petit robert) إلى تحقيق جوانب وظيفية وجمالية في التوزيع الزمني المنتظم ، من خلال تعريفهما الإيقاع على" أنّه التوزيع الزمني المتتابع لمدد منتظمة ، نحسّ بها من خلال المعاودة (التكرار)، بفعل الرّجوع إلى معْلم ، مع تحقيقها وظيفة و حملها طابعا جماليا." [3]

وعليه تتآزر جملة من العناصر اللغوية وفوق التركيبية – النبر والتنغيم – لتشكّل في النهاية إيقاعا، يكون نتيجة مجموع العناصر الجزئية .

---

(1)– محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج(1)، ط(1)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1993م، ص/149.

(2) – عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص/322.

(3)– Alain.rey et Josette.rey Debove: Le petit Robert , édition 1986 paris .p/1742
.(le rythme est une distrubition d'une dureé en une suite dintervalles reguliers rendu sensible par le retour d'un repère et donneé d'une fonction et d'un caractere esthétique.)

وفي المقابل يرى مايمان(maiman) أنّ هناك اتجاهين اثنين يحدّدان الإيقاع الشّعري، ويتسمان بسمة الصراع حينا ، وسمة التآزر حينا آخر ؛ بحيث يكون " الأول نظميا، والثاني تجميعيا. في الاتجاه الأول يتمظهر الإيقاع حيث نلحظ نوعا من التنظيم الإيقاعي لأحاسيسنا المتوالية، بناء على مدة زمنية معينة، في حين أنّ الاتجاه الثاني يركز كلّ اهتمامه على المحتوى. وبما أنّ الخطاطات لا تمنح ترسيمة واضحة لحركتها في النص، فإنّ وعينا يتدخل لتحليل المبدأ الإيقاعي."[1]

ويتناول "تينيانوف"(tynianov) فكرة "مايمان" السابقة، مشيرا إلى العناصر الإيقاعية حينما لا ترقى إلى فكرة النظام ، وإنما تكون ملمحا دالا عليه ، أي بمعنى علامة على النظام فقط ، فهنا يكون المعوّل عليه في تتبع الحركة الإيقاعية هو الدلالة . حيث يقول :" هكذا فالمُعوّل عليه لتحديد الإيقاع الشّعري هو الدلالة، والدلالة وحدها، فكما لا يكفي وضع الكلام في شطرين متوازيين ليكون شعرا، فإنه لا يكفي تفضية الكلام ليكون شعرا. في البيت التقليدي أو السطر الشّعري توجد مُدد لا ينهض الإيقاع إلا عليها، لكن– في المقابل– ليست كلّ مدة إيقاعا، إذ لا بد من حضور الذات التي تتلقى المعنى الذي لا يقاس."[2]

وعليه ينوّه تينيانوف بأهمية المعنى في إدراك الإيقاع ، من خلال إشارته إلى فكرة بالغة الأهمية ، وهي مسألة المدد الزمنية التي لا يمكن أن تكون متساوية في كلّ الظاهرات الإيقاعية ، أو بالأحرى إنها تكون في الوزن الشّعري ، إلّا أنّها لا تكون بالكيفية نفسها خارج الوزن.

ونستنتج أنّ هناك إيقاعا خارج الوزن ، وهو إيقاع يكون باللغة ، وهو ما ينبغي البحث عنه. وبذلك يمكن أن نعار على إيقاع في أصوات أو تراكيب لا تتواتر بشكل مطّرد بالضرورة، " فليس كثرة التواتر شرطا أساسيا لتشكّل الظاهرة اللغوية حدثا إيقاعيا لافتا

([1]) – عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص/324.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/323.

للانتباه. وكم من ظاهرة إيقاعية قليلة التّواتر تحدث وقعا دلاليّا، وكم من ظاهرة كثيرة التواتر تعجز عن إحداث ذلك الوقع.؛ " [1]

في حين نجد من الشكلانيين من يذهب إلى إقصاء المدلول ، أي ما يحيل إليه الدال ، والنظر إلى ما تحققه الكلمة أو الصوت أو العبارة من إيقاع يكون دالا على الانسجام .

"فالإيقاع هو ما جعل الكلمة/ الكلمات تبدو ذات استقلالية، وجعل التركيب والدلالة والشكل الخارجي والداخلي ذات قيمة في ذاتها، ولها وزنها الخاص، في تعبير الشكلانيين. ما يبدو استقلالية إنّما أوجبته الطريقة المخصوصة التي يعيد بها الإيقاع الشّعري العلائق بين الصوت والمعنى وبالتالي بين النص ومرجعه."[2]

وإذا اقترن الإيقاع بتكرار مقاطع صوتية ، فإنّ من شأن ذلك التكرار أن يحقق انسجاما وتأثيرا في السامع ، فالإيقاع هو "تكرار وحدات صوتية، منطوقة متساوية، أو متجانسة، يحقّق انسجاما وتلاؤما وتأثيرا سمعيا."[3]

وفي ظلّ الحديث عن التأثير في السامع ، يتباين المفهوم عند ابن طباطبا الذي استعمل مصطلح الإيقاع للإبانة عن لذة النص الشّعري، فقال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يردّ عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه."[4]

ويذهب محمد كراكبي إلى أنّ القول السابق يبرز " مسألة نقدية شائكة، تتعلق بارتباط الإيقاع بالوزن العروضي، فمنهم من سوّى بينهما، ومنهم من فرّق على أساس أن الوزن حركة صوتية داخلية، وأنّ الإيقاع حركة صوتية خارجية تشمل الوزن وتنسحب على كل

([1])– عبد الحميد سلامة بن زيد: خصائص الإيقاع في الموشّحات العربية، ط(01)، دار المدار الإسلامي ، بيروت، لبنان، 2009م، ص/26.

([2]) – عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص/323.

([3]) – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، ط(01)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2009م، ص/46.

([4]) – ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، مطبعة المدني ، مصر، 1985 م ص/21.

الأنساق اللغوية المتسعة، الموظفة توظيفا متنوعا، متفاوتا في درجات التأثير: غير أن مصطلحي الإيقاع الداخلي والخارجي لم يسلما من غموض، لأن العلاقة بينهما قد تصبح علاقة تبادلية."[1]

وما يمكن قوله أنّ ابن طباطبا لم يخلط بين الوزن والإيقاع ، بل كان دقيقا في كلامه ، حيث بيّن أنّ للوزن إيقاعا . وهذا رأي صائب ؛ فهناك إيقاع تحدثه الموسيقى ، يتم عن طريق الآلات ، وهناك إيقاع شعري ، ينقسم قسمين، أولهما : إيقاع يحدثه الوزن ، وثانيهما: إيقاع يكون باللغة.

ومن الدارسين من جعل الإيقاع مشتركا بين الشّعر والنثر، حيث يذهب محمد غنيمي هلال إلى أنّ الإيقاع هو " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة."[2]

كما أشار إلى أنّ الإيقاع في الشّعر العربي تُمثّله التفعيلة ، لأنها تشكّل وحدة النغمة في البيت. ذلك أنّ التفعيلة هو " مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن الليّن وحرف المدّ والحرف الساكن الجامد. " [3]

ومعنى هذا " أن الإيقاع يتوافر في الشّعر والنثر معا كأن يأتي مسجوعا أو مرصّعا، أو يقوم على توافق الفواصل كما في القرآن الكريم."[4]

يتحدّث الصاحبي عن مفهوم الإيقاع أثناء إشارته إلى سبب نفي قول الشّعر عن الرسول (صلى الله عليه وسلّم)، مشيرا إلى " أنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع . إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزّمان بالنّغم، وصناعة

([1]) – محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، ص/47.

([2]) –غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د ط) ، دار الثقافة ودار العودة للنشر، بيروت، لبنان ، 1973 م، ص/468.

([3])– المرجع نفسه ، ص/462.

([4]) – محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص/125.

العروض تقسم الزّمان بالحروف المسموعة . فلمّا كان الشّعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول الله (صلّى الله عليه وسلّم) . وقد قال (صلّى الله عليه وسلّم) : " ما أنا من ددٍ ولا ددٌ منّي ." [1]

وإذا كان الإيقاع موجودا في الشّعر والنثر ، فإنّ من الدارسين من بحث في إيقاع المسرح ، لأنّ عنصر التمثيل يجلي بصورة واضحة خصوصيات الكلام ، كما يكشف الإنشاد عن طاقات اللغة.

" ففي حالة ما إذا اعتبرنا الإيقاع تدفقا أو تمدّدا في الكلام (الحديث) الذي يعطي حيوية ويصنع معنى الخطاب ، فإنّ ميشونيك يقترح تحليل الدراما التي تكون على حسب الإيقاع الذي يجسده تبادل أدوار الحديث ، التي تكون موزّعة ، بحيث يتكلّم شخص أكثر من الآخرين ، فليس بالضرورة أن يكون ذلك الكلام متناوبا بين الأشخاص.

وإذا ربطنا تلك الاعتبارات بالمسرح نلاحظ أنّ تتابع (تسلسل) النبرات المسجلة تتجاوز تصميم (تنظيم) مداخلات المتحاورين . وبالتالي فإنّ الخطاب الخاص بالأفراد يؤسس واقعا تخاطبيا تحاوريا يتميّز بالذاتية (الأنا) ؛ فخطاب الفرد يكون مبنيا على خطاب الآخر ، وهنا يكون التأثير في الحديث (الكلام) ، ولا يكتفي المتحاور بالكلام بل يفعل من خلال التقمص.

ويتغيّر الإيقاع بتغيّر المضمون والفكرة . كما أنّ الصوت المنفرد للأشخاص يختفي لصالح صوت آخر ، أي يبرز لنا شخصية أخرى رغم غيابها ، ممّا يحقّق شعرية القطعة." [2]

([1]) – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تع : أحمد حسن بسج ، ط(01) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1997 م .ص/212.

([2])–*www.**archipel.uqam.ca:*** Marie-christine busque, rythme et sonorité dans les dramaturgies contemporaines, étude de cas: jon fosse,sarah kane,josé pliya, mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en théâtre, université du Québec à Montréal, juin 2013. p.16.

« En envisageant le rythme comme un « flux », un continu du langage qui anime et fait le sens de tout discours,Meschonnic propose une analyse du drame qui se fait selon un rythme qui est celui de la circulation de la parole, et non plus seulement celui de l'alternance des répliques. En rattachant ces considérations au théâtre, on remarque que les suites d'accents engendrées , puisqu'elles traversent l'agencement même des répliques, et donc les discours propres des personnages, fondent une réalité dialogique de l'intersubjectivité ; le discours de l'un est ce qui fait le discours de l'autre. C'est d'ailleurs en cela qu'il ya de l'affect dans le langage ; il ne se contente pas de dire , il fait. En effet, le rythme, en se faufilant entre les paroles, fait en sorte que la voix individuelle des personnages s'efface au profit d'une autre « voix », c'est –à-dire « une présence manifeste, bien qu'invisible, qui participe de la poétique de la pièce ».

ولا يبقى الإيقاع رهين تكرار وحدات صوتية ، بل يتعداه ليجمع بين المبدع والمتلقي ، ويؤسس لعلاقة تواصل بينهما ، من خلال النسيج اللغوي الذي هو تعبير عن موقف فكري ووجداني وعاطفي . فالنّص الشّعري " ذو علاقة متينة بمنشئه ، إذ كثيرا ما يكون حاملا لتوقيعه توقيعا يبدو متفرّدا يشي بذاتية صاحبه. ولكنه توقيع يحمل كذلك قرينة انتمائه انتماء جغرافيا حضاريا تاريخيا ، ممّا يجعل تلك الذاتية مخصوصة ، إذ هي قرينة انتماء إلى المجموعة في آن معا." [1]

وإذا كان الإيقاع " آسرا النّفْسَ بموسيقاه ونغمه الصوتي، كان لزاما على النّفس الانقياد والانصياع له، وذلك لما يبعثه فيها من سكينة وارتياح فتطرب وترقص مع المعاني الجميلة وتحزن وتأسف للمعاني الحزينة، فيظهر هذا التأثر جليّا على المتلقي قارئا كان أو مستمعا، فعند سماعه لما يعجبه من الألفاظ الرقيقة العذبة ينجذب إليها، وقد وصل إلى قمّة الجَمال."[2]

([1])–عبد الحميد سلامة بن زيد: خصائص الإيقاع في الموشّحات العربية، ص/26.

([2])– هارون مجيد : الجمال الصوتي للإيقاع الشعري ، تائية الشنفرى أنموذجا، ط(01)، ألفا للوثائق للنشر، قسنطينة، الجزائر، 2014م، ص/27.

وبذلك يصير الإيقاع هو " التناغم الذي يقيمه الفنان بينه وبين المخاطَب عن طريق الموضوع ، هو الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة ، وهو ليس نغمات مكرّرة فقط، بل هي تصوير لجو المعنى طلبا للتواصل المستمر بين المتكلّم والمخاطب والموضوع." [1]

فإذا تأملنا قول الخنساء:

إنّ البكاء هو الشفاء من الجوى بين الجوانح

فإنّنا نجدها قد " أرادت أن تقيم جوا من الحزن الدفين ، يصل بينها وبين المخاطب، عن طريق الإيقاع الممطوط الحزين ، وهي بهذا تكون قد وفت بالمعنى ، أي قدّمته في صورة دقيقة مصحوبا بالإيقاع المناسب.

فأصوات الحروف، وتركيب المقاطع ، وتناغم الحركات مع السكنات ، والعلاقات الوطيدة بين مخارج الحروف ومعانيها وتناسقها في مسافات مرسومة ، كل هذه أدوات لتهيئة الجو العام النفسي للإيقاع ، فالموضوع يوحي بالإيقاع ، والإيقاع يبرز الموضوع ، والعلاقة بينهما عضوية لا تنفصم ." [2]

ويرى صلاح يوسف عبد القادر أنّ الإيقاع الشّعري يقوم على " أساس صوتي فطري...لكنّ الحسّ الموسيقي لم يكن غائبا ، بل إنّ هذا الحسّ كان فطريا أيضا، وتطوّر مع تطوّر الواقع الشّعري إلى أن اكتمل في العصر الجاهلي الثاني ، وقد اجتمعا عنصرا الفطرة هذان وأعطيا التشكيل الشّعري العربي إيقاعا مكتملا ."[3]

ولعلّ الرؤية السابقة للباحث صلاح يوسف عبد القادر، هي شبيهة بما ورد في تصدير كتاب جوامع علم الموسيقى لابن سينا ، الذي يذهب فيه محمود أحمد الحفني إلى أنّ العربي

([1]) – منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد ، نشأة المعارف ، الإسكندرية ، للنشر ، 1986 م ، ص/23.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– صلاح يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشعري ، ط(01)، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، (1997،1996 م)، ص/32.

قال الشّعر عن سليقة ، كما مارس الموسيقى عن فطرة ، ومعرفة العربي الموسيقى وقوله الشّعر سارا جنبا إلى جنب .[1]

وإن كان من سياق للرأي السابق ، فإنه يكشف عن نفي أن يكون الإيقاع الموسيقي هو الإيقاع الشّعري ، وكذا نفي ما ذهب إليه بعض الدارسين ، في أنّ الإيقاع في الشّعر أخذ من الموسيقى، أي أنّ قوانين الموسيقى طبّقت في الشّعر ، ومن ثمّ عُرف الإيقاع.

وإذا كان التقاطع حاصلا بين العروض والإيقاع في الشّعر العربي ، فإنّ النظر إلى أصولهما المعرفية ومرجعيات التشكيل فيهما ، تجعلهما وطيدي العلاقة بعلوم اللغة ، وفي ذلك يكشف مصطفى حركات عن وعي الخليل بن أحمد الفراهيدي لتلك المسألة وإدراكها لها ، فيقول : " فالوزن الذي هو عماد الصرف له مقابل في العروض ، والتقنيات التي استعملت في تحديد الأوزان الصرفية وتصنيفها هي نفسها في العروض، ولم يكتف عالمنا الفذ بهذا بل إنّه طبّق تقنيات الدوائر العروضية على المعجم فرتّب جذور المفردات حسب تبديل دوراني ذاكرا منها المستعمل والمهمل مثلما فعل ذلك بالنسبة للتفاعيل والبحور ودوائرها الخمس. هذا التوازي في المنهجية نابع بدون شك من اقتناع الخليل بالعلاقة الوطيدة بين علوم اللغة وعلوم الإيقاع وتشابه البنى والهياكل التي تتحكّم فيها."[2]

ولذلك نجد اللسانيات تتناول الإيقاع ، وتنظر إلى أنّه يتحقّق في الخطاب ؛ أي في الكلام أثناء الممارسة ، " فعلى مستوى اللسانيات يجب التمييز بين فكرة العروض في التعريف المألوف ، والذي هو عبارة عن نظام الصوامت والصوائت في اللغة ، وهي كذلك قضية تتعلق بالصوتيات. وبافتراضنا وجود علاقة بين السمع والنطق، وبين الكتابة والقراءة، فإن ميشونيك يرى في وجود العروض حضور الموضوع في الحديث على المستوى الفردي

([1])- ينظر : ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى، ص/01.، 02 .

([2])- مصطفى حركات: نظرية الوزن،(د ط)، دار الآفاق، الجزائر، 2005م، ص/24.

والجماعي ، والعروض كذلك حامل معنى ، لأنّ كلا من الإيقاع والمعنى والموضوع يوجد في علاقة متضمنة ومتداخلة.

وفي هذا الاتجاه فإن الإسهام الأساس لبينفنيست(Émile Benveniste) هو إدخال نظرية ترى أنّ الإيقاع معبّر عنه ضمن الكلام المنطوق ، ولذا يعطينا معنى ، أو معنى له عدة معان من معاني الكلمة.

بمعنى آخر ننظر إلى الإيقاع على أنه تنظيم الخطاب ، وهو أيضا حسب ميشونيك نظام مجموع (عناصر مجتمعة).

إذا كان الإيقاع في الكلام ، فهو نظام الخطاب ، وبما أنّ الخطاب غير مفصول عن المعنى ، فالإيقاع غير مفصول عن معنى ذلك الخطاب.

إنّ الإيقاع هو تنظيم المعنى داخل الخطاب ، وبما أن المعنى هو وظيفة الموضوع في النص، فالإيقاع هو تنظيم الموضوع في الخطاب أثناء تجلياته." [1]

([1])-https://gerflint.fr, simona pollicino (la notion de rythme entre poésie et musique),synergies Espagne n 4, université de palerme,Italie ,2011.p:36,37.

« Au niveau linguistique il faudrait d'abord distinguer la notion de prosodie dont la définition courante est celle d' < organisation consonantique-vocalique du langage » qui en fait une question notamment de phonétique. En admettant justement un rapport d'interdépendance entre l'audition, l'articulation'l'écriture et la lecture,meschonnic voit dans la prosodie l'inscription du sujet dans le langage aussi bien individuelle que sociale, celle –ci étant porteuse d'une signification, « car le rythme, le sens, le sujet sont dans un rapport d'inclusion réciproque » dans ce sens, l'apport fondamental de benveniste est celui d'introduire une théorie qui voit le rythme comme le faire à l'intérieur du dire ; c'est pourquoi il produit du sens ou plus exactement un sens qui « peut avoir plus de sens que le sens des mots , ou un autre sens ».

D'où la vision du rythme comme configuration du discours et, encore selon meschonic « c'est une organisation (disposition,configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage , dans un discours, il est l'organisation du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens , le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le sujet et l'énonciation,le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par le discours. »

ولذلك نجد مِن الدارسين من يركّز على المعنى في الإيقاع ، ويرى أنّه – المعنى– أساس التمييز بين العروض والإيقاع . بمعنى آخر اتجاه بعض الدراسات إلى نفي العلاقة بين المعنى و الوزن العروضي ، في حين توفرها في الإيقاع.[1]

يتحدث ميشونيك (henri meshonnic) في عنصر له بعنوان "العروض في البحث عن المعنى"، فيقول : " الوزن في أصله موسيقى أو نغمة تبحث عن إيقاع محض ، الوزن لا يمكن أن يتخلص من المعنى في الحديث (الكلام) مثل الرسم واللوحات الفنية . الوزن ليس له معنى وتقليدي ، إنه يرفض الجديد لأن الجديد هو جديد المعنى. " [2]

ويقول في عنصر إيقاع المعنى :" معنى الكلام الشّعري مجسّد (مادي، له بنية) وقد أسّس جوس المعنى على أساس الجسد (الشكل) بصورة واضحة في حين أن سبير ربط الإيقاع

1–لمزيد من الاطّلاع على مختلف الآراء حول تلك المسألة ، ينظر: عبد الحميد بوفاس (جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى)، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد (01)، جوان ، 2015 م، ص ص/111 ، 123.

([2]) - www . perss. Fr.henri meshonnic: (fragment d'une critique du rythme) N 23 , 1974.p.18 .
« musicale par son origine,cherchant une rythmicité pure, la métrique ne peut pas se débarrasser de la signification dans la langage,comme la peinture, de la figurativité. Asémantique et traditionnelle, la métrique refuse le nouveau parce que le nouveau est du sens. »

بالمعنى ، ويتضح ذلك في مقولته المشهورة : دون معنى لا وجود للإيقاع ، وبالتالي لا وجود للشّعر.

واختصر سبير الشكل فيما هو نفسي عضوي (بسيكو فيزيولوجي) ، الإيقاع يحدث بالانفعال ، فبنية الشّعر في الانفعال الشخصي للفرد . إنّ الصوتيات التجريبية من دون علم الصوت الوظيفي ، ومن دون التحليل النفسي ، ومن دون النظرية الجامعة لأفعال الكلام ، تجعل البيت والقصيدة رهين تصور ديكوري وصفي يربط المتعة بالجمال."[1]

« le sens du langage poétique s'est corporalisé. Explicitement déjà les travaux de jousse avait fondait le sens sur le corps. Spire avait lié le rythme au sens- " pas de sens, pas de rythme, donc pas de poésie ». mais il restreignait le corps à la psycho-physiologie, le rythme à l'émotion , la structure du vers à la réalisation individuelle . la phonétique expérimentale, sans la phonologie , sans la psychanalyse , sans une théorie d'ensemble du langage, bloquait le vers et la poésie à une conception ornementale, émotionnaliste, liant le plaisir à l'embellissement »

وإذا كان الإيقاع موجودا في الشّعر والنثر والكلام العاديّ، فإنّ ذلك لا يعني التماثل في آليات ظهوره وتجلّيه ، بل هو يختلف باختلاف العناصر المشكّلة له . وبقدر ما يلتحم الإيقاع والوزن في جانب ، فإنهما يختلفان في جوانب أخرى.

" الشّعر والإيقاع متلازمان منذ القدم ، والإيقاع يستعمل لوصف وإظهار خصوصية الشّعر بالنسبة للنثر ، أو الخطاب أو أي تواصل عادي ومألوف.

والارتباط بين الإيقاع والشّعر في حالة تناقض ، في مقابل الكلام العادي ، وذلك التناقض ناتج في أغلب الأحيان عن تداخل فكرة الإيقاع مع مفهوم الوزن ، الذي يحمل في معناه الأنظمة المشفّرة المتساوية القياس؛ مقاطع ، منبورة أو كمية حسب طبيعة اللغات في نظم الشّعر.

([1])- www . perss. Fr.henri meshonnic: (fragment d'une critique du rythme.)p.20

من جهة أخرى نعرّف الإيقاع كمسار نبري حرّ، في جوهر العروض . وكلا النظامين (الوزن والإيقاع) يمكن أن يتفقا ، أو يختلفا ؛ فالوزن هو دوما العنصر الثابت الذي يسمح بتأويل التساوي أو عدم التساوي ، ممّا هو مرتبط بالنّبر .

وهذا المقام الذي فسّر فيه الإيقاع ، له إمكانية عدم الحصر في الظاهرات متساوية الوزن ، على أنّه يفترض دوما حضورها.

إنّ هذه المتفرقات تطرح إشكالا عندما نتناول بعض النصوص المعاصرة التي تلجأ إلى أنواع أخرى من التوزيع في الشكل ، مقارنة بما هو موزون . ومن تلك الأشكال ما يوجد في الشّعر الحرّ ، قصيدة النثر ، ومساحات عبر النص." [1]

([1])−lucie bourassa,(rythme et sens dans un poeme de paul-marie lapointe), protée, departement des arts et lettres, université de québec, chicoutimi,hiver,1990.p.29.

« Poésie et rythme sont associés depuis si longtemps que le rythme est souvent invoqué pour décrire la spécificité de la poésie par rapport à la prose ou au discours de la communication courante, ordinaire. Cette association poésie-rythme dans l'opposition au langage ordinaire résulte souvent d'un amalgame de la notion du rythme avec celle de la métrique, qui désigne les systèmes codés d'isométries- syllabiques, accentuelles ou quantitatives selon les langues- dans la versification. Par ailleurs, on définit parfois le rythme comme dessin accentuel libre sur un fond de métrique , les deux systèmes pouvant concorder ou s'opposer, la métrique demeurant toujours l'élément stable qui permet de percevoir l'égalité ou l'inégalité accentuelle.

Cette conception du rythme a l'avantage de ne pas se limiter aux phénomènes d'isométrie mais elle suppose toujours leur présence.

Ces diverses acceptions posent problème lorsqu'on aborde certains textes contemporains qui recourent à d'autres types de disposition formelle et matérielle que ceux de la versification mesurée :vers libre, poèmes en prose, dispersion de segments sur la page. »

وبتقديمنا لمختلف التعريفات السابقة للإيقاع ، وبإشارتنا إلى وجود إيقاع تفسّره تنظيمات متنوعة ، تنهض به علوم مختلفة ، لعلّ أهمها علم البلاغة ، يحقّ لنا أن نستفسر عن تأخر تلك العلوم في إجلاء الإيقاع أو وصف الإيقاع في الشّعر وصفا دقيقا مضبوطا بعيدا عن الحديث المقتضب أو الإشارات العابرة أو الانفعال للظاهرة .

يرى الباحث عبد اللطيف الوراري أنّ البلاغيين والنقاد أدركوا الإيقاع بالحدس ، ولم يقوموا بعملية استقراء تبحث في سر تأثير الأصوات أو اللغة ، مثل العمل الذي قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي . " فبنية الكلام الشّعري لما فيه من اعتبار الوزن وتأثيراته ، قد أثارت انتباه العلماء نقادا وبلاغيين ، وشدّتهم إلى ما يصاحب التلفّظ بمقاطعه اللذيذات من انتظام وترجيع وجَرْس صوتي ووقف؛ وبالتالي كان يتم تلقي ما يدخل في دائرة الإيقاع حدسيا لغلبة الحسّ عليهم، ولا يتجاوز ذلك إلى ما يمكن أن ننعته باستقراء خاصية الإيقاع الصوتي من

عبوراته في لغة الشّعر الطافحة به، مثلما كان صنيع الخليل بن أحمد بخصوص استقراء الإيقاع الوزني المجرّد القائم على التفاعيل." [1]

ويقرّ الباحث حقيقة إدراك العرب قديما للإيقاع دون البحث عن علم يفسّره ، إذ يقول : " إنهم بالفعل أحسّوا بالإيقاع أيّما إحساس ، إلّا أنّهم رضوا من معرفته بظاهر السمعة دون البحث عن باطن العلّة، وردّوه إلى ضرب من الحدس بلا صفة ينتهي إليها ، ولا علم يوقف عليه، حتّى أنّهم استعاروا العبارات الخاصة بالحلي والوشي والسبائك للدلالة على ما تمثلوه من جرس الإيقاع وتوازناته." [2]

ويذهب الباحث إلى أنه لتلك الأسباب لم تحط آلة العلم بالشّعر بالعنصر الصوتي ، " لكن نظرا جديدا بدأ يتشكّل في سيرورة المعرفة البلاغية ، سوف يضع نصب عينه قياس ما لا يقاس في مسألة البناء الإيقاعي طيّ الشّعر ، ويجترح لهذه الغاية مصطلحات مختلفة ومتنوعة لوصف ذلك البناء ومشمولاته، ولم يكن يعنى في ذلك بالتوازنات الصوتية وضروب التجنيس اللفظي فحسب، بل اهتم أيضا بالبعد البصري في تشكيل لغة الشّعر ونُظُم دلالته."[3]

وإذا كانت البلاغة متبعة ذلك النهج في دراسة الإيقاع ، فإنها ستقف على عناصر الإيقاع الكائنة في إمكانات اللغة وتحولاتها التي يقوم المنشئ بتشكيلها.[4] وإذا كان للإيقاع منزلته في الخطاب الشّعري ، فإنها تتجسّد " في مستويات تتناسب طردا ومراحل تشكّل هذا الخطاب ، تبدأ بالصوت الوحدة الدنيا التي منها تتركب وحدة أعلى هي المفردة وفق صيغ صرفية تحكمها قوانين الاشتقاق ، وتتعالق المفردات وتترابط في أنساق معيّنة تحكمها طبيعة التركيب النحوي. ولكن ذلك التعالق مرتبط بالدلالة التي تنقسم إلى نوعين: نوع أوّل يطفو

([1])–عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع ، ط(01) ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 2011م،ص/89.

([2])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4])–عبد الحميد سلامة بن زيد: خصائص الإيقاع في الموشّحات العربية، ص/25.

على سطح التركيب، ونوع آخر يمكن أن يكتسبه التركيب ذاته عندما تحيل دلالة الوحدة الكلامية على أكثر من معنى آخر بالصورة، بل يمكن أن يكون لمقام التلفّظ دخل في إفراز بُعد دلالي آخر ، إذ على تلك الوحدات الدلالية الاندراج في قوالب وزنية تحتضن تلك الأنساق اللغوية وفق تشكّلات معيّنة، أي وفق لبنات إيقاعية دنيا." [1]

من خلال التعريفات الاصطلاحية للإيقاع ، يمكن أن نسجل الملاحظات الآتية :

- تعدّد التعريفات واختلافها ، وبقدر ما كان ذلك الاختلاف وراء ضبابية المصطلح ، فإنه كان من جوانب أخرى وراء توسيع النظرة إليه ، ممّا يسهم في فهم أكبر وأوسع للظاهرات الإيقاعية.
- التركيز على جانب معيّن ، وإهمال جوانب أخرى ، وقد يكون مردّ ذلك قناعات الدارسين أو مرجعيتهم الثقافية ؛ فمن خلال الجوانب المذكورة في التعريفات ، يمكن أن نجعلها اتجاهات في الدرس الإيقاعي ، وهي على النحو الآتي :
- الإيقاع الشّعري مرادف للعروض أو الوزن الشّعري .
- الإيقاع الشّعري لا يوجد في الشّعر ، وإنما نقل قياسا من الموسيقى إلى الشّعر.
- الإيقاع الشّعري أساسه الإيقاع الصوتي ، وما يحققه هذا الأخير من دلالات.
- الإيقاع في الشّعر يدرك من خلال تنظيمات وخصائص تتجلى في التكرار والمعاودة، التناسب ، والمدة الزمنية.
- الإيقاع الشّعري يدرك من خلال الأثر في المتلقي ، وبذلك يحمل بعدا أنتروبولوجيا.
- الإيقاع يرتبط بالكون ، وكل تغيير فيه يظهر في النص أو اللغة ، باعتباره– الإيقاع– يحمل بعدا أنطولوجيا.

([1])–عبد الحميد سلامة بن زيد: خصائص الإيقاع في الموشّحات العربية، ص/25.

- يقترن الإيقاع بتجربة الشاعر ، ويعبّر عن كل انفعال أو توتر .
- محور الإيقاع هو الدلالة أو المعنى في النص.
- الإيقاع الشّعري هو إيقاع اللغة المستعملة وتجلياتها في مستويات صوتية ومعجمية وصرفية ونحوية ودلالية.
- اقتران الإيقاع بأبنية تركيبية وأخرى غير تركيبية (فوق تركيبية) ممثلة في النّبر والتنغيم.
- الإيقاع لا يقبل التجزئة إلا من باب تيسير الدراسة ، فلا يمكن فصل إيقاع أي تنظيم جزئي عن الإيقاع العام للنص.

3- وظائف الإيقاع:

إنّ الإيقاع يكتسي صفة وجدانية، ذلك أنّه " يصدر عن النفس وإليها ينفذ"[1]، فيحرّك نوازعها ويعزف على قيثارتها، فتختار حركة لتوقّع عليها إيقاعاتها وتنظّمها حسب تلك الحركة التي تصورها وتبنّتها.

وأمّا عمليا فالإيقاع يعمل على التوفيق بين " نزعتين متناقضتين: الثقل والخفة، وهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كميّة وكيفية تقوم على أساس الحركة وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها: النسبية والتناسب والنظام والمعاودة الدورية."[2]

إذن، هناك إيقاع مستمر باطني في نفس الشاعر، وهناك إيقاع ظاهر نبصره في ثنايا النص، إذ تساعد في تجلّيه مكوّنات متعددة، من صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية وعروضية ودلالية، مُشكّلة بطريقة معينة، وبتآزر النوعين السابقين يمكن أن نقف على خصوصيات الإيقاع في الخطاب الأدبي ونرصد أهم عناصره وندرك مختلف وظائفه.

([1])- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/42.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالإيقاع إذن ينقل تجربة الشاعر ويترجمها في بنية دالة ومنظّمة، تسعى إلى خلق فعاليات التأثير في المتلقي، قصد التجاوب مع الشاعر والإحساس بما يحسّ. وفي ظلّ هذين العنصرين نقترب أكثر من فهم الدلالات العميقة للخطاب، ومن ثَمّ نبيّن جزءا غير يسير من تجربة الشاعر سمعا وفهما ووعيا، وبذلك نكون أكثر معايشة لها، ممّا يجعلها في عمق وامتداد مستمرين.

ومن هنا يخرج الإيقاع من حدود التأثير البسيط والمؤقّت إلى حدود التأثير العميق والمستمر.

إذن فالإيقاع يعد وسيلة من وسائل التبليغ، تعمل على ترجمة التجربة الشّعرية والإفصاح عن كنهها وإدراك معالمها وتفسير حقيقتها، بالوقوف على عناصر التشكيل بين المرجعيات والرؤى الأساس وقوالب التعبير.

ويمكن أن نعتبر الإيقاع ذا خاصية تبيينية تفسيرية، ضمن العملية الإبلاغية المتصلة بالوظيفة التأثيرية. ولذلك كان الاهتمام منصبا حول طاقات اللغة في أصواتها ومفرداتها وتراكيبها، كل ذلك في علاقة بالمعنى، وفي حدود قوانين النفور والجذب والتأثير والسّمع والتذوق، وتلك هي " قضية الشاعر الكبرى، نظرا لأنّ اللغة تراث شائع يستخدمه جميع البشر، ويحمل تاريخهم وخبرتهم. ومن ثمّ فالإيقاع ليس مجرد مادة خام محايدة كما يبدو بالنسبة للنّغمات الموسيقية والألحان والحركات..." [1]

ونظرا لتلك الأهمية التي يكتسيها الإيقاع في النص الشّعري فقد اتّكأت عليه الدراسات الحديثة، في فك رموز النص الشّعري – خاصة–، وتفسير كثير من الظواهر البلاغية والفنية فيه. " فالدراسات النصّية الحديثة خصوصا الأسلوبية منها التي تشتمل تحليل عناصر العمل الأدبي والنّص الشّعري بخاصة ركّزت على الجانب الإيقاعي، بل جعلته

(1)– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص/109، 110.

منطلقا من منطلقات البناء اللغوي النصي، تبدأ النص بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه والدلالة، أضف إلى ذلك أنّها في تحليل باقي مكونات النص الشّعري كثيرا ما تستند إلى الجانب الإيقاعي في تفسير تردد، صيغ وتراكيب خاصة في العمل الشّعري." [1]

فانطلاقا من النظرة التي اعتمدتها الدراسات النصية وهي اعتبار النص" بنية تتكون من عناصر تؤلّف بينها علاقات، وأنّ لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات متميزة عن غيره، فإنه كي نحلّل كلّ عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف والعناصر هي:

1- المواد الصوتية 2- المعجم الخاص 3- التركيب 4- الدلالة.

والحقيقة أنّ الإيقاع بصفة عامة يعد جوهرا في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص، فالفروق والنسب في العناصر تشكّل إيقاعا، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الإيقاع ضمن المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكّل عنصرا من عناصر الخطاب الشّعري." [2]

وعليه فإنّ البحث في إيقاع الخطاب الشّعري، هو البحث في خصوصيات اللغة الشّعرية ومحاولة تفسير ما هو ظاهر أو خفيّ في تلك العلاقات، "فالشّعر كما يراه مالارميه هو التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعات الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود؛ بمعنى أن شرط الشّعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعا خاصا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود تفسيرا شعريا، إلا أنّ دخول موسيقى الشّعر بوصفها نظاما قائما على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشّعري، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية

([1])- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994 م ، ص/12، 13.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائيا في بنية القول الشّعري متجاوزة في ذلك الوظيفة التنفيذية الصِّرف للإيقاع."[1]

وإذا كان الخطاب الشّعري بنية متحرّكة، تفسّر مظاهر الصراع بين مختلف تنظيماتها، فإنّ الإيقاع يكشف عن طبيعة العلاقة " التي تربط الجزء والآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرّك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني." [2]

ومن الطرق التي يمكن أن يتوخاها الأديب لتحقيق إيقاع في خطابه، واحدة من ثلاثة: التكرار أو التعاقب أو الترابط[3]، ولا يقتصر فقط على الأشكال السابقة بل يتعداها إلى "التكرار المتّسق أو غير المتّسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهذا أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معيّن يظهر في تناوب الحركة أو قواف متساوية... ويقوم جماله على لذة انتظار ما تستبق حدوثه." [4]

فالإيقاع إذن يترك لذة في المتلقي، ويخلق فيه نوعا من التشويق لمعرفة أكثر وتفاعل أعمق. وبذلك فهو يجعل المتلقي أكثر تهيّؤا واستعدادا، بل أكثر تكيّفا واستجابة والمعاني التي يتلقاها من جهة، ويفتح المجال واسعا للتخيّل، ومن ثَمّ إثراء دلالات النص، من جهة أخرى. ممّا يجعل دلالات النص تتسع وتتعدّد حسب درجة التفاعل، ودرجة التأثير التي تولّدها طاقات اللغة، وفق مستويات مختلفة .

([1])– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م، ص/05.

([2])– المرجع نفسه ، ص/12.

([3])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4])– المرجع نفسه ، ص/12، 13.

بمعنى أنّ الإيقاع "ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها. وإذا كان الفن تعبيرا إيجابيا عن معان تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال."[1]

وعليه فإنّ الإيقاع يعزّز العناصر الأخرى التي يستعين بها الشاعر في التعبير عن تجربته، غير أنّ "هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشّعري، يجب أن لا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كحركة تعبيرية."[2]

وبناء على ما سبق، من حديث عن الإيقاع وعناصره وكيفية تحسّسه ورصد مختلف ظاهراته، يتّضح لنا أن للإيقاع وظائف وقيّما متنوعة بتنوعه، فمنها الجمالية والتأثيرية والتعبيرية والإيحائية والتفسيرية البيانية والتبليغية والتربوية.

ومن دون شك، فإنّ القِيم الجمالية " قِيمٌ كيفية بالدرجة الأولى وهي ذات صبغة وجدانية روحية، وهي لطائف وبدائع يصعب تحديدها بالعقل وتكسد في سوقها بضاعة الفكر والوجه لمن أراد أن يدركها أن يتسلح لها بحساسية مرهفة وذوق فائق وقدرة فعلية على الشعور بدقائق الجمال" [3]

كما أنّ الانسجام والاتّساق في إيقاعات النص يتحققان بفعل تآلف جميع عناصره، في ظل تنوع العلاقات الكائنة بينها، وفي ظل النظام المشكّل لها والحركة المتحكّمة فيها، ذلك أنّ " تناسب الإيقاع مستفاد من تناسب العناصر في وزنها وحركتها وشكل نظامها...فإذا كانت العناصر الإيقاعية بهذه الصفة من الانسجام والتآلف، ولم تكن قلقة في أماكنها أو متنافرة من بعضها، ظهر كلّ منها بفضائله ومزاياه، وتكاملت المزايا والفضائل والمحاسن وتألّف من كل ذلك مركب للفتنة، تتجانس فيه الأضداد وتتقارب فيه الأبعاد، فيضفي كلّ

([1])–محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص/13، 14.

([2])– المرجع نفسه، ص/13.

([3])– محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/69.

على كلّ من جماله، ويفوز كلٌّ على كلّ في مجاله...تلك هي القيمة الجمالية ما يتميز به الإيقاع الفني على الإيقاع الميكانيكي من الحرارة والجمال... ثم إنّ للإيقاع القدرة على التعبير والتصوير والتأثير."[1]

وباعتبار الخطاب الشّعري بنية دالة قوامها الحركة، فإنّ الإيقاع هو المسؤول عن كشف تلك الحركة وتفسير حيويتها، أو بالأحرى الكشف عن مساراتها وتلوّناتها، في علاقة بمختلف الجوانب الدلالية.

وعليه فالإيقاع هو " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على الكتلة الحركية، وتختلف تبعا لعوامل معقدة." [2]

ولمّا كانت البنية الإيقاعية بنية دالة متحركة؛ بمعنى قائمة على أساس الصراع فإنّ مهمة الإيقاع " هي أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد... وعليه يبدو الإيقاع في النهاية أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشّعر، وأنه- الإيقاع- هو الذي نظّم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وقر الشاعر وقصيدته إليه."[3]

كما أنّ الإيقاع يكشف عن معان مختفية لم تكن تظهر لولاه، وعلى هذا الأساس يشبه الإيقاع المجاز في الشّعر فكلاهما يخيّل.[4]

ويذهب (أرنولد ستاين) إلى أنّ البناء الوزني لا يشبه الاستعارة فقط، بل هو مفتاحها. ويماثل الشكليون الروس بين الإيقاع والصورة، في كونه كاشفا عن النمط التحتي للحقيقة

([1])-محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص/ 68، 69.

([2])- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ط (01)، دار العلم للملايين، بيروت، 1974 م، ص/230، 231.

([3]) - محمد العياشي: نظرية الإيقاع في الشعر العربي، ص/ 68، 69.

(4)ـ سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص/134، 135.

العليا.[1] وبذلك" فإنّ الإيقاع يحيل إلى دلالات بسيطة وأخرى عميقة، فقد يبدو صدى لمعنى القصيدة، ويطرح معان وتفسيرات وظلالا للمعنى."[2]

إنّ الإيقاع بما يمتاز به من خصوصية على مستوى الأنظمة الإشارية الداخلة في تكوينه "إنّما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها، لأنّ الإشارات لا تنفصل إطلاقا عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة." [3]

وإذا كانت الإشارات غير منفصلة عمّا هو اجتماعي، وكانت الظاهرة الإيقاعية تتنوع بتنوع الظاهرة نفسها، فإن الظاهرة الإيقاعية غير منقطعة الصّلة بالفعل اللغوي الدلالي، ذلك أنّهما يمثلان حركتين متلازمتين متسايرتين[4] .

وينبغي أن نشير إلى أنّ تأثير التنظيمات الإيقاعية يتفاوت ويختلف باختلاف طبيعة التنظيم ذاته، وباختلاف العلاقة التي تربطه بباقي التنظيمات الأخرى، فالقيمة الإيقاعية "... تتفاوت... بتفاوت تمظهراتها الملموسة أو النازعة نحو الخفاء، وبتباين البنى الأسلوبية التي يسلك فيها الإيقاع. فكلمات لغة عادية لا تثير–طبعا– أحاسيسنا، ولا تخلق فينا أكثر من توقع ضعيف، بيد أنّ النثر الفني أو الشّعر النثري، يُحدث وقعا أكبر، أما العمل المفصّل والموقّع بشكل مبدع، فيستغرق منا أكبر قدر من الانفعال الجمالي والتجاوب الإيقاعي ما تجاوبت الصورتان الصوتية والفكرية." [5]

وبناء على ما سبق لا تبقى وظيفة الإيقاع مقتصرة على تنميق النص وزخرفته، بل تتعدّى ذلك "... إلى إثارة المتلقي، فتحاكي استجاباته الانفعالية التنويعات الإيقاعية التي

([1])– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص/134، 135.

([2])– المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

([3])– المرجع نفسه ، ص/137.

([4])– زواخ نعيمة: البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني: دراسة أسلوبية صوتية لسورة الواقعة، ط(1)، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م، ص/ 41.

([5])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يجريها المنجز تبعا لحالاته النفسية. ومن أجل هذا نلفي الأثر الفني الواحد، يحتوي على إيقاعات متعددة، تهيئ للمحلل مادة خصبة للقراءة والتأويل، ولكنه لا يستطيع إحصاء- إذا ما استثنينا العناصر العروضية والإيقاعية البارزة- ما لا يخضع للإحصاء والعدّ من الظاهرة على مستوى الكم، ويقنع بوصفها بالسرعة والتوتر والرزانة والطول والقصر..."[1]

وإذا كان الإيقاع يحتاج إلى وصف لمعرفة أنظمته المؤثرة في المتلقي، فإنّ تبرير تأثير تلك الأنظمة والبحث في دلالاتها هو الأمر الصعب . " ...فالبحث الطبيعي في الإيقاع بمنهجه الوصفي، يبيح الكشف عن وقائعه التي تتلقاها حاسة السمع، ويقيسها جهاز الكيموغراف، بل وقد يقيس عناصر لا تصلح وسائل العروض للكشف عنها، إذا كان كذلك، فإنه يبقى قاصرا بالنظر إلى افتقاره إلى أهم ما يثري الدراسة ويعمقها، وهو التعليل: تعليل الإيقاع وتفسير أثره، فضلا عن عجز تلمّس إيقاعات على صعيد الدلالة البحثة أو المعنى، وعليه فهو لا يعدو أداة يستعين بها الباحث الناقد لإزاحة الستار عن صنوف إيقاعية، لطالما غابت عن ملاحظة العروضي." [2]

وإن كانت القيم الدلالية- النفسية، كثيرا ما توصف بالعارضة والمبهمة، فإنه لا ينبغي إغفال أهميتها في إرضاء نواح ما في الإنسان، بحيث يشكّل تناظم الوحدات وتناظرها حاجة ذهنية، كما تعبّر الانتناءات والمنحنيات- أي الخروج عند التناظم الصارم- عن جوهر الفعل الفني النازع إلى التحرّر.[3]

ومهما يكن من أمر فإنّ الإيقاع- الثابت حينا في سير معين، والنّشِط أحيانا أخرى- كثيرا ما يلتبس بالوظيفة التي يقوم بها، إلى درجة أنه لا يمكن التمييز بين خاصيته باعتباره ظاهرة نصية، وفي الوقت نفسه، ظاهرة خارجة عن النص أي تأثيرية. وبناء على هذا يتأكد

([1])- زواخ نعيمة: البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني، ص/41.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])- المرجع نفسه ، ص/42.

لدينا القول: إنه يبرز قيمة دلالية نفسية، قد تكون نتاج إسقاطات نفسية وذهنية على الظاهرة إلى جانب القيمة الفنية، وذلك بحسب كونه:[1]

1- ذا مسار تكراري انتظامي، وفي هذه الحالة يوحي توازن الإيقاع بالتوازن النفسي الذي يخلق جوّ الشعور بالتوقعات اللذيذة المصحوبة بعدد من الإشباعات.

2- ذا مسار تلويني، ربّما يصل إلى حدّ التبعثر، حين لا يكتفي النص بإثارة مشاعر الذهول والفجاءة والانتظار الخائب، ليعمل على تفجير مكنون أو توليد حالة من التوتر، تعكس حركة في أوج ثورانها.

فالكلمات تحيا إيقاعيا، وتؤثر في المتلقي سلبا وإيجابا (لذّة وألما)، بما تصطبغ به من إيحاءات نفسية، وليس فقط بعنصرها الموسيقى الذي يتألف من تواتر الأصوات النغمية بجرْسها ونبرها وغُنّتها..."[2]

4- صعوبة الإيقاع:

لعلّ أوّل صعوبة في الدراسة هي التعامل مع عمل فنّي، أي نحن " أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني ، لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور وأمضى في الحركة وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفنّي على اختلاف أشكاله، سواء أكانت فنونا تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنونا تعبيرية كالموسيقى والشّعر ."[3]

([1])- زواخ نعيمة: البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني، ص/42.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])- محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981 م،ص/07.

ويمكن أن نضيف قضية تعدّد مجالات الإيقاع ، فمشكلة الإيقاع ليست" مقصورة على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة . فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية ، وإيقاعات للموسيقى ، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية."[1]

وبناء على هذا الأساس طرحت إشكالية إيثار الشاعر إيقاعا ما على آخر، فهل يكون نظم القصيدة على بحر من البحور الستة عشر، يعود إلى مسائل نفسية أم ثقافية؟ أم يعود إلى وسائل تعليمية أم إبداعية؟ وهل يخضع ذلك الإيقاع إلى عملية استحضار إيقاع قصيدة سابقة، قد يكون المبدع تأثر بها؟ أم أنّ العملية تخضع للإلهام في بداية الإيقاع فيتجسد ذلك عند الخاطر أثناء النظم، وبذلك نبعد أي تأثير خارجي في عملية الإيقاع؟[2]

ويرى (عبد الملك مرتاض) أنّ ما تكتسبه النصوص الشّعرية من تبنك وخلود راجع إلى مسألة النسيج الشّعري، بينما المضمون يفقد وهجه وعنفوانه على مرّ الزمن عليه. وما كان نبل المضمون ليشفع للشعر إذا كان النسيج فيه رديئا.[3]

وخلاصة قوله في هذه المسألة هو "أن اختيار الإيقاع، وهو مشكل هام في تركيب الخطاب الشّعري لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجي، وإنما يكون متولدا عن اللحظة التي تكتب فيها القصيدة، وعن مدى نتق قريحة الشاعر وعظمة عبقريته في التفرد والابتكار."[4]

([1])– رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي ، مرا: حسام الخطيب، ط(03)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 1987 م، ص/170.

([2])– عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم– دراسة في الجذور–، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ص/ 204، 205.

([3]) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

([4])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعليه فإنّ الإيقاع في الخطاب الشّعري يخرج عن مفهوم المحاكاة والتقليد " فلكل قصيدة إيقاعها الخاص المتميز عن القصيدة الأخرى، للشاعر نفسه وفي إطار الشكل نفسه."[1]

كما أنّ مسألة الإيقاع في علاقتها بالمضمون قد أثيرت حديثا، محاوِلة تقديم تفسير آخر لما طرحه (حازم القرطاجني) في حديثه عن علاقة الوزن بالمعنى.

فمسألة تأثر الشاعر بقصيدة أو بأخرى "حفظها أو قرأها أو سمعها حديثا فأثرت فيه فجرى شعره على إيقاعها من حيث يشعر أو لا يشعر. وهذه المسألة يجب أن تدرس في إطار التناصية قبل أن تدرس في الانعكاس النفسي، ذلك أنه لا أحد قادر على الإفلات من تأثير القراءات التي تمارس تأثيرها عليه لدى تجسيد الإبداع الأبيض الكامن في نفسه على الطبيعة إلى إبداع أسود، أو حقيقي، حيث يخرجه إلى المتلقي ويبثه إليهم بثا."[2]

وكما طرحت الأسلوبية إشكال علاقة الأسلوب بصاحبه من خلال تعرضها لمفهوم "الأسلوب هو الرجل"، بمعنى أن الأسلوب يكشف عن طريقة تفكير صاحبه ورؤيته، وينم عن ذوقه، ويحيل إلى مصادر ثقافته التي تكشف عن دواعي الإبداع، أو بمعنى آخر يكشف الأسلوب عن شخصية صاحبه ويعد مرآة لعقله.

ولذلك فإنّ الإيقاع يعتبر " مظهر عبقرية الشاعر ، ومجال التفوق على الغير واستقلال الشخصية بالعمل الأدبي ."[3]

نجد هذا الفهم قد طُرح في ربط الإيقاع بصاحبه " فليس الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، إنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكوّنه،

([1])– سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، مطابع الوادي الجديد، القاهرة، 1996، ص/5.

([2])– عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، ص/ 246.

([3])– علي علي صبح : البناء الفني للصورة في الشعر، ط(02)، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1996م، ص/244.

والنغم المؤثر في الشّعر لا يصدر إلا عن دوافع، قد انفعلت انفعالا صادقا ولهذا فهو أدق على نظام النزعات."[1]

وعليه نقف على سمات التغيّر والتلوّن في إيقاعات النص الواحد ، فالإيقاع " ليس معطى قبليا ، كما أنّه ليس شيئا ثابتا، إنّ هذه الزئبقية التي يتميّز بها الإيقاع ، ليست هي العائق الوحيد الذي يعترض الباحث..."[2]

غير أنّ النظرة المختلفة لحقيقة الإيقاع وللعناصر المشكّلة له وكيفية دراستها، جعل من السيميائين، من يعتبره شكلا بعيدا عن الدلالة الصوتية، وبذلك يصير الإيقاع شكلا مرئيا (يأخذ دلالة بصرية) نلحظه بالعين المجرّدة في الخطاب.

فالإيقاع في التصور السيميائي " يعدّ شكلا داليا بحيث يبعد الإيقاع من ارتباطه بالدال المصوت، ممّا يسمح بإلحاق هذا الإيقاع بالسيميائية البصرية مثلا، كما يمكن عزله عن الارتباط بالدال من حيث هو أمر مفض إلى إمكان إيجاد إيقاع على مستوى المضمون."[3]

ويذلك يفصل السميائيون بين الصوت وجوانبه الدلالية التصورية أو الإدراكية باعتبار أن الإيقاع دال يمكن أن يلاحظ في الخطاب الشّعري بحاسة البصر، وما علينا إلا أن نترصد أماكن وجوده ومحاولة اكتشاف دوره في ذلك المكان أو المساحة التي وُظّف فيها، وإيجاد علاقة تربطه بالمكان الأول الذي ورد فيه.

كما أنّ إمكانية تحقق الدلالة على مستوى المضمون، بمعنى أنه من الممكن الاستغناء عن الدال في تصورنا للإيقاع، من خلال أن هذا الأخير يمكن أن يدرك من خلال معاني النص، فإنه في هذا التصور إقصاء للمعاني المعجمية والدلالات الاجتماعية التي تحملها

([1])– عثمان موافى: في نظرية الأدب من قضايا النثر والشعر في النقد العربي القديم، ج(1)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع الإسكندرية، 2004م، ص/90.

([2])– محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،ج(01)، ط(01)، مطبعة أميمة، سيدي إبراهيم، فاس، 2012 م، ص/21.

([3])– عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، ص/200.

اللغة ولا يمكن فيها إقصاء الدال بغض النظر عن جوانبه الصوتية أو إيحاءاته الإضافية في النص.

وما يمكن قوله أنّ الإيقاع في ارتباطه بالدال المصوت لا يمكن إهماله، مهما تعددت عناصر الإيقاع في الخطاب الشّعري، لأنه لا يمكن إهمال الدلالة الصوتية سواء المرتبطة أصلا بطبيعة الصوت الذي يحيل إلى معنى بعينه، أو من خلال ما يحققه من معان إيحائية، نستنبطها من السياق الذي ترد فيه تلك الصوامت مع صوائتها أو مصوتاتها.

كما أن عزل الإيقاع عن الدال باعتبار إمكانية إيجاد إيقاع على مستوى المضمون، يسقط أهمية الدال في علاقته بمعناه (المدلول)، وكأن المعاني تصير شيئا خارجا عن العلامة اللغوية.

بمعنى أن هذه النظرة تفصل الدال عما يشير إليه وعليه تصير "الأفكار التي تدور في أذهاننا تملك وجودا مستقلا، ووظيفة مستقلة عن اللغة، وإذا قنع كل منا بالاحتفاظ بأفكاره لنفسه كان من الممكن الاستغناء عن اللغة، وإنه فقط شعورنا بالحاجة إلى نقل أفكارنا الواحد إلى الآخر الذي يجعلنا نقوم دلائل (قابلة للملاحظة على المستوى العام) على أفكارنا الخاصة التي تعمل في أذهاننا."[1]

ويتسم الإيقاع بسمة الإشارية– نسبة إلى الإشارة– ولكن تلك الإشارة " ليست بسيطة بل هو –الإيقاع– نظام إشاري مركب ومعقد، مكون من العديد من الإشارات، بل إنّ كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ولا متفقا عليها، إن الإشارات الشّعرية إشارات أيقونية "iconic" أو تصويرية، أي أنها متعددة الدلالات، مكثفة المعاني من ناحية، ولا تؤدّي معانيها بشكل مباشر، من ناحية أخرى."[2]

([1])– أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط(3)، عالم الكتب القاهرة، 1992م، ص/57.

([2])– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص/136.

وبناء على هذا الأساس المفضي إلى اعتبار الإيقاع شبكة من العلاقات المنظوماتية، وجب عدم الاقتصار على الأصوات والمفردات والتراكيب بما تحمله من دلالات في دراسة الإيقاع الشّعري، لأن التجربة الشّعرية تستمد روحها من عناصر عديدة لها صلة بالبيئة والتنشئة وغيرها.

فالإيقاع بما يمتاز به من خصوصية على مستوى الأنظمة الإشارية الداخلة في تكوينه "إنّما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها،لأن الإشارات لا تنفصل إطلاقا عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة."[1]

فالإيقاع بانتمائه للقصيدة وتمييزه لها، يحقق له دورا مزدوجا، ذلك الدور " الذي يؤديه الإيقاع المتمظهر في كونه شيئا غير محدّد القسمات والملامح من قبل، إذ هو يتشكّل ويتكوّن في القصيدة ويأخذ شكله بها ، من جهة، ويعمل على حقنها بجينات وراثية تنتمي إليه، من جهة أخرى، ممّا يؤكّد فرادته ومن هنا سرّ مشاركته في تحديد هويتها وتميّزها في آن. هذه العوامل مجتمعة ، والطبيعة المزدوجة للشّعر باعتباره فنّا زمانيا ومكانيا في وقت واحد معا، هي مصدر الصعوبة في التّصدّي للإيقاع."[2]

5- الإيقاع خارج الفنون والآداب وداخلها:

لا بد من التمييز بين الإيقاع خارج الأدب والفن وفيهما، من جهة، وبين ما يكون لأعضاء جسم الإنسان من إيقاع بديع، فطره الله عليه ، من جهة أخرى، وما يقوم به الإنسان في الفن والأدب من استثمار لقوى أودعها الله فيه، وتقرّ مسؤولية الإنسان.

بمعنى ينبغي أن نميز بين الإيقاع " كتركيب منظم مطلق كما يتبدى مثلا في دقات القلب وحركات الأذرع والأرجل والسير وتعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض وحول الشمس، فالإيقاع هنا ليس مجرد تكرار منظم لوظائف وأنشطة

([1])- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص/137.

([2])- محمد المتقن : الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص/21، 22.

الإنسان والطبيعة وإن كان غالبا ما يقودنا للإيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء".[1]

والإيقاع الفني " كعملية جوهرية وضرورية، فهو هنا تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة، إنه تأكيد قوي لمعنى الكلمات، وضغط على الانفعال والأفكار بواسطتها، فهو من ثمّ يعني أغلب الحركات التأثيرية."[2]

فالحركة الإيقاعية لا تتجلى فقط، في ما يتّسم به الخطاب الأدبي من تناسب أو تناظر أو تكرار منسجم ومُنظَّم، أو توزيع هندسي مخصوص لمكونات معينة، بقدر ما تفسر فعالية تلك الحركة عناصر أخرى تنميها وتضفي عليها حيوية، تؤهلها لوظائف التأثير والإفهام والتبليغ.

إنّ تلك الحركة يخلقها التفاعل الحاصل بين مكونات الخطاب على جميع المستويات والتي تتآزر في صراع داخلي، ظاهر أو خفي، لتنقل في نهاية المطاف إلى المتلقي في شكل مُنظَّم.

وإذا كان الأدب فنا فإن النظرة للإيقاع تتسع لتشمل الشّعر والنثر معا. ذلك أنّ ما يصحب الكلام من نغم نحسّه مِن "جرْس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها."[3] والحروف وجرسها يوجد في الأدب– على اختلاف الدرجة– لأننا نتعامل مع اللغة من خلال استعمالات خاصة.

ولذلك كان الإيقاع في جزء منه "هو تواتر الحركة النغمية، وتكرار الوقوع المطّرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختلف العناصر الموسيقية،

([1])– السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وظائفها الإبداعية، ط(3)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984م، ص/159.

([2])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– ابن منظور: لسان العرب، الجزء (6)، ص/225.

والإيقاع مصطلح أدبي يبرز في الشّعر خاصة باجتماع النبر مع عدد من المقاطع، يزيده تساوق الحروف الموسيقية والصفيرية وحروف العلة بنسق رتيب... وقد يقع الإيقاع في النثر عن طريق السجع، وتوازن التراكيب، وتنوع الحركات، والتنويع المنتظم للجمل الطويلة، باعتناء الكاتب بنقل القارئ من فقرة إلى فقرة، ومن فكرة إلى فكرة..."[1]

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ الإيقاع يكون في كل الوجود ، ويشمل مختلف مكونات الطبيعة والإنسان الذي يحيا فيها، ومن ثمّ يكون في نشاط هذا الأخير.

وينبغي أن نشير إلى أنّ تجليات الإيقاع تختلف قيما سبق ذكره ، بمعنى أنّه إذا كان الإيقاع جوهرا وقاسما مشتركا ، فإنّ مظاهره وآليات حدوثه تختلف باختلاف المجال الوارد فيه.

6-الإيقاع ظاهرة عامة:

وإن اعتبر (محمد العياشي) الإيقاع "مبدأ أزليا إلهيا يضمن استمرار حركة الظاهرات المادية بما يوفّر لها من التوازن والتناسب والنظام الدوام."[2]، فإنه يشير إلى بعض المجالات التي توجد فيها الظاهرات الإيقاعية، فيقول: "إنّ الإيقاع يوجد في مواطن متعددة منها: الفن والشّعر والموسيقى والرقص. كما أننا نجد أثره في حركتنا وفي حركة الحيوان وفي الطبيعة التي حولنا."[3]

وعليه يمكن التمييز بين الإيقاع في الفنون التعبيرية وعنه في الفنون التشكيلية، ذلك أن الإيقاع يأخذ مظهرا خاصا في كل فن.

([1])– محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، 149/1.

([2])– محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/41.

([3])–المرجع نفسه ، ص/40.

فأمّا في الشّعر "فنجده في الحركة اللفظية"[1]، بخلاف ما يكون عليه في الموسيقى وفي الرقص، "فالموسيقى قوامها الحركة الصوتية، والرقص قوامه الحركة البدنية."[2]

كما يذهب الباحث ذاته إلى أن الإيقاع ليس حكرا على فن دون آخر، وأنه ليس تابعا لفن دون آخر، فهو يتميّز بالاستقلالية الذاتية، وهو قائم بذاته تستخدمه الفنون وتعتمد عليه، لتفرز من فعاليات تأثيرها وتزداد قوة بقوته، فتضم بذلك الطاقات الكامنة فيه إلى طاقاتها.[3]

وقد ينظر في تصنيف الإيقاع إلى عنصر الزمن في تساويه وتفاضله، ليأخذ بذلك الإيقاع في الاصطلاح معنيين، أحدهما عام، " وهو إطلاقه على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري. فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة سمّي الإيقاع موصّلا، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار، سمّي الإيقاع مفصّلا . إن تعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول الحارة، والفصول الباردة، وتعاقب أزمنة النمو، والانحلال، وتعاقب النشاط، والسكون، واليقظة، والنوم، كلّ ذلك يدلّ على ما في حركات الطبيعة من نظام إيقاعي ." [4] وآخرَهما خاص " وهو إطلاقه على نظام حركات الألحان وأزمنتها " [5]

ومنه نلحظ أنّ العموم في الظاهرة الإيقاعية هو ما اتّصل بحركة العناصر المختلفة ، عدا اللحن، في حين أنّ الخصوص في الإيقاع هو ما اقترن بحركة الألحان.

7- بين الإيقاع والوزن :

لعلّ الإيقاع والوزن من أكثر المصطلحات تداخلا ، حيث كثيرا ما يستعمل مصطلح الإيقاع مرادفا للوزن ، ويُتحدّث عن هذا الأخير على أنّه هو عينه الإيقاع.

([1])–محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/40.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– المرجع نفسه ، ص/42.

([4])– جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج (1) ، ص /175.

([5])– المصدر نفسه ، 1 /185.

ولذلك وجب التمييز بين المصطلحين ، والإشارة إلى بعض نقاط الاختلاف والاتفاق بينهما. فالفرق بين الإيقاع والوزن، هو " أنّ الوزن مؤلّف من أقسام متساوية الأزمنة، على حين أن الإيقاع مؤلف من أقسام متفاضلة الأزمنة، أضف إلى ذلك أن الوزن مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القوية واللينة في نظام ثابت ومتكرر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنقرات مختلفة الكم والكيف، تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط، واللين في أجزائه ."[1]

وبقدر ما يلتقي الإيقاع والوزن في مرحلة معينة ، وعلى مستوى معيّن ، إلا أنّ ذلك لا يعني المطابقة بينهما. " فلاشك أن بعض أقسام الإيقاع مطابقة لأقسام الوزن، إلا أنّ هذه المطابقة ليست متصلة ومستمرة، ذلك أن الوزن المقرر في بداية التأليف يظل على حاله حتى نهاية اللحن، كأنه نظام ميكانيكي ثابت، في حين أن الإيقاع كثيرا ما يختلف باختلاف مراحل اللحن . وإذا كان الوزن هو المقياس الميكانيكي الثابت فإن الإيقاع هو الإبداع الفني المعبّر عن خلجات النفس . وما يقال عن الإيقاع الموسيقي يقال كذلك على إيقاعات الألفاظ في الشّعر والنثر ." [2]

يتكون الوزن أو ما يطلق على تسميته البحر من تفعيلات التي تتكون بدورها من أسباب وأوتاد ، وهذه الأخيرة هي مجموع حركات وسكنات ، ولا يمكن أن نقول إن الإيقاع يتكوّن من تفعيلات أو أسباب وأوتاد ، وإنّما تلك الأنظمة تخلق إيقاعا معيّنا وفق تنظيمها تنظيما معيّنا.

ويجمع رتشاردز(I.A. RICHARDS) بين الوزن والإيقاع من حيث الأثر النفسي ، فيذهب إلى أنّ " الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي أن لا نتصوّره على أنّه الكلمات ذاتها، أو في دق الطبول، فليس الوزن في المنبّه وإنّما في الاستجابة التي نقوم بها، فالوزن يضيف

([1])–جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية ، 186/1.

([2]) – المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

إلى مختلف التوقعات التي يتألّف منها الإيقاع نسقا أو نمطا زمنيا معيّنا، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطا في شيء ما خارجنا، وإنّما إلى كوننا نحن قد تحقّق فينا نمط معيّن أو قد تنسّقنا على نحو خاص، فكلّ ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب."[1]

وكما يقترن الإيقاع بالتجربة فإنّ الوزن كذلك ، وهو ما ذهب إليه جابر عصفور حينما اعتبر الوزن" في ذاته صورة مجرّدة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميّز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة، ذلك لأنّ لغة الشّعر ليست كأنغام الموسيقى مجرّد عناصر صوتية مجرّدة ، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأيّ حال."[2]

ويفرق مصطفى حركات بين مجالين مختلفين يستعمل فيهما الوزن العروضي ، على مستوى الكلام وعلى المستوى النظري[3] ، فعلى المستوى الأوّل يمثّل مصطفى حركات لذلك ببيت من الشّعر :

فاصرف همومك بالرّبيع وفصله إنّ الرّبيع هو الشّباب الثاني

فوزن البيت هو :

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مفعولن

ويرجع ذلك إلى إقران النص بسلسلة من السواكن والمتحركات.

([1])– إيفور آمسترونغ رتشاردز: مباديء النقد الأدبي ، تر: مصطفى بدوي، مرا: لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، 1960م، ص/20.

([2])– جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة، مصر، 1978 م، ص/410، 411.

([3])– مصطفى حركات : نظرية الوزن ، دار الآفاق ، الجزائر، 2005م، ص/45.

ومنه يصير " الوزن العروضي لنص هو سلسلة المتحركات والسواكن التي نقرنها به." [1]
أمّا على المستوى النظري ، فيقال وزن الكامل:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فنلاحظ أنّ الوزن السابق "لا يقابل أيّ نص شعري معيّن وإنّما هو بناء بحث يمثّل مرحلة من المراحل النظرية."[2]

إنّ الوزن الواحد قد يجود بعطاءات إيقاعية مختلفة ، أي أنّ الوزن واحد والإيقاع يختلف ويتنوّع.

- لكل وزن إيقاع وليس لكل إيقاع وزن بالمفهوم العروضي لمصطلح وزن.
- يوجد الوزن العروضي ضمن البيت الشّعري أو السطر الشّعري ، في حين الإيقاع يتعدّى النظامين السابقين إلى أنظمة أخرى، أهمها : البلاغية والنحوية والصرفية والصوتية وفوق تركيبية (النبر والتنغيم) والدلالية .
- تبادل الأدوار بين الإيقاع والوزن ، في علاقة الكليّة والجزئية، فالإيقاع سمة من سمات الوزن ، كما أنّ الإيقاع لا يدخل في تكوين الوزن فقط ، بل يتعداه إلى أنظمة أخرى ، وهنا يصير الإيقاع أعمّ وأوسع من الوزن.

بمعنى آخر فإنّنا في العروض لا نقول إلّا وزن البيت الشّعري أو الصدر أو العجز أو السطر الشّعري، بخلاف في مجال الإيقاع فإننا نقول إيقاع الشّعر ، وإيقاع الصوت، وإيقاع السجع ، وإيقاع الجناس ، وإيقاع البنية الصرفية، وغيرها من التنظيمات المشار غليها سابقا، ولكن في العروض لا يمكن أن نقول الوزن الصوتي أو وزن السجع أو الجناس ، ونقصد بذلك تخصص علم العروض ، اللهمّ إذا كنّا نقصد بالوزن الصيغة ، فذلك أمر آخر.

([1])– مصطفى حركات : نظرية الوزن ، ص/46.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن جهة أخرى يمكن أن نقول إيقاع العروض ، أي للعروض إيقاع ، ولا يمكن القول عروض الإيقاع، أو عروض الصوت مثلا.

8- الإيقاع والموسيقى:

إنّ الخطاب وخاصة الشّعري منه، وما يمتاز به من تركيب خاضع لوزن معين، يجعله يتميز بموسيقية معينة، تسهم في تجسيد الحركة الإيقاعية فيه من خلال ائتلاف حروف الألفاظ وحسن تجاور هذه الأخيرة، في علاقتها بما قبلها وما بعدها، ممّا يجعل تلك الموسيقية تتجلى على مستوى عال وهو البيت الشّعري لتنمو وتتكاثف في الخطاب كأعلى مستوى.

كما أن تلك الموسيقية التي يحدثها الوزن بكل مكوناته لا تختص بما يتّسم به الوزن من نظام خاص، بل يعود أيضا إلى طبيعة اللغة في حد ذاتها والتي تحمل سمات موسيقية. وأكثر ما تظهر"موسيقية اللغة في الشّعر، وهو أشدّ الفنون الأدبية ارتباطا بالموسيقى، لأن الإيقاع المنغّم المقسَّم في الشّعر يجعله مصاحبا للتعبير الجسدي بالرقص من الانفعالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء: وموضوع الشّعر ووظيفته هو الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات."[1]

إنّ ما امتازت به اللغة العربية من خصائص على المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية والتعبيرية، كل ذلك جعل منها لغة شاعرة، كما ذهب إليه العقاد في قوله:" إنّ اللغة العربية لغة شاعرة لأنها بنيت على نسق الشّعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في

([1])- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عن سيد قطب، دار الشهاب للنشر باتنة، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، 1988م، ص/ 96.

جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، ولا تنفصل عن الشّعر في كلام تألفت منه، ولم يكن من كلام الشّعراء."[1]

وبذلك تعزّزت تلك الموسيقية بفعل انسجام الأصوات وما توحي به من معان، وبفعل تناسب العلاقة بين الألفاظ أثناء النظم، فالمعاني تقطر من أعناق الحروف لتسقي اللفظ فتخرجه بهيّا ناضرا. وكذلك الألفاظ إذا فاضت معانيها في تركيب روت ما قبلها وما بعدها فشعّ وأثمر.

وعليه فإنّ " الإيقاع الصوتي والإيقاع المعنوي متساويان في الأدب، وهما جزء أساسي في التعبير. لأنّ الدلالة اللغوية وحدها لا تكتفي في العمل الأدبي. والإيقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه إيقاع تتولى العين تميزه بدل الأذن، وتلحظه في تناسق الألوان والخطوط، فهو ملحوظ في الانحناءات والأوضاع والأبعاد، ولكن الإيقاع في هذه المواضع وتلك مجازي. وقد استخدم لفظه بدل لفظ (التناسق) وما تزال لكل فن خصائصه. والإيقاع بمعناه الحقيقي لا يتحقق إلاّ في الموسيقى ويتحقق جزئيا في أوزان الشّعر وتنغيم النثر."[2]

إذن فكما يحدث الوزن كتركيب له نظام معين موسيقى، فإنّ التعبير أيضا يحدث موسيقى، و"هي موسيقى ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة ومهيّأة لنا في كثير من الأحيان بما تعطيه من إيحاءات انفعالية لنموّ التجربة الفنية... ومن هنا تأتي أهمية الموسيقى التعبيرية في القصيدة الشّعرية كأطر موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التي تنشأ من التجربة الشّعرية. وتلعب [تؤدي] هذه الموسيقى التعبيرية الدور الرئيسي في زيادة الحيوية والقدرة على استقبال الإيحاءات."[3]

([1])– عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة ومزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، 1960م، ص/08.

([2])– صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص/96.

([3])– السعيد الورقي: لغة الشعرالحديث، ص/160، 161.

فالجانب الموسيقي الذي يخلقه النص الشّعري يكشف عن مدى الانسجام فيه، ذلك الانسجام الذي يوحّد بين تلك الموسيقى وأحاسيس الشاعر ومشاعره، فيجعل من النص "صورة فنية متماسكة، فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق وتتموسق في الوقت ذاته بما يصوّره أو يعبّر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة.

ويستطيع التلوين الموسيقي أن يلائم هذه المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور ينطق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها بالإضافة إلى أنّ الموسيقى في الشّعر لديها قدرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشّعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقى وقدرته على التخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لا بد من انتصابه على ماهية العمل الفني كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضع الشّعري ونغمة الموسيقى."[1]

وعلى هذا الأساس تدرس الجوانب الموسيقية التي تنجم عن الوزن بكل مكوناته وعن اللغة في حد ذاتها، وكيفية التعبير المجسّدة الحركة الداخلية للنص والعاملة على تطوير تلك الحركة وتداخلها وتشابكها، كل ذلك ينبغي أن يدرس في علاقته بالتجربة الشّعرية المعبّر عنها في بناء لغوي متميّز.

فالبناء الموسيقي "يعدّ أحد مكونات التجربة الشّعرية، فالنص الشّعري تتعدى أبعاده الجمالية... والبحث عن جمال هذه الأسرار ربّما يكمن في البناء الموسيقي، وربّما يكمن في التشكيل بالصورة، وربّما يكمن في البنية اللغوية والإحساس بالزمن.، وكل الأبعاد السابقة تنبثق من الطاقة الشعورية المتدفقة من كيان النص، وهو بدون هذه الطاقة يعد نهرا جافا، وحديقة يابسة، وأفقا منطفئ النجوم."[2]

([1])– رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، (د ط)، (د ت)، ص/09.

([2])– صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي للنشر القاهرة، 1992م، ص/07.

وكما سبقت الإشارة إلى أن الإيقاع لا ينحصر في الوزن كشكل أو إطار (قالب)، يتمتع بخصوصية موسيقية، بل يتعداه إلى طبيعة اللغة في حد ذاتها وإلى المكونات الأخرى من أصوات وألفاظ وتراكيب في علاقتها بالمعنى، مما لا يجعل الإيقاع محصورا في ما هو ظاهر بل يتعداه إلى ما هو مستتر متوارى، "فالعلاقة بين الشاعر، والنغم الشّعري، والإيقاع الذاتي للفظة الواحدة والألفاظ المتعانقة أخف من أن تحدّها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة، والمقاييس الثابتة، وهذا لا ينفي دراسة صوتية جادة لهذا الجانب الغزير المتدفق أبدا، بقوة الطاقة الشّعرية المبدعة، وقدرتها على الانطلاق بدفق حيوية وتألق، حيث تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه خفوتا ولينا وصخبا وضجة، وهياجا وحماسا."[1]

وبناء على الخاصية الموسيقية التي يحملها النص الشّعري في علاقته بكل من المخاطِب والمخاطَب، يكون الإيقاع " انتظاما موسيقيا جميلا، ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا، يهبه الشاعر المفن، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، هو صدى مباشرة لانفعال الشاعر بتجربة في صيغة فذّة، تضعك أمام الإحساس في تشعّب موجاته الصوتية في شعاب النّفْس."[2]

فالإيقاع إذن ينقل تجربة الشاعر، ويكشف عنها ويترجمها في بنية دالة، تسعى إلى خلق فعاليات التأثير في المتلقي قصد التجاوب مع الشاعر والإحساس بما يحس. وفي ظل هذين العنصرين نقترب أكثر من فهم الدلالات العميقة للخطاب الشّعري، ومن ثمَّ نتبنى جزءا غير يسير من تجربة الشاعر سمعا وفهما ووعيا، وبذلك نكون أكثر معايشة لها، ممّا يجعلها في عمق وامتداد مستمرين.

([1])– عبد الرحمن الوجى: الإيقاع في الشعر العربي، ط(1)، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق 1989م، ص/79، 80.

([2])– المرجع نفسه ، ص/80.

ولسبب تلك العلاقة الوطيدة بين الإيقاع والموسيقى نجد من الدارسين من ذهب إلى أن الإيقاع "مصطلح يستخدم أساسا في الموسيقى باعتباره تنظيما للشق الزمني منها."[1]

غير أنّ الإيقاع ليس حكرا على الموسيقى فقط، فكما اشرنا سابقا أن لكل فن إيقاعه الخاص به، وكل ظاهرة في الكون تخضع لإيقاع معين، يكشف عن طبيعة الحركة فيها، كما أن آليات تحقّق الإيقاع في تلك الفنون والظاهرات تختلف من فن إلى آخر، ومن ظاهرة إلى أخرى.

وعلى هذا الأساس فإن للشعر إيقاعه الخاص الذي يتحقق بوسائل خاصة، وبهذا المعنى يصبح الإيقاع "خاصية جوهرية في الشّعر، وليس مفروضا عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز."[2]

ولعلّ الحديث السابق عن الإيقاع والموسيقى في الشّعر يبطل الترادف بينهما ، كما يجعل من الدراسات المفسّرة إيقاع الشّعر على أنّها هي موسيقاه متسمة بالتداخل وعدم الوضوح واللبس في توظيف المصطلح.

ذلك أنّه رغم التداخل بين مصطلحي إيقاع وموسيقى، ورغم التقاطع الموجود بينهما ، إلّا أنّ كلّ علم له استقلاليته وآلياته . وقد يتراءى لنا أنّهما شيء واحد ، باعتبار أنّ الإيقاع من مواضيع الموسيقى ، لكن حينما ننتقل إلى الشّعر ، يحدث الفارق والتمايز بفعل التعامل مع الصوت اللغوي الحامل تمثلات وحدوس . وسيأتي تفصيل ذلك في عنصر بين الإيقاعين الشّعري والموسيقي من هذا البحث.

([1])– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص/109.

([2])– المرجع نفسه ، ص/109، 110.

9- بين الإيقاع والإنشاد :

ومن هنا فإنّ الحديث عن النطق وكيفيات الأداء والدلالة المعنوية للأصوات يجعل مسائل أخرى، لها وطيد الصلة بالإيقاع جديرة بالتناول وهي الإنشاد، ومِن ثمّ الإيقاع الموسيقي والفرق بينه و الإيقاع الشّعري.

"و إنّا حين نطلق مصطلح الإنشاد فإنّما نريد به، إلى ما تريده اللغة العربية العالية، وهو القراءة الشّعرية الاحترافية. والإنشاد في الحقيقة ذو صلة حميمة بالإيقاع، بل هو في تمثلنا الخاص قد يكون نصف الشّعر، فكأيِّن من شاعر لا يكون لشعره شأن كبير فيكمله بفضل الإنشاد الجيد الذي ينشد به أمام جمهوره. وربما كان محمود درويش، ونزار قباني، والجواهري، ومفدي زكرياء من أحسن شعراء العرب المعاصرين إنشادا."[1]

ولا يمكن أن نفصل قول الشّعر عن عملية الإنشاد ، " فقد كان الإنشاد قرين الشّعر ، وكان للإنشاد سماته المميّزة من مدّ للأصوات ، وإظهار للغنّات وتمثيل للمعاني، وهو إنشاد قديم قِدم العربية وممتد معها عبر العصور."[2]

ويشير بعض الدارسين إلى أنّ ذلك الارتباط بين الشّعر والإنشاد منذ نشأته الأولى قد ضاعت معالمها ، وممّا بقي شاهدا عليها ، استعمال عبارات ومصطلحات تكشف عن ذلك الارتباط ، من ذلك المصطلح المعروف : أنشد الشاعر.[3]

وينعت عباس محمود العقاد اللغة العربية باللغة الشاعرة ، موضحا الفرق بين صفة الشاعرية والشّعرية ، فيقول : " إنّما نريد باللغة الشاعرة أنّها لغة بنيت على نسق الشّعر في

([1])- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص/211.

([2])- حسني عبد الجليل : علم قراءة اللغة العربية، ط(01)، دار الصحوة للنشر والتوزيع، 2010م ، ص/394.

([3])- يراجع : أحمد مبارك الخطيب، الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي ، ط(01)، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية، اللاذقية، 2009 م، ص/33.

أصوله الفنّية والموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسّق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشّعر في كلام تألّفت منه ولو لم يكن من كلام الشّعراء.

وهذه الخاصة في اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة، إلى تركيب قواعدها وعباراتها، إلى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها في بنية القصيد." [1]

ولا شكّ، أنّ اختلاف الأداء يؤدي إلى اختلاف الإيقاعات وذلك تبعا "... لطبيعة صوت المؤدي، أو المنشد، وهل هو جهوري أو خافت، أو فيه بحة حلوة، أم فيه نشزة مزعجة ؟ وهل هو نديّ أو جاف يفتقر لدى إنشاد كل بيت من القصيدة إلى شربة ماء وقد يضاف إلى كل هذه العوامل الطبيعية والفيزيولوجية عامل مكتسب. ويتمثل في حسن الذوق أو سوئه." [2]

ذلك أنّ فهم الشّعر ؛ أي فهم أفكاره ومعانيه والقدرة على تمثّل صوره والتفاعل معها وإدراك أسرار حيويتها وجمالها ، يعين من دون شكّ المنشد في تقديم قراءة مؤثّرة تحمل دلالات جديدة للنص المكتوب .

" فالمنشد الذي يتذوق الشّعر فيذوب فيه، ويغبر في رياضه، ويتمثل مضمونه شيئا فشيئا، ويجاري ألفاظه النديات المشعات الضائعات العابقات لفظا لفظا هو غير ذلك الذي يعامل الشّعر في إنشاده كما يعامل قراءة نظرية فيزيائية... وإذن، فهناك درجات تتجلى أثناء الإنشاد الشّعري من التشكيل الإيقاعي، لإيقاع واحد... ولقد يعني مثل هذا التصور أن البيت الشّعري الواحد قابل، من الوجهة النظرية، لأن تمارس عليه تقطيعات متباعدة التباين على الرغم من احتفاظه بما وضع فيه عروضيا من إيقاع أصلي."[3]

([1])– عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، (دط) ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995 م، ص/8.

([2])–عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص/211.

([3])–المرجع نفسه ، ص/212.

ومن هنا يتضح لنا أن إيقاعات النص الأدبي تتعدد بتعدد طرق الأداء وكيفيات القراءة "... فالقصيدة الواحدة تجود بعطاءات إيقاعية سخية أو ضحلة-تبعا لكفاءة المنشد وقدرته على إنجاز التهجي والترتيل للنص- مختلفة..."[1]

ويشير جان كوهن إلى نوعين من الإنشاد ، أو ما أطلق عليهما قطبي الإنشاد، وهما قطب الإنشاد التعبيري ، وقطب الإنشاد غير التعبيري ، حيث يعرّف الأوّل بقوله: " والإنشاد التعبيري هو الذي يموج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة. فتغيّرات الصوت تعين السرعة والشّدة والارتفاع خاصة. إنّ النغمة أو التنغيم، أي المنحى البياني الذي يسجّله الصوت يختلف في الواقع اختلافا ملحوظا حسب المعنى والخطاب. فالتنغيم دال إذن، أي أنّه يقوّي هذه الاختلافات، لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضا." [2]

ومن المصطلحات التي يمكن أن تتداخل ومصطلح الإنشاد الغناء ، ولذا وجب التفريق بينهما ، فإنشاد الشّعر " يختلف عن الغناء، فالتلحين والتطريب في الإنشاد أقلّ منه في الغناء ، هذا من جهة، وقد يكون الشاعر مجيدا للإنشاد ولا يكون كذلك في الغناء من جهة أخرى."[3]

ولا يقتصر اختلاف الإيقاعات في النص الأدبي على الإنشاد وكيفيات الأداء وما يتحلى به المنشد من مهارات تؤهله للقيام بذلك الدور، وإنّما تنوع الحركة الإيقاعية ذاتها بين أفقية وعمودية وتنوع المؤثرات الإيقاعية داخل البيت الشّعري الواحد، وداخل الجملة الواحدة، بل اللفظة الواحدة، كل ذلك يسهم في تنويع الإيقاعات.

([1])-عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم ، ص/213.

([2])- جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، ط(02)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2014 م، ص/90.

([3])-أحمد مبارك الخطيب: الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، ص/32.

وبذلك يمكن أن نعتبر الإنشاد " مبدأ لضبط الإيقاع ، فهو يقتضي الارتكاز علوّا أو انخفاضا، على بعض المقاطع من كلمات البيت الشّعري، وفقا لمنحنيات المعنى. لا ينفصل إيقاع البيت ، عبر إنشاده ، عن المعاني ودرجة اختلاجها في نفس الشاعر وقدرته على نقلها إلى جمهور المستمعين، فإنّ الإنشاد عند الأداء يبرز الإيقاع من كمونه ، ويصدح به." [1]

ومن هنا نخلص إلى أنّ الإنشاد الشّعري يسم إيقاع الشّعر بالتلوّن والتعدد، بتعدد طرق الأداء ومن ثَمّ خصب وثراء معانيه بائتلاف تمثل المعاني الشّعرية التي تتسواق وتلك التلوينات الإيقاعية.

10- بين الإيقاعين الشّعري والموسيقي:

لقد كثر التداخل واللبس في دراسة الإيقاع الشعري ، حيث يعتبره كثير من الدارسين هو عينه الإيقاع الموسيقي . ولكن هناك فروق بينهما ، وهو ما سنوضحه في هذا العنصر. وإن كان من حديث عن علاقة الشّعر بالموسيقى، فإنه ليس من باب الفصل في أيهما أسبق في الظهور لأن هذا الأمر يتطلب بحثا واسعا ومستفيضا، وإنما الأمر هو قصد إبراز العلاقة الموجودة بينهما والوقوف على الفرق الكامن بين الإيقاع في الشّعر وعنه في الموسيقي.

ولعل رأي ابن منظور في اللسان يشير إلى ارتباط الإيقاع بالموسيقى ، ولم يعدم فلاسفة المسلمين تلك الإشارات وتفصيلاتهم في بنية الإيقاع الموسيقي المحتكمة للزمن والعدد في النقرات والنِّسب بينها والمعاودة والتكرير .[2]

ويقرب من هذا تعريف (صفي الدين عبد المؤمن بن فاخر البغدادي) الذي يرى أنّ" الإيقاع جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساويات الكميّة على أوضاع

([1])- عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع ، ص/91.

([2])- ينظر : عبد الحميد بوفاس ، الإيقاع في إلياذة الجزائر ، دراسة إيقاعية دلالية، ص/67 وما بعدها.

مخصوصة ، ويدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم، وكما أنّ عروض الشّعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض فكذلك لا يفتقر في إدراك تساوي أزمنة كلّ دور من أدوار إيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جُبل عليها الطبع السليم وتلك الغريزة للبعض دون البعض وقد لا تحصل بكد واجتهاد..."[1]

ونستنتج من هذا أن الإيقاع الموسيقي في عمقه يقوم على مكونين هما: "الصوت والزمن". فأما الصوت فيتولد من نقر مختلف الآلات الموسيقية، كما في نقر الدف والعود والقانون والكمان، وكل آلة لها صوت خاص، وصدى متميّز، ورنّة تعرف بها، والإيقاع قد يتولّد من آلة واحدة أو آلات كثيرة." [2]

ومن هنا فإنّ ما بين النقرة والأخرى يخضع لزمن معيّن ، ولاشكّ في أنّ ذلك الزمن مقنّن أي :إنّه محدود ومضبوط . ومن ثمّ ، يصير الإيقاع توالي الأصوات خلال أزمنة ووفق تنظيمات ، وذلك ما يخلق الانسجام فيها.

" فالإيقاع الموسيقي بما يحتويه من صوت وزمن لا بد فيع من النظام والانسجام وخاصة عندما يتعلق الأمر بالعزف على أكثر من آلة، فيتولد من ذلك أصوات مختلفة ورنات متعددة تطول مسافاتها الزمنية وتقصر، فهنا لا بد من الانسجام وحسن التأليف بين مختلف الأصوات وأزمنتها، بحيث يأتي الإيقاع في النهاية غاية في التناسق والتآخي، وهو أمر تهتز له النفس وترتاح، وتلتذ به الأذن وتطرب، لأن الإيقاع الموسيقي فن زماني حاسة إدراكه الأذن، فهي التي تنتشي به وتذوق لذاذته ثم تسري بعد ذلك متعة في النفس والجسم.

([1])– الأرموي(صفيّ الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر) : الأدوار في الموسيقى ، ج (02)، تح وشر: غطاس عبد الملك خشبة، مرا وتص: محمود أحمد الحفني ، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 م ، ص/07.

(2)– محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص/127.

وقد تطور معنى الإيقاع واتسع بحيث لم يبق مرتبطا بالموسيقى فحسب وإنما أصبح مرتبطا كذلك بفن الشّعر واللغة عامة."[1]

ولا يمكن لأحد أن ينكر ما تمتاز به اللغة العربية من نغم تحدثه أصواتها، فالعربية "... لغة رشيقة موسيقية بطبيعتها، لأنها لغة البداوة والفطرة، ولغة الصحراء والصفاء، لا يشوبها شيء ممّا يشوب لغة الساكنين في الأدغال كالركاكة وضعف الأسلوب."[2]

وما ينبغي الإشارة إليه، هو أن " ازدهار الموسيقي لا يكون إلا بالشّعر، حيث ظل الشّعر يخدمها وهي تخدمه، فيندمج النغم اللفظي في النغم الآلي، فينشأ من ذلك شكل إيقاعي يطرب ويعجب.

وعلى الرغم من أنّ الشّعر قد يستغني عن الموسيقي، بل ما أكثر أن يستغني عنها، كما أن الموسيقى ما أكثر أن تستأثر بنفسها فتستغني بآلاتها التي تسخرها للإطراب، إلا أن الأروع والأجمل لدى عامة الناس هو أنهما حين يلتقيان. ولا تزال هذه السيرة قائمة منذ الأزل إلي يومنا هذا.

ولقد كنا لاحظنا أن الموسيقى استلهمت أنغامها من إيقاع الطبيعة الأولى كما استلهم الشّعر إيقاعه من هذه الطبيعة نفسها. وإذن، فهما بمقدار ما يرتبطان بهذه العلاقة الإيقاعية الحميمة التي تجمع بينهما أكثر مما تفرق، وتقارب بينهما أكثر مما تباعد، نجدهما يعتزيان معا في أصل تكونهما الإيقاعي إلي الطبيعة العذراء."[3]

كما أنّ علاقة التداخل بين الموسيقى والشّعر ترجع إلى تداخل وظائف الحواس الإنسانية على الرغم من استقلالية الفنون. فإذا كانت مرجعية الأنغام في كل من الشّعر والموسيقى– حسب ما سلف –هي الطبيعة، فمن دون شك فإن التجاوب معها يكون بإحداث تنسيق

([1])–محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص/128.

([2])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص/208،209.

لأحاسيس الإنسان، " فالطبيعة كأمّ لكل الفنون تتكامل فيها الحركة المرئية والحركة السمعية، اللون والصوت وكافة الظواهر الأخرى. وعندما يتحد الإنسان مع الطبيعة، وتتكامل فيه عناصر الحياة بثقافاتها البصرية والسمعية وارتباطها بالتجاوب العصبي الإنساني. عندما يتم كل ذلك فإن الإنسان يتمكن من الرؤية حتى وهو كفيف، ومن السمع حتى وهو أصم..."[1]

ومن هنا تتضح عضوية العلاقة بين الشّعر والموسيقى، إذ تصير التفعيلات في الشّعر وحدات موسيقية تكسبه نغما آسرا مؤثرا. وإذا فقد الشّعر سحر ذلك النغم انقطع ما يشدّ المتلقي إلي السماع من خيط فني دقيق، ذلك أن الشّعر نغم وإنشاد.[2]

وهناك من يذهب إلى أن الشّعر لا يفترق في موسيقاه عن الموسيقى باعتبارها فنا مستقلا، إذ لا يفصل بين السمات الموسيقية التي تخلقها الأصوات اللغوية داخل النص الشّعري وبين الموسيقى كفن مستقل يعتمد على صوت غير لغوي وإنما يكون بفعل حركات اهتزازية في جسم ما، ولولا هذه الأخيرة ما تحقق للصوت في الموسيقى كينونته.

فيرى أصحاب النظرة السابقة أنّنا نمارس فن الموسيقى في الشّعر، ولكنها فن صعب في هذا الأخير، فهي أصعب من الموسيقى التي تؤدى بالأصابع " لأنها موسيقى تستخدم فيها أنامل العواطف والخيال والأسلوب والشاعرية... وليس لكل فنان مثل هذه الأنامل... إنها للشعراء..."[3]

ومن هنا يتضح لنا أن السمة الموسيقية في الشّعر تكمن فيه بفعل الأصل المشترك للنغم في كل من الموسيقى والشّعر، وإلى تداخل الحواس والتنسيق بينها وكذا إلى استجابة

([1])– صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص/14.

([2])–المرجع نفسه ، ص/16.

([3])– محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ للنشر الرياض، مطبعة نهضة مصر، 1978 م، ص/19.

النفس الإنسانية للموسيقى وأيضا إلى السمة الموسيقية التي تتمتع بها أصوات اللغة العربية دون خضوعها لآلات موسيقية.

كما أنّ آليات ممارسة الموسيقى وإن وجدت في الشّعر من خلال الحديث عن بعض عناصره كالوزن وما يمتاز به من خصائص التكرار في مكوناته، فإن هذا يختلف عنه في الموسيقى باعتبارها فنا مستقلا. إضافة إلى أنها تكون صعبة التحقق في الشّعر، لما بينه وبين الموسيقي من فروق واضحة.

ولعلّ هذا ما جعل بعض النقاد يقرون صعوبة الفصل بين الشّعر والموسيقى، وكأن المسألة شبيهة بالعلاقة بين اللفظ والمعنى.

"فالشّعر فكر وعاطفة وموسيقى، ولست بقادر على أن تفصل من الشّعر موسيقاه، فبغير الموسيقى لا يكون الشّعر، ولولا الأذن ما كان الكلام. وما يتولد من ارتباط المعاني وما يندمج من ألوان الصورة، وما يتألف من رنات اللفظ، ليس إلا هذا الكائن الفني المتناغم الذي نسميه شعرا، وكيف لا يكون الشّعر موسيقى وهي التي تجلي الإحساس، وترفع من مستوى العاطفة، وتجعل الفكرة تتسرب إليك بين الكلمات كما تتسرب روح الشاعر من خلال المسافات الصامتة المرتعشة التي تجيء بين النبرات والخفضات في القصيدة، أو التي تنساب إلى أذنيك كما تنساب الظلال والألوان التي توحيها إليك لوحة من لوحات الفن الخالدة."[1]

وما يمكن أن نقوله حول هذا الرأي الأخير إنّه وإن كانت الموسيقية سمة بارزة في الشّعر فهذا لا يعني دلالة التطابق بين الشّعر والموسيقى لاختلاف خصائص ومكونات كل منهما، علاوة على اختلاف كيفيات الأداء وطرقه ووظيفة كل منهما. فشتان ما بين فن أداته الألفاظ وآخر أداته النغم.

([1])- محمد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983 م، ص/186.

ولعلّ أصحاب الموسيقى أنفسهم يقرّون بقدرة الشّعر على أداء وظائف تتعلق بالتعبير عن دخائل النفس الإنسانية والإحالة إلى أشياء مستقلة في العالم الخارجي من خلال ما تتمتع به الألفاظ من سر العلاقة الكامنة بين اللفظ والمعني.

فالموسيقى وإن كانت–كما عرفها (بتهوفن)– "الحلقة التي تربط حياة الحس بحياة الروح أي الحياة الباطنة بالحياة الظاهرة، حياة النظر والسمع والذوق واللمس والشم وما إليها."[1]

وإن كانت الموسيقى تشترك في وظيفة التعبير مع بعض الفنون كالشّعر والرسم، كما أنها تعد لغة تعبر عن مختلف الأحاسيس والمشاعر، إلا أنها تعجز عن التعبير عن المعاني المجردة بخلاف اللغة الشّعرية، " فالموسيقى تعجز عن إثبات حقيقة ذهنية لشيء ما، فأنت لا تستطيع أن تقول عن طريق الموسيقى –قمت بجولة مع كلبي– وإن كان الموسيقي الماهر قد يؤلف قطعة موسيقية يقلد فيها سير رجل مع كلبه. كذلك لا يمكنك أن تقول عن طريق الموسيقي – ناولني قدحا من الشاي– وإن كان في وسعك أن تقلد في لحن رجلا يرشف من كوب شاي. وفي وسعك أن تتبين من هذا أنه لا يمكن للموسيقى أن تعبّر عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية والمنطقية بين الأشياء والأفراد."[2]

ولعلّ مرد هذه الميزات إلى ما سبق ذكره من مواد كلا الفنين، فالألفاظ في الشّعر تخضع للوضع الذي يتأثر بالبيئة الطبيعية والاجتماعية والفكرية لمجتمع ما، كما تتأثر اللغة بالجوانب الحضارية لذلك المجتمع، مما يجعلها تجسد في مظهرها ثقافته وعاداته وتقاليده وطرق التفكير فيه.

وذلك ما يجعل صعوبة مزدوجة تكتنف اللغة الموظفة في الشّعر؛ أولاها عملية الانتقاء التي تكون على مستوى الشاعر وثانيتها صعوبة تعبير لغة مجتمع ما عن بيئة مجتمع آخر، بخلاف الأنغام في الموسيقى فهي " واحدة عند جميع الناس في مختلف أنحاء العالـم،

([1])– وتر جيمس تيرنر: الموسيقى تاريخ موجز ، ترجمة محمد النوني وأ.شكيب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص/10.

([2])– المرجع نفسه ، ص/12 ، 13.

ولأنها غير مرتبطة بأشياء خارجية. ولا يمكن القول بأن الموسيقى تربط بالعالم الخارجي برباط ما إلا في تقليدها المباشر لعدد قليل من الأصوات الطبيعية التي تحدث في الطبيعة."[1]

ومن هنا تتفرد اللغة الشّعرية الموسومة – في جانب منها – بالموسيقية عن الموسيقى ذاتها، في كون الأولى " تعبر عن العالمين الداخلي والخارجي معا؛ كوامن النفس وما يحيط بها من أشياء، وما يربطها بها من علاقات متعددة، بخلاف الموسيقى ذاتها والتي تقتصر "على التعبير عما يختلج في قلوبنا من عواطف وما يمر في عقولنا من خيالات، وما يستكن في نفوسنا من انفعالات..."[2]

وبذلك تصير الموسيقى " لغة نعبّر بها عن العالم الداخلي لا عن العالم الخارجي. فبالموسيقى نعبّر عما يمر في سرائرنا لا عما يحدث خارج نفوسنا. ويمكن أن تسمى الموسيقى لغة لأنه يمكن للشخص أن ينقل عن طريقها إلى غيره من الناس صورة حياته الباطنة، فالشعور الباطني والآمال والحالات الروحية لابد من إظهارها والتعبير عنها حتى يستطيع غير أصحابها أن يدركوها، لهذا يقدم الموسيقي على تأليف ألحانه التي تعبر عن نفسه الباطنة بأنغام موسيقية."[3]

ومن هنا يتضح لنا أن الشّعر بما تمتاز به لغته يتفوق على الموسيقى، في التعبير عما هو داخلي في النفس الإنسانية وما هو خارجي عنها، بخلاف الموسيقى التي لا تملك القدرة على الإحالة إلى العالم الخارجي، لا لسبب إلا لأنها لا تعتمد الصوت اللغوي أساسا لها وبذلك فإنّ " التطابق الكلاسيكي، بين الداخلي وشكله الخارجي، ينفصم في الموسيقى،

([1])– وتر جيمس تيرنر: الموسيقى تاريخ موجز ، ص/17.

([2])– المرجع نفسه ، ص/17.

([3])– المرجع نفسه ، ص/20،21.

باعتبارها فنا رومانسيا... فهي غير قادرة بالأحرى على التعبير إلا عن الشعور والعاطفة، وهي تحيط التعبير عن تمثلات الروح بأصوات العاطفة والشعور اللحنية...".[1]

وإن كانت اللغة في مظهرها نظاما صوتيا، وكانت الموسيقى "مجموعة من الأصوات التي تتألف من ضربتها الموقعة نغم يلمس المشاعر، ومن إيقاعاتها لحن يهز أوتار القلوب وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التي تتحقق بين المنشد والسامع أو التي تكون بين اهتزازات في صوت المنشد وارتعاشات في قلب السامع ." [2]

فإنّ الأصوات في الموسيقى تتوزع وفق أنظمة خاصة لعلّ أهمها التناظر والتساوق.[3]

وإذا كانت الأصوات في اللغة تحيل إلى أشكال موجودة خارجها في علاقتها بمضامينها، فإنّ الموسيقى "لا تعرف أشكالا خارج نطاقها في مقدورها الاعتماد عليها، بل الأشكال التي منها تتبع قواعدها وقوانينها وضروراتها تتألف من أصوات، لا تقيم مع المضمون المتضمن فيها علاقات وثيقة جدا، وتترك على العكس للحرية الذاتية حقلا أوسع وأرحب بكثير من منظور أدائها وعزفها."[4]

وإذا كانت هناك علاقة بين الشّعر والموسيقى " على اعتبار أن كليهما يستخدمان وسيلة حسّية هي الصوت..." [5]

فالأصوات في الشّعر لا تصدر عن آلات شتى اخترعها الفن، إنما تتحول الأصوات المنطوق بها والصادرة عن عضو النطق البشري إلى محض علامات لفظية قيمتها الوحيدة تكمن في أن تكون تسميات عديمة الدلالة بحد ذاتها لتمثلات وتصورات. وبفضل ذلك يبقى الصوت كيانا حسيا مستقلا، يمتلك من حيث هو محض إشارة إلى عواطف وتمثلات

([1])- هيغل(جورج وليام فريديريك): فن الموسيقي ترجمة جورج طرابيشي، ط(1)، دار الطليعة للطباعة والنشر،1980 م، ص/13.

([2])- محمد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، ص/185.

([3])- هيغل: فن الموسيقى، ص/14.

([4])-المرجع نفسه ، ص/18.

([5])-المرجع نفسه ، ص /19.

وأفكار، وبحكم أنه لا يؤلف سوى هذه الإشارة خارجية وموضوعية محايتثين. ذلك أن الموضوعية الحقيقية للداخلي من حيت هو داخلي، تكمن لا في الأصوات ولا في الألفاظ، وإنما في وعيي لفكرة من الأفكار، لعاطفة من العواطف، ولغيرها من التمثلات التي أحولها على هذا النحو إلى مواضيع يسعني تمثلها أو يسعني بسطها لأبرز ما هو متضمن فيها ولأعرض الترابط الخارجي والداخلي لمضمون أفكاري، وكذلك العلاقات القائمة بين تعييناتها الخاصة....الخ.

ولا جدال في أننا نفكر على الدوام بواسطة الكلمات، لكن من دون أن نستخدم على الدوام اللغة المنطوقة. وبحكم هذه الأهمية الثانوية تماما لأصوات اللغة، بوصفها مضمونا حسيّا للتمثلات والأفكار... الخ، التي نريد إيصالها، يستعيد الصوت استقلاله.[1]

والفارق بين الاستخدام الموسيقي والاستخدام الشّعري للأصوات يكمن في أن الموسيقى بدلا من أن تستخدم الصوت لتأليف كلمات، تتخذ من الصوت نفسه عنصرها، بحيث يشكل من حيت هو صوت، غاية في ذاتها. ونتيجة لذلك تتمتع الأصوات بحكم من أنها لا تعود تستخدم كمحض وسيلة للإشارة والتسمية بحريّة، تتيح إمكانية إدخالها في تآليف فنية، لا هدف لها ولا غرض، غير أن تبرز محاسن شكلها.[2]

إنّ الأصوات في الموسيقى، وإن كانت " تخاطب نفسنا وتتطابق مع خلجاتها، لكن الأمر كله لا يعدو أن يكون ضربا من التعاطف المبهم، حتى وإن كان العمل الموسيقي النابع من النفس بالذات والتزّ بالعواطف المفصح عنها يمتلك القدرة على التأثير، عميق التأثير في نفوس من يسترقون السمع إليه. وبصورة عامة تنتقل عواطفنا بسهولة على كل حال، من الداخلية المبهمة المحتواة في مضمون ما ومن التماهي الذاتي مع هذا المضمون، إلى رؤية أكثر عيانية لهذا الأخير وإلى موقف أكثر موضوعية إزاءه." [3]

([1])–هيغل: فن الموسيقى ، ص/18، 19.

([2])–المرجع نفسه ، ص/20.

([3])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وذلك ليس غريبا فالموسيقى " لغة سريعة النفاذ إلى الوجدان والعواطف، لها قوة تعبيرية تصل إلى أعماق النّفس وتأثير سحري لا يتوافر في أيّ فنّ آخر." [1]

وإذا أمعنّا النّظر في الحدوس والتمثّلات الصادرة عن الشّعر والموسيقى، فإنّا نقف على فرق جوهريّ، يتلخص أساسا في طبيعة الصوت الموظّف فيهما.

" وكذلك قد يكون شأن الأعمال الموسيقية عندما تتحول العواطف والمشاعر التي توقظها بطبيعتها وحيويتها الفنيتين إلى حدوس وتمثلات أكثر تحديدا بالنسبة إلينا، حدوس وتمتلات تفرض نفسها على وعينا بوضوح وجلاء ما كانت تتسم بهما الانطباعات السابقة. لكن هذه الحدوس والتمثلات إن هي إلا حدوسنا وتمثلاتنا نحن، ولئن أسهم العمل الموسيقي بكل تأكيد في استحضارها، فإنّه لم ينتجها مباشرة عن طريق المعالجة الموسيقية الخالصة للأصوات. أمّا الشّعر فإنّه يعبر بالمقابل بنفسه، ومباشرة عن العواطف والتمثلات والحدوس، بل يمتلك المقدرة على أن يقدم لنا صور الأشياء والمواضيع الخارجية..." [2]

بمعنى آخر: إنّ الموسيقى لا تعدم القدرة على أن " تبعث فينا المشاعر المتنوعة، وأن تحرّك أعضاء جسم الإنسان لا شعوريا..." [3] بل يمكن اعتبارها لغة يدركها الناس جميعا من دون الحاجة إلى ترجمة. ولا ينبغي أن يفهم من ذلك أنّ الموسيقى تعبّر عن معان متفق عليها ، فهي " لا تعبّر عن معان محدّدة ولكنها توحي بها." [4]

ثم هل أن هناك علاقة بين الشّعر والموسيقى من حيث المضمون ؟ بمعنى هل تضطلع الموسيقى بمضامين لا صلة لها بما يعالجه الشّعر؟، أم أن هذا الأخير قد يقنن ويصير مضمونا تطرقه الموسيقى وتخضعه لقوانينها؟.

ويمكن القول"... أن الموسيقى لا تكتفي بهذا الاستقلال عن الشّعر وعن المضمون الروحي فيه، بل كثيرا ما تقترن- ولعله يجوز لنا أن نقول في غالب الأحوال- بمضمون

([1])- عزيز الشوان : الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م، ص/13.

([2])- هيغل: فن الموسيقى ، ص/21.

([3])-عزيز الشوان : الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، ص/13.

([4])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ناجز يقدمه لها الشّعر ويتألف من تتابع من العواطف والمشاعر والتأملات والأحداث والأفعال."[1]

وإذا امتزج الشّعر بالموسيقى، فأي جانب يطغى على الآخر، وهل هناك مضامين تتعزّز فيها الجوانب الموسيقية دون أخرى، وهل أيضا تختلف نسبة الاحتفاء بالنواحي الموسيقية في ظل مواضيع تتسم بعمق الأفكار وخصوبتها أو العكس.

وفيما سبق من طرح، يرى علماء الموسيقى أنه"... عندما يراد إبراز الجانب الموسيقي الصِّرف من مثل هذا العمل الفني وتسليط الأضواء عليه لا يجوز أن يشغل فيه الشّعر أغنائيا كان أم تمثيليا... الخ. مكانا أكبر مما ينبغي. وعلى كل حال فإنّ غلبة الشّعر على الموسيقى أو الموسيقى على الشّعر في الأعمال الجامعة، بينهما من شأنها، بصفة عامة، أن تلحق الأذى بالفنين كليهما. في حين ينطوي النص بحد ذاته، من حيث هو عمل فني شعري، على قيمة مستقلة، لا يسعه أن ينتظر من الموسيقى إلا مساندة طفيفة جدا. كما الحال في جوقات المأساة القديمة العهد حيث ما كانت الموسيقى تؤدي إلا دورا ثانويا بوصفها موسيقى مصاحبة. وبالعكس إذا كانت الموسيقى هي التي تفصح عن مطامح إلى قيمة مستقلة. فان النص، في أدائه الشّعري، هو الذي ينبغي أن يكون سطحيا وأن يكتفي بالتعبير عن عواطف وتمثلات عامة للغاية." [2]

كذلك فإنّ الإخراج الشّعري للأفكار العميقة لا يتفق مع نص موسيقي جيد أكثر ما يتفق معه وصف الأشياء الخارجية. والشّعر الوصفي بصفة عامة.[3]

وكما سبقت الإشارة آنفا، إلى أنّ الموسيقى تكون عاجزة عن نقل الحدوس والتمثلات التي يمكن أن يجسدها الوعي والإدراك في عمل فني معين، ذلك أن الموسيقى لا تتعامل مع أصوات لغوية، تمتلك القدرة على الإحالة الخارجية للأشياء، بل أكثر من هذا، فإنه"... حتى

([1])–هيغل: فن الموسيقى، ص/21.

([2])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– المرجع نفسه ، ص/21، 22.

حينما تقترن الموسيقى بالشّعر، باعتبارها فنا مصاحبا أو على العكس عندما يقترن الشّعر بالموسيقى بوصفه فنا تأويليا تبقى الموسيقى عاجزة عن إظهار وترجمة أفكار وتمثلات كما يتصورها الوعي بل تكون ملزمة... إذا شاءت أن تؤثر على الشعور والعاطفة بأن تعبّر عن الطبيعة البسيطة لمضمون من المضامين، بإقامتها بين الأصوات علاقات هي أقرب ما تكون إلى العلاقات التي تقوم داخل هذا المضمون، بين مختلف عناصره، أو تكون ملزمة بالأحرى، بالسعي إلى التعبير بأصواتها المصاحبة للشعر عن الشعور القمين بأن يوقظ في الروح مضمون الحدوس والتمثلات."[1]

ومن هنا يمكن القول أن الأصوات في العمل الإبداعي بما تحققه من إحالات خارجية – على اختلاف المسافة الفاصلة بين العمل الفني ذاته وتلك الإحالات – تتيح مجالا للإبداع خاصة في الشّعر، من خلال ما تثيره تلك الاستقلالية فيه من تعدد التفسيرات والتأويلات، الناشئة عن تنوع تلك الإحالات في ظل علاقتها بالنص المبدع.

ويمكن أن نرجع عدم الفصل بين الصوت في الموسيقى وما يحيل إليه خارج النفس الإنسانية ، إلى كون الفنان" يفكّر بالأنغام، فالوجود المادّي للعبارات الموسيقية والمعنى المقصود بها متلاحمان تلاحما تاما يصعب فصلهما مثل الشيء والاسم الذي يطلق عليه والكلمة ومعناها..."[2]

ذلك أنّ "... العمل الفني إذ يبدو أول الأمر بتمييز بينه وبين الذات التي يخاطبها على اعتبار أن أصواته ذات الرجع الواقعي متمايزة، في هدا الواقع الحسي، عن الداخلية الإنسانية، لا يمضي قدما في هذا التعارض، نظير ما تفعل الفنون التشكيلية، وصولا إلى حد هو هذه الأصوات بوجود خارجي دائم في المكان وبرسم التأمل، بل يكتفي بتزويدها بوجود مؤقت لا يكاد يتكون حتى ينطفئ ويتلاشى. ومن جهة أخرى، لا تقابلنا الموسيقى بذلك الانفصال بين المواد الخارجية والمضمون الروحي، كما الحال في الشّعر الذي يدلل،

([1])–هيغل: فن الموسيقى ، ص/27.

([2])–عزيز الشوان : الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، ص/29.

من وجهة نظر التمثيل، على قدر أكبر من الاستقلال عن صوت اللفظة، والذي يسعه، لانعتاق أكثر من سائر الفنون عن كل خارج وخارجي، أن ينصرف إلى الإبداع الحر بالصور التي تولد في المخيلة."[1]

إنّ الصوت في الشّعر يخرج عن حدود ما ترسمه الموسيقى، فلا يبقى انتظام الأصوات بكيفية خاضعة للكم والتوارد على فترات زمنية مختلفة وهو ضابط الصوت في الأدب لأنه يتعلق باللغة أو بالأحرى بالألفاظ التي تقلل من استقلالية الصوت وتجريده – بفضل النظم والتأليف – ويكون بذلك علاقات إشارية تعبّر عن معان وتمثلات، وذلك ما يجعل للصوت الشّعري رمزية تختلف باختلاف تلك العلاقات التي يشكلها في بني لفظية أو تركيبية في علاقاتها بالسياق الذي ترد فيه.

"وإذا كانت الرسالة الأدبية تتكون من منطوق ومدلول يمثلان بنيتها الأساسية فإنّ تحليل الوظائف الرمزية للجانب الصوتي لا يلبث أن يتشابك مع جوانب الدلالة الإيحائية. ويقسم علماء اللغة الرمزية الصوتية إلى قسمين:

1. مباشرة وهي التي تختلط بعناصر المحاكاة الطبيعية في الأصوات وتستقي الإيحاءات منها مثل زئير الريح وإيقاع المطر الرتيب.
2. غير مباشرة وهي التي تتمثل في الاشتراك المفاجئ للعنصر الصوتي في الدلالة.[2]

وإذا كان هناك اختلاف في تفسير الدلالة الصوتية ، فيمكن الحديث عن قدر مشترك يؤكد الطاقة الإيحائية لبعض الأصوات، تفسّره بعض الأسباب، منها: [3]

– وجود تداعيات لا شعورية في معظم الأحيان، ولا شك أن تراسل الحواس يؤدي دورا كبيرا في هذا الصدد، ذلك أنّ الانطباع الذي يصل من خلال حاسة معينة كالسمع مثلا لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أخرى مثل البصر واللمس.

([1])– هيغل: فن الموسيقى، ص/28 ، 29.

([2])–صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط (3)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985 م، ص/471،472.

([3])– المرجع نفسه، ص/ 472 ، 473.

– كما أنّ هناك نوعا من إيحاءات التشابه أو التناظر يعتمد على لون من القياس القائم بين المدلول والمنطوق ، مثل ما نلاحظه في حالات النّبر والتشديد والتكرار، ممّا يؤكد وجود طاقة إيحائية كامنة في طبيعة الأبنية الصوتية المناسبة أو المتعثرة الحادة أو الرصينة.

ولعلّ الدلالة الصوتية تتضح أكثر، في التركيب أو البيت الشّعري، أثناء توظيفهما في نص أدبي. ومن ثمّ، يكون لزاما النظر في الدلالة الصوتية، في علاقة الصوت بخصائصه النوعية، من جهة، وفي علاقته بالتركيب الوارد فيه، من جهة ثانية، وفي علاقته بالنص، وما يحيط به، من ظروف أنتجته، من جهة ثالثة.

ولذلك "فلا ينبغي أنْ نهمل أنّ تعبيرية الحروف إنّما هي ظاهرة مرتبطة بالسياق الصوتي في لغة معينة والإيقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء.

وعلى هذا الأساس فإن السيميولوجية لابد لها أن تولي عناية خاصة لبحث جوانب الإيقاع باعتباره العنصر الرئيسي الممثل للزمن في السياق والذي يتحكم في بنية العناصر الأخرى المساعدة له سواء كان ذلك في الشّعر أو النثر."[1]

وبذلك فإن اللفظ يكتسب أهمية مزدوجة في علاقته بالمعنى من جهة، وفي كونه يقصد لذاته على أساس أنه خلق فني، من جهة أخرى.

فاللفظ "... له خواص في البنائية تخضعه لنظام إيحائي ذي شكل متصل بالنص كله، وفضلا على أنه ذو مزية صوتية مؤكدة، تكون له علامة سيميوطيقية توظف توظيفا جماليا خاصا."[2]

([1])–صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص/472،473.

([2])– أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث– أصوله واتجاهاته– ط (2)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1981م، ص/145.

ولعلّ السمات الإشارية التي يتميز بها الصوت اللغوي، من خلال إحالته إلي معان تتعلق بالألفاظ، من حيت كونها تعبر عن حدوس وتمثلات، من خلال ارتباطه بالفكر والتصور، نجد له إشارة من طرف اللغويين.

حيث يتحدث (فردنان دو سوسر– f.de saussure) عن علاقة اللغة بالفكر، فيقول: " فالدور الذي يميز اللغة أمام الفكر لا يقوم على خلق وسيلة مادية صوتية للتعبير عن الأفكار وإنما القيام بالوسيط بين الفكر والصوت وذلك عبر شروط ما، بحيث يؤدي اتحادهما بالضرورة إلى تحديدات متقابلة للوحدات..." [1]، إلى أن يقول:" تتمركز الفكرة في صوت، وحيث يصبح الصوت علامة لفكرة ما. ويمكن تشبيه اللغة بورقة، يكون الفكر وجهها الأول والصوت وجهها الآخر، ولا نستطيع فصل أحد الوجهين من دون الآخر في آن واحد. والأمر نفسه بالقياس إلى اللغة، إذ لا يمكن عزل الصوت عن الفكر، ولا الفكر عن الصوت، كما أننا لا نصل إلى ذلك إلا بتجريد يؤدي بنا إلى علم النفس الصرف أو إلى علم التصويتية الصرف."[2]

إنّ الدلالة الصوتية التي يسهم في تشكيلها الصوت من خلال السمة الإشارية تتنوع بتنوع الصوت في حد ذاته، وأيضا موقعه في اللفظة وعلاقته بالتركيب، مما يجعل الصوت يشكّل علاقات أخرى تنبثق عن سابقتها، وترِد في تنظيمات مختلفة كالتناظر مثلا أو دخولها في علاقات عددية تحقق لها سمات الوضوح في النص، ويكون لها هي الأخرى دلالات تشترك – من دون شك – في جانب منها والدلالات العامة للسياق.

إنّ ما سبق ذكره من اعتبار الصوت علامة لفكرة ما، وكون الصوت الشّعري ذا طبيعة رمزية وهو ما جعل السيميولوجية تهتم بالدلالات التي يمكن أن تتحقق بين الدال والمدلول بشكل واسع. ذلك أنّ " علم السيميولوجيا في هذا المجال، لا يهتم بالدال والمدلول، في حد

([1])– فرديناند دو سوسر: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986م، ص/138.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذاتهما، وإنما يسلط تركيزه على تلك المسافة الفاصلة بينهما، هذه المسافة تظل باهتة لا تكشف عن معنى معين، بل يغدو الاحتمال هو الطابع المميز لها. وهذه هي النظرة الجديدة للسيميولوجيا نحو العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول، بحيث إنّه لا يفترض فيها أن تخضع للمنطق، للكذب والتصديق، فهي علاقة اعتباطية خالية من أي تصور قبلي."[1]

وبذلك تتحقق اعتباطية العلامة السيميولوجية بتعدد دلالات النص مما يجعله بنية مفتوحة. كما ساعدت النص " على أن يكثف من دلالته ويضخم من عاميته منفلتا من أحادية المدلول وعبودية الخارج. هذه الحرية التي استلزمتها اعتباطية العلامة سيدفع إلى تأسيس أي علاقة بين الدال والمدلول، ومن ثم فإنه سيحافظ كل منهما على حياته الخاصة الأمر الذي يساعد اللغة على التطور ويمكننا من التغلب على قهر الزمن الذي سيفقد عن طريق هذه العملية قدرته على الفتك بالكلمات التي تكون قد تحصّنت وكوّنت إمبراطوريتها."[2]

وبناء على ما سبق ، يمكن القول أنّ الإيقاع ليس هو الموسيقى ، والعطف في الاستعمال بين الإيقاع والموسيقى أو الحديث عن مسائل الإيقاع ضمن عناوين الموسيقى أو العروض في الشّعر ، أو العكس ، هو حديث يحتاج إلى تدقيق وفصل ، من جهة ، ويحتاج أيضا إلى إبراز علاقات التداخل والتقاطع بين الإيقاعين الشّعري والموسيقى .

11- الإيقاع جوهر أم مادة؟

يذهب (محمد العياشي) إلى أنه ينبغي دراسة الإيقاع "كجوهر وواقع وحقيقة... لأنه بالنظر إلى حقيقة الشيء وواقعه نوفق في إسناد الوظيفة إليه."[3]

([1])- ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث- عبد الله البرد وني نموذجا- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002 م، ص/16.

([2])- المرجع نفسه ، ص/17.

([3])- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/39.

ويبطل (العيّاشي) آراء الماديّين الذين ذهبوا إلى القول بمادية الإيقاع، وآراء بعض العلماء ممّن رأوا أنه من خلق الفكر، فيقول: " إنّنا لم نر قط ولم نسمع أحدا رأى في اليقظة ولا في المنام إيقاعا قائما بنفسه قيام كل الظاهرات المادية، له جسمه وشكله وهيئته .

فينتفي بهذا أن يكون الإيقاع ظاهرة مادية... وأمّا رأي من يقول أنه من خلق الفكر فهو مرفوض أيضا. وذلك لأن الحيوانات تؤدّيه ولا عقل لها ولا تفكير، بينما يعجز بعض الناس من أولي العقول الراجحة عن إدراكه وتأديته فضلا عن إبداعه وخلقه."[1]

ويضيف قائلا :" والعقل إذا تسلط على الإيقاع لم يدرك إلا جانبا من خصائصه ويبقى عاجزا مقصّرا عن معرفة جوهره وأصله. ولا سبيل إلى معرفة ذلك إلاّ بالحساسية والحدس..."[2]

كما لا يمكن أن يكون الإيقاع من خلق الغريزة الحيوانية، ذلك أن الإيقاع ما بقي في ظهوره لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، فالإيقاع هو أساس التوازن في هذا الكون، " فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع، اختاره قانونا يتضمن استمرار حركة الكون وبقاءه."[3]

إذن فالإيقاع هو أساس التوازن في هذا الكون، وبفقدانه أو اختلاله تضطرب الحركة في العمل الإبداعي، وعليه تتوحد النظرة إلى الإيقاع والنظرة إلى خلق الكون، فيأخذ بذلك الإيقاع من حيث نشأته نظرة عقائدية وفلسفية تنطلق من أساس التسليم بقوة الله في تقديره كلّ شيء، ذلك أنّ الإنسان هو جزء من الطبيعة، وعليه فإنه يخضع لما تخضع له.

([1])– محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص/39، 40.

([2])– المرجع نفسه، ص/40.

([3])– المرجع نفسه ، ص/41.

وبناء على ما سبق، يتجلى لنا أنّ أي اضطراب في الحركة المميزة للنطق، أو بالأحرى في نظام اللغة، يؤدي إلى القول باضطراب الكون واللاتوازن فيه، وهذا أمر يرفضه العقل السليم.

وعليه فإن النظرة السابقة للإيقاع تبطل فكرة فاعلية الفنان (المبدع)، وتنفي عنه ما هو مبذول من جهد يجسّده العقل والإدراك، وما أودعه الله في الإنسان من عبقرية تقتضي ضرورة التأمل والتدبر والتفكير. " فحينما نقلّب وننقب في تجربة أديب كبير ، يكون قد بلغ أوجا وحقّق شأوا في التعاطي مع الكتابة والإبداع ، سوف نقف على معاناته وعلى صراعه العنيف في البحث عن الأسلوب والشكل الفني الذي يعكس لونه الأدبي ويعبّر عن شخصيته المتميّزة." [1]

ومن دون شك، فإن تلك المعاناة ، التي يصحبها تأمل وتفكير يكونان وراء صياغة فنية جديدة ، هي ما يجعل الفنان يرقى بنصه إلى " مستوى التأثير في وجدان القارئ ، ويفتح ذهنه على عوالم باطنية من الفن والجمال والفلسفة والكمال ، فيخرج النص من بين أنامل الكاتب مثل اللوحة الفنية المتألقة، نضرة بألوان البهاء والجمال، والتناسق والتناغم والتناسب والنظام ..."[2]

ومن هذا المنطلق فهل يمكن أن نعدّ الإيقاع لفظا أم صوتا أم جسما أم هو كل ذلك؟ يجيب(محمد العياشي) عن هذا التساؤل فيقول: "لا ليس هو بلفظ ولا صوت ولا شيء من ذلك. وليس من المادية في شيء، ولكنه يتلبس بالمادة فتجسمه الحركة البدنية والصوتية فيتجلى بذلك ويبرز للحس...فليس الإيقاع مادة ولكن تجسمه المادة ويتلبس بها فيتخذ شكلا

([1])– عمر بوشموخة : الإبداع في الفن الأدبي ، مطبعة متيجة، منشورات أبيك ، الجزائر ، 2007م، ص/182.

([2])–المرجع نفسه، ص/172.

ماديا ويصير بمثابة الظرف أو القالب ترصف فيه الأصوات الموسيقية والمقاطع اللفظية والحركات البدنية."[1]

ويضيف قائلا : " فليثبت لدينا إذن أنه لا علاقة بين الإيقاع والمادة إلا بمقدار ما يوجد بين الأرواح والأجسام، ولنبحث عن جوهر الإيقاع في ما وراء المادة خارج عالم الأصوات."[2]

إنّ القول بالبحث عن الظاهرات الإيقاعية خارج ما هو مادي ومحسوس أمر صعب التحقق، إن لم نقل مستحيلا، ذلك إنّنا أمام عمل له موضوع يفرض نفسه في جزء من ماديته ومحسوسيته، سواء على المستوى السمعي أم البصري، ومن ثَمّ لا يمكن إنكار الجوانب المادية في اللغة أو في الأصوات التي تكون علامات أو إشارات أو تنظيمات تسهّل علينا إدراك ما يتلبس بها.

ويعبّر علوي الهاشمي عن تجلّي الحركة الإيقاعية التي تكون في الجانب الصوتي أكثر من غيرها في باقي التمظهرات . " فأوّل خصائص الإيقاع هو أنّه خط رأسي يسقط من أعلى النص الشّعري حتى أسفله متقاطعا مع كلّ خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية. ومعنى ذلك أنّه عنصر خفيّ ، كالرّمح، لا يبين إلّا من خلال أثره في جسد النص إذ يحرّك أعضاءه ومفاصله وخطوطه وعناصره جميعا حركة أو حركات إيقاعية ، متناغمة ، متجاوبة، راقصة ، تتمظهر حسّيا وتكون أشدّ وضوحا من الناحية المادية في تجلّيها الصوتي أكثر من غيره..." [3]

وانطلاقا من ذلك نخطو خطوة أخرى نكشف فيها عن ذلك التفاعل الظاهر أو الخفي الذي يحقق دلائلية الإيقاع، أو بالأحرى العلاقة بين الحروف التي تتخذ من الأصوات مادة

([1])– محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/42.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط(01)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 2006 م، ص/25.

لها، وبين دلالاتها من جهة، والألفاظ والمعاني من جهة ثانية، وبين الشكل والمضمون من جهة ثالثة، لنصل إلى تفسير أعمق وأشمل للظاهرات الإيقاعية في علاقتها بالخطاب الأدبي. لنصل إلى جوانب التأثير والتصوير والتعبير التي تكون وراء الظاهرات الإيقاعية .

إنّ هذه النظرة يرفضها (العياشي) ويقرن من جديد ما يبذله الفنان من جهد بفعل العبقرية الفنية والخيال بالقدرة الإلهية. وبذلك يشير إلى دور الفنان (المبدع) في إحداث فاعلية في الحركة الإيقاعية بعد أن أعدمه هذا الدور. فيقول:"فإذا كان الإيقاع خارج مجال الأدب مبدأ أقرّه الله، فمن أقرّ الإيقاع في المذهبين السابقين؟ إنها العبقرية الفنية والخيال الخلّاق لنظم الحركة ونموذج من الحسن يلبسها حسنا وجمالا ويكسبها روعة وجلالا. والله الذي خلق الإنسان ونفخ فيه من روحه ألهمه إدراك هذا المبدأ واستغلاله فيما هو بإمكانه. فسخّره المولى لتنظيم حركة الكون وسخّره الفنان لتنظيم الحركة المشتمل عليها فنّه." [1]

فالعبقرية بما يمتاز به من حذق ومهارة وما تتمتع به من قُوى عقلية ونفسية. وكذلك الخيال وما يمتاز به من قوة على الإيحاء وقدرة على التصوير والتركيب والإبداع، يبعث على إثارة العواطف.

والعنصران السابقان– العبقرية الفنية والخيال– ينشطان بفعل الإدراك الملهم من الله تعالى. فالفنان يعمل فكره ويجمع قواه وينظّم شوارد أفكاره وفيض أحاسيسه ليسوقها وفق حركة يرتئيها ويرتضيها، فندرك أثرها في نفس المتلقي وتخلق فيه نوعا من التجاوب، يقل أو يزداد بحسب ما وقع في نفسه.

ويخلص (العياشي) إلى أن الإيقاع "معنى يقوم في نفوس الفنانين قيام المعاني الشّعرية والموسيقية. والموسيقى معان في نفوس الفنانين تستقل الأصوات بتجسيمها وتبليغها. والإيقاع معان في نفوس الفنانين تستقل الحركة الصوتية والبدنية بتجسيمها. "[2]

([1])– محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/40.

([2])– المرجع نفسه ، ص/42

وكما سبقت الإشارة إلى أنّ العناصر المشكّلة للإيقاع في الخطاب الشّعري متعددة، والسؤال الجدير بالطرح: هل نكتفي بدراسة تلك العناصر على حدة دون ربطها بالسياق العام للنص؟ بمعنى: إذا كانت تلك العناصر تحمل إيقاعا خاصا يؤثّر فينا، فهل ينبغي أن ننظر إليها كوحدات مجزأة منفصلة عن الإيقاع الكلي (العام) للنص؟

إنّ ما يحققه الإيقاع من تأثير في المتلقي، وإيحاء بالمعاني، وتفسير كثير من العلاقات الغامضة بين البنى اللغوية والعروضية. لا يتحقق إلّا "بوصفه الكلي، بوصفه نظاما عاما في القصيدة."[1]

بمعنى آخر أنّ كلّ تنظيم داخل الخطاب له إيقاعه الخاص ، وهذا الإيقاع لا يمكن أن يدرس بمعزل عن الإيقاع العام للخطاب ، لأنّ هذا الأخير يمكن أن نعتبره نظاما كلّيا، تنضوي ضمنه مجموعة من التنظيمات . وذلك ما يجعل " لكل جزء في النص إيقاعه الخاص المتّصل بسواه من الأجزاء والعناصر عن طريق الإيقاع العام الناتج عن إيقاع كلّ جزء. والجزء في حركته الإيقاعية المركّبة تلك أشبه بالأرض في حركتها حول نفسها وحول الشّمس في الوقت نفسه. الأمر الذي يخلق حالة من التفاعل بين الكلّي والجزئيّ في النص الشّعري الحديث يصعب معه تحديد مصدر واحد للإيقاع يمكن حصره وقولبته، أي تحويله إلى وزن." [2]

وعلى هذا الأساس كانت تلك التجزئة لمختلف العناصر المشكّلة الإيقاع الشّعري، قصد فهمه واستيعابه، في حدود تلك العناصر، ومحاولة تفسيرها على مستوى أعلى وأوسع من خلال ربطها بالسياق الكلي للخطاب الشّعري، إذ يجب أن تنسجم تلك العناصر في إيقاعاتها مع الإيقاع العام للنص.

([1])– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص/13.

([2])– علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص/131.

كما أنّ الحكم النهائي على بنية إيقاعية مجزّأة يعقم النص، ولا يفسّر بعض العلاقات الخفيّة الداخلة في تكوين معاني النص كرؤية أو تصور شامل، بدليل أن البنية الإيقاعية تتغير وتتجدد، وفي كل تجدّد تكسب خصوصيات جديدة، فمثلا الأصوات حينما تتكرر في بنى معينة فإنها تحمل إيقاعا معينا، يكون له دلالة معينة، ونفس الأصوات إذا درست في بنى أخرى (كرد الأعجاز على الصدور أو السجع مثلا) فإنها تأخذ بنية إيقاعية مخالفة للبنى الأخرى، أضف إلى ذلك الاختلاف في دلالاتها.

وبذلك تكون البنية الإيقاعية بنية متحركة تتميّز بدينامية وحيوية؛ إنها بنية فعّاله تثبت وجودها وتترك أثرها في كل موقع تحتله، وحتى إن اختفت في موضع فإنّ بنى إيقاعية أخرى تظهر. ومعنى ذلك أنّ الصراع القائم بين البنى الإيقاعية قد ينهي إلى سيطرة بنية دون أخرى، وسيطرة دلالة دون أخرى. وهذا ما يفسر ظاهرة الصراع القائم على التآزر (الائتلاف) والتضاد بين البنى الإيقاعية لتجسد في النهاية الإيقاع العام للخطاب الشّعري.

" فالشاعر يمرّ بجملة من الصراعات قبل وأثناء عملية الإبداع، هذه الصراعات التي تقوم بين الشاعر وواقعه الذي يعيش فيه، ومنه يستقى تجاربه، ويرفضه ويسعى إلى تغييره، عبر رؤية أو موقف، يتحدد نتيجة مجموعة من الصراعات منذ نشأته ومع وضعه الطبيعي. [1]"

أضف إلى ذلك صراعه مع "مجمل التقاليد الشّعرية التي سبقته وتعاصره،...وأخيرا صراعه مع اقتناص التجربة الفنية التي لا بد أن تتمتع بالصدق والعمق."[2]

وعليه نخلص إلى أنّ الإشارة إلى ما هو صوتي في الظاهرات الإيقاعية تتجلى فيه خصائصه أكثر من غيره ، لا يعني أنّ الإيقاع في مجمله يتولّد من الأصوات فقط ، بل هو أعمق من ذلك .

([1])– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص/134.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

12- مظاهر الإيقاع:

يقول عبد الملك مرتاض: "فلنؤب إذن إلى الحديث عن الإيقاع من حيث هو لنقرر بأنه عالم قديم إذا راعينا أن العروضيين كانوا اعتنوا أنفسهم في تقفي آثاره، وتعداد أضربه. وقد كانوا أطلقوا على كل ذلك البحور، ثم إذا راعينا أنّ النقاد القدامى كانوا حاولوا، بوجه عام، أن يبحثوا في شأن الإيقاع في أحاديث الأعراب، وخطب البلغاء، دون أن ينظّروا أصول ذلك تنظيرا، تبين لنا أنّ هذا الفن قديم قِدم العربية وأدبها ونقدها. وقد كان شذّ عن أولئك الأقدمين أبو عثمان الذي توقف طويلا لدى هذه القضية الألسنية حتى كاد يضع حولها نظرية نقدية جمالية."[1]

يسلّم عبد الملك مرتاض بتسمية العرب القدماء الإيقاع بالبحور ، ثم يجعله يتمظهر في اللغة العربية وفي الأدب ثم النقد ، وأخيرا يعود الباحث إلى جعل الإيقاع مسألة لسانية ، من خلال إشارته إلى اهتمام الجاحظ بتلك المسألة.

وترى الباحثة فاطمة محمد محمود عبد الوهاب في حديثها عن الإيقاع في الممارسة النقدية أن العرب قد تفطنوا " منذ القديم إلى البعد الإيقاعي في شعرهم، ويتضح ذلك من خلال استخدامهم المبكّر العديد من مصطلحات العروض والقافية، كما يستشف من طريقه التنغيم التي كانوا يتبعونها في تدريب ناشئتهم على الشّعر وتلقينهم إيقاعاته المعروفة لصقل مواهبهم وإكسابهم الخبرة الفنية الضرورية لقرض الشّعر.

وقد عرفت الممارسة النقدية العربية في بنائها للنظرية الإيقاعية لحظتين تاريخيين تمايزتا على مستوى الرؤية وأدوات العمل جسّدهما ما يمكن أن نطلق عليه المقاربة العروضية التي

([1])- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص/ 134.

سيطرت على النقد العربي القديم، ثم ما عرفه هذا النقد حديثا من توسيع لمفهوم الإيقاع تجاوز به البنية العروضية المحدودة."[1]

ويرى عبد الملك مرتاض أن الإيقاع قد كان "عرفا في تاريخ اللغة العربية، وأدبها تحت شكلين:

- الشكل الأول: هو الإيقاع المركب، وهو الذي يعرف تحت مصطلح البحر... وكان أول من نظّر له، وقعّد قواعده، وحصر كل مظاهره التقنية كما هو معروف، إنّما هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد أقام نظريته على أصول الإيقاع الموسيقي، وهو الإيقاع الذي ظل سائدا طوال القرون الماضية.
- الشكل الثاني: وهو الإيقاع المفرد، وقد عرف لدى علماء البلاغة العربية تحت مصطلح المماثلة."[2]

ويضيف قائلا: "والحقّ أنّ الإيقاع الإفرادي هو الذي يجب أن يشكّل النسيج الإيقاعي المركب، إذ لا يمكن تأليف إيقاع شعري إلاّ إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا، تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين."[3]

ويفرّق عبد المالك مرتاض بين مستويين اثنين في دراسة الإيقاع: [4]

- المستوى الأول: هو الهيكل الإيقاعي الذي اتخذه النص لنفسه رداء. وهذا الإيقاع كاللغة الطريحة في المعاجم، لا تحيا إلا باصطناعها والنفخ في دلالتها القديمة دلالة جديدة. فهو يشبه الإيقاع الصوتي الكامن في الأسطوانة التي يحملها حامل، ولكن لا يستطيع الالتذاذ بجمال إيقاعها إلاّ إذا تظاهر على ذلك بالآلة التي تديرها.

([1])– فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، 2009م، ص/37.

([2])– عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص/137.

([3])– المرجع نفسه ، ص/138.

([4])– المرجع نفسه، ص/139.

- المستوى الثاني: وهو الذي لا يتمثّل في الهيكل الماثل، وإنّما يتجسد في الصوت المنشَد. وهنا نلج في باب لا يغلق، وبحر لا ساحل له، وعطاء لا نفاد لجريانه.

وعليه فإنّ الإيقاع " من هذا المنظور كالموسيقى لا ينتفع بها إلا إذا جسدت في عزف على آلة ضمن معطيات معروفة، وهو يشكّل بالقياس إلى الشّعر حالين:

- حالا جامدة أو ميّتة، وهي الإيقاع من حيث هو مجرد صوت كامن في الكلام المطروح الأخرس. وحالا ثانية ولكنها حيّة وتتمثل في أداء هذا الإيقاع الشّعري في صورة شعر مُنشَد...فالإيقاع من هذه الرؤية يضارع النص المسرحي الذي لا يحيا إلاّ إذا مُثّل على الخشبة في صورة حوارات متبادلة بين ممثلين بارعين أمام جمهور متذوّق مثقّف."[1]

ويقسم محمد الواسطي الإيقاع إلى إيقاع غير صوتي، وآخر صوتي: [2]

فالإيقاع غير الصوتي: "هو الإيقاع الذي تدركه العين ولا تدركه الأذن وهو كثير:

- ومنه الرقص: وهو تعبير فني تؤديه حركات الجسم الموزونة في الطرب أو غيره ويقوم به فرد أو أفراد.
- ومنه الرسم: وهو أيضا إيقاع بالمعنى المجازي، يقوم على الخطوط والألوان والظلال مع حسن التناسق فيما بينها.
- ومنه الضوء: إذ تكثر مصابيحه الملونة وتتناوب حركات أنوارها في الإضاءة، ممّا يخلق نوعا من الرقص يطرب العين ويهز النفس.

أما الإيقاع الصوتي: فهو الذي تدركه الأذن بالدرجة الأولى، وهو أمدّ ميدانا وأكثر تنوعا، ويمكن القول بأنه قسمان بارزان:

1- إيقاع غير لغوي: وهو الذي لا دخل للفظ في وجوده، وهو نوعان:

([1])- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، ص/139، 140.

([2])- محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص/125، 126.

أ- إيقاع الطبيعة: وهو أصل الإيقاع في جميع الفنون، ويتجلى في زقزقة الطيور، ويمكن سماع ذلك في البساتين، حيث كل نوع من الطيور يصدح بطريقته الخاصة، ممّا يخلق نغما لذيذا، ويتجلى أيضا في خرير المياه إذ تنصب من الشلّال وتنساب بين المنحدرات والصخور، ويتجلى كذلك في حفيف الأشجار إذ تداعبها الريّاح فتتصّوب وتصعد كأنها راقصة تفتن في أداء حركتها.

ب- إيقاع الآلة: وهو كثير، يدخل فيه صوت الآلة الميكانيكية ويدخل فيه صوت آلات الطرب الذي يتولّد منه فن الموسيقى.

2- إيقاع لغوي: وهو الإيقاع اللفظي، لأن اللغة أصوات يستعملها الناس في قضاء حاجاتهم، كما يستعملونها في فنونها اللغوية.

13- الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي:

13-1- الإيقاع الداخلي :

لا شكّ ، أنّ محاولات التجديد في إيقاعات الشّعر العربي التي كان يؤسّس لها العروض الخليلي ، قد أسفرت عن اتجاهات تبحث عن هندسة جديدة لمعمارية القصيدة العربية ، أو بالأحرى تفتّش في التشكيل اللغوي للشعر داخل لغة الشّعر ، محاولة الخلاص مما هو خارجي يخضع لسلطة الوزن والقافية .

ولذلك كان ذلك التوجّه نحو الداخل ، هو انتقال القصيدة من " مضمارها المعهود إلى ساحة تسيطر عليها جزئيات وتفاصيل دقيقة يستغلّ الشاعر مكوّناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتّر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس ، وحركة الدلالات النصية، لذلك

تتجه صوب حركة الداخل التي تنمو وتتطور بفعل التواصل والتفاعل بين معظم مكونات النص ونسيج علاقاته." [1]

وعليه يمكن أن نعرّف الإيقاع الداخلي ، على أنّه: "موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي تسير سير الشاعر وتردّد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصدائها، فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية."[2]

وبهذا يتخذ الإيقاع فيها جمالية تتعلق بالأداء والكيفية، فجمال الرؤية من جماله فهو يصبغها بصبغته، ويشربها من قدحه، ويكسبها من حلله، فتخرج في زي أنيق، فيستحسنها الذوق، ويستلذها السمع، ويستوعبها الفهم، وتستطيبها النَّفْس.

" كان الأمر يبلغ ببعض النصوص الشّعرية أنها لا ترضى بالصوت الخارجي الرتيب فتجاوزه إلى الإيقاع الداخلي التماسا منها لنيل أكبر طاقة صوتية وإيقاعية ممكنة بحيث تكون لمثل هذه النصوص الشّعرية جمالها الذي به تزدان، وطلاوتها التي بها تختال."[3]

ويضيف عبد المالك مرتاض قائلا: "والحق أنّ الإيقاع الداخلي قديم في الشّعر العربي ومن أوائل ما نعرف من شانه، قول امرئ القيس:

مكرّ مفرّ، مقبل مدبر: معا

فالشاعر العربي هنا يسخّر تشابه العناصر الألسنة، وتجانسها المورفولوجي في بناء الوحدة الشّعرية فإذا هناك أربعة عناصر ألسنة موزعة على بنيتين اثنتين فقط:

فئة: مكرّ، مفرّ

وفئة: مقبل، مدبر

([1])– هدى الصحناوي :(الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا)، مجلة جامعة دمشق، مج(30)، ع(1+2)، 2014م، ص/89.

([2])– عبد الرحمن الوجى: الإيقاع في الشعر العربي، ص/80.

([3])– عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص/142.

ومن الأمثلة على ذلك أيضا قول أبي الطيب المتنبي (على غير ترتيب في الوحدات):

ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام

قليل عائدي، سقم فؤادي كثير حاسدي، صعب مرامي

عليل الجسم ممتنع القيام شديد السكر من غير مدام

فهنا نلفي تشكيلات إيقاعية كاملة الانسجام، ثرية الأنغام، فهناك:

فئة:

ذراني والفلاة تقابلها ووجهي والهجير

بلا دليل تقابلها بلا لثام

قليل عائدي تقابلها سقم فؤادي

كثير حاسدي تقابلها صعب مرامي

عليل الجسم تقابلها ممتنع القيام

شديد السّكر تقابلها من غير مدام

الوحدة الثانية في أغنى هذه الوحدات الثلاث وأثراها إيقاعا، وأطفحها صوتا فهناك فئة :

دي ← دي ← دِي ← مي

من عائدي، فؤادي، وحامدي، ومرامي.

2- فئة: عائدي ← حاسدي

3- لٌ ← مٌ ← رٌ ← بٌ

من قليل وسقم وكثير وصعب"[1]

4- فئة: ـَـ + ـَـ

" من قليل وكثير"

5- فئة: ـَـ ← ـَـ

من سقم وصَعْبٌ"[2]

وعليه يرى عبد الملك مرتاض أنّ الإيقاع المتولّد عن التنظيمات السابقة تحكمه خاصيتان تجمعان بين القِدم والجدّة، حيث يقول : " من أجل كل ذلك نلفي هذا الإيقاع في هذه الوحدات التي نحن بصدد تشريحها، قديما: من حيث إفادته من الخصائص الموسيقية، والعطاءات الإيقاعية التي تجود بها الصيغ العربية الراقصة المصوّتة، وجديدا: من حيث الخروج عن التقليد الذي خضعت له القصيدة العربية زهاء ستة عشر قرنا، فتخلّى عن الإيقاع بالصوت التام، إلى الإيقاع بالصوت الناقص."[3]

ويشير محمد الواسطي إلى أنّ الايقاع الداخلي هو ما يسميه بعضهم الموسيقى الداخلية، حيث يعرّفه بقوله : " ... فالمقصود به جرس اللفظة المفردة ووقعها على السمع، الناشئ من تأليف أصوات حروفها وحركاتها، ومدى توافق ذلك مع دلالة الكلمة."[4]

وعليه يشمل الإيقاع الداخلي الصوامت والصوائت والمصوتات أثناء مجيئها في نسق لغوي معيّن ، لتتلون الإيقاعات بتلون صور ذلك التأليف الذي يكون على مستوى الأصوات

([1])- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص/143.

([2])- المرجع نفسه ، ص/144.

([3])-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4])- محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص/132.

والحروف . "فالإيقاع الداخلي هو الذي يخضع نغم الكلمات المفردة الناشئ عن حسن تأليف أصوات حروفها وحركاتها وجمال توافق ذلك مع دلالتها.

وقد اختلف النقاد والبلاغيون العرب في تفسير السرّ من وراء استحسان السمع لإيقاع بعض الألفاظ دون الآخر."[1]

ومن خلال الطرح السابق يمكن اعتبار الإيقاع الداخلي " مسألة لسانية سمعية تقوم على مدى ما يتحقق في الأصوات اللغوية المكونة للفظة من انسجام وتلاؤم... والذي يظهر ذلك جهاز النطق وفي مقدمته اللسان الذي سميت اللغة باسمه مجازا، فإذا نطق بها طوعا في سلاسة ورقّة، وحريّة وانطلاق، وانسياب وتدفّق، فإنّ الآذان تطرب لذلك ممّا يحدث تأثيرا لذيذا تهز له النفس وينتشي به القلب."[2]

ولعلّ مسألة التأثير نجد لها إشارة عند ابن طباطبا العلوي ، الذي يتحدّث عن مسألة التّمام والنقصان في الشّعر ، إذ يرجعها إلى المتلقي ومدى استيعابه مضمون الخطاب الشّعري أو عدم فهمه له ، " فعيار الشّعر أن يورد على الفهم الثاقب لما قبله واصطفاه فهو واف ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص." [3]

ويبرّر مسألة قبول الشّعر الحسن ، ونفي القبيح منه، بوظائف الحواس وما أَلِفته واعتادت عليه ، " فكلّ حاسة من حواس البدن إنّما تقبل ما ما يتصل بها ممّا طبعت له ، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها.

فالعين تألف المرأى الحسن ، وتقدي بالمرأى القبيح الكريه.

والأنف يقبل المشم الطيّب ، ويتأذى بالمنتن الخبيث.

([1])– محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي ، ص/131.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، ص/19.

والفم يتلذّذ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المرّ.

والأذن تتشوّق إلى الصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل.

واليد تنعم بالملمس الليّن ، وتتأذى بالخشن المؤذي.

والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوّق إليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر الباطل ، والمحال المجهول المنكر، وينفر منه ويصدأ له." [1]

وعلى هذا الأساس يقدّم لنا ابن طباطبا العلوي تفسيرا نفسيا للعملية التبليغية ، في علاقتها بالمتلقي ، وتبرير سبب فهمه وقبوله الخطاب أو نفيه له ، من جهة ، وعلاقتها بالخطاب وما يمتاز به من مواصفات تؤهله لأداء تلك الوظيفة او تقعده عنها ، من جهة أخرى.

ومن ثمّ ، فإنّ الخطاب الأدبي بما يحمله من سمات الوضوح والسهولة يفتح للمتلقي آفاقا أرحب للفهم ، و يجعله أكثر تهيؤا واستعدادا وتجاوبا ، ذلك أنّه إذا كان " الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العيّ ، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه ، ولطفت موالجه فقبله الفهم ، وارتاح له وأنس به . وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه ، واستوحش عن حسّه به ، وصدى له ، وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها." [2]

ويقرب من هذا ما عبرّ به خلف الأحمر في البيت الذي رواه له الجاحظ وهو قوله:

وبعضُ قريضِ القومِ أولادُ عَلَّةٍ يُكِدُّ لسانَ الناطقِ المتحفّظِ

([1])–أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص/20.

([2])– المرجع نفسه ، ص/20 ، 21.

وقد علّق الجاحظ على هذا البيت بقوله: " أمّا قول خلف : "وبعض قريض القوم أولاد علة" فإنه يقول إذا كان الشّعر مستكرها وكانت ألفاظ البيت من الشّعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلّات. وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشّعر مؤونة"[1]

ولعلّ ظاهرة تهذيب الشّعر وتنقيحه وتجويده والتمعّن فيه، والبقاء شهور وسنوات حتى يخرج الشاعر قصيدته، دليل واضح على التفطّن للإيقاع الداخلي في زمن مبكّر، "فأغلب الشّعر العربي يتحقق فيه جمال الإيقاع الداخلي لحرص أغلب الشّعراء على مراجعة إبداعهم وتهذيبه وتنقيحه، حيث يتم استبدال الكلمة بأخرى أكثر رشاقة وجرسا، وإذا كان هناك شيء من هذا في بعض القصائد فإنه لا يتجاوز البيت أو البيتين."[2]

وذلك الأمر هو ما أشار إليه الدارسون لقضايا الإيقاع، وصنّفوا مسألة الإيقاع الداخلي ضمن مباحث الفصاحة؛ "وصفوة القول: إنّ البلاغين العرب قد عرفوا الإيقاع الداخلي الناشئ عن الأصوات المكونة للفظ الواحد وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح وإنّما عالجوه تحت مصطلح الفصاحة، وبالضبط فصاحة المفرد، لأنها تقع صفة له كما تقع صفة للتركيب.

فالفصاحة ترتبط ارتباطا قويا بحسن الإخراج اللفظي في اللغة وبجمال عملية الأداء الصوتي، ممّا يحدث تأثيرا تطرب منه الأذن وتنتشي به النفس."[3]

وعليه صار مدار تتبع الظاهرة الإيقاعية في النص الشّعري قائما على الصوت وتموقعه عبر مساحات النص وفق تنظيمات مختلفة، ليجود بعطاءات موسيقية متنوعة، "وبذلك تحتل كل تفعيلة حيزا زمكانيا داخل النص الشّعري كان النص (عموديا أو حرّا)، بل كل حرف

([1]) – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين ، تح: درويش جويدي، ج (01)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ،2003 م ، ص /50.

([2]) – محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص/136.

([3])– المرجع نفسه ، ص/137 .

داخل التفعيلة يكوّن مجالا متحركا كان أو ساكنا- نغميا يسهم في تحقيق (نوتة) موسيقية شعرية، وقد تتكرر الحروف فتكرر (نوتاتها) وقد تتجانس في ألفاظ متقاربة أو متباعدة فيتغير نمط الإيقاع الموسيقي بحسب تغير جوّ كل مقطع شعري داخل النص الواحد."[1]

وهذه السّمة وإن كانت حديثة اعتمدها الشّعر الحر (شعر التفعيلة) بصفة خاصة، فإنّها متضمّنة في العروض الخليلي، ذلك أنّه "... ليس بالضرورة أن نجد لكل بحر خصائص إيقاعية ثابتة لدى كل الشّعراء فقد ينسج على بحر الطويل مجموعة لا منتهية من الإيقاعات الموسيقية المختلفة."[2]

وإذا كنا قد أشرنا في المفهوم اللغوي إلى مصطلح الإيقاع إلى أنّ هناك دخلا للفنّان في تلوين مسار حركة النص، فهذا ليس غريبا "لأن الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعيّن نغمته الحزينة أو الراقصة وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسية والحركة الخارجية للقصيدة."[3]

ونلاحظ نوعا من التداخل في كلام الباحث، حيث يقرّ في البداية بأنّ القصيدة القديمة قائمة على إيقاع واحد، ثم يشير إلى عطاءات الإيقاع الموجودة فيها .

ولعلّ ما تأسست عليه القصيدة القديمة هو الوزن الواحد وليس الإيقاع الواحد . بدليل أنّ الوزن يجود بعطاءات إيقاعية كثيرة، وهذه الحالة هي التي يمكن أن نعتبر فيها الإيقاع عنصرا من عناصر الوزن . ثم إذا نظرنا إلّا أنّ الوزن ليس هو الإيقاع، وأنّ الإيقاع يكون في الوزن وفي غيره من مكونات البيت الشّعري اللغوية، يتسع مجال تحقّه واستعماله.

([1])- ناصر معماش: (نغمية الإيقاع الموسيقي في القصيدة العربية): الناص: مجلة فصلية محكمة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل الجزائر، العددان 2 و3 ،أكتوبر- مارس، 2005/2004، ص/41.

([2])-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"ولذلك فكل نص مهما كان نوعه، هو ما توافر على إيقاع موسيقي ينبعث من الداخل من خلال تلاحم أجزائه، وهي مفرداته المركبة وفق عملية سحريّة جمالية يعيشها الشاعر قبل القارئ، يحسها هذا الأخير بعفوية من السطر الأول من النص فلا يجد إلّا رغبة ملحّة في التعايش مع غنائيته وموسيقاه، والكلمات هي الشفرات التي تفرز ما إن كانت اللحظات (الشّعرية) محزنة أو مفرحة."[1]

وفي حديث (محمد سعيدي) عن التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري يرى أن الصور البلاغية داخل النص هي ما يشكّل الإيقاع الداخلي في حين أن حسن وسلامة التلفظ هو ما يشكّل الإيقاع الخارجي.[2]

ويشير حازم القرطاجني في معرض حديثه عن النظم إلى ما تتطلبه الأوزان من تناسب في المقادير لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب ، دون أن يغفل مسألة تحسين هيئة العبارات والتأنّق في اختيار موادها ، وإجادة وضعها ورصفها، حيث يقول : " والتهدّي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوّة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي إلى كلّ جهة منها والتباعد عن الجهات التي تضادها. وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أوّلا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك." [3]

وعليه فإنّ اختيار المواد اللفظية لا يمكن أن يقصر على مسألة الابتذال أو القبول عرفيا ، بل يتعدّاه إلى الاهتمام بالمواد الصوتية وما يتعلّق بها من خصائص نوعية تميّزها في ذاتها ، ثمّ تحدّد علاقتها بباقي الحروف .

([1])–ناصر معماش: (نغمية الإيقاع الموسيقي في القصيدة العربية) ، ص/42.

([2])– محمد السعيدي: التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، 2009، ص/07.

([3])–أبو الحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة ،ط(2)، مؤسسة جواد للطباعة دار الغرب الإسلامي، بيروت ،1981 م، ص/222.

كما أنّ الاهتمام بصيغة الكلمة يجعل عدد حروفها وحركاتها الإعرابية وطبيعة أصواتها قضية تتعلق يحسن النظم على المستوى الإفرادي ، الذي لا يمكن أن يكون في منأى عما هو تركيبي .

وبذلك يثير حازم القرطاجني قضية مهمة تؤسّس للفروق بين الإيقاع والوزن ، حيث يخرج الأول من التقنين الصارم ، في حين يكون العروض محدّدا بقواعد مضبوطة ، من غيرها نخرج عن دائرة العلم الذي يدرس أوزان الشّعر . وفي هذه النظرة إشارة إلى مجالات الإيقاع التي تكون أوسع منها في الشّعر.

وإذا كان التصنيف يحتكم إلى ما هو خارجي وما هو داخلي، وكان العروض مدار المجال الأوّل " ... فإن الثاني تحكمه قيم صوتية باطنية، أرحب من الوزن والنظم المجرّدين، فالوزن كما تقول –إليزابيت لرو– لا يمثّل إلا عنصرا واحدا من عناصر الجرس حيث إنه جزء من حركة أكبر هي الإيقاع."[1]

وترى (يمنى العيد) " أنّ الانتقال من عمود الشّعر باتجاه التفعيلة، كان خطوة أولية لهدم نمطية العنصر الموسيقي الموروث في الشّعر في محاولة لإيجاد نمطية بديلة، كما أنها تقرّر أنّ ما يولّد الموسيقى ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهمية منها لقصيدة التفعيلة، بحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل، ومن ثَمَّ محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى، وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى وكأنها مولّدَة به . ثم تطرح تصورا لتلك العناصر التي يمكن أن تولّد موسيقى داخل النص، وتلخصها في الآتي: [2]

- التركيب اللغوي حيث ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

([1])–أبو الحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص/316.

([2])– عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص/336.

- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة بهدف دلالي محدد .
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية، والموازاة بين حروفها (الفصاحة).

وعليه يمكن أن نلاحظ التداخل الكبير في التنظيمات الإيقاعية التي يحتكم إليها النص الشّعري الحديث، التي لا يمكن أن ننظر إليها منفصلة، بل وجب معالجتها في إطار تشابكي؛ فالقصيدة الحديثة " تركّز إيقاعها على حركة هذه المكونات: يتكثف الإيقاع هنا في حركة النمو، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات، ويلف الإيقاع هذا النسيج، يسور فضاء النص، يدوّره، وذلك حين يتخذ الإيقاع شكل التوتّر المتجوّل في النص ككل."[1].

كما تشير الباحثة إلى بنية الأفكار التي صارت تحتكم إلى هدم الحدود وإسقاط الوضوح النسبي بينها ، مما يجعل الإيقاع الداخلي " يرتبط بمفهوم الكليّة للنص ، بحث يستدعي واحدهما الآخر ويوجبه ، وبحيث يشكّلان معا نسق النص الحديث." [2]

ويمكن أن نطلق على الإيقاع الداخلي " جرس اللفظ المفرد أو ما يطلق عليه البلاغيون بفصاحة المفرد وله وقع كبير على النفس لما له من ارتباط قوي بالدلالة والإيحاء."[3]

كما يرتبط الإيقاع الداخلي بطبيعة التجربة المعبّر عنها ، وفي ذلك يقول الباحث أحمد نصيف الجنابي في تعريفه للموسيقى الداخلية :" والموسيقى الداخلية هي خير معبّر عن

([1])– يمنى العيد : في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي، ط(03) ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، 1985م، ص/101.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– بلقاسم بلعرج: (من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين "الإيقاع"): فصول مجلة النقد الأدبين العدد 67، خريف 2005، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص/63.

التجربة الشعورية، ولا بدّ أن تدرس التجربة الشعورية على أساس الموسيقى الداخلية للشّعر، لأنها هي التعبير الموسيقي الداخلي عن عواطف الشاعر وتجاربه الشعورية."[1]

ويقابل الباحث مصطلح الموسيقى الداخلية بعبارة البناء الصوتي الداخلي للقصيدة ، ويجعلها مدركة بقراءة الشّعر بصوت مسموع ، ثم إنّها تختفي عند الانتهاء من القصيدة ولا تستعاد إلّا بإعادة القراءة كرّة أخرى.[2]

13-2- الإيقاع الخارجي:

كما تباينت الرؤى حول فكرة الداخلي، وخاصة في العناصر المشكّلة ذلك الإيقاع، من جهة، وكما اتفقت حول فكرة مرادفة مصطلح الفصاحة، وخاصة فصاحة المفرد للإيقاع الداخلي، من جهة أخرى، فإنه قد اختلف أيضا في تحديد مصطلح الإيقاع الخارجي .

يقصد بالإيقاع الخارجي الموسيقى الناتجة عن ارتباط الألفاظ وتآلفها وتناسقها وهناك من ذهب إلى التفريق بين الوزن والإيقاع، حيث اعتبر الوزن "حركة صوتية داخلية، والإيقاع حركة صوتية خارجية تشمل الوزن، وتنسحب على كل الأنساق اللغوية المتّسقة، الموظّفة توظيفا متنوعا، متفاوتا في درجات التأثير. غير أنّ مصطلحي الإيقاع الداخلي والخارجي لم يسلما من غموض، لأن العلاقة بينهما قد تصبح علاقة تبادلية."[3]

يقول (إبراهيم رماني): "لا ينحصر الإيقاع الشّعري في الوزن والقافية أو ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة...)أو ما يسمّى بالموسيقى الداخلية."[4]

([1])- أحمد نصيف الجنابي : (موسيقى الشعر هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟) ، مجلة الأقلام ، الجزء (04)، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، العراق، كانون الأول(ديسمبر) ، 1964 م، ص/125.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4])- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1991 م، ص/207.

ويرى إبراهيم أنيس أنّ اللغة العربية لغة موسيقية، وقد اكتسبت هذه الصفة من أقدم عهودها أو أقدم نصوصها. حيث يقول : " يصف كثير من الدارسين لغتنا العربية بأنها لغة موسيقية وأنها انحدرت إلينا، وقد اكتسبت هذه الصفة منذ أقدم عهودها أو أقدم نصوصها."[1]

ويرجع إبراهيم أنيس سمة الموسيقية في اللغة العربية في أغلب عناصرها إلى" تلك الأميّة حين كان الأدب أدب الأذن لا أدب العين ، وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي ، فاكتسبت تلك الآذان المران والتمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت مرهفة تستريح إلى كلام لحسن وقعه أو إيقاعه ، وتأبى آخر لنبوّه ، أو لأنه كما يعبّر أهل الموسيقى نشاز ."[2]

ولعلّ فكرة الإيقاع الداخلي لم تبق رهينة التصوّر المرتبط بفصاحة المفرد، خاصة وأنّ من البلاغيين من تحدّث عن فصاحة التركيب . " إنّ الكلام عن العناصر الصوتية في التأليف لا يقل عنه أهمية في اللفظة بل يكتسي أهمية كبيرة، فكما يتجنب الناظم الحروف المتباعدة المخارج في اللفظة الواحدة يتجنب تكرارها في التأليف، بل إن هذا في التأليف أقبح، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع".[3]

إنّ حديث البلاغيين عن فصاحة التركيب، هو إشارة إلى فكرة الإيقاع الخارجي، أي خارج مكونات الكلمة الواحدة، فكان هناك حديث عن فصاحة التأليف، ويتجلى ذلك بوضوح عند عبد القاهر الجرجاني الذي لا يرى الفصاحة في اللفظ المفرد بقدر ما يراها فيه وهو ينتظم في سياق من الألفاظ، فمنه يستمد– من وجهة نظره– قوته وفصاحته الفعلية بمعنى

([1]) – إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ، ط(05) ، مكتبة الأنجلو مصرية للنشر ، 1984 م ، ص، 195 .

([2])– المرجع نفسه، ص/196.

([3])– أبو عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلي: سر الفصاحة، ط(1)، دار الكتاب العلمية للنشر – بيروت،1982م، ص/97.

أن فصاحة اللفظ تكمن في موقعه مع باقي الألفاظ وليس فيه وحده، يقول: "...فقد اتضح إذا اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، و ما أشبه ذلك، ممّا لا تعلق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك في موضع آخر."[1]

يعني أن للفظ المفرد فصاحة وتأثيرا إبلاغيا أقل بكثير ممّا لو كان مع غيره من الألفاظ منتظما في سياق شعري أو نثري حيث تزداد قوة التأثير في نفس المتلقي فهما وطربا وقبولا وبخاصة إذا كان النص شعريا، فإن إيقاعه – على رأي ابن طبابا– إذا اشتمل على بعض الخصائص وسمعه المتلقي فإنّه– الشّعر– يغيّر من أحواله ، وينقله من صفة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر ، فإذا" ورد عليك الشّعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى دبيبا من الرّقى، وأشدّ إطرابا من الغناء، فسلّ السّخائم، وحلّل العُقد، وسخّى الشّحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته." [2]. وهو ما يعني أنه" يؤدي دورا أساسيا في الإثارة والإبلاغية."[3]

فعلى الناظم أن يحسن هيئة العبارة ويتأنق في اختيار موادها، وإجادة وضعها ورصفها، وهذا ما تحدث عنه (حازم القرطاجني) من خلال إشارته إلى ضرورة الاهتمام بعملية التأليف، والتي يجب أن يراعى فيها نظم الحروف في الكلمة الواحدة ثم في التركيب، فيقول:" والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء؛ منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طبع مكتبة الخانجي بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000 م ، ص/46.

([2]) – ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص/ 23 .

([3])– بلقاسم بلعرج: (من سمات الأداء في ثقافة العرب الاولين "الإيقاع"): ، ص/66.

مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها أن لا تتفاوت الكلمة المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلمة أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلمة أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها."[1]

وبذلك ينوه (القرطاجني) بالجهد المبذول من طرف مؤلف الكلام ويشير إلى عملية الوعي التي لا تعدم أثناء التأليف والتعامل مع عناصر اللغة .أضف إلى ذلك خاصية الانسجام التي تميز الخطاب الأدبي من خلال التلاؤم المتكوّن بفعل عناصر متعددة تتقاطع وتتشابك فيما بينها لتضفي على العمل الإبداعي سمة الفنية بتحقيق وظائف عدة منها: الجمالية والتعبيرية والتأثيرية والإبلاغية.

ولعلّ من أهم العناصر الفاعلة في خلق وتكوين التلاؤم حسن اختيار الحروف في اللفظة المفردة والتركيب على حد سواء، بحيث تنسجم فيما بينها بكيفيات متنوعة يجعلها تشكل في تكرار متنوع وعلاقات معينة وحدات نغمية واضحة أو خفية ،حيث تتلاءم هذه الأخيرة والدلالات العامة للنص والسياق الذي يحدده .

وما يجعل التلاؤم محققا أيضا، المشاكلة والمماثلة التي تتعدى حدود اللفظة الواحدة، إلى ألفاظ كثيرة، في تراكيب متعددة، فيتولد بذلك تنظيم معين. وتتنوع التنظيمات إلى أن يكون منها ما هو بارز وجلي، فيتضح من خلاله النظام الذي يميز العمل الإبداعي.

ومن التنظيمات الممكنة، في السلسلة الكلامية، تقابل الأصوات في الألفاظ، وعلى مسافات متباينة، والتجانس بين مقدمات التركيب اللغوي وبين نهاياته، إضافة إلى الاتفاق أو

([1])– أبو الحسن حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص /222.

التقارب في البنى الوزنية، والتجانس في حروف الكلمات ومعانيها أيضا، من خلال عملية الاشتقاق. أضف إلى كل ما سبق تعانق المعاني وتوزيعها بمقادير متناسبة ووفق علاقات متنوعة، مما ينمي حركية العمل الإبداعي وينظمها في ظل مساريها الأفقي والعمودي.

ويرجع ابن طباطبا العلوي استئثار الشّعر بالدراسة والتحليل والنقد بدرجة تفوق سائر الأساليب والفنون الأدبية الأخرى، إلى ما يميّزه من حين تركيب واعتدال أجزاء، إذ يقول: " للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله واشتماله عليه." [1]

وبذلك أدرك ابن طباطبا العلوي وغيره، أنّ " الإيقاع الخارجي في الشّعر، بما هو وزن ومعنى، وعذوبة لفظ، لهو العامل الأوّل في شحن النص الشّعري بالبعد الإبلاغي، وفي جرّ النفس إلى حالة من الانفعال والتخييل ." [2]

وإن كان من أمر مهمّ في قول ابن طباطبا السابق ، فإنّ هذا الأخير لم يجعل الوزن مرادفا للإيقاع ، وإنما بيّن أنّ للوزن إيقاعا يؤثر في النفس ، ذلك أنّ الإيقاع يصير جزءا من الوزن داخلا في تركيبته ، وذلك من خلال خصوصيات الانتظام في الوحدات الوزنية بفعل التساوي في المقادير والتحقق في الأزمنة ، وذلك ما يجليه الإيقاع .

وعليه يمكن تعريف الإيقاع الخارجي أو ما يطلق عليه بعض النقاد الموسيقى الخارجية على أنّه ذلك "الإيقاع الذي يتألف من ارتباط الألفاظ مع بعضها البعض، ويشكّل الإيقاع

([1])– ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص/21.

([2])– سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط(01)، منشورات عويدات الجولية، بيروت، باريس، 1991 م، ص/83.

العام للجملة أو البيت أو المقطوعة، ومدى توافق هذا الإيقاع مع حركة النفس والدلالة الإيحائية النفسية التي يتضمنها."[1]

وبذلك يرجع بعض الدارسين أشكال وتمظهرات الإيقاع الخارجي، إلى : [2]

- إيقاع الوزن العروضي .
- إيقاع التكرار .
- إيقاع الوزن الصرفي .

ولا ينبغي أن نفصل الإيقاع الداخلي عن الخارجي أو العكس ، ذلك أنّ " الإيقاع الشّعري ذو وترين متلازمين يعزفان معا في نفس المتلقي، وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلّى من خلال النّغم الصّوتي المتمثّل في الوزن والقافية ، ووتر داخليّ يتجلّى من خلال النغم النفسي العميق ." [3]

14- أنواع الإيقاع باعتبار العلوم :

يمكن تقسيم الإيقاع باعتبار العلوم التي تبحث فيه، إلى[4] :

1- **الإيقاع العروضي:** ويدخل فيه الرويّ والقافية بجميع ألوانها وأشكالها.

2- **الإيقاع البلاغي:** ويدخل فيه الإيقاع الداخلي، وإيقاع التكرار وإيقاع التوازن الصرفي.

ويمكن أن نضيف :

3-الإيقاع الموسيقي : وهو ضروري في الموسيقى إلى جانب اللّحن، للتعبير عن

([1])- محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص/130.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])- خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، ط(01)، مطبعة الجمهورية ، دمشق، 1991م، ص/93.

([4])- محمد الواسطي: قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، ص/130.

الانفعالات، كما يشكّل إلى جانب اللحن وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بينهما فيها.[1]

4- الإيقاع الحيوي :

أما في مجال التربية و التعليم فإننا نجد حديثا، في مطلع القرن التاسع عشر، عن الإيقاع الحيوي و العملية التربوية. إذ " يشترك الإيقاع الحيوي و تخطيط المناهج و استراتيجيات طرائق التدريس في تشكيل سلوك «when» الإنسان و بنائه. فالإيقاع الحيوي يحدد الزمن المناسب للتعليم و التعلم أي يهتم بالسؤال متى، أما تخطيط المناهج فيهتم بتقديم المعرفة و الخبرات التعليمية للمخ البشري فيتم تشغيلها فيه للتحول إلى سلوك أي تهتم بالسؤال ماذا «what» نقدم. و تهتم استراتيجيات و طرق التدريس بكيفية تقديم المعلومة في صورة شيقة و مثيرة لحفز المخ على التشغيل و التعامل معها لتشكيل السلوك المطلوب. أي تهتم بالسؤال كيف «how» يتم تقديم المعلومة."[2]

و للإيقاع الحيوي دورات: أهمها: الدورة الإيقاعية البدنية، و العقلية و العاطفية و لكل دورة من هذه الدورات فترات إيجابية و أخرى سلبية و بناء على خصائص كل فترة يمكننا أن نعرف الحالة التي يكون عليها المتعلم و بذلك الاستفادة منها في تقديم المعلومات حتى تكون أكثر فائدة. [3]

"فالوعي بالإيقاعات الحيوية يمكن الفرد من التنبؤ بحالة عدم الاتزان فيستعد لها و يتلاءم مع مستجدات المشاعر."[4]

([1]) – صفوان المتني: الموسيقى علم وفنّ وسرّ، دار طلاس للنشر، دمشق، 1994 م، ص/ 79.

([2])– فؤاد سليمان قلادة: الإيقاع الحيوي و دوره في التعليم والتعلم، مراجعة أ.د. إيزيس نوار، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الأزاريطة، الإسكندرية، 2003 م، ص/123.

([3])– لمزيد من التفصيل حول الدورات الإيقاعية و خصائصها، ينظر المرجع نفسه: من ص/103 إلى ص/123.

([4])– المرجع نفسه ، ص/ 108.

15- من ظواهر الإيقاع القولي العام:

يمكن أن نشير إلى بعض الظاهرات التي تدخل في إطار الإيقاع في الكلام ، ممّا تؤسّس لمفهوم الظاهرة الإيقاعية أو تتصل بوظائفها ومقاصد الكلام وأغراضه أو تفسّر آليات حدوثها ، انطلاقا من نص ذكره حازم القرطاجني في باب معرفة الوجوه التي لأجلها حسن موقع المحاكاة في النفس. إذ يقول :" ولشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأنّ في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنّم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها لأنّ في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادا لنشاط السّمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها، في حسن اطّراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسّمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة، تأثّر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب. فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس، وخصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كلّ هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسّكنات والحروف المتماثلة المصوّتة وغير المصوّتة ببعض، وما تتنوّع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب. فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب . ولهذا قال أبو نصر :" إنّ الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفّى فإنّما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب، وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة." "[1]

إنّ هذا النص – على طوله- لا تنكر أهميّته في الإشارة إلى جملة من المسائل التي نعدّها من صميم الدرس الإيقاعي عند العرب قديما، من ذلك نذكر :

([1])- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص/122، 123.

– تميّز اللسان العربي عن غيره من الألسنة الأخرى، وتفرّده بخصائص لا توجد إلا فيه.

– تماثل المقاطع الصوتية يكون في السجع ، من خلال اتفاق الحرف الأخير ، إضافة إلى اختلاف طبيعة الكلمة بين اسمية وفعلية، ناهيك عن اختلاف مواطن التماثل التي تتوزع بين البداية والوسط و النهاية .

– التماثل على مستوى القافية ، من خلال توحيد الرّويّ والتزام المقطع الصوتي نفسه، عبر القصيدة كلّها.

– اختلاف المجرى ، ومن شأن ذلك تلوين إيقاعات النص.

– شيوع الحروف المتحرّكة ، أي أنّ أغلب القوافي مطلق.

– ظاهرة الترنّم التي تكون في نهاية المقاطع الصوتية، وفي ذلك تحسينٌ للكلام ، وتأثير في المتلقي ، باعتبار أنّ ما كان محلّ ترنّم هو آخر ما ينطق.

– التلوين في المجرى الساري وفق قانون محدود مضبوط، يكشف عن تلوينات إيقاعية داخل النظام الواحد ، ومن شأن ذلك أن يمنح فسحة، تسهم في تجدّد نشاط المبدع وانتقاله من حال إلى أخرى . كما أنّ المتلقي هو الآخر ينتقل من حال إلى حال بفعل ذلك التلوين ، ويتحقّق له الاستلذاذ والتعجّب ، وفي ذلك إشارة إلى حالات شعورية نفسية أو أنثروبولوجية تتصل بالإنسان وسلوكه.

– الاهتمام بالحروف المصوتة أي التي تحمل حركات أو بها صوائت ، وبذلك تتحقق سمة الوضوح فيها ، بخلاف الصوامت التي تكون غير واضحة لعدم وجود حركات بها. وهذا دليل على اهتمام العرب قديما بالفونيمات .

– جعل القوافي ظاهرة خاصة بالشّعر العربي دون غيره من أشعار الأمم الأخرى.

و"إذا تصفحنا الإيقاع في كلام العرب شعره ونثره وجدناه لا يخلو من أغلب الحالات من ظواهر تَسِمه بخصائص مميزة تستحسنها الطبائع والنفوس.

من هذه الظواهر: التوازي والتوازن والتعادل والتكرار... لما لها من أهمية ودور نفسي، ولذا شاعت عند الشّعراء والكُتّاب ومَن في منزلتهم، فهي في الشّعر تظهر في تكرار الوحدة أو الوحدات الإيقاعية في الفقرتين أو الفقرات الموقّعة المتعادلة، أو في أبيات القصيدة الواحدة، وفي النثر تظهر فيما اصطلح على تسميته بالكلام المزدوج والمسجوع والمجنّس، وهي مسائل تجدها في مؤلفات البلاغين عند حديثهم عن المحسنات اللفظية في علم البديع."[1]

ونتيجة توفر مباحث البديع خاصة السجع والجناس على سمات التوازن ، وإن كان في الأوّل أظهر منه في الثاني ، باعتباره يتعلّق بالفقرات وتراكيب البيت الشّعري، فإنّ من الدارسين من ذهب إلى تصنيف تلك التوازنات إلى اتجاهات كبرى .

ويذهب محمد العمري إلى أنّ تلك التوازنات تتوزع على اتجاهات ثلاث ، وهي [2] :

- اتّجاه التراكم ، وخاصية التراكم مشتركة بين جميع الاتجاهات ، إلا أنّها في هذا الاتجاه تعدّ المزية الأولى ، في حين المزية الدلالية قد تأتي في الدرجة الثانية أو الثالثة.
- اتجاه التّكامل ويمثّل حالة تكامل الموازنات الصوتية التي تظهر في السجع والجناس خاصة مع الوسائل الشّعرية الأخرى خاصة التشبيه والاستعارة. ليخرج بذلك المكوّن الصوتي إلى بنيات أخرى ، من مباحث أخرى .
- اتجاه التّفاعل؛ حيث يرى الباحث أنّ الأساس التوازني في الشّعر القديم قبل عصر البديع هو السّمع، ولذلك هيمن التوازن السّجعي وضعفت المفارقات الدلالية ، كما هو الحال في تجنيس الترديد . أمّا إذا نظرنا إلى ما جاء في عصر البديع ، فإنّ الدلالة أخذت تقوى وتأخذ حظوة كبرى، إذ زاد الاهتمام بالبعد البصري للتوازن ، وذلك من خلال

([1]) – بلقاسم بلعرج: (من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين الإيقاع)، ص/67.

([2])– محمد العمري : الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق للنشر ، بيروت، لبنان ، 2001م، ص/148 ، 166، 182.

تجاوب الوحدات الدلالية بالاختلاف أو عدمه ، إضافة إلى ذلك تقابل السلاسل الصوتية بين لفظ وآخر.

يقول ابن الأثير في هذا السياق: "وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت مِن النّفْس موقع الاستحسان، وهذا لا مراء فيه لوضوحه" [1]، "ولأجل ذلك ثبت أن الكلام المسجوع أفضل من غير المسجوع." [2]

ويورد الجاحظ أمثلة من السّجع الحسن في كتابه البيان والتبيين ، حيث يقول : " ومن الأسجاع الحسنة قول الأعرابية لابنها حين خاصمته لعامل الماء : أما كان بطني لك وعاء، أما كان حجري لك فناء، أما كان ثديي لك سِقاء؟" فقال ابنها : " أصبحت خطيبة رضي الله تعالى عنك " لأنها قد أتت على حاجتها بالكلام الوجيز المتخيّر كما يبلغ ذلك الخطيب بخطبته." [3]

إنّ هذه النصوص وما يشبهها تؤكد أنّ العرب كانت تستحسن السّجع وتفضّله على ما سواه لما فيه من مزايا لا توجد في غيره، فقد "قيل لعبد الصمد بن المفضل بن عيسى الرقاشي: " لِمَ تؤثر السجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: "إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلّا سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر والرّاهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وهو أحقّ بالتقييد وبقلّة التّفلّت وما تكلّمتْ به العرب من جيد المنثور أكثر مّا تكلّمتْ به من جيّد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره." [4]

([1])– ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1؛ تح:أحمد الحوفى وبدوي طبانه، ط(2)، منشورات دار الرافعي بالرياض،1983م ص/272.

([2])–المرجع نفسه ، 195/1، 199.

([3]) – الجاحظ : البيان والتبيين ، 234/1.

([4]) – المرجع نفسه ، 175/1.

وهكذا ولعوا بتكرار الإيقاع المتوازن في الفن القولي، ولعوا فيما سمّوه الجناس، وهو من المحسنات اللفظية، ويقوم على تكرار اللفظة مع اختلاف المعنى.[1]

واهتموا كذلك بما اصطلحوا عليه ردّ أعجاز الكلام على صدوره أو التصدير اختصارا، ولا يخفى عنّا ما لذلك المحسّن البديعي من نغم إيقاعي يتولّد بفعل تكرار مقاطع صوتية متماثلة وعلى مسافات منتظمة .

ومن دون شك فإنّ " ترديد الكلمات على مستوى صدور الأبيات وأعجازها يوحي بأنّ الشّعراء وجّهوا عنايتهم إلى ترديد النغم الإيقاعي نفسه، وهو ما لا يخلو من موسيقى تطرب لها نفس العربي وتستمتع بها أذنه."[2]

ولا نعدم في هذا المجال أنّ الإتباع من الظواهر اللغوية التي لها علاقة بالتركيب الصوتي، ومن ثَمَّ فهو مظهر من مظاهر تحقيق الإيقاع وتجسيده في الأداء الكلامي عند العرب الأولين، ولذلك كثر في استعمالهم.[3]

و يقدّم روفائيل نخلة اليسوعي في كتابه غرائب اللغة العربية مجموعة من الألفاظ المبيّنة ظاهرة الإتباع وصنفه إلى إتباع تختلف فيه الكلمتان بالحرف الأول ، من ذلك : ما له آجل ولا عاجل ، بمعنى لا شيء له، وذهبوا أناديد وتناديد أي مشتّتين . واتباع تختلف فيه الكلمتان بحرف غير الأول ، من ذلك :حافد حاشد ، أي مجتهد في خدمته وسعيه.[4]

ويبرر ابن فارس سبب لجوء العرب إلى مِثل ذلك الأسلوب في الكلام ، فيقول : " وروي أنّ بعض العرب سُئل عن ذلك فقال: هو شيء نتدبّر به كلامنا. وذلك قولهم: "ساغب لا

([1]) – الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، تح وتع : غريد الشيخ محمد و إيمان الشيخ محمد ، ط(1)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م ، ص /271.

([2]) – بلقاسم بلعرج: (من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين الإيقاع)، ص/67.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/68.

([4]) – ينظر : روفائيل نخلة اليسوعي، غرائب اللغة العربية ، ط(04)، دار المشرق ، لبنان ، بيروت ،(د ت) ، ص/54 ، 66.

غب"(أي جائع تعب إلى حد الإعياء)، وهو "خبّ ضبّ" (أي مراوغ) وخراب يباب، وقد شاركت العجم العرب في هذا الباب." [1]

كما ألّف ابن فارس كتابا مستقلّا موسوما: الإتباع والمزاوجة ، حيث يقدّم إجابة عن سبب لجوء العرب إلى مثل ذلك الأسلوب في التعبير ، فيقول : " وكذا رُوي أنّ بعض العرب سُئل عن هذا الإتباع ، فقال : هو شيء نتد* به كلامنا." [2]

ومن دون شكّ، فإنّ الإتباع وإن كان فيه اللفظ الثاني لا معنى له ، فإنه قد أوتي به لتأكيد الكلام وتقريره في ذهن السامع .

كما يعقد ابن فارس في كتابه الصاحبي بابا أسماه المحاذاة ، ويعرّفها بقوله: " ومعنى المحاذاة أن يُجعل كلام بحذاء كلام، فيؤتى به على وزنه لفظا وإن كانا مختلفين فيقولون: "الغدايا والعشايا"، فقالوا الغدايا لانضمامها إلى العشايا. ومثله قولهم : ك أعوذ بك من السّامّة واللامّة" ، فالسّامة من قولك: سمّت إذا خصّت، واللامّة أصلها ألمّت ، لكن لمّا قرنت بالسامة جعلت في وزنها." [3]

والمتأمّل في الأمثلة التي استشهد بها الصاحبي يجدها تعتمد على خصائص صوتية تجنح إلى المقاربة والتجتنس الصوتي في المقاطع ، علاوة على الصيغ الصرفية وأوزان الكلمات.

فجمع الغداة هو الغدوات ، ولكن لما جاءت بحذاء عشايا ، حصل التحويل السابق ، والأمر نفسه بالنسبة لما ورد في حديث الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) ؛ فاللمة من الفعل

([1]) – ابن فارس (أبو الحسين أحمد) : الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تع : أحمد حسن بسج ، ط(01) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1997 م ، ص/209.

*ورد في هامش صفحة كتاب الإتباع والمزاوجة ، معنى عبارة نتد به كلامنا أي نؤكّده به.

([2])–ابن فارس (أبو الحسين أحمد): الإتباع والمزاوجة، تح وتع : كمال مصطفى، (د ط) ، مكتبة الخانجي ، مطبعة السعادة، مصر ، (د ت)، ص/28.

([3])-ابن فارس (أبو الحسين أحمد) : الصاحبي، ص/174 ، 175.

ألمّ ، واسم الفاعل منه هو ملِمّ ، مؤنثه : ملِمّة ، ولكن لمّا جاورت كلمة السّمّة ماثلتها في الصيغة والوزن والحركات الإعرابية.

ويشير القزويني إلى ظاهرة المزاوجة القائمة بين معنيين في أسلوب الشرط والجواب[1] ، مستشهدا بقول البحتري :

إذا ما نهَى النّاهي فَلَجّ بيَ الهوى أصاخت إلى الواشي فلجَّ بها الهجرُ

ومنه نخلص إلى أنّ المنشأ النفسي لميل العرب للإيقاع المتوازن وشيوعه في الفن القولي بشكل لافت إنّما هو التركيب النفسي للشخصية العربية القديمة التي طبعتها حياة الصحراء القاسية والرتيبة، " فللصحراء موسيقى ذات نغمة واحدة متكررة، موسيقى عابسة، قاسية رهيبة ...فلا عجب أن ترى أهلها قد استولى عليهم نوع من انقباض النفس أو الكآبة أو الوجد، أو ما شئت فسمّه . ولا عجب أيضا أن يتغنّى شعراؤها بنوع واحد من القول، ونغمة واحدة، لأنّ الصحراء توقّع على نفوسهم صوتا واحدا، فيشعرون – كما تلقوا – شعرا واحدا."[2]

وبذلك لم يظهر جديد في مشاهدهم المكرورة يوميا، ومن دون شكّ فإن تلك الصور والمشاهد سوف تنعكس في لغتهم وأدبهم وفنّهم " على مستوى الألفاظ والمفردات مُمثّلا في تناسب السواكن والحركات، والحركات والسواكن، والطول والقصر، وظهر على مستوى العبارات المُركّبة مُمثّلا في التناسب الذي يحققه السجع والازدواج والاتّباع والتكرير... وما إلى ذلك. وكلها ظواهر إيقاعية نالت من اهتمام العرب بها الشيء الكثير."[3]

وعليه تعدّدت مظاهر الإيقاع في الفن القولي من جناس وسجع وتصدير واتباع ومزاوجة وتطريز وموازنة وتكرار وترديد وتعطف ومجاورة ، لما اشتملت عليه من خصائص الاعتدال في التقسيم والتوزيع وإعادة مقاطع صوتية مرجعة النغم نفسه .

([1]) – ينظر القزويني : الإيضاح ، ص/248.

([2]) – أحمد أمين: فجر الإسلام، ط (10)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969 م، ص/45، 46.

([3]) – بلقاسم بلعرج: (من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين الإيقاع)، ص/68.

16- مقامات الإيقاع :

وهناك من يشير إلى مقامات الإيقاع، ويبيّن أنّ للإيقاع الشّعري مقامات عديدة، مقتصرا على مقامين اثنين لعلاقتهما بالتجربة المعاصرة:

أولا: مقام يترسم فيه الإيقاع والأشكال والقوالب المتداولة، في البحر العروضي والقافية، كما في نبرات الحروف والكلمات والمقاطع، والصور العامة للقصيدة الشّعرية، إنّ الشاعر المعاصر لا يخلق شعرا، ولكنه يصنعه على صيغة إيقاعية محددة.[1]

ثانيا: مقام ثان يأتي فيه الإيقاع الموسيقي متساوقا مع انفعال النفس الإنسانية فهنا يسود الانسجام المطلق بين اللغة الشّعرية والإيقاع الموسيقى-إنّ الشاعر- في هذه الحالة ليس هو الذي يختار أوزانه وقوافيه، ويفاضل بين إيقاعات الحروف والكلمات والمقاطع، وإنّما التجربة الشّعرية هي التي تبني نظامها الموسيقي بكامل العفوية والتلقائية."[2]

وإذا تحدّثنا عن تساوق الإيقاع وانفعال النفس الإنسانية، فإنّ ذلك لا يمكن أن يفصل عن تصورين؛ أوّلهما : قدرة الإيقاعات على التأثير في النفس ، من جهة، وقدرتها على التبليغ والتعبير عن أفكار الإنسان ، من جهة أخرى. " فالأنغام والإيقاعات الموسيقية هي أكثر الأشكال التعبيرية مُلاءمة لغرائز الإنسان واقترابا من نفسه، وهي أيضا أكثر الوسائل الإيحائية إثارة للتخاييل والانفعالات."[3]

([1]) – عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التاسيس إلى المرجعية، ص/324.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])– يوسف الإدريسي : التخييل والشّعر ، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ط(01)، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2012 م، ص/208.

وثانيهما : لا يمكن أن نقصر ذلك التفاعل على الشاعر أو المبدع ، وإنّما يشمل المتلقي ، ذلك أنه من القيم الجمالية للإيقاع الشّعري إدماج " المتلقي في صميم التجربة الإبداعية وربطه بسياقها التخييلي ، وذلك بما يتضمن من قدرة على تحريك قوى النفس الخيالية."[1]

ويشير بكار حسين إلى أنّ التصوّر القبلي لإعداد الوزن مستبعد ، ذلك أنّ جمهرة من النقاد والشّعراء المعاصرين ذهبوا إلى " أنّ الشّعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها، وإلّا تحوّل الشّعر من تجربة شعورية إلى تجربة مادية صِرفة يعدّ الشاعر كلّ شيء فيها إعدادا."[2]

ومن هنا يمكن أن نعتبر الإيقاع وطيد الصلة بالتجربة الإبداعية ، التي تلوّن إيقاعات النص بطابع خاص تكشف عنه اللغة المعبّر بها عن رؤى الشاعر وأفكاره وأحاسيسه وعواطفه.

ذلك أنّ الدلالات التي يحققها الإيقاع فيما يمكن تصوّره أو ما يكون عميق الإدراك ، هو في حقيقته ما توحي به اللغة في تقريريتها أو استعمالاتها المجازية.

17- وقفة مع ابن سينا والخليل بن أحمد الفراهيدي :

يعرّف ابن سينا الموسيقى بقوله:" والموسيقى علم رياضي يُبحث فيه عن أحوال النّغم من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخلّلة بينها، ليعلم كيف يؤلّف اللّحن. وقد دلّ حدّ الموسيقى على أنّه يشتمل على بحثين : أحدهما البحث عن أحوال النّغم أنفسها، وهذا القسم يختص باسم التأليف، والثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخلّلة بينها، وهذا البحث يختص باسم علم الإيقاع." [3]

([1])–يوسف الإدريسي : التخييل والشّعر ، ص/212.

([2])– يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ط(02)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، 1982 م، ص/161.

([3])– ابن سينا(أبو علي الحسين بن عبد الله): جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفاء، ص/65.

إذن فابن سينا بتعريفه الموسيقى يعطينا جملة من المسائل يمكن أن تنير لنا الطريق قبل الانتقال إلى مصطلح الإيقاع ، من ذلك :

- الموسيقى بمفهوم آخر هي البحث في كيفية تأليف الألحان.
- حدّ الموسيقى مبحثان ، أولهما : ما يتعلّق بالنغم ذاته ، وهو ما يختص باسم التأليف ؛ أي التأليف الموسيقي. وثانيهما : ما يتعلق بالبحث في ما هو زمني حاصل بين تلك الأنغام ، وهو ما يعرف باسم الإيقاع .
- هنا نصل إلى إشارة ابن سينا إلى مصطلح الإيقاع ، باعتباره جزءا أو مبحثا من الموسيقى ، هذا من جهة ، كما أنّ الإيقاع هنا ليس هو الإيقاع من حيث كونه إيقاعا مطلقا ، وإنما هو ما يتعلّق بالموسيقى، من جهة أخراة ؛ بمعنى آخر أنّ في ذلك إحالة إلى إيقاع آخر لا يكون في الموسيقى ، أو أنه إيقاع ليس إيقاعا موسيقيا ولا ينجم عن الأزمنة المتخللة بين الأنغام.

وذلك ما يقودنا إلى استحضار تعريف ابن سينا للإيقاع ، إذ يقول " فالإيقاع من حيث هو إيقاع، هو : تقدير ما لزمان النّقرات فإن اتّفق أن كانت النقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتّفق أنْ كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا."[1]

فابن سينا يفرّق بين الإيقاع الحاصل بفعل الآلات الموسيقية ، والإيقاع الحاصل بفعل الحروف ، كما جعل كلا الإيقاعين جوهرا قائما بذاته ، ويتضح ذلك جليا في قوله " وهو بنفسه إيقاع مطلقا" ، وهنا تتضح لنا حقيقة أنّ الإيقاع الموسيقي ليس هو الإيقاع الشّعري ، كما أنّ إسقاط تصور حمل مصطلحات الإيقاع الموسيقي وتطبيقها في الشّعر قياسا على ما هو موجود في الموسيقى ، واعتبار أنّ الإيقاع الموسيقي هو المطبق في الشّعر ، أمر فاسد

(1)– ابن سينا(أبو علي الحسين بن عبد الله): جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفاء ، ص/173.

، لا يمكن التسليم به دون تدقيق ، وذلك لما سبق ذكره من أمر جلي يجعل الإيقاع في الشّعر جوهرا قائما بذاته .

وما في المسألة هو اتفاق في بعض الخصائص التي يشترك فيها الشّعر والموسيقى . كما أنّ ابن سينا جعل الإيقاع في الشّعر مطلقا ، وذلك ما يجعله يتحقق عبر آليات عديدة وبوسائل متنوعة .

وقد كان للخليل بن أحمد الفراهيدي قصب السبق في تقديم تفسير لإيقاعات الشّعر العربي قائما على ما يعرف بالعروض ، وشرح وفصّل نظريته في ذلك وبيّن أسسها على معايير رياضية علمية تحتكم للاستقراء انطلاقا من واقع شعري آثرته الذائقة العربية.

ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن نتهم الخليل بقصور رؤيته ، أو أنّه لم يقدّم تفسيرا لإيقاعات الشّعر العربي على أساس صوتي أو مقطعي أو النبر أو التنغيم ، وإنّما المسألة في اعتقادنا هي النظر في تلك النظرية التي وضعها ، هل بها تناقضات أم لا ، وليس الأمر هو اشتراط أن يكون ما قدّمه الخليل يكون مفسّرا لكل ما يمكن ان يحقق الإيقاع في الشّعر ، وفق خصوصيات كلّ اللغات والحضارات .

وإذا كان التناقض بعيدا كلّ البعد عن نظرية الخليل ، فإن الأمر الواجب هو الوقوف على عبارة ابن سينا "وإن اتّفق أنْ كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا".

بمعنى آخر البحث عن تفسيرات أخرى وفق آليات وأدوات إجرائية علمية خارج الوزن والعروض. وهنا نعود مرّة أخرى للخليل بن أحمد الفراهيدي ، ونطرح السؤال الآتي : هل يمكن أن نصل إلى تلك الأدوات انطلاقا بما توحي به فكرة الوزن ، أم أنّ فكرة الوزن عقيمة لا يمكن أن تقدّم لنا أيّ إضافة ولا تفتح لنا أي أفق للبحث عن تفسيرات أخرى لإيقاعات الشّعر العربي ، وهنا نكون مضطرين مثلا لتناسي الأصول المعرفية الثابتة – ونقصد بالثابتة هنا ما شكّلت تراكما معرفيا فسّر حضارة الإنسان وثقافته زمنا طويلا ، وكانت ملمحا

مميزا لشخصية أمة ما– ونأتي ببديل مستعار نرتضيه، أو ندعي القطيعة التامة بين ذلك البديل والأصول المعرفية.

إنّ الإجابة عن التساؤلات السابقة ، نوضحها بجملة من الأفكار التي تبرز خصوصية الإيقاع بالوزن قبل الانتقال إلى إيقاع عبر أدوات إجرائية أخرى ولتكن اللغة .

لقد أثبت النظام العروضي العربي مرونته وعلميته الدقيقة التي فسّرت إيقاعات الشّعر العربي بالوزن لا اللغة. وعليه فإن من يريد انتقاد الخليل بن أحمد الفراهيدي فمن وجهة نظر علمية يقدم نقدا للتجريد الرياضي ، وإلى الحسبة الرياضية التي وضعها الخليل، لا إلى تفسيرات لم يقل بها .

ومن هنا تتجلّى عبقرية الخليل بن أحمد الفراهيدي في الاحتكام إلى المنطق الرياضي الدقيق الذي كان محوره التناسب ، والتناسب لا يخلو من المعاودة والانتظام ، أي التكرار عبر مسافات متساوية أو تكاد تكون ، وبذلك يحدث التناسب طربا يشبه ما تحدثه الموسيقى ، وهنا نلتقي بجانب من الاتفاق بين الشّعر والموسيقى من حيث الأثر الحاصل بفعل التناسب.

ولذلك احتكم الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى ذلك التصور القابل للقياس والتجريد والثابت عبر الزمان والمكان ، وهو قانون الساكن والمتحرك ، هذه الثنائية التي هي أساس الحركة في الكون.

فكانت بذلك حسبة الخليل حسبة عددية يحكمها الكمّ والكيف ، وهنا نقف على نوعين من الكيف ؛ كيف يتلاءم مع ذلك الكمّ دون أن ينفصل عنه ، فهو يحكم نظامه دون أن يخرج عنه ، وهو ما يظهر في الزحافات والعلل.

وهناك كيْفٌ آخرُ يتعلّق بنطق الحروف أي الأصوات وما يتعلّق بها من خصائص نوعية تميّز كل صوت عن الآخر، وعلاقاتها ببعضها بعض في الكلمة الواحدة أو داخل التركيب ،

إضافة إلى ما تحققه تلك الأصوات من دلالة على المستوى الصوتي الإفرادي وعلى المستوى التركيبي ، في علاقتها أيضا بالحالة الشعورية والنفسية للمبدع.

ولذلك يفتح الإيقاع بالوزن آفاق البحث في تلك المسائل، فالخليل بن أحمد الفراهيدي لم يكن همّه تتبع الدلالة الصوتية أو توزيع الصوت داخل البيت وفق هندسة معينة ، على الرغم من كونه عالم أصوات ، وهذا أمر آخر ينضاف إلى عبقرية الخليل ، فلم يحتكم في تفسيره لإيقاعات الشّعر العربي إلى مسائل نسبية تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان ؛ فالنبر مثلا أو التنغيم أو الدلالة الصوتية أو الخصائص النوعية للأصوات تتغيّر بتغيّر البيئة واختلاف العمران والأجهزة الصوتية واللهجات .

ولعلّ ما أشرنا إليه سابقا من أنّ ابن سينا قد تحدث عن الإيقاع في الشّعر ، وهو مغاير للإيقاع في الموسيقى ، يعزّزه تمييز ابن سينا بين الإيقاع الحاصل بالنقر والإيقاع الحاصل باللفظ أي اللغة ، إذ يقول :" واعلم أنّ الأوزان المنقورة تخالف الأوزان الملفوظ بها ، فإنّ اللافظ يحتاج أن يعمل مع النقر شيئا آخر، وهو تقطيع الحروف ، فيكون هناك كلفة أزيد من كلفة النقر ، فلذلك يتشوش عليه إيراد حركات متوالية، أو تقطيع أزمنة للسكون متباينة ما لا يتشوش على النقر، وذلك لأن الخيال يتخيّل ذلك فيعرض له مع سماع حروف متحركة متتالية، تخيّل مشقة. وذلك مما يلزمه استكراها خياليا ... وأمّا إذا كان نقر محض فلا تتخيّل الكراهية ، إلّا أن يقع إفراط ، ولذلك يستنكر الخيال وزن لفظ يتوالى فيه خمس حركات وست، ولا يستنكر مثل ذلك في النقر، فلا يستطاب في الشّعر ويستطاب في الإيقاع الساذج."[1]

كما أنّ فكرة إسقاط الإيقاع الموسيقي على الشّعر باعتبار أنّ هذا الأخير يستعير إيقاعاته من الموسيقى قد بيّنا فساده ، وممّا يزيد تأكيد فكرة اعتبار الإيقاع في الشّعر جوهرا ، ما ذهب إليه ابن سينا أثناء مقارنته الموزون نقرا والموزون لفظا ، فيرى أنّ " كثيرا مما هو

([1])- ابن سينا : جوامع علم الموسيقى، ص/90.

موزون نقرا ، ليس هو موزون لفظا- لكثرة الحركات- وكثيرا ممّا هو موزون لفظا ليس هو موزون نقرا- لكثرة السكونات- فيكون الشيء في نفسه ، يعرض له أن يتخيّل مخيّلا لاستثقاله، فيعرض أن يعد في غير الموزون." [1]

ليفاضل بينهما ، فيبيّن أنّ هناك ما هو " ...مطبوع نقرا... وما هو مطبوع لفظا، وكلّ ما هو مطبوع لفظا فهو مطبوع نقرا، ولا ينعكس... وكل مطبوع موزون، وليس كل موزون مطبوعا... " [2]

ولعلّ هذه الخاصية في الإيقاع الشّعري هي ما فصّلنا فيه، في معرض حديثنا عن الإيقاعين الشّعري والموسيقي.[3]

وللاستدلال على الرؤية العلمية الدقيقة التي اعتمدها الخليل بن أحمد الفراهيدي في تفسيره إيقاعات الشّعر العربي اعتمادا على الوزن من خلال أصول رياضية وحسبة عددية ، فإنّا نستحضر فكرة الترميز الرياضي التي قدمناها في بحث الماجستير[4] ، لنعزّز بها تبرير الإجابة لما تمّ طرحه من تساؤلات في بداية التحليل من هذا المبحث .

إنّ الترميز الذي اتخذه الخليل بن أحمد الفراهيدي أساسا لترجمة الوزن الملفوظ تمثّل في المتحرّك والساكن ، واجتماع المتحرّكات والسواكن يشكّل لنا ما يعرف بالوزن.

إلا أنّنا إذا نظرنا في ذلك الترميز الذي انتقل من لغة إيحائية رمزية إلى لغة رياضية تتسم بالتجريد ، نجده مفعما بالدلالات التي يمكن أن تعطي تصورا لأدوات إجرائية عديدة تثري تلك الأصول المعرفية في نظرية الإيقاع بالوزن.

([1])-ابن سينا : جوامع علم الموسيقى ، ص/ 91.

([2])-المرجع نفسه، ص/91 ، 92.

([3])- يراجع ص 79 من هذا البحث.

([4])- عبد الحميد بوفاس : الإيقاع في إلياذة الجزائر، دراسة إيقاعية دلالية، ص/428.

فالمتحرك و الساكن مثلا، ينطويان ضمن خصائص عديدة، من ذلك: الخصائص النوعية للأصوات من جهر وهمس،... و مخارج الأصوات، وتعرض البنية العروضية للتغير، والقيم الإيقاعية، و المبادلات و التعويضات أثناء غياب مكون منهما، والنبر والتنغيم ، والدلالة الصوتية، وغير ذلك ممّا يمكن ان يتعلّق بهندسة توزيع الصوت داخل البيت الشّعري والخطاب.

فكل ما سبق يفتح المجال، من دون شك، للبحث في البنى الإيقاعية خاصة في جمعها بين المتضاد و المتماثل في الوقت نفسه؛ فمصطلح المتحرك يختلف عن الساكن، إلا أنّهما قد يشتركان في الخصائص أو المخارج الصوتية ممّا يحقق خصوصيات التماثل بالرغم من صفات التضاد الموجودة بين المصطلحين السابقين، و إن أوحى ذلك فإنما يوحي بشيء هو مرونة النظام العروضي العربي .

بمعنى أنّ الساكن و المتحرك لا ينبغي أن يفهمان باسميهما الدالين على التضاد، بقدر ما يفهمان بصفاتهما و خصوصياتهما اللتين تتداخلان في علاقات كثيرة؛ ظاهرة و مخفية تفسر حقيقة كلّ من الساكن و المتحرك.

و من تلك العلاقات التي يبنى عليها الفهم، علاقات التضاد المتنقّل؛ أي التضاد الذي يلازم كلا من المتحرك والساكن في ظاهرة معينة، و يفارقهما في ظاهرة أخرى، تعوضه علاقات جديدة مبنية على المماثلة بينهما، أو على التضاد المختفي و لكنه يخالف الأول في كونه خاصا بعناصر أخرى و ظواهر جديدة. كما أنّ هذا التضاد الجديد قد يحقق التماثل الذي يجمع بين المتحرك و الساكن.

فمثلا إذا انطلقنا من التضاد، الذي يميز المتحرك عن الساكن على مستوى أولي، يتكئ على المنظور الإعرابي، فإننا على مستوى آخر، و من منظور صوتي نجد التضاد الذي يميز بين المتحرك و الساكن في خاصيتي الجهر و الهمس، قد يحقق التماثل بين المتحرك

و الساكن في التقائهما في خانة واحدة قد تكون الجهر أو الهمس، و الأمر نفسه بالنسبة للمخارج.

و بناء على ما سبق فإنّ العلامة (/) التي ترمز إلى المتحرك، و العلامة (0) التي ترمز إلى الساكن، لا تعالجان فقط في إطار التسمية، بمعنى أنّ حذف الإيقاعات لا يقتصر على المعاني المعجمية للترميز، بقدر ما يعتمد على خصوصيات اللغة في علاقتها بالمرسل و المتلقي من جهة، و المقام من جهة ثانية، و كيفيات الأداء التي تختلف باختلاف النظم على مستوى المتحركات و السواكن، و الأسباب و الأوتاد و التفاعيل و الأشطر، و الأبيات من جهة ثالثة.

و من ثم تصير التسمية (متحرك/ساكن) ترميزا رياضيا دالا؛ فالشكلان (/) و (0) يرمزان لصفتي الحركة و السكون لا لخصائصهما الكلية. و السمة الرياضية تشير إلى عدد الشكل –و هو واحد– لا إلى خصائص العدد، و تأتي السّمة الدلالية لتفسير كلّ من الشكل و العدد من خلال ما ينطويان عليه (ما يكمن فيهما)، من خصوصيات تفسر في ظل العناصر الثلاثة السابقة.

ولتوضيح ما سبق نقدم مثالا، يفسر معنى الترميز الرياضي الدال، فمثلا لفظة "قَلَمٌ". تشير الكتابة الخطية فيها إلى وجود ثلاثة أحرف. فإذا أشرنا إلى كل حرف برقم، فإننا نتحصّل على ما يأتي:

قَلَمٌ = 1 + 1 + 1 = 3.

فنلحظ أنّ الأرقام (1،1،1) تدل على العدد واحد، و محكومة بنظام رياضي هو الجمع الذي يؤدي بالضرورة (اللزوم) إلى تحقيق المعادلة (1+1+1=3)، و لكن ليس بالضرورة 3=1+1+1، ذلك أن النظام الذي يحكم الطرف الثاني، من المعادلة، قد تتغير علاقاته بين جمع أو طرح أو ضرب أو قسمة. فمثلا:

2 −5=3

2+1=3

3×1=3

أو 9/3=3

و يأتي النطق و السمع ليجسدان كتابة عروضية، تضيف حرفا رابعا للفظة " قلمٌ"، فتتحول الأشكال :

01) قَلَمٌ← قَلَمُنْ

02) 1+1+1←1+1+1+1

03) م+م+ م←م + م+ م+ س (حيث م يشير إلى متحرك، و س يشير إلى ساكن).

و نحن كلما انتقلنا من الترميز (1) إلى الترميز (م) تتضح خصوصيات الحرف؛ فمثلا إذا أخذنا الرمز (1) بعيدا عن الكتابة (قلمٌ)، فإنّه يدل فقط على عدد معين، دون الإشارة إلى كون الحرف متحركا أو ساكنا، أو أنه في حالة إعرابية معينة، أو غيرها ممّا يمكن أن ينطوي عليه الرمز (1) من خصوصيات في علاقته بما يدل عليه.

أما إذا أخذنا الرمز (م) و المعروف بالشكل (/)، فإنه يكشف أكثر من سابقه عن خصوصيات تسهّل الفهم؛ فهو يحمل الدلالة العددية و هي واحد، و يحمل خصوصيته، وهي التحرك والتي تميزه عن الساكن.

و يأتي بعدها النطق ليكشف عن خصوصيات إضافية في الرمزين السابقين، من نوع الأصوات، و مخارجها، و حالتها الإعرابية، و غيرها من الصّفات.

و قد أثرنا هذا الحديث لنفي القصور الذي نعت به بعض الدارسين ترميز (الخليل بن أحمد الفراهيدي) للعروض العربي، خاصة ما كان من نظام مقطعي يميز بين المقطع الطويل المفتوح و المقطع الطويل المغلق، المجتمعين في ترميز واحد و هو السبب الخفيف (0/).

فالنظام العروضي العربي –فيما بني عليه– محتكم لنظام الساكن و المتحرك، و هو ما أشرنا إليه سابقا في كونه يشير إلى خصوصية تمييزية بين حروف اللغة، و يشير أيضا في دلالته إلى نظام عددي.

و بناء على ما هو مخفي من خصوصيات الحروف ضمن ذلك الترميز، و التي تكشف عنها الممارسة اللغوية، فإنه ليس من اللازم طرح ذلك الإشكال، لأنه لو افترضنا لكل حرف و ما يحمله من خصائص رمزا، فكيف نتصور ترميز كل حرف من حروف اللفظة "قلمٌ"؟.

فمثلا القاف في اللفظة السابقة، هل من الضروري أن نضع لها ترميزا يدل على موطنها و هو البداية، و ترميزا يدل على حالتها الإعرابية و هي النّصب، و ترميزا يدل على كونها صوتا مهموسا، و ترميزا آخر يدل على أنها صوت لهوي، وترميزا يدل على أنها صوت انفجاري؟ و أنها قبل ساكن أم متحرك أو بعدهما، و أن ما اتصل بها حرف صامت أم حرف مد أو لين؟.

ففي اعتقادنا أن ذلك الأمر مما يعقد فلسفة الترميز، لأنها قائمة على خصوصيات التضمن والإحالة، وعليه وجب أن تكون موجزة واضحة .

وتظل الترميزات الجديدة أنظمة تحددها العلاقة بترميز النظام الأصلي (الساكن و المتحرك) دون خلق فجوة في تلك العلاقة المرجعية. فتثري بذلك الأنظمة الجديدة خصوصيات الترميز الأصلي، على مستويات أخرى، دون أن تحاول التخلي عنه، لكي لا تصير الترميزات الجديدة مشدودة بنزعة فكرية مبنية على أساس فكرة أن التحديث في العروض يكون بمدى المفارقة الحاصلة عن الأصل.

وإذا عدنا إلى الترميزات السابقة، فإننا نلاحظ أن النظام العددي في السواكن و المتحركات لم يخالف الكتابة العروضية و التي مثلت بـ: (1+1+1+1=م+م+م+س). و إذا ربطناه –النظام العددي– بالكتابة الخطية فإنه يفارقها، و عليه سنحاول إيجاد علاقة للنظام العددي في ظل النظام المقطعي، لنرى علاقته بالكتابة الخطية.

فمثلا: قَلَمٌ يرمز لها في النظام المقطعي بـ: م ق +م ق + م ط

حيث (م ق): يرمز للمقطع القصير.

و (م ط): يرمز للمقطع الطويل.

بمعنى أن الترميز (1+1+1) في ظل الكتابة الخطية تحول في النظام العروضي إلى: (1+1+1+1)، و تحول من هذا الأخير في ظل النظام المقطعي إلى :م ق +م ق + م ط.

و إذا ترجمنا النظام المقطعي بنظام عددي فإنه يصير كالتالي:

م ق +م ق + م ط = 1+1+1.

باعتبار أن كل مقطع يحمل دلالة عددية ممثلة بالرقم (1)، بالرغم من وجود حرفين في المقطع الطويل، و بذلك أخفى الترميز المقطعي، في ظل النظام العددي و الترميز الخليلي، في علاقته بالأعداد، و الذي لم يناقض فيه بين الرؤية العددية و طبيعة الحرف على أساس خاصتي التحرك و السكون ليبقى الترميز (م+م+م+س) مماثلا في دلالته العددية للترميز (1+1+1+1).

وبذلك يعود النظام المقطعي ليوافق الترميز العددي في كتابته الخطية بشكلها السابق (1+1+1)، و قد يفارقها، فمثلا المقطع "قام" في كلمة "مقامْ"، يرمز له في النظام العروضي بـ:

(00/ – م س س ⟵1+1+1)، بينما يرمز له في النظام المقطعي بـ:

قام = م ط ط =1، حيث م ط ط: مقطع زائد الطول. إذ يأخذ المقطع "قام" في النظام العددي 1 الترميز (1)، للدلالة على عدد المقاطع.

وما تجدر الإشارة إليه أن ما حدث ليس من باب التناقض، في ظل كل الأنظمة السابقة؛ و ذلك أن العدد (1) لا يتناقض مع عدد المقاطع في "قام"، و إنما يخفي في ترميزه طبيعة الحروف –باعتبار الحركة و السكون– و بذلك يخفي معها ما يوافقها من ترميز عددي أي أن الترميز (1) في ظل النظام المقطعي يخفي الترميزات (1+1+1 و م+س+س) في اللفظة "قام" في ظل النظام العروضي. بخلاف الترميز الخليلي الذي يتوافق فيه الشكلان (/)، و (0) و النظام العددي في كل الحالات بالرغم من التمييز الحاصل بين المقطع الطويل المفتوح و بين المغلق في السبب الخفيف في ظل النظام المقطعي.

وإذا انتقلنا إلى مستوى أعلى، يخص الأسباب أو الأوتاد أو التفاعيل، فإن نظام الساكن و المتحرك في دلالته العددية يبقى قائما، بالرغم من ظهور ميزات جديدة، يتطلبها نظام جديد يتعلق بالمستويات السابقة.

فمثلا: الحرفان(ما) و (من) يرمز لهما في النظام العروضي بالشكل (/0) لكل منهما، و عدديا: بالأرقام (1+1). هذا على مستوى الساكن و المتحرك، أما على مستوى الأسباب فيصيران:

ما: (1+1 : /0) ← 1.

من: (1+1: /0) ← 1.

فالرقم (1) لم يفقد دلالته العددية بالرغم من جمعه لمكونين (متحرك و ساكن)، و إنما أصبح لا يدل عليهما، بقدر ما يدل على عدد التركيبات الجديدة و هي (2)، و ذلك ما يدل عليه حاصل جمع (1+1)، و الشيء نفسه يلحظ بالنسبة للتفعيلات؛ فمثلا التفعيلة (فعولن)، فهي تأخذ الأشكال الآتية:

$$1 \leftarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{فعـــولن :} \quad / \ /0 \ 0/ \\ 1+1+1+1+1 \end{array} \right.$$

فالرقم (1) لم يفقد أيضا دلالته العددية، و انتقل للدلالة على عدد المكونات الجديدة و هي تفعيلة واحدة. وإذا أخذنا حاصل الترميز (1+1+1+1+1) فهو (5) ليدل على عدد المكونات الأصلية، و هي المتحركات و السواكن.

و بذلك ينطوي ضمن العدد الجديد في ظل أنظمة الأسباب و الأوتاد و التفاعيل جنس النظام الموجود في المتحركات و السواكن؛ بمعنى أن العدد (2) يشمل اثنين من جنس العدد (1) و العدد (5) يشمل خمسة من جنس العدد (1) أيضا.

و من ثم تتحقق علاقة اللزوم والتناظر، في ظل نظام المتحركات و السواكن، بمعنى أن: مثلا: 1+1+1+1+1 = (5)، فيصير في ظل هذا النظام (5 = 1+1+1+1+1) بالضرورة، ليثبت بذلك وجود جنس النظام نفسه الذي تبنى عليه مختلف المستويات التي تتعدى حدود السواكن و المتحركات.

إن خاصية اللزوم في الساكن و المتحرك تسلم إلى بنية أخرى من الجنس نفسه، و خاصية التناظر تحلل البنية إلى مكونات، من الجنس نفسه الذي تكونت منه. و هذا ما يجسد من جديد صلابة و مرونة النظام العروضي الخليلي، الذي أخذ من خصائص اللغة العربية منطلقات الرؤية العروضية. من ذلك الحرف المتميز –فيما يتميز به– بالسكون و الحركة. و هي صفة ثابتة في اللغة العربية و إن اختلف الحرف الواحد بين الرفع و النصب مثلا؛ بين النحاة المتكلمين بها، بخلاف باقي الخصائص التي هي عرضة للتغيير لأسباب متعددة منها: اختلاف البيئة، و الحناجر الصوتية، و طبيعة الهواء، و العمران، مما يؤدي

إلى اختلاف في تلك الخصائص، كما هو حاصل في مخارج الأصوات الصامتة و صفاتها بين القدماء و المحدثين، من ذلك: " الضاد، و الطاء، و الجيم، و الكاف، و العين." [1]

ومن خلال التحليل السابق يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أنّ تفسير إيقاعات الشّعر العربي الذي قدّمه الخليل من خلال الإيقاع بالوزن هو جوهر ثابت ، وما يحيل إليه الترميز الرياضي هو المتغيّر الذي يفتح آفاقا جديدة لتقديم تفسيرات متعدّدة لإيقاعات الخطاب الشّعري.

والمقصود بالثابت هنا هو ما هو مطّرد صالح للقياس على الظاهرة دون اختلاف بين الباحثين ، في حين أنّ المتغيّر هو المتنوع والمتعدّد ، ولا نقصد به العشوائي أو الفوضوي، وإنما ما هو متجدد بتجدد الرؤية والتفسير بناء على اختلاف أدوات التحليل ، وتطور معطيات العصر ، باعتبار أنّ اللغة ترشح بما هو موجود في زمان ومكان معيّنين.

ويمكن أن نمثّل لتلك الفكرة ، بالمخطط الآتي :

الثابت (إيقاع الوزن، نظام السواكن والمتحرّكات، التجريد الرياضي)

↓

المتغيّر (أدوات إجرائية جديدة)

↓

← – الخصائص النوعية للأصوات (انفجارية، احتكاكية ، متوسطة، جهر، همس ، تفخيم ، ترقيق ...)

(1)– حسام البهنساوي:علم الأصوات،ص/89.

- مخارج الأصوات (حلقية، حنجرية، لهوية ، طبقية، غارية، لثوية، أسنانية ، شفوية...)
- هندسة توزيع الصوت (بداية ، وسط ، نهاية)
- أنظمة المعاودة والتكرار ، التماثل والاختلاف (البنية الصوتية، البنية الصرفية، البنية النحوية، البنية البلاغية)
- الدلالة الصوتية ، الصوت والمعنى، وظائف الأصوات، بنية فوق تركيبية.
- الوزن والمعنى
- التفكير بالوزن ، التفكير بالنغم ، التخييل والتصوير
- حركة المعنى ، أنظمة علائقية (التضاد، التقابل، التماثل، التجانس، الظهور، الاختفاء، التضمن، اللزوم ، الكل والجزء، الداخل والخارج، المادي والمعنوي...)
- السمعي ، البصري ، المرئي ، الكتابة الخطية
- الإنشاد ،الترنّم، الغناء
- الموسيقى والشّعر ، مقابلة الموزون لفظا بالموزون نقرا

ولتتضح علاقة التمايز أكثر، بين فكرة الإيقاع في الموسيقى عنه في الشّعر ، نورد مجهودا آخر لباحث عربي في الموسيقى ، وهو صفي الدين الأرموي ، لنقف على فكرة مقابلة الألحان بحروف اللغة العربية ، إذ يشير صاحب مقدمة كتاب الأدوار في الموسيقى إلى أسبقية الباحث في تلك الطريقة ، إذ يقول : " فتلك هي طريقة المؤلّف في تدوين الألحان ، ولم يسبقه إليها أحد قبله من النظريين العرب الذين اشتغلوا بصناعة الموسيقى ، وواضح أنّ المبدأ فيها أن تسير النّغم وإيقاعاتها على سويّ سير أجواء الأقاويل باللغة العربية ، والأمر كذلك في الطريقة المستحدثة الآن نقلا عن الاصطلاح الأوروبي، فهي من المبدأ موضوعة لأن يكون سير علامات النّغم على سويّ سير حروف اللحن باللغة

الأوروبية ، من اليسار إلى اليمين، بعكس تلك ، والمبدأ في كليهما واضح أنّه لسهولة النّطق بحروف الأقاويل." [1]

ويوضح مصدّر الكتاب طريقة الأرموي في مقابلته الأنغام بأعداد تدلّ على أزمنتها، من خلال قوله: " فقد لجأ المؤلف إلى تلك الحروف التي ميّز بها النّغم فقرنها في الألحان بأعداد تدلّ على أزمنتها ، فصارت الحروف بمثابة النّغم والأعداد بمثابة الأزمنة..."[2]

ويقابل الحروف العربية بأزمنة حصرها في أربع ، أعظمها أربعة أمثال الأصغر ، وهي كما يلي : [3]

حروف	(أ)	(ب)	(ج)	(د)
أزمنة	1 /	2 /	3 /	4

العدد (1) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة (1 من 8)، على قياس زمان النطق بحركة الحرف في اللغة، فيشبه النغمة التي يرمز لها في التدوين الحديث ، بالعلامة : (𝅘𝅥𝅯)

والعدد (2) يريد به أصغر الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الثقيلة (1 من 4) ، فهو ضعف الأوّل على قياس النطق بحركة السبب الخفيف في اللغة ، فيشبه النّغم التي يشار إليها في التدوين الحديث بالعلامة : (𝅘𝅥)

فأمّا العدد (3) فهو كنغمة تمتدّ بمثل مجموع زماني الأوّل والثاني (3 من 8) ، فهو ثلاثة أمثال الأوّل ومثل ونصف الثاني ، فيشبه النّغمة التي يرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة : (𝅘𝅥.)

([1])– صفي الدين الأرموي : الأدوار في الموسيقى ، ج(3)، ص/81.

([2])–المرجع نفسه ، ج(02)، ص/21.

([3])– المرجع نفسه ، ج(01)، ص/21، 22.

والعدد (4) فهو أعظم الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة ، ويساوي أربعة أمثال الأصغر ، فيشبه النّغمة التي يرمز لها في التدوين الحديث بالعلامة (𝅗𝅥)

فهذه هي الأربع الأزمنة الأصلية في الإيقاعات الخفيفة والمعتدلة ، وظاهر أنّه متى اجتمعت عدة حروف مقرونة بأعداد أزمنتها، فاستبدلنا بالحروف ما يقابلها من النّغم، وبالأعداد ما يقابلها من علامات الأزمنة المألوفة في التدوين ، فإنّه يمكن أداؤها عمليا أو كتابتها في مدرّج صوتي.

ثم يقابل الأزمنة بما يشبهها من الحروف والحركات في اللغة ، " فالنغمة التي يحدها العدد (1) بأصغر الأزمنة فرضا فإنها تشبه في اللغة حركة الحرف متى نطق بع على اعتدال.

والنّغمة التي يحدّها العدد(2) فإنها أيضا تشبه حركة حرف ممتدّ بمثل ضعف زمان الأولى ، على هيئة النطق بسبب خفيف.

فأمّا النّغمة التي يحدّها العدد(3) فهي كذلك مشابهة لحركة الحرف الممتدّ بمثل ثلاثة أمثال الزمان الأصغر، على هيئة السبب الخفيف الذي يوقف عليه في نهايته بزمان ثالث مساوٍ حركة الحرف الأوّل المتحرّك فيه.

والنغمة التي يحدّها العدد(4) فهي بذلك على أعظم الأزمنة المفروضة في الإيقاعات الخفيفة ، فتشبه حركة حرف ممتدّ يطول بزمان مساوٍ أربعة أمثال الأصغر المفروض، فهي لذلك كالسّبب الخفيف الذي يوقف عليه بزمان مساوٍ ضعف حركة الحرف الأوّل المتحرّك فيه.

وقد يحثّ الأصغر على نصف زمانه فيشبه في اللغة حركة الحرف المطويّ أو روم الحرف ، والعرب يسمون مثل هذا الزمان الموصّل (خفيف الخفيف المطلق من 1 إلى 16)، فإذا أدخل هذا في خلال تلك الأربعة الأزمنة صار الأعظم مقسوما به." [1]

(1)- صفي الدين الأرموي : الأدوار في الموسيقى، ج(03) ، ص/76.

وقد أشار إلى هذه المسألة ابن سينا من قبل حينما بيّن أنّه يمكن محاكاة الإيقاع باللسان ، فيقول في ذلك: " واعلم أنّ الإيقاع بالنقر قد يحاكى باللسان ، على النحو الذي لا يبعد أن يكون قد فطنت له. فما كان من أزمنة خفاف، أو أزمنة ثقال الخفاف ، تتم العبارة عنها، والمحاكاة لها بحروف متحرّكة، أو حروف متحرّكة يتخلّلها سواكن– من غير أن يكون من حق تأليفها أن يتوالى ساكنان– خفّت المحاكاة على اللسان، وقبلت عند الاستشعار ، إلّا إن تتوالى الحركات كثيرا، أو يجتمع ساكنان، فإنّ كلّ واحد منهما ، ممّا يعسر على اللسان تجشّمه، وإذا عسر على اللّسان تجشّمه، ثبت في الخيال استثقاله، فلم ينجع نظامه ، وأنت تعرف السبب في ثقل الحركات المتوالية على اللّسان." [1]

ويبرّر الثقل الحاصل في اجتماع الساكنين بقوله " وأمّا السّبب في ثقل اجتماع الساكنين ، فلأنّ اللّسان إذا أحدث حرفا ساكنا، عرض له كالامتناع عن العمل، فإذا أراد أن يحدث ساكنا آخر، عرض له استئناف قصير المدّة ، يتبعه امتناع آخر، وهذا الصنيع ممّا يصعب على جميع الأعضاء، كما أنّ الاستمرار في الأعمال يخفّ عليها ما دامت لا تثقل، اعتبر هذا بمن يعزم على أن يطفر أو ينزو طفرات ونزوات، فإن ألزم نفسه عقيب كلّ طفرة سكونا، ثم ابتدأ ، عسر عليه ، ولم يتأتّ له ما يتأتى لو استمر يطفر طفرا بعد طفر." [2]

ويضيف " وكلّ عضو يفعل فعلا بحركة، فإنّ مثل هذا التجشّم يكون أعسر عليه من الاستمرار ، ولو أنّ الموسيقار الذي ينقر الأوتار ، رسم له لأن يورد النقرات مع توقفات فيما بينها، لتشوّش عليه ما لا يتشوّش لرسم الاستمرار فيها." [3]

([1])– ابن سينا : جوامع علم الموسيقى ، ص/90.

([2])– المرجع نفسه ، ص/91.

([3])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويقابل إيقاع اللفظ بإيقاع النقرات ويفصل في شرح العملية ، فيقول :" واعلم أنّ في كلّ جنس من الإيقاع، ما هو أصل، ومبني ، وما هو تغيّر. ومن التغيّرات ما يجحف فيخرج عن الطبع ، ومنها ما يخرج عن طبع اللفظ دون طبع النّقر.

وفي اللفظ يستحبّ تغيير المتواتر الحركات بالطيّ، وتغيير الثقال بالتضعيف، وإذا اجتمع ساكنان وكان الوزن يحتمل أن يضعف كليهما بحركة، أو يضعف بتحريك الأوّل منهما، فإنّ الطبع اللفظي يميل إلى تحريك الثاني من السّاكنين ، فإنّ الساكن الأوّل له منزل ومستراح ، فلا داعي له إلى تحريكه؛ وأمّا الساكن الثاني فله كلفة ومؤونة ، فيميل إلى تحريكه ، فيكون المطبوع تحريك الثاني ، أعني المطبوع اللفظي ، وأمّا المطبوع النقري فهو شيء آخر.

وتضعيف صنعة النقرة هو : بإيجاد نقرة، كما أنّ طيّها بترك نقرة، وسواء عليه أوجدها ملاصقة للأولى ، وحيث السكون الأول، أو أوجدها بعد.

وأمّا اللفظ فليس طيه الترك فقط ، بل يكون عند الطيّ صانعا صوتا ومتكلّفا تنغيما ساكنا. فأنت إذا قلت : تن تن تتن

أحوجت في اللفظ إلى تقطيع سبعة من الحروف، فإن حاذيته بالإيقاع الساذج فعلت أربع نقرات فقط ."[1]

ثم يشير ابن سينا إلى التغيير الحاصل في الإيقاع سواء في الملفوظ أو المنقور ، مبيّنا أيّهما أقرب إلى الطبع ، مبرّرا ذلك بقوله: " والتغيير الذي يميل إليه اللفظ، هو أطبع عند النفس ، لأنّ الإيقاع الساذج لا يأباه، ولا يفضل عليه غيره، والاستشعار من التغيير اللفظي يميل إليه، فيكون هذا التغيير مترجّحا عند الذهن بهذه المزية."[2]

كما يقدّم ابن سينا مقابلات عروضية لمصطلحات موسيقية ، أثناء حديثه عن التغييرات الحاصلة في الإيقاع ، فيجعلها في زيادة أو نقص النقرات.

([1])–ابن سينا : جوامع علم الموسيقى ، ص/93.

([2])– المرجع نفسه، ص/94.

يقول في ذلك : " ومن التغييرات والعوارض التي تلحق الإيقاع : نقصان نقرات مستحقة ، أو زيادة نقرات غير مستحقة ؛ وقد علمت أنّ نقصان النقرات في حشو الدّور طيّ، وأمّا نقصانها من أوّله– فليسمّ– جزما، وزيادة النقرات في الحشو تضعيفا، وربّما زيدت قبل الدّور فيسمى اعتمادا وتصديرا، وربّما زيدت في زمان – نسمّيه الفاصلة– فيسمّى مجازا.

ومن التغييرات التي تلحق الإيقاع : أن ينقص زمان ، أو يزداد زمان ، مثلا يكون الوزن على : مستفعلن فيردّ إلى مفاعلن ، فينقص زمان السّين ، فربّما وافق الطبع على وجه يوهم مخالسة وخفة، وربما لم يوافق حيث لا يحسن استعمال المخالسة ، ويكون الوزن معدا للرزانة." [1]

ويحتكم ابن سينا كعادته إلى تفسيرات فلسفية منطقية أو نفسية تتصل بأسرار النفس وكيف تتعامل مع الأصوات والأنغام . فالنفس تحسّ بالصوت في الموسيقى أو التغيير الحاصل فيه من خلال تذكرها أنها مرّت بحالة نفسية مماثلة أثناء معاودة الصوت نفسه، أو أثناء تغييره ، ليكون ذلك التغيير حاملا في مدلوله الصورة الأصلية التي كان عليها الصوت في زمن معيّن ، وذلك ما عبّر عنه ابن سينا بقوله : " واعلم أنّه كثيرا ما يتفق أن يكون المغيّر في باب أصلا ، حتى يجعل على تغيّره أصلا للإيقاع ، فيكون الفرق بين استشعاره أصلا ، وبين استشعاره مغيّرا، أنه إذا استشعر مغيّرا حافظ الذهن على إخطار الأصل وزمانه بالبال ، كأنه يلتفت إليه، وإذا استشعر أصلا، لم يلتفت الذهن إلى شيء من ذلك." [2]

ومن خلال التحليل السابق يتضح لنا جليّا أنّ علماءنا لم يسقطوا قوانين الموسيقى على الشّعر لتأسيس فكرة الإيقاع في الشّعر ، وإنّما الإيقاع جوهر في الشّعر قائم بذاته له خصوصياته ، وقوانينه تختلف عن قوانين الموسيقى في جوانب وتتفق معها في جوانب

([1])–ابن سينا : جوامع علم الموسيقى، ص/94.

([2])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أخرى ، ولكن فكرة القول بوجود إيقاع في الشّعر بالقياس أي نقلا من الموسيقى إلى الشّعر فذلك كلام يحتاج إلى مراجعة .

كما اتضح جليا أيضا ، أنّ تفسيرات علمائنا الذين جمعوا بين الموسيقى والشّعر ، قد أخذت اتجاهات واضحة ، فابن سينا أثناء حديثه عن الإيقاع فصّل في الإيقاع الموسيقي وشرح أسسه وقواعده ، ثم أشار إلى فكرة إمكانية تحويل الإيقاع بالنقر إلى إيقاع باللسان ، ليبحث في علاقة إمكانية تفسير المنقور بالملفوظ ، مع إقراره بوجود فرق شايع بينهما.

لتتطور التفسيرات الإيقاعية للملفوظ على يد صفي الدين الأرموي من خلال جهوده المبذولة في محاولة ترجمة حروف العربية بما يقابلها من ألحان موسيقية ، ليتوصل إلى التعبير عن الحرف العربي بالنّغم ، واضعا نوتات موسيقية للحروف العربية مع تقديراتها الزمنية ، وما يقابلها من ترجمة في اللغات الأخرى.

أمّا عمل الخليل فقد ترجم الحروف العربية على أساس رياضي مجرّد محتكم إلى الساكن والمتحرّك ، ولم يكن همّ الخليل هو البحث في المدد الزمنية للحروف العربية ، وما يقابلها من نوتات موسيقية ، بقدر ما فسّر التناسب القائم في بنية الشّعر على أساس عددي رياضي يحمل في طياته خصوصيات الكيف.

الباب الأول

إيقاع علم المعانـي

علم المعاني بين المفهوم والأهمية :

يعرّف القزويني علم المعاني بقوله : " هو علم يعرف به أحوال اللفظ التي بها يطابق مقتضى الحال. وقيل (يعرف) دون (يعلم) رعاية لما اعتبره بعض الفضلاء من تخصيص العلم بالكليات والمعرفة بالجزئيات..." [1]

ثم يجعل المقصود من علم المعاني منحصرا في ثمانية أبواب ، وهي :أحوال الإسناد الخبري، أحوال المسنَد إليه، أحوال المسنَد، أحوال متعلقات الفعل، القصر، الإنشاء، الفصل والوصل، الإيجاز والإطناب والمساواة.[2]

في حين يذهب السّكاكي إلى تعريفه بقوله : " اعلمْ أنّ علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة ، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره..." [3]

ويعلّق القزويني على تعريف السّكاكي ، حول بعض العبارات قائلا " وفيه نظر ، إذ التتبع ، ليس بعلم ، ولا صادق عليه، فلا يصح تعريف شيء من العلوم به... فإن أريد بالتراكيب في حد البلاغة تراكيب البلغاء – وهو الظاهر– فقد جاء الدور، وإن أراد غيره لم يبينه، على أن قوله " وغيره" مبهم لم يبين مراده به." [4]

غير أنّ السّكاكي قد شرح مقصوده من كلامه وفصّل فيه، حيث قال : " وأعني بتراكيب الكلام التراكيب الصادرة عمن له فضل تمييز ومعرفة ، وهي تراكيب البلغاء، لا الصادرة عمن سواهم ، ... وأعني بخاصية التركيب : ما يسبق منه إلى الفهم عند سماع ذلك التركيب ، جاريا مجرى اللازم له، لكونه صادرا عن البليغ ، لا لنفس ذلك التركيب من

([1]) – الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، ص/17.

([2]) – المرجع نفسه، ص/17 ، 18.

([3]) –أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي : مفتاح العلوم ، تع : نعيم زرزور، ط(1) ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1983 م، ص/161.

([4]) – الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة، ص/17.

حيث هو هو، أو لازما له هو هو حينا، وأعني بالفهم : فهم ذي الفطرة السليمة ، مثل ما يسبق إلى فهمك من تركيب : إنّ زيدا منطلق ، إذا سمعته عن العارف بصياغة الكلام ، من أن يكون مقصودا به نفي الشك ، أو ردّ الإنكار..." [1]

وعليه لم يفصل السّكاكي خصائص التراكيب عن قائلها من جهة ، ومتلقيها من جهة أخرى ، حيث راعى خصوصيات الفهم والقصد ، ناهيك عن خصوصيات التركيب في ذاته، وما يتطلبه من مراعاة جوانب صوتية في الكلمة الواحدة أو بين كلمتين ، أو بين عدة كلمات.

وبذلك لا يفصل علم المعاني في تصوره عن البلاغة بصفة عامة، ويمكن أن نعتبر علم المعاني، ذلك العلم الذي " يعرف به أحوال الكلام العربي التي تهدي العالم بها إلى اختيار ما يطابق منها مقتضى أحوال المخاطبين ، رجاء أن يكون ما ينشئ من كلام أدبي بليغا." [2]

ويشير أحمد مطلوب إلى أنّ تعريف السكاكي " أقرب معنى وأكثر دقة لأن الموضوعات التي تبحث في علم المعاني تتصل بالتراكيب وما يقع بين الجمل من تقديم وتأخير ، وحذف وذكر ، وقصر وغيره، وفصل ووصل ، وما يطرأ على الكلام منة أساليب متنوعة ، كالخبر والأمر والنهي والاستفهام والنداء والتمني ، وما يحدث من أجزاء الكلام من متعلقات ." [3]

ومن ثَمّ تصير الألفاظ وما يعتريها من أحوال ، وكذا التراكيب وما تتسم من خصائص مجال اهتمام علم المعاني في نظرة لا تنفصل عن رؤية واعية وشاملة للبلاغة العربية ، باعتبار علاقة الجزء والكل الموجودة بين العلمين .

([1]) – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي : مفتاح العلوم، ص/ 161 ، 162.

([2]) – عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني : البلاغة العربية ، أسسها، وعلومها ، وفنونها ، ج(1)، ط(1)، دار القلم دمشق ، والدار الشامية بيروت للنشر والتوزيع ، 1996 م ، ص/138.

([3]) – أحمد مطلوب : البحث البلاغي عند العرب ، (د ط)، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1982م، ص/08.

ويمكن أن نجعل اهتمام علم المعاني متعلقا بالجملة ومختلف مكوناتها والعلاقات التي تربط عناصرها الداخلية أو الخارجية .

فعلم المعاني يدور " حول تحليل الجملة المفيدة إلى عناصرها، والبحث في أحوال كل عنصر منها في اللسان العربي ، ومواقع ذكره وحذفه، وتقديمه وتأخيره ، ومواقع التعريف والتنكير ، والإطلاق والتقييد ، والتأكيد وعدمه ، ومواقع القصر وعدمه ، وحول اقتران الجمل المفيدة ببعضها ، بعطف أو بغير عطف ، ومواقع كلّ منهما ومقتضياته ، وحول كون الجملة مساوية في ألفاظها لمعناها، أو أقلّ منه، أو زائدا عليه أو نحو ذلك ."[1]

ولعلّ في ارتباط تلك التراكيب بقائلها ، ومراعاتها مقتضى الحال ، قصد تحقيق أغراض معينة ، هو كشف عن جانب إنساني يترجم الغاية من الكلام ، ويبحث في فاعلية التواصل ، من خلال بيان المقاصد والخواطر الموجودة في النفوس والعقول.

وكلما كان ذلك القصد غامضا ، تجلى في غموض التركيب ذاته ، والعكس صحيح " ثم إنّ الجانب الواضح البيّن في الحس الإنساني يقابله هذا الجانب المبين في اللغة." [2]

وعليه تتلون التراكيب اللغوية وتتعدّد صورها من بساطة وتركيب، وتعلّق بمتمّمات أو غير تعلّق، أو تعريف وتنكير ، أو تقديم و تأخير ، وغيرها من صور الكلام ، حسب ما يعتري النفس من إحساس وشعور ، ومقاصد تعبيرية في صلتها بالمتلقي . ولذلك فإن التراكيب اللغوية تكون " بالغة التعقيد والخصوبة حين تفيض بها النفوس الحية، وذلك لأن كلّ ما في النفس من قلق ونبض ، وكل ما تحسه الروح ويفور به القلب ، لا يجد له مسربا إلا هذه الكلمات ، وهذه التراكيب وكل ما في هذه الأحوال النفسية من خفاء والتباس منعكس لا محالة على تلك التراكيب ، وليس هناك شك في أن الأسرار اللغوية أسرار نفسية ، وأن ما

([1]) – عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني : البلاغة العربية ، أسسها، وعلومها ، وفنونها ، 139/1.

([2]) – محمد محمد أبو موسي : دلالة التراكيب دراسة بلاغية، ط(5)، مكتبة وهبة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2014 م، ص/51.

في الثانية من إيماض وتفلت، أو سنوح ونعومة، كائن في الأولى ، وهو ما نعبر عنه مجازا بالإشعاع والإيحاء والإشارة وما شابه ذلك مما نحاول به أن نلتقط اختلاجة الحس من العبارة ونسميه أسرارا بلاغية ." [1]

ومن ثمة ، يمكن أن نصل إلى خاصية في دراسة القدماء لأسرار اللسان ، والتي يمكن أن نقول عنها إنّها " كانت في جوهرها دراسة لأسرار الإنسان وتعرفا على أخفى وأغمض ما يختلج في بواطنه من حس وشعور ، وأنّ ال عناية بالأحوال والكيفيات والتراكيب ليست إلا بحثا في أسرار القلوب والعقول الماثلة في أسرار الكيفيات والتراكيب ، وأن المعنى الخفي الغامض و المستكن وراء هذا الحال من أحوال اللفظ العربي إنما هو الاختلاجة الخفية والغامضة في باطن النفس التي أبدعت هذا التركيب ." [2]

وإذا كانت البلاغة العربية تأخذ أحوال اللفظ والتركيب ، بدءا من المستوى الصوتي وصولا إلى بنية أكبر هي الجملة ، وأحيانا النص ، فإنه يمكن اعتبار " الأحوال اللفظية والمعنوية والنظمية والأسلوبية كلّها داخلة في وظيفة علم المعاني ، لأننا لا نفهم الألفاظ معزولة عن وحيها وجرسها ومدى ألفها، ولا المعاني معزولة عن صورها ، وهيئاتها ، ولا التراكيب معزولة عن طرقها وضروبها، وكل ذلك يدخل في النظم أو يلتئب حوله، ... ذلك أن النظم ليس نظم ألفاظ وإنما هو نظم معان وخواطر وهواجس نظم لما في داخل القلب والعقل وليس لما في اللسان والفم ." [3]

وعلى هذا الأساس لا ينبغي فصل اللغة عن خواطر النفس وحركة العقل ، ذلك أنّ الخصوصيات الأسلوبية هي خصوصيات عقلية ولغوية وفكرية وروحية وكلّ ذلك معا. [4]

([1]) – محمد محمد أبو موسي : دلالة التراكيب دراسة بلاغية ، ص/51.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/55.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/42.

([4]) – المرجع نفسه ، ص/39.

وإذا كانت اللغة قائمة على علاقات بين الدال والمدلول ، فإن تلك العلاقات تتأسس في جانب منها على ما هو إيقاعي ينسق حركتها ويوجد بينها نوعا من التناسب والتلاؤم ، والانسجام ، ولو افتقر النص الأدبي إلى هذا الإيقاع لفقد هويته ، وتحول إلى نص لغوي عادي، لا يحمل آية مؤثرات جمالية.

ومن دون شك ، فإن تلك الحركة تتجلى في الأنظمة الصوتية ، في نظمها وائتلافها ، مما يخرجها عن خصائص التنافر أو الثقل ، ويدخلها في باب البليغ . لتتعدى تلك العلاقات البنية الصوتية إلى البنى الإفرادية والتركيبية آخذة في الحسبة نظام الجملة العربية وما تقوم عليه من قواعد ذهنية مجردة ، أو قواعد يعدل عنها المبدع ويقتضيها المقام والسياق لتحقيق مقاصد وأغراض تتعدد بتعدد صورة التركيب .

ومن ثمة ننتقل إلى حركة أخرى تكون على مستوى المعاني والدلالات التي تنسجم وتلتحم هي الأخرى كاشفة عن انسجام الرؤية والحس والشعور .

إنّ حركة المعنى في النص تكسبه حيوية وتجدّد تفسير ، " لأن حركته نامية بما يختزنه من حيوية مستمدة من النظام المتماسك الذي يبعث فيه إيقاع الحياة، وكلما ازدادت قوة الحياة في النص الأدبي ، زادت قوة الإيقاع ، بل إن قيمة العمل الأدبي ترتبط ارتباطا وثيقا بقدرة الأديب على تشكيل البنية الإيقاعية المتكاملة ، وعلى ضبط حركتها...وذلك ما يولد في المتلقي إحساسا بالتعادل والتوازن بين الحركة النفسية المعنوية ، والحركة الشكلية اللغوية."[1]

ولعلّ طبيعة العلاقة المنظمة عناصر الجملة العربية هي وراء ثراء الحركة الإيقاعية ، فالتفاوت بين المسند والمسند إليه ، في حالاتهما المتعدّدة وصورهما المتنوعة ، بين ذِكر

([1]) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مرا وتد : أحمد عبد الله فرهود ، ط(01) ، دار القلم العربي للنشر ، حلب ، 1997 م، ص/215، 216.

وترك ، وبين تعريف وتنكير ، وبين طبيعة اسمية وفعلية ، وبين كون أحدهما جملة والآخر مفردا ، وبين تقديم وتأخير ، فكل ذلك يكون وراء خلق مسارات تتحقق في مقام دون آخر.

فالإسناد في الجملة العربية " علاقة جوهرية ، تعتمد إما على التماثل أو التضاد أو المقاربة ، أو المفارقة أو التوازي أو الاستدعاء بين المسند والمسند إليه، وكلّها علاقات يمكن أن نسمها بأنها علاقات إيقاعية ، لأنها في ال نهاية تحقق التلاؤم والانسجام والتفاعل المثمر والمؤثر في آن معا، وفي سبيل ذلك قد يحتاج الأديب أحيانا إلى الانحراف عن العلاقة الأصلية ، معتمدا في ذلك على مقدرته في استغلال الطاقات الكامنة في اللغة ، من حذف وذكر ، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير ، وفصل ووصل، وخبر وإنشاء... ولا يقتصر التنظيم الإيقاعي على إيقاع العناصر داخلة في إطار الجملة، بل يتعدّاه إلى حركة الجمل داخل السياق ." [1]

ومن دون شك ، فإنه وراء كل هيئة وصورة يكون عليها التركيب ، تتحقق معان ودلالات مغايرة ومتجانسة وطبيعة التركيب، من جهة ، وكاشفة عمّا يعتور النفس من خلجات ومشاعر تظهر تلويناتها في تعدد صور التراكيب .

([1]) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/215، 216.

الفصل الأول

إيقاع الخبر والإنشاء

1- دلالات توظيف الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية:

إنّ ما هو ملحوظ في الشّعر العربي القديم كثرة توظيف الأساليب الخبرية مقارنة بالإنشائية، وربّما يعود ذلك إلى " غلبة الموضوعات التي تضع الشاعر في موقف المخبر عن حاله، أو عن حال غيره، إلا أنّ الانتقال من الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري أو العكس، كان ذا أثر فعّال في تغذية الإيقاع البلاغي، وذلك لأنه يخلق حركة متموّجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاطا ملحوظين. " [1]

وإذا تأملنا الأساليب الإنشائية، فإننا نجدها تتميز " بروح حوارية ترتفع معها النغمة الصوتية المعبّرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، ويكون مرتكز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معيّن من الأساليب الإنشائية (نداء، استفهام، نهي، قسم، حض ،..) أو يكون مرتكزها صيغة قياسية معيّنة (أمر، مدح، ذم، تعجب) وكلّها أساليب تعكس أزمة المشاعر، وحيرة العقل وتتطلب تفاعلا أكبر من المتلقي يرافقه عادة نشاط انفعالي يحتاج نفسا قصيرا أو نمطا حواريا متجاوبا بعبارات مختزلة، ممّا يعكس الحركة والنّشاط على النص، ويضفي على الإيقاع صفة التنوع بين الارتفاع والهبوط." [2]

وإذا كان الأسلوب الخبري قائما على أساس علاقة الإسناد، فإنها " ... تقوم عادة على أساس التماثل أو التضاد أو التلازم أو الاستدعاء المجازي مما يفسح المجال أمامها للامتداد في مستوى إيقاعي واحد. عموما يمكننا أن نلحظ للجمل الخبرية مسارين اثنين : إمّا أن تأتي متسلسلة تبدأ بجملة الإسناد ليليها متممات الجملة بحسب المقام، فتعطي عندئذ حركة هادئة متسلسلة مستوية، وإمّا أن يصيبها تغيّر بسيط أو كبير، وبحسب هذا التغيّر تزداد حركة العناصر المؤلفة للعبارة الشّعرية وينجم عنها إيقاع حركي متفاعل إمّا صعودا وإمّا هبوطا. وقد تتشابك الحركات الجزئية فتعطي حركة معقّدة متصارعة، كأن تؤخر جملة الإسناد حتى

---

(1) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص/217.

([2]) - المرجع نفسه، ص/218.

آخر العبارة، وتقدّم عليها متمّمات الجملة أو بحذف أحد أركانها أو تقسّم أجزاؤها ... وفي أثناء هذه الحركة الفنية يستحوذ الإيقاع على ذهن المتلقي وعلى قلبه وانتباهه فيثير تفاعله ويوقظ إحساسه." [1]

وإذا كان الأسلوب الخبري يثري دلالات النص وينوعها استنادا إلى طبيعة التركيب نفسه، المتنوع بين ابتدائي وطلبي وإنكاري، فإنّ ذلك التعدد في المعنى والتلون في الحركة يتحقق على مستوى آخر وهو الأغراض المستفادة من الأسلوب الخبري بصرف النظر عن مكونات تركيبه . وهذا ما يعزز ربط التراكيب بالسياق الواردة فيه، ويكثّف دلالات النص من خلال الانتقال من معنى أصلي إلى آخر مجازي .

ومن دون شك، فإن "... الانتقال في الدّلالات الأسلوبية يزيد الأسلوب سحرا وجاذبية، ويدفع ملل الرّتابة عند القارئ أو السّامع ..." [2] "، كما " يدفع إلى التّأمّل والبحث وإعمال الذهن، لإدراك هذه المعاني اللطيفة ." [3]

إنّ فكرة اختلاف التركيب باختلاف المعنى المراد التعبير عنه، أو الغرض المستفاد من الكلام، قد أدركها البلاغيون القدامى، من خلال إشارتهم إلى الفروق الموجودة بين دلالات التعبير بالجملة الفعلية والجملة الاسمية، " ... فإذا أريد الحدوث، أتى بالجملة الفعليّة، وإن أريد الثبوت، أتى بالاسمية، ويُتفطّن ذلك من قوله تعالى : " ﴿ **وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آَمَنُوا قَالُوا آَمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ** ﴾ [البقرة، آ: 14]، حيث قالوا أوّلا : آمنا، أي : أحدثنا الإيمان، وثانيا : إنّا معكم : ثابتون على ما كنّا عليه، ولو

---

(1)– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/219.

([2]) – عبد السّلام أحمد الرّاغب: الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق، نصوص قرآنية، ط(01)، دار القلم العربي ودار الرفاعي للنشر والتوزيع، سوريا، حلب، 2005 م، ص/57.

([3])– المرجع نفسه، ص/57، 58.

قالوا لم نؤمن، لدلّ أيضا على الثبوت لأنّ عدم حدوث الإيمان يستلزم ثبوتهم على الكفر، ولكن بالالتزام، ودلالة المطابقة أقوى ..." [1]

ولعلّ المتأمّل في منهج البلاغيين والنحويين القدامى في دراستهم خصائص الألفاظ أو التراكيب أو ما تعلق بعلم الأسلوب، يدرك يقينا نظرتهم العميقة للغة العربية، خاصة في وقوفهم على فكرة أن الاستعمالات اللغوية وإخراج الألفاظ أو التراكيب في صورة معينة ما هو إلا ترتيب للمعاني الكامنة في النفوس والخواطر . ولذلك شملت تلك الدراسات ما هو نفسي وما هو فكري وفلسفي وجمالي في الوقت نفسه، معتمدين على التذوق، لكنّ " التذوّق الذي مارسوه على الشكل انخرط في صميم التجربة الإبداعية، فاستمدوا منه العديد من الرؤى الفكرية والفنّية التي لا يستطيع عامة الناس أن يستنبطوها. وكانوا كلّما انغمسوا في الأسلوب البلاغي انغماس الصوفي النّاسك، واستغرقوا في عالمه الخاص كانوا يستخرجون لنا ضروبا من الجمال الموحية بالصفاء والنّقاء والبهاء... ومن ثمّ أكّدوا أنّ الصورة اللغوية البلاغية ليست مجرّدة؛ بل هي صورة تعيش في عالم الحياة، وتستجيب على الدّوام لكل انفعال، ولكل فكر، فظلّت أعمالهم خالدة حيّة في وجداننا ووجدان الدارسين الغربيين المنصفين الذين اعترفوا لهم بالفضل والرّيادة . " [2]

ومن الأساليب التي تثري الحركة الإيقاعية ضمن الأسلوب الخبري أسلوب الشرط، فالأسلوب الخبري " يزداد ترابطا وغنى حين يكتنفه أسلوب الشرط الذي يمتاز بحركتين مترابطتين متقابلتين في آن معا، الأولى منهما تتصاعد في فعل الشرط، والثانية تهبط مع جوابه، حيث يصل الإيقاع إلى مستقرّه، من ذلك قول أبي نواس :

([1])– زكي الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ط (1)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص/68.

([2]) – حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005 م ، ص/18.

صـــفراء، لا تنـــزل الأحـــزان ســـاحتها لـــو مسّـــها حجـــر مسّـــته ســـرّاء

فقد بدأ الإيقاع المرتفع مع معاني التعظيم المتولدة عن أسلوب التنكير في قوله صفراء ليهبط مع الجملة الخبرية (لا تنزل الأحزان ساحتها) حيث ساعد تنوين التنكير في (حجرٌ) على ترديد صدى الإيقاع المرتفع، ليعود إلى الهبوط مع جملة الجواب حتى مستقر الحركة، ولعلّ أبرز الآثار الإيقاعية لأسلوب الشرط إنما يظهر من خلال ذلك الترجيع النّاجم عن العلاقة السببيّة التي تربط فعل الشرط بجوابه محدثة نوعا من التّناغم الدلالي يتطور على تناغم شكلي صوتي حين يرجع الفعلان إلى جذر لغوي واحد، كما في قول أبي نواس السابق – لو مسّه حجر مسّته سرّاء) " [1]

2- سيميائية الخبر والإنشاء :

لا يمكن أن ننظر إلى التراكيب اللغوية أو الجمل على أنها تراص اعتباطي فقط، بل المعنى هو مدار ذلك التأليف والاجتماع على صورة معيّنة، ذلك أنّه في دراسة القيّم التعبيرية " لا بدّ من الوقوف على الدلالة المعنويّة للجملة، وهي إمّا أن تخبر عن العنى وتصفه، أو أنها تنشئ المعنى ابتداء وتطلب حدوثه، وهذا ما يعرف بالخبر والإنشاء . فاختلاف التعبير خبرا وإنشاءً يتبعه اختلاف في الدلالة السياقية.

ولا شكّ في أنّ الإنشاء بأنواعه : الأمر، النهي، النداء، الاستفهام والتمنّي، يكسب التعبير حيوية وحركة، بالإضافة إلى ما فيه من دلالات تثري المعنى السّياقي . وكذلك الخبر بضروبه : الابتدائي والطلبي والإنكاري، وما يصاحبه من أدوات التوكيد ." [2]

ولكل أسلوب دلالات أصلية وأخرى فرعيّة تستفاد من السياق، أو ما تعرف بالأغراض البلاغية .

([1]) – سميرة أبو حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/220.

([2]) – عبد السّلام أحمد الرّاغب: الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق، ص/57.

كما أنّ طبيعة المكوّن النحوي أو الصرفي ضمن بنية أسلوبية معيّنة يحقّق دلالة إيقاعية تقترن بتلك الطبيعة، فعلاوة على ما أشرنا إليه سابقا من التعبير خبرا وإنشاء، فإن من التراكيب ما يجمع بين الاسمية والفعلية، فتقترن تلك الخاصية بالمعنى المحقق، من ذلك التعبير باسم الفعل (عليكم)، الذي يحمل دلالة " سياقية بما يتضمّنه من مزاوجة الدلالة بين الاسمية والفعلية، وتوظيفها في المعنى المراد، فاسم الفعل " عليكم " فيه ثبات واستقرار من خلال دلالته الاسمية ..." [1]

3-الإيقاع وعملية النسيج والبناء في العمل الفني :

إنّ الحديث عن الإيقاع في الشّعر لا يمكن أن يتصور بمعزل عن صاحبه، أو وسيلة التعبير المستعملة فيه -على اختلاف أنظمتها وفلسفة تشكيلها- أو القارئ المعني بعمليات الشرح والتفسير والتحليل والتفكيك والربط والبرهنة، ليصل إلى عملية لا تقل أهمية وصعوبة عن عملية الإبداع الفني، في محاولة إيجاد تفسير مقنع، يبرر فيه الجدل القائم بين الشكل والمضمون.

وإذا كان ما سبق ينوه بدور المتلقي، في فهم العمل الإبداعي، وتكوين رؤية أو تصور، بناء على ما طرحه المؤلف، فإنّ هذا الأخير يثري عمله بدلالات، تتعدى حدود الدلالات المعجمية للألفاظ، ذلك أنّ ما يقوم به المؤلف من عملية نظم وتأليف وبناء هي الطابع المميز لعمله الفني أو ما يعرف باللغة الأدبية التي تكشف عن جهد المؤلف وقدرته على الإبداع ومن ثم التفرد والتمايز.

تلك القدرة التي توسّع مجال دلالات اللغة بفعل استعمالها استعمالا خاصا. "فاللغة الأدبية كأنها المعجم الفني الذي يصطنعه كاتب من الكتاب أو يردد في كتاباته كلغة

([1]) – عبد السّلام أحمد الرّاغب: الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق ، ص/58.

الحريري في مقاماته فيعرف بها وتعرف به ومثل هده اللغة هي التي تحدد طبيعة التفرد الذي يتفرد به كل أديب عملاق..."[1]

ومن هنا يتضح لنا أنّ توظيف المؤلف ألفاظ اللغة، وفق بناء معين، يسهم في تشكيل دلالات معينة تختلف باختلاف ذلك البناء الذي يستمد خصوصيته من ميزات اللغة ذاتها، من خلال طواعيتها لفعل التركيب، ومن ثم الاختلاف الدلالي باختلاف هذا الأخير.

وحياة اللغة ونشاطها يتجلّيان " ... من خلال النسج اللغوي الذي هو التقنيات المنبثقة عن نظام اللغة وعطائها الدلالي وطاقة إبداعها المتجددة . فما نطلق عليه النسيج اللغوي هو وسيط بين اللغة المتناثرة الألفاظ والأسلوب الذي يصقل اللغة في حال مثولها الدلالي الإفرادي وفي حالة تجليها الفني التركيبي."[2]

وإذا كان المتلقي يستخلص المعنى، من خلال الجمل والتراكيب، وكيفية نظمها وتأليفها من طرف المبدع، فإن- ومن دون شك- نوع الجمل وطريقة ترتيب عناصرها، سيخلق إيقاعا معينا للمعاني والصور؛ فغلبة المكونات الفعلية على الاسمية أو العكس يخلق في النص دلالات مغايرة.

4-إدراك النحاة والبلاغيين علاقة التراكيب بالمعاني :

ومما تلزم الإشارة إليه أن ارتباط التراكيب بالمعاني أو الأفكار لم يكن غائبا عن ذهن النحويين القدامى، " فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم بها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيرهم، كما اهتموا بالتركيب وأدركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبّر عنها، أو بعبارة أخرى أدرك النحاة أن هناك ارتباطا قويا بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعاني أو الأفكار. فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة."[3]

([1])-عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2003م، ص/170.

([2])-المرجع نفسه ، ص/169.

([3])- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص/36.35.

إنّ الإحساس المتبلور في ذهن النحاة العرب حول وجود علاقة بين التراكيب والمعاني أو الأفكار، قد تبلور أكثر بفضل الدراسات القرآنية التي راحت تبحث في وجوه إعجاز القرآن الكريم، ومن ثم تثمين النظرة السابقة للنحو العربي.

فلقد ارتبط النحو " في دراسته بحد أدنى يتمثل في الصوت المفرد، وحد أعلى يتمثل في الجملة أو ما هو في حكم الجملة، ولا يتعدى النحو هذا المستوى من الدراسة من حيث الاهتمام بالتركيب الكلي للأسلوب، والأفكار، وإنما ترك ذلك كله لفروع أخرى من الدراسة كالبلاغة. فلما اتجهت الدراسات النحوية إلى القرآن لضبط نصه لم يكن كافيا لإبراز نواحي الإعجاز فيه مما هيّأ لبعض النحاة أن يقوموا بدور هام في بيان هدا الإعجاز من خلال توجيه الدراسة النحوية إلى نواحي جمالية تركيبية عن طريقها تبرز ملامح الإعجاز القرآني برصد العلاقات التركيبية في الآيات ونسقها المعنوي...."[1]

ولذلك تحدّث النحاة عن معاني الكلام وأشاروا إلى مختلف الأغراض التي يمكن أن يؤديها داخل التركيب اللغوي.

ويوسّع عبد القاهر الجرجاني النظرة السابقة، بفضل جهوده الجبارة والمبكرة في ميدان الدلالة النحوية، وفتح المجال للدراسات الأسلوبية، من خلال ما أسماه بنظرية النظم. فيرى أن " ليس أن النظم شيئا إلا توفي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، فيما بين معاني الكلم، وأنك قد تبينت أنه إذا رفع معاني النحو وأحكامه، مما بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة ولا تفصيل،خرجت الكلم المنطوق ببعضها، في إثر بعض، في البيت من الشّعر والفصل من النثر، عن أن يكون لكونها في مواضعها التي وضعت فيها موجب ومقتض، وعن أن يتصور أن يقال في كلمة منها إنها مرتبطة بصاحبة لها ومتعلقة بها وكائنة بسبب

([1])– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، ص/36.

منها وإن حسن تصورك لذلك قد ثبت فيه قدمك وملأ من الثقة نفسك وباعدك من أن تحنَّ إلى الذي كنت عليه وان يجرك الإلف والاعتياد إليه."[1]

ولذلك يذهب (عبد القاهر الجرجاني) إلى أنّنا إذا أردنا أن نتبيّن وجوه الإعجاز في القرآن الكريم علينا أن نطلبها في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه أي في النظم.[2]

وكذلك يعقد فصلا أسماه بالخبر وما يتحقق به الإسناد، ليبرز من خلاله أن تركيب الجملة يتغير بتغير المعاني؛ أي أن "المعنى الثابت في العقول والقائم في النفوس هو الذي وراء التغيير في نظام الجملة."[3]

من هنا تتضح لنا العلاقة الرباعية الأبعاد التي حققتها دراسات عبد القاهر الجرجاني في تفهم وجوه الإعجاز في القران الكريم بفعل النظم حيث كشف هذا الأخير عن خصوصيات التأليف وجماليا ته في علاقته بالمرسل (المتكلم) والمتلقي والسياق الذي يرد فيه الكلام أو قل بعملية الإبداع.

كما أنّ القرآن الكريم " قد أضاف إمكانات كبيرة للنحو بالمفهوم الجمالي التركيبي واستحدث طرقا فنية للربط بين المفردات والجمل والعبارات، وخلق دلالات متنوعة تتوافق مع أغراضه وأهدافه، وهذا يؤكد لنا أمرا هاما وهو أن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فلو نظرنا للغرض أو المعني دون نظر إلى العلاقات النحوية من حيث فاعليتها في تلك الأغراض فإننا نبتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع. إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة، ولكن باستعمالها في كل جنس أدبي تقدم عطاء فنيا جديدا، وتثري العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو... فالنحو ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا في العملية الإبداعية، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشّعر والنثر، وهو الذي يظهر الشكل أو الأسلوب

([1])- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طبع مكتبة الخانجي بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000 م، ص/525.

([2])- المرجع نفسه، ص/526.

([3])- المرجع نفسه، ص/ 527.

مغلفا بروح الأديب الذي أنتجه، ولا يجوز الحكم علي الأثر الأدبي دون العودة إلى الأداة الفعالة النحو التي أخرجته إلى حيز الوجود."[1]

إنّ العلاقات التي أشرنا إليها سابقا، هي من صميم عملية التواصل اللغوي، وبذلك شكّلت نظرية النظم مبحثا من مباحث اللسانيات، ذلك أننا إذا نظرنا إلى عملية التواصل اللغوي نجدها تحقق العلاقة الرباعية الأبعاد السابقة. " إن نقطة البداية في هذه العملية هي أن يصوغ المتكلم فكرته في قالب لغوي يجري على سنن اللغة المشتركة بينه وبين سامعيه. وهذه العملية مرتبطة في جوهرها بنشاط المخ، وبها يتحقق للرسالة المنطوقة وجود لغوي، لتنتقل بعده إلى طور جديد حيث تتولى وظائف المخ المختصة بضبط النشاط العصبي لأعضاء الجسم إرسال تعليماتها على هيئة مثيرات عصبية تنطلق عبر الممّرات العصبية إلى أعضاء النطق، فتنضبط حركاتها في تتابع وتزامن دقيقين بحيث تخرج لنا بالصوت الصحيح في موقعه الصحيح... "[2].

إذا فالحركة شكل تغذيه قوة فاعلة أو بالأحرى هي " الشكل الذي نتعرف من خلاله على النشاط أو الفعل، فالحركة هي التعبير الحقيقي عن الحياة، ومع النمو والتطور والزيادة في الحياة تزداد الأنماط الحركية، خاصة تلك التي يسهم الإنسان في صنعها من الحركات التقنية الهادفة، أو تلك الحركات العامة التي تتكرر بصورة يومية كنشاط حياتي تقليدي عن البشر، يضاف إلي ذلك دور الحركة في التعبير اللغوي بشكل واضح."[3]

و من خلال هذه الاستعمالات نستنتج بعض خصائص الظاهرات الإيقاعية من تناسب وائتلاف وانسجام بين الأصوات والألفاظ والتراكيب والمعاني والصور. ولعلّ هذه الخصائص هي متضمنة في مفهوم النقاد والبلاغيين القدامى للشعر، وفي بعض المسائل

([1])– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص/43.

([2])– سعد عبد العزيز مصلوح : دراسة السمع والكلام – صوتيات اللغة من السمع إلي الإدراك–(ط1)، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة 2000 م، ص/06.

([3])– محمد محمد داود: الدلالة والحركة– دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة–، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 م، ص/37.

البلاغية كنظرية النظم ومفهوم البلاغة والفصاحة، والعلاقة بين الألفاظ والمعاني، وغيرها من المسائل التي تشير إلى بعض قضايا الإيقاع الصوتي وإيقاع المعاني والصور والمحسنات البديعية، بفعل صياغتها الأسلوبية وما تطرحه من قضايا وطيدة الصلة بالظاهرات الإيقاعية، منها: المواءمة بين الألفاظ والمعاني، التناسب والمناسبة، التلاؤم والانسجام، التناسق والتشابه والمطابقة والتضاد، وغيرها من العلاقات التي يكشف عنها التوظيف اللغوي.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنّ الخصائص السابقة قد نظر إليها، في أغلب الحالات في علاقتها بالتركيب اللغوي، على اختلاف مكوناته؛ أي بمعزل عن السياق العام للنص، مما أفقد جانبا مهما في دلالات الإيقاع البلاغي في صلته بالحالات الشعورية والوجدانية لكل من السامع والمتكلم على مستوى أوسع؛ أي النص.

ولعل الخاصية السابقة يمكن أن ندركها، من خلال ما نقله (الجاحظ)، من أقوال وردت في صحيفة (بشر بن المعتمر) والتي تنمّ عن نظرة كلية للبلاغة، إذ ربط فيها بين المتكلم والسامع والنص.

ويتضح هذا الأمر من خلال حديثه عن المجهود الذي يبدله المتكلم في المواءمة بين الألفاظ والمعاني في علاقتها بأحوال السامعين من جهة، والمقام من جهة أخرى. "فينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات. فإن كان الخطيب متكلما تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا كان أولى به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم وإلى تلك الألفاظ أميل وأحن وبها أشغف..." [1]

(1)– (الجاحظ) أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين ، 92/1.

ومن هنا تتضح لنا القيمة الإيقاعية للعناصر البلاغية، خاصة في ارتباطها بالسياق العام للنص، علاوة على مادتها الصوتية والتركيبية والدلالية التي تخلقها تلك العناصر، من خلال تواردها في سياقات لغوية وأنساق تعبيرية مختلفة.

وعلى هذا الأساس فإنّ "الكيفية التي تتشكل بها الظواهر الأسلوبية والبلاغية داخل النص...هي التي تحدد المسار الإيقاعي وتمنحه صفة الخصوصية والتميز. ولا ريب في أن هذا التوجه في الاهتمام برصد التموضع التركيبي والصوتي والدلالي وملاحظة الحركة المتولدة عنه، سيساعد على فهم آلية الحركة الإيقاعية، وفهم نظامها العام، إذ إنّ أيّا من العناصر المعنوية أو الشكلية لا بد أن يفقد فاعليته خارج النظام الإيقاعي العام، ويستحيل أن يحتفظ بهويته الفنية الخاصة، إذا تغير موضعه من القصيدة أو إذا تواجد في عمل آخر، لأنه في كل مرة يكتسب أو يفقد إيحاءات معينة، وهذا هو سر الخصوصية التي يتميز بها كل عمل خالد."[1]

وعليه فإنّ الوقوف على خصائص الحركة الإيقاعية المكسِبة النص نضارة وحيوية، وتجددَ إيحاءٍ، ودلالة، لا يقتصر فقط على الظاهرات الإيقاعية العروضية، حيث تعد هذه الأخيرة جزءا مهما من مجال واسع، يجمع بين علوم متعددة.

وهكذا يتبين الدور الفني الهام للإيقاع البلاغي، "كأداة كشف للآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني، ولا يمكن لأي تذوق فني أو تحليل أدبي أن يتجاهل حركته المتواصلة والممتدة على كامل النص، بل إن آية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشّعريين، تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنها هي التي تمنحه مذاق الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة." [2]

([1])– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/12.

([2])– المرجع نفسه ، ص/12 ،13.

فالإيقاع البلاغي " يقدّم معينا ثرا لحركة القصيدة، بل إن هذا الجانب هو الأكثر دلالة على ذوق العصر وحضارته، فإذا كان النظام اللغوي قد تواضع عليه أصحاب اللغة والنحو، وإذا كان النظام العروضي قد استتب أمره في بحور محددة فإنّ الإيقاع البلاغي يظل الأكثر قدرة على إبراز التطور الحضاري إذ يتردد صدى الزمان والمكان من خلال توتراته، ويطل الذوق الحضاري من بين أوتاره."[1]

5- جماليات الخبر والإنشاء :

إنّ فكرة تجاوز الأساليب الخبرية والإنشائية للغرض الحقيقي إلى ما هو مجازي، جعل فكرة الأغراض تبلور اتساعا دلاليا في الأساليب العربية، وتشرك ما هو لغوي وما هو غير لغوي في تحديد المعنى، حيث راعت الجوانب النفسية للمتلقي، إضافة إلى الظروف المحيطة بعملية الكلام .

فأسلوب الخبر والإنشاء "لا يكتفي بأنّه يجسّم ظلال الجمال الأخّاذ، ويمنح من فضاء النّور ورونقه، ويأخذ من وسط العقد جوهرته ودرته وخريدته فقط وإنّما يحقّق للفكر عطشة للمعرفة، وإدراك أسرارها . " [2]

ولذلك فالدلالات تتجدّد بتفسير الأساليب الخبرية والإنشائية بين ما هو حقيقي وما هو مجازي ذلك أنّ "... معرفة أبعادها الحقيقية والمجازية والوقوف عند أسرارها العظيمة التي لا تنتهي ... فكلّما تأمّلها الدارسون بعيون مفتوحة، وقلوب يقظة، ونفوس شغوف بكلّ جديد أبانت لهم عن مخزون دلالي لا ينفد ولا ينقطع على مرّ الأجيال ... وبهذا الوعي يتقدّم أسلوب الخبر والإنشاء ليحتلّ المكانة الأولى في جمالية علم المعاني ..." [3]

([1])–ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص/13.

([2]) – حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء ، ص /09 ،10 .

([3]) – المرجع نفسه ، ص/10.

وإن كان من أمر نستنتجه ممّا سبق، هو " أنّ أسلوب الخبر والإنشاء بكلّ إيماءاته يوضّح لنا أنّ البلاغيين العرب امتلكوا حسّا جماليا راقيا لمفهوم التشكيل والصّيغ قارب ما عرفه الشكلانيون المحدثون.

إنّهم أدركوا أهميّة الخطاب البلاغي اللّغوي في عناصره ومكوّناته، ولاسيّما حين اتّجه نظرهم إلى المفهوم الجمالي المثير للدّهشة والانفعال والإدراك . فالتقوا مع الشكلانيين الجدد، وزادوا عليهم ولعهم بالشكل الجمالي الذي يكثّف رسائل عديدة من أهمها الرسالة الدلالية المجازية البعيدة الغَور، بمثل ما التقوا بالنقاد أنصار الشكل . ولعلّ البلاغيين العرب قد سبقوا الغرب حين أكّدوا أنّ الاتصال بالصور البلاغية وأساليبها، ومعرفة دلائلها لا يتم في ضوء المفاهيم البلاغية فحسب، بل يرتقي إلى مستويات أخرى في التركيب، يقوم بعضها على توخّي معاني النحو كما هو عند عبد القاهر الجرجاني، وبعضها الآخر على الدال والمدلول والمرجع كما هو عند أبي سليمان الخطابي في رسالته عن إعجاز القرآن ... وهذا كلّه أسبق من مفاهيم الأساليب الحديثة الغربية ومن مفاهيمها اللسانية والجمالية ." [1]

وإن كان من سمة في الأساليب الخبرية والإنشائية فإنّها في ظلّ الإخبار وارتباطها بحالات شعورية وعقلية، فإنّها تنضوي ضمن تنوّع بين الحركة والسّكون، وبينهما " علاقة تفاعل وتجاذب، فإذا كان السكون يمثل لحظة الاطمئنان والارتياح والصّفاء والتّأمّل، فإنّ الحركة تجسّد حقيقة الفعل والوجود، والتغيير، وتخترق الاطمئنان المتغلغل في الذات والكون لتحدث لحظة الاندهاش والإنتاج والإبداع والتّقدّم والارتقاء إلى مراتب الكمال والجلال...

وكلّما تماهى المرء في السّكون والحركة قبض على مفهوم الجمال أولا، وفِعل الاستيعاب والفهم والتحليل وبث التأثير ثانيا. ولن يكون له ذلك إلا إذا بسط رداءه للمعرفة، وعقله

([1]) – حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء ، ص/10.

للمنهج السّديد العلمي والدّقيق، ونفسه للتّوق إلى كلّ جديد ... وحواسّه لالتقاط عناصر الجمال البديعة ." [1]

وعليه فإن نظرة البلاغيين والنقاد القدامى للأساليب البلاغية لم تخل من أبعاد فلسفية وجمالية. "ولمّا اختلفت تفسيراتهم لمعنى الشكل البلاغي، أحيانا. فإنهم أمدّونا بتنوع لا نظير له من الفكر والفن في كلّ أسلوب من تلك الأساليب . فالوجدان الجمالي الحقيقي في كل أطيافه انبثق من الشكل، دون ريب. ولكن عناصره لم تتقيّد عندهم بزمان ما، أو مكان ما، أو سبب ما ... فالتذوّق الذي مارسوه على الشكل انخرط في صميم التجربة الإبداعية، فاستمدوا منه العديد من الرؤى الفكرية والفنّية التي لا يستطيع عامة الناس أن يستنبطوها. وكانوا كلّما انغمسوا في الأسلوب البلاغي انغماس الصوفي النّاسك، واستغرقوا في عالمه الخاص كانوا يستخرجون لنا ضروبا من الجمال الموحية بالصفاء والنّقاء والبهاء... ومن ثمّ أكّدوا أنّ الصورة اللغوية البلاغية ليست مجرّدة؛ بل هي صورة تعيش في عالم الحياة، وتستجيب على الدّوام لكل انفعال، ولكل فكر، فظلّت أعمالهم خالدة حيّة في وجداننا ووجدان الدارسين الغربيين المنصفين الذين اعترفوا لهم بالفضل والرّيادة . " [2]

وإذا كان الشكل في مختلف صوره ضمن أي حيّز تركيبي لا ينفصل عن المعنى، بل هو تعبير عن معنى تحدّه خصوصيات العلاقات الكائنة بين عناصر التركيب "... ومن هنا يوجد معنى حاضر وآخر مستتر توحي به تلك العلاقات السياقية، وهو يحتاج إلى دراسات مستفيضة ... ولهذا فكل من يتعامل مع البلاغة العربية، لا بد له أن يتجه إلى المعنى المستتر، أو ما يعرف بالمجازي، وبهذا فهو ينتقل من بنية جمالية إلى بنية جمالية أخرى ... ولعلّ هذا كله يجعله ينأى بعيدا عن الرؤية النقدية القديمة، ومن ثمّ لا يقع في تبعة تقليد كل ما يأتي من الغرب . فالتأمّل النقدي الجمالي لأي أسلوب بلاغي في كلام العرب يتيح

([1]) – حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء ، ص/11.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/18.

للناقد القوة على الغوص في جوهر الأسلوب اللغوي والبلاغي، ومن ثم إدراك الجوهر المشرق والمثير في النص الذي يعالجه... أيّا كانت طبيعته التركيبية. " [1]

وعليه لا يمكن الفصل بين البنية والسياق والوظيفة المحقّقة أثناء التعبير في رؤية تتفق وروح اللغة ووظيفتها، مع الاستفادة من مباحث الدراسات الإعجازية في القرآن الكريم، من جهة والدراسات الحديثة بكل أصنافها بلاغية ولسانية، أسلوبية ولغوية، أدبية وفنية ونقدية، من جهة أخرى . [2]

وانطلاقا من التصور السابق تصير دراسة الخبر والإنشاء في بنيته الجمالية الفنية حاملة رسائل إيحائية عديدة، باعتبارها لم تكن إشارات لغوية اعتباطية، بل كانت منفتحة على عالم لا متناه. كما ارتبطت بوظائف نفسية وموضوعية وفنيّة عالية، جعلتها تفوق في الكثير من الأحيان ما جاء به نقاد الغرب، وخاصة ما تزخر به دراسات الزمخشري وعبد القاهر الجرجاني .[3]

ومن خلال ما سبق، يمكن أن نقف على دلالات ثلاثية الأبعاد في الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية ، يتصل الأول ببنية التركيب أصلا وما يحققه من معنى أثناء تعانق الألفاظ ومجيئها في نسق لغوي معيّن، في حين يتصل الثاني بما هو مجازي ، ينقل تلك الأساليب من بنية إلى أبنية أخرى ، بينما يتصل الثالث بإيقاع تلك الأساليب ، وهنا تنضم الدلالات السابقة في البعدين الثاني والأوّل إلى دلالات تحققها خصائص جديدة ضمن الأساليب ذاتها ، كالتكرار والتقابل ، وطبيعة التركيب ، وما يشتمل عليه من محسنات بديعية مختلفة ، يجعلها تأخذ طبيعة نصية أسلوبية.

([1]) – حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء ، ص/25.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/179.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/179، 180.

الدراسة التطبيقية (إيقاع الخبر والإنشاء)

أوّلا : إيقاع الأساليب الخبرية

1- إيقاع الجمل الفعلية المثبتة

قصيدة الذبيح الصاعد:

نظمت بسجن بربروس في القاعة التاسعة في الهزيج الثاني من الليل أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أوّل شهيد دشّن المقصلة المرحوم "أحمد زبانا" وذلك ليلة 18 جويلية "تموز" 1955م.[1]

قال مفدي زكرياء :

هـــامَ يَخْتَـــالُ كالمَسِـــيحِ وَئِيـــدَا يَتَهَـــادَى، نَشْـــوانَ، يتْلُـــو النّشِـــيدَا[2]

نحسّ بحركة إيقاعية بسيطة متسلسلة شكّلتها الأفعال : هام، يختال، يتهادى، حيث جاء الفاعل ضميرا مستترا، وأردفت الأفعال بمتمّمات كانت أحوالا، إلا أنها جاءت في صورة التركيب نفسه، أي جاءت في صيغة أفعال :

هام ← يختال ← مختالا

هام ← يتمادى ← متماديا

هام ← يتلو ← تاليا

ممّا جعل تلك الصفات تبدو متجددة متحركة ومتّفقة مع مشهد الصعود إلى المقصلة، وهي في الوقت نفسه، صفات ثابتة في الموصوف دلت على هيئته أثناء وقوع الحدث. وقد عُزّزت تلك الصفات بمكونات اسمية أدت الوظيفة نفسها "وئيدا، نشوان".

([1])- مفدي زكرياء :اللهب المقدس، ط (04)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2000 م، ص/9.

([2])- المصدر نفسه، ص/10.

وتمتد الحركة الإيقاعية في البيت السابق نحو الأمام في مسار أفقي هادئ. ويتجلى ذلك في التراكيب اللغوية : (كالمسيح وئيدا، ويتلو النّشيدا)، فكان ذلك الاستقرار في المسار الأفقي والهدوء في الحركة، يمثّل هدوءا وثباتا في موقف البطل "أحمد زبانا"، فوافقت بذلك الحركة الإيقاعية طبيعة المشهد الذي دلّت عليه المكونات الفعلية والاسمية.

وشبيه بالحركة الإيقاعية السابقة، نحسّ إيقاعا مماثلا مع بعض الاختلافات الطفيفة التي شكّلتها خصوصيات تركيب الجمل، يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

وتَسَـــامَى كـــالرُّوحِ، فِـــي لَيْلَـــةِ القَـــدْ ر، سَـــلامًا يَشـــعّ فـــي الكَـــونِ عِيـــدا

وَامْتطَـــــى مَـــــذْبَحَ البُطُولَـــــةِ مِـــــعْ رَاجًـــا، ورَانَـــى السَّـــمَاءَ يَرْجُـــو المَزِيـــدَا[1]

المَزِيـــــــــــــــــــــــــــدَا[1]

حيث نحس بحركة إيقاعية بسيطة في البيت الشّعري الأوّل ممّا سبق، في قول الشاعر (وتسامى)، وهذا التركيب اللغوي عبارة عن جملة فعلية .، تتكوّن من فعل ماض وفاعل مستتر. لتمتدّ الحركة الإيقاعية في شكل أمامي عبر مكونات الجار والمجرور(شبه الجملة) في ليلة القدر، لتستقر الحركة في الحال (سلاما)، راسمة صورة مقدّسة موسومة بالصّفاء والنّقاء والسّمو والرفعة والطهارة، لتستأنف الحركة في تدفق داعم للأولى، في قوله "يشعّ".

وتتناوب الحركة الإيقاعية في أسلوب الخبر والإنشاء في قول الشاعر:

أَ مِـــنَ العَـــدْل، صـــاحِبُ الـــدَّارِ يَشْـــقَى وَدَخِيـــــلٌ بِهـــــا، يَعِـــــيشُ سَـــــعِيدا؟!

أَ مِـــنَ العَـــدْلِ، صَـــاحِبُ الـــدَّارِ يَعْـــرَى وَغَرِيـــــبٌ، يَحْتَـــــلُّ قَصْـــــرًا مَشِـــــيدَا؟!

وَيَجُـــــوعُ ابْنُهَـــــا فَيُعـــــدَمُ قُوتًـــــا وَيَنَـــــالُ الـــــدَّخِيلُ عَيْشًـــــا رَغِيـــــدَا؟؟

وَيُبِـــــيحُ المُسْـــــتَعْمِرونَ حِمَاهَـــــا وَيَظَـــــلُّ ابْنُهَـــــا طَرِيـــــدًا شَـــــرِيدَا؟؟[1]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/10.

إنّ الشاعر لم يطلب الفهم أي لم يستفهم عن العدل وكيف يكون، وما مظاهره وإنّما أراد دلالات أخرى تستشف من السياق اللغوي، وهنا ننتقل من بنية دلالية موجودة أصلا في الاستفهام إلى بنية دلالية غير موجودة، أو دلالة ثانية بفعل حركة الانتقال من الحقيقي إلى المجازي.

لقد كانت الحركة الإيقاعية مضغوطة قلقة، تذهب وتجيء، وتنتقل بين صورتين لتكونا محلّ مقارنة بطريقة غير مباشرة؛ إنها صورة تتناوب بين العدو الفرنسي وصاحب الدار (المواطن الجزائري)، لتكشف تلك الحركة عن جوّ من القلق والضغط والحيرة على مستوى ذات الشاعر. حيث أحدثت صورة اللاعدل في نفس الشاعر تأثيرا قويا ممّا جعله يكرر الصيغة نفسها (أَ مِنَ العدل، وصاحب الدار) ليشكّل بذلك حركة إيقاعية مزدوجة؛ أفقية وعمودية بفعل الانتقال إلى تركيب مماثل، وقد دعّم ذلك التماثل نهاية صدري البيتين بفعلين مضارعين مقصورين في الصفة نفسها– على وزن "يفعل"– (يشقى، يعرى)، ليمثّل ذلك المدّ صيحة الشاعر الرافضة تلك الحالة المزرية.

لينتقل الشاعر من الإنشاء إلى الخبر في حركة إيقاعية متسلسلة بسيطة في مطلع البيتين الثالث والرابع، من خلال التركيبين (ويجوع ابنها، ويبيح المستعمرون)، وهما متكونان من فعل وفاعل بالكيفية نفسها، في مطلع العجز (ينال الدخيل، ويظل ابنها)، ليتغير التركيب الذي دلّ عليه تغير في الحركة الإيقاعية ، كما هو موضح فيما يأتي:

مكون اسمي ـــــ يَشْقَى مكون اسمي ـــــ يعيش ــ مكون اسمي

ـــــــــــــ يَعْرَى ـــــــ يحتل ـــ مكون اسمي

يَجُوعُ ـــــــــــــ يَنَالُ ـــــــــــــــــــــــ

يُبِيحُ ـــــــــــــ يَظَلُّ ـــــــــــــــــــــــ

([1]) – المصدر نفسه ، ص/16.

إنّ الانتقال من حالة نفسية تتطلب حوارا في الأساليب الإنشائية، كاشفة عن صراع داخلي إلى حالة إخبار ووصف، هو انتقال يحمل دلالات تأكيد ذلك الصراع من خلال مشاهد حية وواقع معيش؛ أو بالأحرى واقع مرير معوّض تلك الحركة النفسية.

وتتجلى الحركة الإيقاعية أكثر في أسلوب الشرط القائم على جملتين، جملة فعل الشرط وجواب الشرط، ومِن ثَمَّ تأهّب الذات وانتظارها جوابا، أي انطلاق حركة ثم انتظار مسارها.

فالأسلوب الخبري يزداد " ترابطا وغنى حين يكشفه أسلوب الشرط الذي يمتاز بحركتين مترابطتين ومتقابلتين في آن معا، الأولى منها تتصاعد في فعل الشرط، والثانية تهبط مع جوابه حيث يصل الإيقاع إلى مستقره."[1]

وفي القصيدة نفسها: "وتعطلت لغة الكلام"، قال الشاعر:

نَطَــقَ الرّصــاصُ فَمَــا يُبــاحُ كَــلامُ ! وَجَــرى القِصَــاصُ، فَمَــا يُتــاحُ مُــلَامُ!

وَقَضَــى الزَّمَــانُ، فَــلا مَــرَدَّ لِحُكمِــهِ وَجَــرَى القَضَــاءُ، وَتَمَّــتِ الأحْكَــامُ

وَسَــمِعَتْ فَرَنْسَــا لِلْقِيَامَــةِ وَانْطَــوَى يَــوْمُ النُّشــورِ، وجَفَّــتِ الأقــلامُ[2]

نحس بحركة إيقاعية متسلسلة، شكّلتها نسبة التركيب "فعل+فاعل"

نطق الرّصاصُ ⟵ جرى القِصَاص

فما يُباحُ كَلام ⟵ فما يُتاحُ كَلام

نلاحظ التوازن في مكونات التراكيب على مستوى الأبيات الثلاثة:

نطق الرصاص ⟵ جرى القصاص

([1])– ابتسام أحمد حمدان:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/220.

([2])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/42

فما يباح كلام ⟵ فما يتاح ملام

قضى الزمان⟵ جرى القناع

فلا مردّ لحكمه ⟵ وتمّت الأحكام

وسمعت فرنسا⟵ وجفّت الأقلام

كما أسهمت بعض الظاهرات البلاغية في خلق انسجام صوتي شكّله السّجع بين الرصاص والقصاص، وهو جناس في الوقت نفسه.

وكذا الجناس بين (ما يباح كلام وما يتاح ملام) وهو أقرب إلى الترصيع وهو ضرب من التوازي الذي يخلق توازنا وتساويا في الفترة الزمنية.

أضف إلى ذلك التطريز البلاغي وهو ضرب من التوازن أيضا في التركيب والصيغ الصوتية وذلك في البيتين الثاني والثالث، ممّا سبق :

تمّت الأحكام

جفّت الأقلام

ولعلّ البنية الإيقاعية في الأبيات السابقة التي ارتكزت على شبكة منظوماتية متعددة من جناس وسجع وترصيع وتطريز، بقدر ما شكّل تكثيفا موسيقيا أسهمت في تجليه ظاهرات بلاغية متعددة، بقدر ما كشف عن بنية الصراع حول المصير، وكشف عن استراتيجيات متعددة لجأت إليها الثورة الجزائرية، فكانت البنية الإيقاعية محيلة إلى إيديولوجيا الثورة في إسماع صوتها العالم وتشكيل ضغط خارجي، فأحالت البنية الإيقاعية إلى الكشف عمّا اتخذ من قرارات وما حدد من مصائر وما انتهج من مقاومة، ممّا هو حاصل بالفعل في تاريخ الثورة الجزائرية، فكانت البنية الإيقاعية تؤسس لثنائية قوامها ما اتخذ وما ينبغي أن يترك .

2- إيقاع الجملة الفعلية المردوفة بأسلوب التمني:

قال في قصيدة : "لذهبنا نحالف الشيطانا"

وقد قالها باسم الثورة الجزائرية مهنّئا فيها جريدة البيان- صحيفة عربية تصدر في البرازيل- بمناسبة عيدها الفضي الخمسيني في شهر ماي من سنة ستين تسع مائة وألف للميلاد (1960م)[1]

وَمَضَـــتْ للخلـــودِ، والمجـــدِ، تَبْنِـــي منـــد ثـــارت تحطّـــم الأوتـــانا [2]

[2]

مَـــــلأَتْ هَـــــذِهِ العَـــــوَالِمَ عَـــــدْلًا وَسَـــــــلامًا، وَرَحْمَـــــــةً، وأَمَانـــــــا

وَأَفاضَـــــتْ عَلَـــــى النُّفُـــوسِ شُـــعَاعًا ظَـــــلَّ يَكْسِـــــرُ أَرْجَاءَهَـــــا، إِيمانَـــــا

وَأَقَـــــــرَّتْ رِسَـــــــالةَ اللهِ فِـــــــي الأَ رْضِ، وَرَاحَـــــتْ تُعَلِّـــــمُ الإِنْسَـــــانَا

لَيْـــت هَـــذَا الـــوَرَى يَسُـــودُ بِـــهِ العَقْـــلُ وَيَنْسَـــــــى الأَطْمَـــــــاعَ والطُّغْيَانَـــــا

ويَعُـــــمّ الوُجُـــــودَ فيـــــه، رشَـــــادٌ وَيَقُـــــودُ فيـــــهِ الصّـــــوابُ، العَنانَـــــا

وَتَنَـــــالُ فِيـــــهِ الشُّـــــعُوبُ مُناهَـــــا وَتَـــــرَى بَعْـــــدَ خَوْفِهَـــــا اطْمِئْنَانَـــــا[3]

نحس بحركة إيقاعية متسلسلة، تسلسل الزمن والأحداث، معبّرة عن وعي الشاعر بأحداث الثورة وعظمتها، وصنيعها في توفير العدل والرحمة والسّلام والأمن.

ومَضَتْ ⟵ تُحَطِّمُ

([1])- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/175.

([2])-المصدر نفسه، ص/176.

([3])- المصدر نفسه، ص/177.

حيث انطلقت الحركة الإيقاعية عبر الفعل "مضت"، ولكن هذا المضيّ نحو حل يفيد التحقّق في الحاضر، لتمتد الحركة من خلال المكونات "للخلود" ، حيث نلحظ اتفاقا دلاليا بين الفعل "مضى"و"الخلود" الذي يتطلب استمرار المضيّ واستمرار الفعل والحركة، لأن الخلود دائم متجدد، راسخ لا يمحى من الذاكرة الإنسانية، يوقظ المشاعر في كلّ لحظة يكون فيها المضي (المساهمة أو المشاركة، أو التأمل فيه).

لتتعزّز الحركة طولا برؤية أخرى لا تختلف عن "الخلود"، إنها "المجد"؛ والمجد لا يكون إلّا مخلَّدا، وما يكون مخلَّدا لابد أن يكون ممجَّدا.

وقد استعان الشاعر في بلورة عمق الرؤية للثورة الجزائرية بظاهرة بلاغية تتمثل في الوصل أو ما يعرف نحويا بالعطف، من خلال حرف "الواو"، ليجئ بعدها بوقف قصير يستأنف إثرها فكرة "الخلود والمجد"، الممتدة عبر الزمن، بفعل يتفق دلاليا ورؤية المضي، إنه الفعل المضارع "تبني"، لينقلنا الشاعر دوما عبر إيقاع الزمن إلى عهد ماض في الظرف "مند" لنرتد إلى زمن ماض، لكنه يؤسس لحاضر.

تتجلى الحركة الإيقاعية العمودية في حركية متسلسلة في جو من الخشوع والتدبر والتأمل؛ إنه خشوع أمام ثورة جليلة، وتأمل في مبادئ سامية ونبيلة، من خلال ثنائية تجمع بين الجهر والهمس؛ جهر إعلان بعظمة ثورة، همس خشوع أمام تلك العظمة.

إنها الأفعال:

ومضت
↓
ملأت
↓
وأفاضت
↓
وأقرت

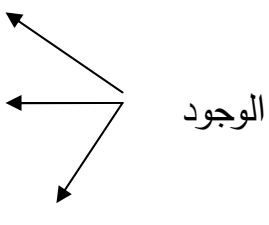
الثنائيات بين الأصوات (م،ت)، (م، ت)، (الهمزة، ت)، (الهمزة، ت) ليتحقق التلاؤم والتجانس الثنائي على مستوى "مضت/ملأت" في الميم والتاء، وأيضا "أفاضت/أقرّت" في الميم والتاء والتجانس الرباعي بين الأفعال في التاء.

وكما توالت الحركة الإيقاعية في خطاطة سردية تغرف من الماضي لتشكل رؤية في الحاضر، نلحظ من خلالها اتفاقا وتجانسا دلاليا للأفعال المحركة تلك الرؤية؛ فالمضي كان سبب البناء، وذلك المضي ينجرّ عنه آثار تمثلت في الملء والإفاضة، ثم بعد تحقق مظاهر المضي لا بد أن يكون له تتويج/ بعد الوقوف على حركة المضي وإدراك أسرارها وفعاليتها، لا بد أن تكون شيئا مقدسّا يتوافق مع قوانين إلهية "أقرت رسالة الله"، وهنا ربط لحركة المضي بالمعتقد الديني، فما كان من تلك المظاهر لا يخرج عمّا رسمه الله في هذا الوجود يتحقق فيه عدل الله وأمانه ورحمته بالعباد.

إنّ الشاعر يؤمن بأنّ الكون لا يمتثل كليا لتلك القوانين؛ إنه واقع يعلم الشاعر أنه غير متحقق. إنّ هذه الرؤية التي تنمّ عن أسف لعدم التحقق وتمني التحقق جعل الشاعر ينتقل من الخبر إلى الإنشاء، ويجسد تلك الرؤية في مكون لساني معروف بلاغيا بأداة التمني "ليت"، لتمتد الحركة الإيقاعية امتداد التمني وامتداد الرؤية (يسود "ينسى–يعم–يقود–تنال–ترى) عبر اتفاق في الأزمنة "المضارع" وعبر ظاهرة بلاغية "الوصل".

ولمّا كان معتقد الشاعر في ذلك الورى الذي لا يمكن أن يحزم تلك المعايير، نجد إيقاع الورى يتكرر عبر تركيب لساني "الجار والمجرور".

الورى ـــــ يسود به



3-إيقاع الجملة الخبرية المنفية:

قال في قصيدة : "**جلالك يا عيد الرئاسة رائع**"، بمناسبة مهرجان الذكرى الثالثة لعيد الجمهورية التونسية ، يوم 25 جويلية سنة 1960 م [1]

وَمَــا أَنَــا إلا الشَّــاعِرُ، شَــنَّهُ الهَــوَى فَهَــامَ...فَــلَا لَــوْمٌ عَلَــيَّ وَلا عَتَــبُ

وَمَــا أَنَــا إِلَّا النّحــلُ، يَرْعَــى زُهُــورَهُ وَيَغْــدُو... ولا إثــمٌ عَليــهِ وَلَا ذَنْــبُ[2]

ذَنْــــــــــــــــــــــــــــــــــبُ[2]

نحس بحركة إيقاعية منطلقة نحو الأعلى في بداية البيت الأول، وتتخللها حركة تشدّها وتعيدها إلى مستقر الانطلاقة، وقد مثّل ذلك الامتداد المدّ في "ما" و" أنا" والشاعر. أمّا شدّ الحركة، أو القبض والعودة، فمثّله كلّ من الهمزة والعين في "أنا"، إلاّ "الشاعر"، حيث كانت الهمزة والعين مرتكز انطلاقٍ للحركة بعد عودتها من المدّ؛ إنها انطلاقة في فضاء من الدلالات، لتتم العودة إلى صوت الشاعر، فينتقي ما أراده للتعبير عمّا اختلج صدره وفاضت به نفسه، وجهر به، فكانت الأصوات الحلقية معبّرة عن ذلك.

كما كان أسلوب الحصر بإيقاعه ممثلا لتلك الحركة، من خلال طرفيه "النفي والاستثناء"، ليتكرر إيقاع مماثل في بداية البيت الثاني بتكرار الأسلوب نفسه "القصر أو الحصر" وبالطريقة نفسها.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/180.

([2])– المصدر نفسه، ص/184.

وقد أضفى إيقاع النفي مسحة جمالية ما كانت لتتحقق في البيت الشّعري ودلالته، إذ لو قال الشاعر: "أنا الشاعر– أنا النحل–

ويمكن أن نوضح تلك الأنظمة الإيقاعية التي تجلّى فيها إيقاع النفي ، من خلال التراكيب الآتية:

1– ما أنا ـ إلا

2– فهام – فلا لوم ولا عتب

3– ويغدو ولا إثم عليه ولا ذنب

4– فما أنا إلّا ⟵ فما أنا إلّا

5– ولا عتب ولا ذنب

4–إيقاع أسلوب الشرط :

تتجلى الحركة الإيقاعية أكثر في أسلوب الشرط القائم على جملتين، جملة فعل الشرط وجواب الشرط، ومِن ثَمَّ تأهّب الذات وانتظارها جوابا، أي انطلاق حركة ثم انتظار مسارها.

فالأسلوب الخبري يزداد " ترابطا وغنى حين يكشفه أسلوب الشرط الذي يمتاز بحركتين مترابطتين ومتقابلتين في آن معا، الأولى منها تتصاعد في فعل الشرط، والثانية تهبط مع جوابه حيث يصل الإيقاع إلى مستقره."[1]

وتتنوع أدوات الشرط ، فقد تكون :

أ– الأداة إذَا :

([1])– سميرة أبو حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/220.

من ذلك قول الشاعر:

وإِذَا الشَّـــعْبُ دَاهَمَتْـــهُ الرَّزَايَـــا هَـــبَّ مُسْتَصْـــرِخًا، وَعَـــافَ الرُّكُـــودَا

وَإِذَا الشَّـــعْبُ غَازَلَتْـــهُ الأَمَـــانِي هَـــامَ فِـــي نَيْلِهَـــا، يَـــدُكُّ السُّـــدُودَا[1]

فقد بدأ الإيقاع قويا مرتكزا في أداة الظرف (إذا)، ليصعد في جملة فعل الشرط (الشعب داهمته الرزايا)، ليعود إلى الهبوط مع جملة الجواب حتى مستقر الحركة.

ولعلّ ما يميّز نهاية الحركة في البيتين السابقين هو المدّ الحاصل في (الركودا) و(السدودا) وهو مدّ مزدوج؛ أفقي أمامي في المصوّت (الواو)، وأفقي نحو الأعلى في الصائت الطويل "الألف"، ليكون ذلك الإيقاع تأكيدا على الدلالات الحاصلة في مواقف الشعب الجزائري، التي كشفت عنها الأفعال: هبّ ،عاف،، هام ويدكّ.

ب-الأداة "مَن":

مَـــنْ يَسِـــرِقِ الأَحْـــرَارَ فِـــي كَبِـــدِ السَّـــمَا يَسْـــرِقْ شُـــعُوبًا، واللُّصُـــوصُ لِئَـــامُ![2]

يبدأ البيت بإيقاع متوتّر في حركة متصاعدة تتطلّع إلى أفق يبحث عن الاستقرار والراحة، كما هو الشأن في سماع جملة الشرط، فيتعلق صاحبها بجملة الجواب ليتم له المراد والفهم، فيرتاح، فكذلك تستقر الإيقاعات في حركية جملة جواب الشرط المصّرح بها.

كما أسهم التجانس بين فعل الشرط وفعل جوابه الذي تكررت فيه الجذور، لتكرر إيقاعات أصوات هي نفسها، لكن في كيفيات مغايرة .

ج- الأداة إنْ، كما في قول الشاعر:

([1])- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص /15 ،16.

([2])-مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/48.

إنْ صَـــاحَ فِـــي أَرْضِ الجَزَائِـــرِ صَـــائِحٌ لَبَّتْـــــهُ مِصْـــــرُ، وَأَدْرَكَتْـــــهُ شَـــــامُ[1]

إيقاع الشرط المنطلق في حركة متدفقة في جملة فعل الشرط، قد عزّز بإيقاع الصامت (الصاد) في الفعل "صاح"، والفاعل "صائح"، وكذلك في كلمة "مصر" في جملة جواب الشرط.

وتمتد الحركة الإيقاعية في جملة فعل الشرط بفعل تقديم بعض متمّمات الجملة "في أرض الجزائر"، لتتآزر حركة هذه الجزئيات مع الحركة العامة لأسلوب الشرط، وذلك ما يحقق توافقا دلاليا مع معاني الصياح الممتد في الصوت؛ امتداد الصياح وربوع المكان المعبّر عنه بشبه الجملة (في أرض الجزائر).

وقال في قصيدة : "**حروفها حمراء**": نظمت بالزنزانة رقم 69، وهي جواب "لفي مولي" (رئيس حكومة فرنسا حينذاك) حين دعا للانتخابات في شتاء 1958م[2].

قال :

إنْ جَهِلْـــــتُمْ طَرِيقَـــــهُ.... فَعَلَيْهَـــــا (لَافِتَـــــاتٌ)... حُرُوفُهَـــــا حَمْـــــرَاءُ!

اِعْتِـــــرَافٌ....فَدَوْلَـــــةٌ...فَسَـــــلامٌ فَكَـــــلامٌ...فَمَوْعِـــــدٌ.....فَجَـــــلَاءُ [3]

تتدفق الإيقاعات في حركة أمامية متسارعة وقد انسجمت دلاليا مع خصوصيات بلاغية وأخرى نحوية، من حذف وعطف ، خلاف حرف الفاء المفيدة التعقيب دون تراخ في الزمن.

5-إيقاع الجمل الاسمية :

([1])- المصدر نفسه ، ص/51.

([2])-مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص 53.

([3])- المصدر نفسه، ص/54.

وإذا كان الخبر يتنوّع أو هو أضرب (ابتدائي، طلبي، إنكاري)، فإنه في ذلك التنوع –من دون شك– تنوع دلالي يكشف عنه خصوصية التركيب الذي يؤدّي اختلافه إلى اختلاف الدلالة المحققة على مستوى الجملة.

يقول في قصيدة **بعنوان:**"**اقْرَأْ كِتَابَكَ**": نظمت بقعر الزنزانة رقم 375 بسجن البرواقية بمناسبة الذكرى الرابعة للثورة الجزائرية 1958م وألقيت بالنيابة في صوت العرب بالقاهرة.[1]

واللّـــــهُ سَـــــطَّرَ لَوْحَهَـــــا بيمينِـــــهِ وبِنَهْرِهـــــا سَـــــكَبَ الجمـــــالَ فأبـــــدَعَا

النِّيـــــلُ فـــــتّحَ لِلْغَرِيـــــبِ ذِرَاعَـــــهُ والشَّـــــعبُ فـــــتّحَ لِلشَّـــــقِيقِ الأَضْـــــلُعَا

وَالجَـــــيشُ طَهَّـــــرَ بِالقِتـــــالِ (قَنَالَهَـــــا) وجَمـــــالُ أعمـــــلَ فِـــــي حَشَـــــاهَا المَبْضَـــــعَا

والطّـــــورُ أَبْكَـــــى مَـــــنْ تَعَـــــوَّدَ أَنْ يَـــــرَى فـــــي (حـــــائطِ المَبْكَـــــى) يُســـــيلُ الأَدْمُعَـــــا[2]

إنّها إيقاعات جمل اسمية مبدوءة بأسماء خبرها جمل فعلية، توزّعت في خطاطة هندسية تكاد تكون متساوية:

الله سطّر

النيل فتّح

الجيش طهّر

والطور أبكى

نلحظ مجيء أسماء في بداية كل بيت ممّا جعل المسافة متساوية، فبعد فاصل زمني نعود للموطن نفسه، على وقع أسماء في الصيغة نفسها (الله، النيل، الجيش) مردوفة بأفعال في الصيغة نفسها لتحقق تلك الأسماء برمزيتها دلالات التأكيد على أشياء فاعلة في الثورة

([1])– المصدر نفسه ، ص/57.

([2])–مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/63.

الجزائرية، فتلك الأسماء بما تحمله من دلالات تدل على الثبوت استحضرها الشاعر في مخيلته لِمَا كان لها من فضائل كامنة فيها، فاستحقت أن تذكر أوّلا، فالله بجلاله وعظمته كتب لوح مصر بيمينه، والنيل كان وردا سمحا، والجيش أحدث تطهيرا وتصفية للاستعمار الإنجليزي، وجبل الطور أسال دموعا.

ونجد نمطا آخر للإيقاع في الأسلوب الخبري في إطار الضرب الابتدائي، من ذلك قصيدة" وتكلّم الرشاش جلّ جلاله": قالها في ذكرى احتلال الجزائر 5 يوليو 1830، سنة 1959م:[1]

أَرْضُ الجَزَائِـــرِ، والسّـــماءُ، تَحَالفَـــا فـــاختطّ حِلْفُهُمَـــا النَّجِيـــعُ الأحمـــرُ!

والأَطْلَـــسُ الجبّـــارُ بَـــتَّ قَـــرَارَهُ فَانْـــدَكَّ مِنْـــهُ الأَطْلَـــسُ المُتَجَبِّـــرُ[2]

نحس بإيقاعات حماسية معزّزة بدلالات التعظيم، إذ تتناوب في تشكيل حركتها الأسماء والأفعال، ففي الجمل الخبرية الاسمية التي خبرها جملة فعلية نحس تصاعد الحركة الإيقاعية لتستقل في الجمل المعطوفة بفعل الفاء :

أرض الجزائر والسماء تحالفا ←——— فاختطّ

والأطلس الجبّار بتّ قراره ←——— فاندكّ

(1)– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/133.

(2)– المصدر نفسه، ص/134.

وقد خلق ذلك الإيقاع جوا من التوقع لدى القارئ، فتحقق لديه متعة ولذة، فالحركة الإيقاعية صارت مشدودة نحو الأفعال المدغمة (اختطّ واندكّ)، انطلاقتها أسماء لتستقر في أفعال هي نواتج المكان (أرض الجزائر والأطلس الجبّار)، إنه انتقال من الثبوت إلى الحدوث.

وقال في قصيدته: "**وتعطلت لغة الكلام**": نظمت بسجن بربروس "القاعة التاسعة" في فيفري (شباط) 1957م، بمناسبة خذلان المنظمة الدولية لقضية الجزائر في دورتها الثالثة عشرة.[1]

صَحْرَاؤنَا، فوّارةٌ بِنُضَارِنَا فِيهَا منَازلُ عِندَنا وخِيَامُ
أَرْزَاقُنَا وَقْفٌ عَلَى أَبْنَائِنَا لَمْ يعْطِهَا لِسِوَاهُمُ القَسَّامُ
وَحُقُوقُنَا اِعْتَرَفُوا بِهَا أَمْ أَنْكَرُوا... فَطَرِيقُنَا لِبُلُوغِهَا الإِرْغَامُ

وَبِلَادُنَا بِيَدِ "الكُلَّاصِ*"خَلَاصُهَا هَيْهَاتَ يُجْدِي(مَجْلِسٌ) وَخِصَامُ[2]
وَخِصَامُ[2]
وَجِهَادُنَا مَا كَانَ قَطُّ (لِنَدْوَةٍ) بِصَوَابِهَا تَتَحَكَّمُ الأَرْقَامُ[3]

نحس بحركة إيقاعية مرتفعة وفيها نبرة حادّة، كشفت عنها الأسماء (صحراء- أرزاق- حقوق- بلاد- جماد)، وقد أسهم في تشكيل ذلك الارتفاع المد الحاصل في الأسماء،

([1])-المصدر نفسه ، ص/133.

* الكلاص : كلمة اجنبية شاع شاع استعمالها وهي الخزان الذي تنطلق منه القذيفة من البندقية.

([2])-مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/50.

([3])- المصدر نفسه، ص/51.

والمتنوّع بين الفتحة الطويلة في كل من : صحراء-أرزاق- بلاد- جهاد، والضمة الطويلة في لفظة (حقوق).

وممّا زاد التأكيد على تلك الأشياء والثابتة رنين النون (الضمير"نا") للمتكلم الجمع" الذي كان كاشفا عن الفاعلية الجماعية لتحيل إلى خصوصية دفاع الشاعر عن قضية الشعب. كما كان –الضمير الجمعي- صدى مؤكّدا ومعلنا جملة القضايا المتعلقة بمصير الشعب الجزائري من (وطن/صحراء)، و(أرزاق/ مصدر قوت) وحقوقه وكل ما تحمله من معنى، و(جهاد /كفاح) واستعماله "مشروعية الجهاد".

* **قصيدة تكلّم الرّشاش جلّ جلاله،** وقالها في ذكرى احتلال الجزائر سنة 1959م [1]

والنّـــــارُ لِلأَلَـــمِ المُبْـــرِحِ، بَلْسَـــمٌ   يُكْــوَى بِهَــا العَظْـمُ الكَسِـيرُ فَيُجْبَـرُ

والنّــارُ فِــي"مَــسِّ الجُنُــونِ" عَزِيمَــةٌ   يُصَـــلَّى بِهـــا المُسْــتَعْمِرُ المتكبّـــرُ [2]

المتكبّـــــــــــــــــــــــــرُ [2]

نحس قوة الإيقاع في بداية البيت، وقوة ضاغطة شكّلتها ظاهرات نحوية، تمثلت في اسمية الجملة (والنّار)، وأخرى صرفية تمثلت في الإدغام، وثالثة صوتية في كل من : النون والراء واللام والميم، وهي أصوات مجهورة لها رنين وترديد.

وقد كان منطلق تلك القوّة هو مرجعية إيديولوجية آمن بها الشاعر، وهي اللجوء إلى أسلوب الكفاح المسلح الذي يُرتدع به المستعمر ويقضي عليه، كما تقضي النّار على الجنون، في بعض العزائم.

(1)-المصدر نفسه ، ص/133.

(2) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/134.

وتطول الحركة الإيقاعية وتمتد في شبه الجملة: (للألم المبرح) و(حسّ الجنون) ليردّد صداها التنوين في كلمتي : بلسمٌ وعزيمةٌ. لتستأنف بعد وقف قصير وتعاود الصعود في الفعلين المعتلّي الآخر (يكوى، يصلى)، والجار والمجرور (بها) لتستمر من جديد، موحية بضرورة استمرار النار (الكفاح المسلح) خيارا، تتحقق فيه معاني الحرية والانعتاق .

وقال في القصيدة نفسها:

والغَاصِبُونَ، العَابِثُونَ،إِذَا هُمُ سَمِعُوا الحديثَ، مِنَ الحديدِ تدبّرُوا...!

والعزل والمستضعفون، إذا هُمُ تَرَكُوا القيادَةَ للرّصَاصِ تحرَّرُوا...!

والذّكرَيَاتُ، وإنْ تقَادَمَ عهدُها فِي أُمَّةٍ أشباهِها تتكرّرُ[1]

نحس بحركة إيقاعية ممتدة نحو الأمام وقد جانستها الصيغ الصرفية (اسم الفاعل وجمع المذكر السالم) والمصوتات (الضمة الطويلة)، لتتعزّز أكثر بأسلوب الشرط غير الجازم "إذا هُم"، ليتأهب المتلقي من جديد لسماع ما سيلقى ، فيتحقق له الإشباع الفكري، ويقف على موقف العدوّ. لتستقر الحركة بعدها باستقرار المواقف والإدلاء بها (تدبروا، تحرروا، تتكرّر)، فكان التدبر في أمر الاعتداء والجرائم إذا ووجهوا بصوت من جديد، وكان التحرر لمن نهجوا سياسة الرصاص في الحرب، وكان تكرار الأحداث في أمّة إذا توفرت لها الأسباب نفسها والظروف نفسها كذلك.

وما نحسّه في الحركة الإيقاعية في البيت الثالث على الرغم من اشتراك الأبيات في الأسلوب نفسه –وهو الشرط–، وقفا أو كسرا أو ارتدادا في التركيب : وإنْ تقادم عهدها، وكأنّ العودة إلى الذكريات كانت لحظة توقف؛ أو لحظة عبرة وتأمّل، وإصدار حكمة، وكذلك هي طبيعة الفن، التي تستلهم من الماضي لتؤسّس للحاضر.

([1])– المصدر نفسه ، ص/137.

وقال أيضا في القصيدة نفسها:

هِيَ وَصْمَةُ التَّارِيخِ فِي أَطْوَائِهَا لِلْعَالَمِينَ، عَنِ(التَّمَدُّنِ) مَظْهَرُ[1]

هِيَ لَعْنَةُ الأَجْيَالِ فِي (أَوْحَالِهَا) أَبَدًا فَرَنْسَا لَمْ تَزَلْ تَتَعَثَّرُ

سَلْ نِسْوَةً فِيمَا ذُبِحْنَ، وَرُضَّعَا وَاسْأَلْ صَبَايَا، فُكَّ عَنْهَا المِئْزرُ

سَلِ المَدَارِسَ كَيْفَ دُكَّ بِنَاؤُهَا وَانْظُرْ إِلَى الأَحْرَارِ، فِيهَا تُقْبَرُ

وَسَلِ الحَرَائِقَ فِي لَظَى نِيرانِهَا بِمَنْهَجِ الكِرَامِ اصَّعَّدَتْ تَتَبَخَّرُ[2]

نحسّ بإلقاء ودفع الحركة الإيقاعية بفعل حركة الإشارة (هي وصمة/هي لعنة)، فكان ذلك بمثابة نقلة للمتلقي وسبح، ليقف على حقيقة سياسة فرنسا الاستعمارية، وما يكون منه من مظاهر التمدن باسم الاحتلال الذي سيكون وصمة عار يسجّلها التاريخ، ولعنة ترددها الأجيال وتقرّها.

وبعد ذلك الاستقرار الذي هو وقوف على حقيقة أشياء مشار إليها، ينتقل القارئ في حركة مفاجئة جسدتها صيغة صرفية (سل) المعبّرة عن فعل الأمر الذي استأثر بصيغة وظيفية كسرت خصوصية الزمن الماضي والحاضر، لتجعل المخاطب معنيا بالمشاركة في رؤية الشاعر.

ثانيا : إيقاع الأساليب الإنشائية

1-إيقاع الأمر:

قصيدة "المارد الاسمر"، وقد قيلت في مؤتمر الشّعوب الإفريقية المنعقد في تونس يوم 25 جانفي (كانون الثاني) سنة 1960م بدار الشغالين.[1]

([1])- مفدي زكرياء :اللهب المقدس، ص/137.

([2])- المصدر نفسه ، ص/138.

اِصْـــدَعْ رَفِيعًـــا "أَيُّهَـــا المَـــارِدُ" وَاصْـــعَدْ سَـــرِيعًا أَيُّهَـــا الصَّـــاعِدُ

وحَطِّـــمِ الأَغْـــلَالَ واقْـــذِفْ بِهَـــا إِلَـــى لَظًـــى...! يُصْـــهَرْ بِهَـــا الجَاحِـــدُ

وسَـــطِّرِ اسْـــتِقْلالَ إِفْرِيقْيَـــا يَـــا أَيُّهَـــا ذَا المَحْفَـــلُ الحَاشِـــدُ !!

وادْفَـــعْ بِهَـــا لِلْخُلْـــدِ جيَّاشَـــةً يَزْحَـــفْ بِهَـــا جِهَـــادُهُ الخَالِـــدُ

وابْعَـــثْ بِهَـــا نَحْـــوَ البَقَـــآ، طَاقَـــةً يُسْـــحَقْ بِهَـــا المُســـتعمِرُ الحاقِـــدُ ![2]

نحس بحركة إيقاعية فيها نوع من الحيوية تتجه أماما "اصدع، حطّم، سطّر، ادفع، وابعث"، لتوجّه ضمير المتلقي وترجه رجّا، حيث نلاحظ توازنا في الحركة وتماثلا في البيت الأول:

بين الصدر ⟵ والعجُز

اصدع رفيعا ⟵ اصعد سريعا

أيّها المارد ⟵ أيّها الصاعد

وقد شكّل الجناس بين "اصدع واصعد" – وهو جناس قلب– توليدا دلاليا مثيرا الذهن للتأمّل في ما هو محقّق من فروق بين الصدّع والصعود".

والسّجع بين رفيعا وسريعا، وبين المارد والصاعد. وهو جناس بين فقرتين متساويين، ممّا خلق انسجاما في الإيقاعات.

كما نلمس حركة إيقاعية أخرى شكّلتها أنظمة متنوعة للتركيب من ذلك:

حطّم ⟵ اقْذِفْ ⟵ يَصْهَرْ

([1])– مفدي زكرياء : اللهب المقدّس ، ص/146.

([2])– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

اِدْفَعْ ←——— يَزْحَفْ بها

اِبْعَثْ ←——— يُسحَقْ بها

تأخر الفعل يصهر الذي كان إيذانا بحركة جديدة، وذلك لاستئناف الحركة في فعل الأمر (اقذف)، بينما نلاحظ اقتراب ذلك المرتكز إلى بداية عجز الأبيات لغياب العطف الذي كان استئنافا وتجديدا للحركة، فكان ذلك حسب نمط الجملة (فعل الأمر وجوابه)، كما هو الشأن في أسلوب الشرط.

وقال في القصيدة نفسها:

وَصِـيرِي إلَـى التَحْرِيـرِ، فـي عِـزّةٍ والحَـزْمُ دِرْعٌ، والحِجَـى قَائِـدُ[1]

وفَاوِضِـي الأقْـوَامَ فِـي حِكْمَـةٍ مَـا خَـابَ مَـنْ تَفكيـرُهُ الرّائِـدُ

واضْـطَلِعِي بِالعِـبْءِ فِـي جَبْهَـةٍ شَـعْبِيَّةٍ يَرْهَبُهَـا القَاصِـدُ[2]

نحس بحركة مغايرة لأسلوب الأمر فيما سبق (اصدع، واصعد) في الأفعال: صيري، فاوضي، اضطلعي، بإضافة فعل الأمر إلى ياء المخاطبة، مِمّا أحدث كسرا في الفعل وجعلنا نحس بهذا الدفع إلى الأمام وقد شكّل حركة أخرى:

سيري في عزة

فاوضي بحكمة

اضطلعي في جبهة

ممّا زاد في تجانس الإيقاعات بفعل شبه الجملة والتي كانت مكوناتها تحمل الصيغة الصرفية نفسها (فِعْلة، وفَعْلة)؛ إنها الدلالات الخفية، بل المقاصد التي ينقلنا إليها التركيب

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/147.

([2])– المصدر نفسه، ص/148.

اللساني ، ألا وهي الأشياء التي لم يقلها الشاعر صراحة، وبذلك نقف على طبيعة الفن بصفة عامة، والشّعر بصفة خاصة، فهو ينقلنا من أشياء قلناها إلى أخرى لم نقلها.

إنّ الحركة التي شكّلها أسلوب الأمر في الأمثلة السابقة تتفق دلاليا مع معاني السير إلى ميدان التحرير والمفاوضة والاضطلاع، وكلّ ذلك يعني طول التحقّق، والمثابرة والمواصلة؛ إنها حقيقة الكفاح، و كيف يحرز النصر وكيف تستقل الشعوب وتنال حريتها.

وقال في القصيدة أسفيرا نحو أملاك السما"

مُصْطَفَى أَشْرِقْ عَلَى الشَّعْبِ سَنَى وَاغْمُـــرِ الأَرْوَاحَ عِطْرًا وَمُنَى!

كُنْ رمَادًا.. وَتَوَزَّعْ فِي الحِمَـــى إِنّ ذَرَّاتكَ مِـنْ طِيــنِ البِنَـــآ!!

كُنْ شَظَـــايَا.. وَتَنَـزَّلْ كَالقَضَـــآ نِقْمَـــةً فَـوْقَ رُؤُوسِ الجُبَـــنَـــآ! !

كُنْ سَفِيرًا حَيْثُمَـــا شِئْتَ..!! تَجِدْ فِي السَّمآ...أَوْ فِي الثَّرى..أَنْصارَنَا!

وَابْنِ فِـي عَلْيَـاكَ لِلشَّعْبِ كَمَـــا كُنْتَ تَبْنِي.. مُنْذُ حِيـــنٍ.. هَاهُنَا!

وَارْوِ لِلأَفْـــلَاكِ عَنَّـــا قِصَّـــــةً كُنْتَ مِنْ أَبْطَالِهَا فِـــي حَرْبِنَـــا!

وَاحْـــكِ عَنْ ثَوْرَةِ شَعْبٍ مَـــــارِدٍ عَبْقَـــرِيٍّ يَتَحَـــدَّى الزّمَنَـــا!

قَـــامَ بِالأَكْبَـــادِ، يَبْنِي عِـــزَّةً وَمَضَى بِالرُّوحِ، يَبْنِي وَطَنَـــا!

أَسَفِيرًا نَحْوَ أَمْلَاكِ السَّمآ

أَمْ لِبِيكِينَ بَعَثْتُمْ مُصْطَفَى؟ [1]

(1)– مفدي زكرياء :اللهب المقدس،ص/193.

ألقى الشاعر هذه القصيدة في الجنازة الرهيبة التي أقيمت بتونس للشهيد مصطفى فروخي الذي احترق مع جميع أفراد عائلته في الطائرة التي كانت تنقله من القاهرة إلى "بيكين" في شهر سبتمبر (أيلول)1960م، يوم عيّن سفيرا للجزائر في عاصمة الصين الشعبية.[1]

يفتتح الشاعر قصيدته بذكر المرثي "مصطفى"، مردوف بعلامة تعجب، ليفيد التنغيم بنغمته الصاعدة إيحاء بمعاني العزة أو الافتخار، ليتحقق ذلك المعنى في فعلي الأمر"أشرق" و"اغمر"، ليوحي ذلك بأن الشاعر يعتز ويفخر بالشهيد الذي ذهب ضحية الواجب، حيث يشكّل أسلوب الأمر قوام إيقاعات الأبيات، إذ ورد في الأبيات الثمانية المذكورة من القصيدة أحد عشرة مرّة (11)، ليفيد ما ينزع إليه الشاعر، وما كان يراه الشاعر ماثلا في شخصية البطل وما يمكن أن يقدمه، وما يرمز إليه:

وقد توزع الأمر وفق الخطاطة الآتية:

ـــــ أشرقْ ـــــــــــ وَاغْمرْ ـــــــــــ

كُنْ ـــــــ وتَوَزَّعْ ـــــــ ـــــــــــــــــ

كُنْ ـــــــ وَتَنَزَّلْ ـــــــ ـــــــــــــــــ

كُنْ ـــــــــــــــــ تَجِدْ ـــــــــــــــــ

وابْنِ ـــــــــــــــــ

وَارْوِ ـــــــــــــــــ

وَاحْكِ ـــــــــــــــــ

من خلال التوزيع السابق لأسلوب الأمر: نلاحظ جملة من الخصائص في ذلك التوزيع، أدّت إلى خلق خصوصيات في الحركة الإيقاعية.

([1])– المصدر نفسه، ص/ 192.

التنظيم الأول: فعل الأمر في الصدر وفعل الأمر في العجز، لتتوزع الحركة بالتقابل بين الصدر والعجز.

حيث اقترن اسم المرثي بهذا التوزيع المتقابل، وكأنه إعلان عن خصوصية تلك الشخصية بصفة عامة دون ربطها بحدث انفجار الطائرة (أشرق على الشعب سنى) أي سوف تكون مشرقا مضيئا كنور القمر، وكالضوء الساطع على الشعب، وسوف تغمر الأرواح –أرواح الشهداء) الذين ستكون معهم– عطرا فوّاحا، ومنية (البغية والأرب، الحاجة والأمنية).

التنظيم الثاني : الأمر المكرر

كُنْ رماداً.... وتَوَزَّعْ

كُنْ شَظَايَا.... وَتَنَزَّلْ

إضافة إلى التكرار، فقد تحقق التكرار على مستوى البنى النحوية ممّا خلق انسجاما وتجانسا في الحركة الإيقاعية بفعل التجانس في تلك الخصوصيات.

كما تحقّق التجانس الدلالي بين ما كان من رؤية حول فعل الأمر الأول "كن رمادا" وفعل الأمر المعطوف "توزع"، فإنّ الرماد من دون شك سوف يتناثر ويتوزع، فهي حركة متجانسة كما أنّ الشظايا سوف تتطاير من السّماء، وجعلها الشاعر تشبه القضاء الذي يكون نقمة وغضبا وسخطا فوق رؤوس الجبناء. والرماد لم يذهب سدى، ولم يكن هباء منثورا، بل كان موزعا في الحمى، ولذلك فإن له قيمة ولذلك يحاجج الشاعر ويؤكّد ذلك، فيلجأ إلى الأسلوب الخبري "إنّ ذراتك من طين البنآ"

التنظيم الثالث: الأمر المكرر بين بداية و نهاية الصدر:

يتجلى ذلك في التنظيم الثالث من أسلوب الأمر في الخطاطة :

كُنْ ـــــــــــــــــ تَجِدْ ـــــــــــــــــ

كُنْ سَفِيرًا حَيْثُمَا شِئْتَ تَجِدْ

ونلاحظ هنا أنّ فعل الأمر الثاني المعطوف لم يأت مباشرة بعد خبر "كان"، وإنّما جاءت جملة ظرفية (شبه جملة) تتفق دلاليا مع "سفيرا"، لأن هذه الأخيرة توحي بالمكان أو الإقامة أو البلد فقد جعل الشاعر المكان مطلقا، وهو يتناسب مع وظيفة السفير. ولذلك كان بعد فعل الأمر الثاني معنى متفقا دلاليا مع ذلك التركيب "حيثما شئت"، حيث كان ما بعد الأمر الثاني تراكيب تدل على الفسح في الفضاء (في السّماء، في الثّرى).

* **التنظيم الرابع** : التكرار العمودي في بدايات الصدور

وهو ما يتضح من خلال الخطاطة :

وابْنِ _____

وَارْوِ _____

وَاحْكِ _____

"وابن" "وارو"، تعزز الفعلان بصورتين بيانيتين، الأولى كانت تشبيها قائما على التكرار (تكرار فعل الأمر):

وَابْنِ فِي عَلْيَاكَ لِلشَّعْبِ كَمَا كُنْتَ تَبْنِي.. مُنْذُ حِينٍ.. هَاهُنَا!

وحتى يكون البناء ليس أمرا غريبا، فإن الشاعر لجأ إلى التشبيه، ليبيّن أنّ البناء كان من مميزات الفقيد في الحياة، ولذلك أراده الشاعر أيضا نموذجا للبناء في التضحية والشهادة.

وفي التركيب (وارو للأفلاك)، نجد الشاعر قد شبّه الأفلاك بإنسان يستمع للحكاية، والرواية وهو مكان"الأفلاك"، ممّا يتناسب ومكان موت الشهيد، ليقدّم دليلا (كنت من أبطالها في حربنا).

ليواصل حديثة عن القصة (وَاحْكِ عَنِ النِّضَالِ)، لتكون الثورة الجزائرية، لا تغادر ذهن الشاعر واحك عن ثورة شعب مارد، عبقري يتحدى الزمنا.

وفي سردية قائمة على الإخبار في مسار سريع مختصر عن الثورة ليعود إلى الخبر القائم على التوازي والتوازن في التراكيب:

قام بالأكباد، يبني عزة ومضى بالروح، يبني وطنا!

قام بالأكباد ـــــ ومضى بالروح

يبني عزة ـــــ يبني وطنا!

2- **إيقاع النداء:**

قصيدة "أيها المهرجان هذا نشيدي"، وقد أنشدت في حفل افتتاح المؤتمر الرابع للطلبة الجزائريين المنعقد في دار الشغّالين بتونس يوم الثلاثاء 26 جويلية (تموز) 1960م.[1]

حيث قال الشاعر :

أيُّهَـــا المِهْرَجَـــانُ وَالأَرْضُ حَيْـــرَى؟ واللَّيَـــالِي مِـــنَ الزَّمَـــانِ حُبَـــالَى!

يَـــا أُسَـــاةَ الزَّمَـــانِ، يَـــا معشَـــرَ الـــطّ ـّابِ،.... يَشْـــكُو الزَّمَـــانُ داءً عُضَـــالَا

يَـــا شُـــمُوعَ الـــبلادِ، فـــي ظُلْمَـــةِ اللَّيـــ ـــلِ... وعَهْـــدُ الظَّـــلامِ فـــي الشَّـــعْبِ طَـــالَا

يَـــا صِـــمَامَ الأَمَـــانِ، فـــي النَّكْبَـــةِ الكُبْـــ رَى، ويـــا مَـــنْ أَنْعَشْـــتُمْ الآمَـــالَا

يـــا رَجَـــاءَ الغـــدِ القريـــبِ، إذا مَـــا الـــ ـــغَدُ، أَلْقَـــى عَلَـــيْكُمُ الأَحْمَـــالَا

(1)- مفدي زكرياء: اللهب المقدّس، ص/185.

يـــا وَقُـــودَ الأُثْـــونِ، فـــي النَّـــوْرَةِ الكُبْـــ رَى إِذَا مـــــا الأتـــــونُ زَادَ اشْـــــتِعَالَا[1]

ينادي الشاعر المهرجان ويقرنه بصفة أو حال كان عليها أثناء مناداته، لذلك نحس في البداية انبعاث الحركة الإيقاعية ولكنها تفتر لاقترانها بالحال، وقد شكّلت واو الحال مسحة جمالية على الإيقاع، الذي نحس فيه حزنا وتألما وجرحا عميقا، وقد أسهم في إبرازه بعض التراكيب: الأرض حيرى، يشكو الزمان/ داء عضالا، ظلمة الليلة، عهد الظلام، في الشعب طالا.

لتمتد الحركة الإيقاعية في الشطر الثاني من البيت الأول أكثر ممّا هي عليه في الشطر الثاني، ولعلّ طبيعة التركيب توحي بذلك، حيث نلحظ تركيبا إضافيا وهو شبه الجملة (من الزمان) في البيت الثاني والليالي من الزمان حبالى!

إنها وطأة الليالي، أو قل إنها وطأة الزمان، لقد أحس الشاعر بمآسي الليالي، وأحس بثقلها وتجدّر أحداثها وتمكنها من الشعب، فكان ذلك متوافقا مع الحركة الإيقاعية في الامتداد.

ليغيّر الشاعر في صيغة النداء، فبعد أن نادى المعّرف "بال" نجده يستعمل منادى مضافا، فوظف الأداة "يا" التي تستعمل للقريب والبعيد، حيث نحس بإيقاعات تكاد تكون متماثلة في مطلع كل بيت بفعل التماثل في طبيعة التراكيب: يا+ منادى (مضاف ومضاف إليه).

ولعلّ في البيت الثالث نجد الشاعر على الرغم من محاولته الخروج من ذلك المأزق أو الاستغاثة بالشباب/ شموع البلاد، إلا أنه يتجرع مرة أخرى ما حدث لبلاده، فنحس من جديد استحضار إيقاع الزمن ووطأته في ظلمة الليل، "وعهد الظلام" "في النكبة الكبرى"لتشكّل شبه الجملة إيقاعا وظيفيا يكشف عن حالة نفسية متألمة من زمن قاس وزمن آخر مأمول فيه،

([1])–مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/187.

نحس خفة توتر الحالة النفسية للشاعر، من خلال أمله في تبدد ذلك الأسى في زمن قريب، يفصح عنه الغد القريب :

يـا رجـاءَ الغـدِ القريـبِ، إذا مـا الـ ـــغدُ أَلقَـــى عَلـــيْكم الأحمَـــالَا

وقد ولّد التّكرار في لفظة "الغد" خفة فيه، فكان التكرار في المكون اللساني "الغد"، رجاء وطموحا في تغير معطيات.

كما كان ما سيخوضه شموع البلاد في معركة التغيير ثورة كبرى، وقد شكّل ذلك الانطلاق أو ذلك التخفيف من حدّة التوتر ومحاولة تخطي لحظات الزمن القاتم الظرف "إذا":

إذا ما الغد ألقى عليكم الأحمالا

إذا ما الأتون زاد اشتعالا

3-إيقاع الاستفهام:

قصيدة "ماذا تخبّئه يا عام ستينا؟"

عـامٌ مَضَـى كَـمْ بِـهِ خَابَـتْ أَمَانِينَـا مَـاذَا تُخَبِّئُـهُ يَـا عَـامُ سِـتِّينَا؟

هَـلْ جِئْـتَ يَـا عَـامُ بِالبشْـرَى تُبَاكِرُنَـا؟ أَمْ جِئْـتَ يَـا عَـامُ بِـالأَحْلَامِ تُلْهِينَـا؟

هَـلْ كَـانَ عِيـدُكَ-لِلتَّحْرِيـرِ- بَـادِرَةً؟ أَمْ كَـانَ لِلظُّلْـمِ وَالطُّغْيَـانِ تَمْكِينَـا؟

وَهَـلْ "لِفَجْـرِكَ" أَشْـبَاهٌ تُعَاوِدُنَـا نَنْسَـى بطَلْعتِهَـا الغُـرَّآ، دَيَاجِينَـا؟

وَهَـلْ سَيُنْصَـفُ شَـعْبٌ بَـاتَ يَجْحَـدُهُ مَـنْ ظَـلَّ بِالسِّـلْمِ، فِـي الـدُّنْيَا يُمْنِينَـا[1]

يُمْنِينَـا[1]

(1)- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/149.

نحس بإيقاعات فيها نوع من الثقل، وهو يتوافق دلاليا مع ما تحمله الأبيات من معان: طول المدة، الشك والحيرة، السيطرة وطول المدة، طول العذاب وكثرة الأمنيات.

إنّه إيقاع مقيّد أفقيا، يصوّر حوارا في أدوات استفهامية تنوّعت بين : (ماذا وهل)، وهو حوار مع الزمن وكأنّ الشاعر يحاول أن يسترق منه الإجابة أو ينتظر الإجابة في عجل، أو يريد توضيحات، وكأنه يعلم ما يخفيه الزمن ولكنه يريد التأكد، فنفسه تموج بين استفسار الزمن والبوح بمضمون الجواب.

إنّها إيقاعات كاشفة عن الحالة النفسية للشاعر من محاولة الخلاص ممّا يعانيه الشعب، بل هو تطلع إلى التحرر، و تخوّف من المستقبل؛ إنها حيرة ومحاولة الخلاص.

* **قصيدة "إلى الذين تمرّدوا!!"**: نظمت إثر مهزلة السدود والحواجز التي أقامها المتمرّدون بالجزائر في 27 جانفي سنة 1960م.

قال:

مَـــا لِلْعِصَـــابَةِ فِـــي الجَزَائِـــرِ مَالَهَـــا؟ مَـــا لِلْجَبَـــابِرِ سَـــاجِدِينَ، حِيالَهَـــا؟
مَـــا لِلْعُصَـــاةِ، عَلَـــى العُتَـــاةِ تَمَـــرَّدَتْ فَغَـــدَتْ تَصُـــبُّ عَلَـــى الـــرُّؤُوسِ نَكَالَهَـــا!؟
مَـــا بَالُهَـــا بَعْـــدَ الـــدَّلَالِ تَنَكَّـــرَتْ لِبِلَادِهَـــا، وَمَـــنِ الّـــذِي أَوْحَـــى لَهَـــا؟
فَهَـــلِ الجَزَائِـــرُ أَفْرَغَـــتْ فَضَـــلَاتِهَا؟ وَهَـــلِ الجَزَائِـــرُ أَخْرَجَـــتْ أَثْقَالَهَـــا؟
أَمْ هَـــلْ فَرَنْسَـــا أَصْـــرَفَتْ فِـــي عَسْـــفِهَا فَأَذَاقَهَـــا عَـــدْلُ السَّـــمَاءِ وَبَالَهَـــا؟[1]

نحس بإيقاع حزين يوحي بحسرة وتأسّف، وقد آزرته أصوات الهمس الكثيرة في الأبيات خاصة السين والصاد والتاء والهاء، ويتجلى ذلك في الكلمات : العصابة– العصاة–

(1)–المصدر نفسه ، ص/156

تعصب، ساجدين– الرؤوس– فرنسا– أحرقت–عسفها– أسماء، العصاة، العتاد، تمردت/ قعدت/تصبّ/ تنكّرت/ أسرفت.

إنّها حركة إيقاعية متصاعدة توحي بتوتر وخيبة، أو إنها بحث عن الإجابة، وتزداد حدة في التركيب: فهل الجزائر أفرغت فضلاتها؟ ليبلغ الشاعر قمة التحسّر والتأسف على أولئك الذين تمردوا على وطنهم وتنكّروا له.

يتجلّى التوافق بين أداة الاستفهام (هل)، المبدوءة بحرف حلقي، وكذلك معاني الفعلين أفرغت وأخرجت: خواء بعد امتلاء (الإفراغ والخروج).

قال في قصيدة "أسفيرا نحو أملاك السما": "جنازة مصطفى فروخي"

أَيُّ صَـــقْرٍ، فِـــي السَّـــمَوَاتِ اخْتَفَـــى؟ أَيُّ نَجْـــمٍ فِـــي النِّهَايَـــاتِ انْطَفَـــى؟

أَسَـــفِيرًا نَحْـــوَ أَمْـــلَاكِ السَّـــمَا أَمْ (لِبِيكِـــينَ) بَعَـــثُمْ مُصْـــطَفَى؟

أَمْ رَأَى فِـــي الأُفْـــقِ مَـــا قَـــدْ رَاعَـــهُ؟ فِـــي بِـــلَادِ (الصِّـــينِ) نُـــبْلًا...فَهَفَـــا؟

أَمْ رَأَى الخُلْـــــدَ قَرِيبًـــــا فَـــــدَنَا؟ وَرَأَى (أَمْثَالَـــــهُ) فَانْعَطَفَـــــا...؟[1]

رَاوَدَ العِـــزَّةَ فِـــي الأَرْضِ، فَهَـــلْ وَاعَدَتْـــهُ فِـــي السَّـــمآ، فَانْصَـــرَفَا؟

أَمْ رَآهُ الشُّـــــــهَدَآ، نَحْـــــــوَهُمُ يَتَسَـــــامَى... فَـــــدَعَوْهُ لِلْوَفَـــــا؟

لَـــمْ يَشَـــأْ أَنْ يَتَفَـــانَى وَحْـــدَهُ فِـــي الوَفَـــآ...فَاخْتَـــارَ آلَ المُصْـــطَفَى !

أَسَفِيرًا نَحْوَ أَمْلَاكِ السَّمَا

(1)–مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/192.

أَمْ (لِبِيكِينَ) بَعَثْمْ مُصْطَفَى [1]

نحس بوقع شديد ونحن نقرأ الأبيات؛ إنه وقع ممزوج بنوع من الحزن والأسى، إلا أنّه أسى وحزن يدعو للافتخار والمدح والإشادة، حيث نحس بصوت الشاعر المدوي، السائل الحائر المتعجب من جهة، والمشيد المفتخر، من جهة أخرى، لأن الشخصية المتحدّث عنها استهوت الشاعر بفضائلها وصنيعها، وتعجّبَ لمصيرها وما حدث لها، فأبى إلّا أن يعلن إعجابه بتضحياتها ويبدي تعجبه للطريقة التي مات بها، فكان صوت الهمزة، ممثلا لصوت الشاعر، في تراكيب لغوية "أي" "أم"، الموزعة في بدايات الأبيات وقد عززت بمكونات أخرى توزعت فيها الهمزة في البداية (أملاك،أمثاله، أنّ) والوسط (الأفق، رأى).

إنّ مطلع المقطوعة قد جسّد إيقاعا متوازنا، بفعل ظاهرة بلاغية معروفة بالتوازي من خلال التوازن في مكونات الجملة، وعليه يمكن أن نحس بجملة من التنظيمات الإيقاعية، على مستويات مختلفة:

أيّ ـــــــــ أيّ

أيّ صقر ـــــــــ أيّ نجم

في السماوات ـــــــــ في النهايات

اختفى ـــــــ انطفى

حيث كانت الأداة "أي" مرتكزا انطلق منه الشاعر مؤكدا وملحّا على ضرورة الإشادة بمكانة الرّجل، فشكّلت الظاهرات الصوتية "الهمزة والإدغام" إيقاعا صوتيا، مرتبطا بما هو فكري ووجداني.

كما كشف الإيقاع بفعل المستفهم عنه "صقر"، "نجم"، بفعل خصوصيتي التنكير والتنوين إثارة وشوقا لمعرفة هذا "الصقر" وكذا "النجم". وبذلك تحضر في الذهن دلالات تعدد صفات

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/193.

الصقر"والنجم"، غير المعرّفين. وقد عزز الشاعر هذه الدلالات بتراكيب كشفت عن مصير الصقر والنجم، ممّا وحّد الرؤية على مستوى الرؤية التي شكلتها المكونات الألسنية في السموات اختفى" و"في النهايات انطفى".

ومن جهة أخرى، شكّلت هذه التراكيب اللسانية الطرف الثاني للإيقاع الخافت الحزين من خلال الأصوات المهموسة (الهاء والتاء والفاء)، فكان التقابل في الحركة الإيقاعية كما هو التقابل في الدلالات.

4- إيقاع الأمر والنداء:

قال في قصيدة إلى أغادير الشهيدة :

اِضْـطرِبْ يـا بَحـرُ، واخْفـقْ يَـا فَضَـآ وَاحْتَـدِمْ يَـا خَطْـبُ، وانْـزِلْ ياقَضَـا..

وَارْجُفِـــي يَـــا أَرْضُ، أَوْ لَا تَرْجُفِـــي أَنَـــا فِـــي المِحْنَـــةِ لَا أَدْرِي البُكَـــا

وَاخْسِـــفِي يَـــا دَارُ، أَوْ لا تخْسِـــفِي أَنَـــا مَـــنْ عَلَّمَـــهُ المَجْـــدُ البِنَـــا[1]

نحس في البيت الأول بحركة إيقاعية متماوجة كالمدّ والجَزر، أو هي حركة تسير في تواتر منكسر، و اضطراب وخفق، لتستوي في (يا بحر)، وتمتد في (يا فضا)، والشيء نفسه في البيت الثاني.

ويمكن أن نلحظ انسجاما في الحركة الإيقاعية على مستوى بعض الأنظمة، التي نشرحها فيما يلي :

([1])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس ،ص/166.

أوّلها:

صدر البيت الأول عجز البيت الأول

أمر نداء، أمر نداء أمر نداء، أمر نداء

المزاوجة بين الأمر والنداء في توزيع منتظم شكّل إيقاعا متجانسا، تتناوب فيه الحركة بتناوب الأسلوبين.

ثانيها:

أمر أمر أمر أمر

ثالثها:

نداء نداء نداء نداء

لتمتد الحركة الإيقاعية نحو الأمام في صيغة "ارجفي"، في اتصال فعل الأمر بياء المخاطبة، ليحدث بعدها انزياح إيقاعي، بفعل طباق السلب في قوله: (أو لا ترجفي)، ليثير بذلك مشاعر المتلقي ويحدث فيه رجّة أخرى، في انتظاره صيغة أمر بعدها نداء. ليحقق لنا نظاما آخر:

أمر (ياء المخاطبة)ـــ نداء ـــ نهي

أمر (ياء المخاطبة)ـــ نداء ـ نهي

ولعلّ الحركة الإيقاعية المضغوطة في أفعال الأمر "اضطرب-اخفق- اقتحم- وانزل" والسريعة في الوقت نفسه، تكتشف لنا عن تلهّف الشاعر إلى تحقق ذلك المطلوب، أو قلق الشاعر ولا مبالاته بما يحدث، فإنه يقبل ما ينجم عنه اضطراب البحر أو خفق الفضاء أو احتدام الخطب أو نزول القضاء، أو رجف الأرض أو خسف الدار؛ فالشاعر ليس ممّن

يخشى كلّ ذلك، فهو العارف المجرّب؛ بل المقاوم الصامد. إنّ ما آمن به أقوى، وإنّ ما يحدث من انقلاب في الطبيعة والكون لن يغيّر أفكاره أو ما آمن به.

كما أنّ الاتفاق الدلالي حصل بين الوحدات المعجمية "اضطرب، اخفق، احتدم، انزل، ارجفي، اخسفي"، وطبيعة الحركة الإيقاعية التي عبّرت عنها صيغة الأمر في إيقاع فعل الأمر، من حدوث التذبذب في الحركة أو التأجج بين الذهاب والإيّاب أو الضغط أو الانكسار أو الانطلاق من نقطة بغتة، والانتقال من حالة سكون إلى حالة اضطراب، أو خرق السكون.

قصيدة : "أيها المهرجان هذا نشيدي"

قال:

أَيُّهَـــا المِهْرَجَـــانُ، فِـــي قُـــدُسِ الخَضْـــ رَاءِ، لُـــحْ فِـــي سَـــمَا (الشَّـــمَالِ) هِـــلَالَا

أَيُّهَـــا المِهْرَجَـــانُ فِـــي (دَارِ شُـــغْلٍ) خُـــذْ مِـــنَ (الـــدَّارِ) عِبْـــرَةً وَمِثَـــالَا

أَيُّهَـــــا المِهْرَجَـــــانُ، تُـــــونسُ دَارٌ أَنْـــتَ فِيهَـــا تَـــزُورُ عَمًّـــا وَخَـــالَا[1]

نحسّ بحركة إيقاعية متدفقة، شكّلها ما هاج الشاعر ممّا لاحظه في مهرجان تونس، فراح يبث صوته وما فاضت به شاعريته، فلجأ إلى "النّداء" المحذوف الأداة، حيث كان المنادى هو "أي" المقرون بهاء التنبيه، مخاطبا المهرجان محدّدا مكانه، فكان إيقاع المهرجان بعظمته مجانسا للمكان وهو تونس التي ولع الشاعر بحبّها، لذلك لجأ إلى التقديم (تقديم الجار والمجرور) لوقع المكان في نفس الشاعر، لتتبلور الحركة بأسلوب آخر؛ إنه الأمر لُحْ، الذي كان وقفة قصيرة بعد طول مدة، وكأنه تقديم خطاب بعد أن تهيّأ له مسمعه من طرف صاحبه وتأكد الشاعر أنه مستعد لتلقيه:

([1])– مفدي زكرياء :اللهب المقدس، ص/186.

أيُّها المهرجانُ ⟵ لُحْ

أيُّها المهرجانُ ⟵ خُذْ

لينطلق من جديد مجددا الصلة بالأمكنة "في سما الشمال".

كما شكّل التكرار للتركيب (أيها+ البدل+ في) نغما موسيقيا متجانسا بفعل تكرار الأصوات نفسها، في الأماكن نفسها، ممّا يجعل النفس تطرب للمماثل بعد المسافة نفسها.

إلا أنّنا نحس خروجا عن المألوف وعن المتوقّع في البيت الثالث: أيها المهرجان تونس دار، فالمتلقي ينتظر بعد سماع أيها المهرجان" الظرف "في" وكذا في الشطر الثاني ينتظر فعل الأمر بعد أن سار الإيقاع في ملمح مشكّل وفق التنظيم الآتي :

النداء ⟵ أمر

النداء ⟵ أمر

النداء ⟵ ضمير منفصل (مكون اسمي)

إنّ التلوين في هذه الحركة والانتقال من الأمر إلى التقرير في"أنت" أو الإخبار أنت، كان بمثابة بيان مكانة المهرجان القادر على تبني أوامر الشاعر.

5-إيقاع النداء والتعجب والأمر:

قال في قصيدة المغرب العربي "أنت جناحه"، بمناسبة تخليد الذكرى الرابعة لعيد استقلال تونس 20 مارس (1956- 1960 م) : [1]

يَا شَعْبَ تُونُسَ، كَمْ لتونُسَ فِي الفِدَآ صَفَحَاتُ مَجدٍ، خطّها الأمجادُ

أَكْـرِمْ بِهَـــا حُرِّيــةً، قُرْبَانُهـــا - يَا تُونُسُ- المُهْجَاتُ وَالأَكْبَادُ

(1)- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/171.

وَاذْكُـــرْ لِأَحْـــرَارِ البِـــلادِ مَوَاقِفـــا يَسْمُو بِها فِي الخَالِدِينَ جِهَادُ

واصعدْ، وخُض، يا شَعْبُ مَعْرَكَةَ البنآ فَالعِزُّ مِنْ عَرَقِ الجَبِينِ يُشَادُ

المغـــرِبُ العَرَبـــيُّ أنتَ جناحُـــــهُ حرّكْ جناحَكَ يصعدِ المِنْطَادُ

وَلْتَشْهَـــدِ الدُّنْيَـــا هُنَالِك وَحْـــدَةً جَبَّـــارَةً، تُفتحُ لَهَا الآبَـــــادُ[1]

تمتد الحركة الإيقاعية في أسلوب النداء، لتزداد طولا، وكأنه كثرة الإخبار و إغراق في البحث عن صفحات المجد التي لا تعدّ ولا تحصى . ويجعلها الشاعر تتداعى في مخيّلة المتلقي بفعل "كم الخبرية"، لتكسر الحركة الإيقاعية كالسوط اللاهب الضمير، حينما تحرّكه بواعث تجهل حقيقتها، فتثير في النفس انفعالا و دهشة وتعجبا، فكانت صيغة التعجب "أفعل به" المتجانسة دلاليا مع كم الخبرية؛ إنها نتيجة حتمية لحدوث الانفعال والتعجب.

لينقلنا الشاعر إلى حركة يتجه فيها إلى المخاطب من ذات مُثارة إلى خلق إثارة ومشاركة وجدانية من طرف المتلقي.

إنّ إيقاع النفس وإيقاع الإثارة، والتعجب يتطلب نماذج، كما يتطلب شهادة و تذكرا وإعمالا للذاكرة، لتستوي الحركة بعدها في الجملة الفعلية (يسمو) وتمتد بفعل تقديم بعض المكونات "(في الخالدين)" الجار والمجرور.

([1])- مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/172.

وتتوالى الحركة الإيقاعية في شكل متسارع "اصعد، خض"، إنها معركة المصير و معركة البناء، فهي تتطلب سرعة وتداركا وحزما، فكأنّ الشاعر يلحّ على تلك المعاني من خلال تكرار اسم العلم الدال على المكان(تونس).

لتستوي الحركة الإيقاعية، وتفتر وتهدأ، بتقرير حقيقة، محورها في جملة اسمية تفيد الثبوت (المغرب العربي أنت جناحه) وكأن الاطمئنان والقناعة قد تحقّقا لدى الشاعر.

الحركة الإيقاعية تقدّم دليلا على ما أقره الشاعر، فيأتي بتركيب يجمع بين حركتين إيقاعيتين تتصاعد كالقذيفة في حركة سريعة في (حرّك جناحك) ليكون لها أثر أو ربط السبب بالمسبّب، (يصعد المنطاد) لتتغير صيغة الأمر ولكن في السياق نفسه "سياق الأمر"، لنقف على صيغة فعل المضارع المقرون بلام الأمر، وكأنّ الشاعر ينقلنا جميعا في موكب، ليكون الأمر (تشهد الدنيا)، ليس أمرا للدّنيا، إنه أمر لكل إنسان، ولكل ضمير، ولكل عقل، لأن الشهادة ستكون منّا، فيجعل مشاعرنا تتساوق وحركة الأمر، ونقوم نحن بالشهادة.

وقد عزز ذلك الوحدات اللسانية "وحدة" والنعت جبارة، إنها وحدة لا تتحقّق إلا بنا، أو بالأحرى في ما كان في "ليشهد"، لتمتد الحركة الإيقاعية في الظرف والمفعول به والبعض لتستقر في جواب الأمر "تُفتح".

الفصل الثانـي

إيقاع التقديم والتأخير

1- التقديم والتأخير في عرف البلاغيين القدماء:

التقديم والتأخير "هو في علم المعاني ترتيب الألفاظ بما يناسب المعنى في الجملة، وقد يكون هذا التقديم والتأخير غير مناسب نحويا ولكنه ضروري من الوجهة البلاغية." [1]

ولذلك نجد عبد القاهر الجرجاني يشيد بهذا الباب، فيقول: "هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولَطُفَ عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ من مكان إلى مكان."[2]

ويضيف قائلا: "واعلم أن تقديم الشيء على وجهين:

– تقديم يقال على نيّة التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ، إذا قدّمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل...

– وتقديم لا على نيّة التأخير، ولكن أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له، فتقدّم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا. "[3]

كما يرى عبد القاهر الجرجاني أن التقديم والتأخير يكون لل عناية والاهتمام، فيقول :"واعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير ال عناية والاهتمام. قال صاحب الكتاب، وهو يذكر الفاعل والمفعول: "كأنهم يقدّمون الذي بيانه أهمّ لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كان جميعا يهمّانهم ويعنيانهم."[4]

([1])– محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، 273/1.

([2])– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص/ 106.

([3])– المرجع نفسه، ص/106 ،107.

([4])–المرجع نفسه ، ص/ 107.

فهناك درجات مختلفة للعناية، وهي تتطلب دواعي وأسباب وبيان وجوه تلك العناية ليتحقق تبريرها، ويتضح حكمها .

ولذلك يرى عبد القاهر الجرجاني أن مسالة العناية في التقديم عند بعض الناس أدّت إلى التقليل من شأن التقديم والتأخير واعتباره ضربا من التكلّف، فيقول: "وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال: "إنّه قُدّم للعناية ولأنّ ذكره أهم، من غير أن يُذكر، من أين كانت تلك العناية؟ وبِمَ كان أهم؟ ولتخيّلهم ذلك قد صَغُر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم، وهوّنوا الخَطْب فيه، حتىّ إنّك لَتَرى أكثرهم يرى تتبّعه والنظر فيه ضربا من التكلّف، ولم تر ظنّا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه."[1]

كما يُخطّئ عبد القاهر الجرجاني مَن يقسّم التقديم والتأخير إلى مفيد وغير مفيد، إذ يقول: " واعلم أنّ من الخطأ أنْ يقسّم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض، وأن يُعلّل تارة بال عناية، وأخرى بأنّه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطّرد له قوافيه ولذاك سجّعه، ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى، فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفعل في كثير من الكلام، أنّه قد اختصّ بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء وكلّ حال. ومن سبيل من يجعل التقديم وترك التقديم سواءً، أن يدّعي أنّه كذلك في عموم الأحوال، فأما أن يجعله شريجين[*]، فيزعم أنّه للفائدة في بعضها، وللتصرف في اللفظ من غير معنى في بعض، فما ينبغي أن يرغب عن القول به."[2]

وبذلك ينفي عبد القاهر الجرجاني أن يكون التقديم والتأخير خاليا من الفائدة أي مجرد تلاعب بمراتب الكلام دون تحقق معان مختلفة ترتبط بصور التراكيب .

([1])– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص/108.

([2])– المرجع نفسه ، ص/110، 111.

2 – من الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير:

- **تقديم المسند إليه على المسند :**

يشير أبو يعقوب السّكاكي إلى بعض اعتبارات تقديم المسند إليه على المسند، فيقول: " وأمّا الحالة التي تقتضي تقديمه على المسند فهي: [1]

- متى كان ذكره أهمّ، ثمّ إنّ كونه أهم، يقع باعتبارات مختلفة: إمّا لأنّ أصله التقديم ولا مقتضى للعدول عنه...وإمّا لأنه متضمن للاستفهام، كقوله: أيهّم منطلق... وإمّا لأنّه ضمير الشأن والقصة، كقولك: هو زيد منطلق...
- وإمّا لأن في تقديمه تشويقا للسامع إلى الخبر ليتمكّن في ذهنه إذا أورده، كما إذا قلت: صديقك فلان الفاعل الصانع رجل صدوق، وهو إحدى خواص تراكيب الأخبار في باب الذي، كما إذا قلت، بدل قولك زيد منطلق، الذي هو زيد منطلق، أو بدل قولك: خبر مقدمك سرّني، الذي هو سرّني خبر مقدمك...، وإمّا لأن اسم المسند إليه يصلح للتفاؤل فتقديمه للسامع لتسرّه أو تسوءه،.. وإما لكونه متصفا بالخبر يكون هو المطلوب، كما إذا قيل لك: كيف الزاهد؟ فتقول : الزاهد يشرب ويطرب، وإمّا لتوهّم أنّه لا يزول عن الخاطر، أو أنّه يُستلذ، فهو إلى الذكر أقرب، وإمّا لأنّ تقديمه ينبئ عن التعظيم، والمقام يقتضي ذلك، وإمّا لأنّه يفيد زيادة تخصيص، كقوله:

مَتَـــى تَهُـــزَّ بَنِـــي قُطْـــنٍ تَجِـــدْهُمْ سُـــيُوفًا فِـــي عَـــوَاتِقِهِمْ سُـــيُوفُ

بلـــــوى فـــــي مَجَالِســـــهِم رِزَانٌ وإنْ ضـــيفٌ أَلَـــم فِـــيهِم خُفُـــوفُ

*** تقديم المسند (تأخر المسند إليه عن المسند):**

وأمّا الحالة التي تتطلب تأخيره عن المسند فهي: "إذا اشتمل المسند على وجه من وجوه

([1])– السكاكي: مفتاح العلوم، ص 194، 195، 196.

التقديم... لإطلاق المسند إليه أو تخصيصه، حال التنكير."[1]

والداعي إلى تأخير المسند، هو الداعي إلى تقديم المسند إليه، وأما تقديمه فإمّا:[2]

لتخصيصه: نحو: ﴿ **لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ** ﴾ **[الكافرون أ: 06]**، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ **لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ** ﴾ **[الصافات أ: 47]**، أي اغتيال العقول مختص بخمور الدنيا، لا بمطلق الخمور. ولهذه الفائدة لم يقل الله تعالى: "لا فيه ريب"، بل قال ﴿ **ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ** ﴾ **[البقرة أ: 02]**، لئلا يلزم الرّيب في غير القرآن من الكتب المنزّلة.

– وإمّا لتنبيه السامع: من أوّل الأمر على أنّه خبر لا نعت، كقوله تعالى: " **قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ** "**[البقرة أ: 36]**.

– وإما لتشويق السامع: إلى المسند إليه لغرابة المسند، كقول الشاعر أبي العلاء المعرّي

وكالنَّـــارِ الحيـــاةُ، فَمِـــن رَمـــادٍ أواخرُهَـــــا، وأوَّلُهَـــــا دُخَّـــــانُ

وقد روعي البسط والتطويل في الكلام ليحدث أثره في المتلقي مما يقترن بغرض التشويق، لذلك كان حقّ هذا الاعتبار تطويل الكلام في المقدّم ليكون التطويل أدعى إلى التشويق، وإلّا لم يحسن ذلك الحسن.

3– تقسيم آخر للتقديم:

قد يكون الأصل النحوي هو السبب وراء عملية التقديم، من ذلك إذا كان المبتدأ معرّفا، أو تقديم العامل على المعمول، أو ما يكون من تقديم المتبوعات على التوابع .

([1])– السكاكي: مفتاح العلوم، ص/196.

([2])– عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط1، مكتبة الآداب علي حسن للنشر، القاهرة، 2009م، ص/83.

وهناك تقديم " يأتي لمقامات تقتضيه " وإن أتى في هذا موافقا لأصله النحوي، كما في قوله تعالى: ﴿ **وَقَالَ الْمَلَأُ مِنْ قَوْمِهِ الَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِلِقَاءِ الْآَخِرَةِ وَأَتْرَفْنَاهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا مَا هَذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يَأْكُلُ مِمَّا تَأْكُلُونَ مِنْهُ وَيَشْرَبُ مِمَّا تَشْرَبُونَ**﴾ **[المؤمنون آ: 33]**، وقوله: ﴿ **فَقَالَ الْمَلَأُ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَوْمِهِ مَا هَذَا إِلَّا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُرِيدُ أَنْ يَتَفَضَّلَ عَلَيْكُمْ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَأَنْزَلَ مَلَائِكَةً مَا سَمِعْنَا بِهَذَا فِي آَبَائِنَا الْأَوَّلِينَ** ﴾ **[المؤمنون آ: 24]**، فقد أتى قوله "من قومه" مقدّما في الآية الأولى ومؤخرا في الثانية... مع أنه قد أتى في موضعه النحوي من الآية الأولى، لأنه حال من الفاعل قبله، والموصول بعده صفة له، ويجوز أن يكون صفة للفاعل كما هو صفة له في الآية الثانية."[1]

ويمكن أن نقف على قسمين للتقديم الذي تقتضيه المقامات : [2]

- أحدهما: يختص بدرجة التقدّم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك ولو أخّر لم يتغير المعنى، وهذا القسم لا يختص بالمفردات من الطرفين ومتعلقاتها.
- وثانيهما: يختص بدلالة الألفاظ على المعاني ولو أخّر لتغيّر المعنى، ولنسمّ الأول تقديما ذكريا ونسم الثاني معنويا، ولنبين بعد هذا مقامات كل منهما.

3-1- مقامات التقديم الذكري:

فأمّا مقامات التقديم الذكري فإنما كما قال ابن الأثير[3]، " ممّا لا يحصره حدّ، ولا ينتهي إليه شرح، ومنها:

* تقديم السبب على المسبب، كقوله تعالى: ﴿ **إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ** ﴾ **[الفاتحة آية: 05]**، قدّم العبادة على الاستعانة لأنّ تقديم القربة والوسيلة قبل طلب الحاجة أنجح لحصول

([1])- السكاكي: مفتاح العلوم، ص/80، 81.

([2])- عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، ص/81.

([3])- ابن الأثير: المثل السائر، 223/2.

الطلب وأسرع لوقوع الإجابة، ولو قال "إياك نستعين وإياك نعبد" لكان جائزا، ولكنه لا يسد ذلك المسد."[1]

*تقديم الأكثر على الأقل:

ومنها تقديم الأكثر على الأقل، **كقوله تعالى:** ﴿ **ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا ۖ فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ وَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ بِإِذْنِ اللَّهِ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ** ﴾ **[فاطر آ:32]**، فالظالم لنفسه من العباد بالكفر والعصيان أكثر من غيره، ثم يليه المقتصد، فالسابق بالخيرات، ولو عكس الأمر كان جائزا، لأنه يكون قد روعي فيه تقديم الأفضل فالأفضل."[2]

* تقديم الأعجب فالأعجب:

ومنها تقديم الأعجب فالأعجب، كقوله تعالى: ﴿ **وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ يَخْلُقُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ** ﴾ [النور أ: 45]، قدّم الماشي على بطنه لأنه أدّل على قدرته إذ يمشي بغير آلة تساعده على المشي، ثم ذكر الماشي على رجلين، لأنه يليه في ذلك، ثم ذكر الماشي على أربع بعدهما في رتبته التي تليهما."[3]

* التقديم للترقي:

"ومنها البدء في باب المديح بالصفة الدنيا، ثم بما هو أعلى منها وهكذا، كما في قول البحتري:

يترقــــرقن كالسّـــــراب وقـــد خُضْـــــ ـــنَ غمـــارا مـــن السّـــرابِ الجـــارِي

كالقِســـى المعطفـــاتِ بـــلِ الأسهـــ ـــــمِ مبريـــــة بـــــلِ الأوتـــــارِ

([1])– عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، ص/81. وينظر : المثل السائر : ج(2) ، من ص223 إلى ص 227.

([2])–المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

([3])– المرجع نفسه، ص /82.

شبه تحولها بالقسى ثم بالأسهم المبرية ثم الأوتار، وهي أشد الثلاثة تحولا، وهم يعكسون هذا التركيب في باب الذم."[1]

* تقديم الأليق بالسياق:

وقد يكون التقديم فيه للأليق بالسياق ، كما في قوله تعالى: ﴿ **فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُوا فَفِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ إِلَّا مَا شَاءَ رَبُّكَ إِنَّ رَبَّكَ فَعَّالٌ لِمَا يُرِيدُ وَأَمَّا الَّذِينَ سُعِدُوا فَفِي الْجَنَّةِ خَالِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ إِلَّا مَا شَاءَ رَبُّكَ عَطَاءً غَيْرَ مَجْذُوذٍ** ﴾ **[هود أ:106، 107، 108]**، قدّم أهل النار على أهل الجنة، مراعاة لسياق الكلام من قبل ، الذي كان تخويفا وتحذيرا، وقد جاء الكلام فيه عقب قصص الأولين وما فعل الله بهم من التعذيب والتدمير، فكان الأليق أن يوصل هذا بما يناسبه في المعنى، وهو ذكر أهل النار، فقُدِّموا في الذكر على أهل الجنة. [2]

3-2-مقامات التقديم المعنوي:

وهو ما يتعلق بالمعنى المستفاد إثر تقديم وتأخير المكونات النحوية في الجملة ، " ...كتقديم المفعول على الحال، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل، والتقديم في هذا يكون لمعنى يتغيّر بالتأخر كما سبق، ولكن هذا التغيير لا يظهر تماما إلاّ فيما يكون التقديم فيه لإفادة التخصيص بخلاف ما يكون التقديم فيه لغير التخصيص من الأغراض الآتية، فإنه يكاد يكون شأنه في هذا مثل شأن التقديم الذكري."[3]

وبذلك تعدّدت ضروب التصرف في التركيب غير مفصولة عن أحوال السامعين والأغراض المحقّقة في الكلام والسياقات الواردة فيها والظروف المحيطة بها، لتتنوّع بذلك

([1])-عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، ص/82.

([2])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3])- المرجع نفسه ، ص/83.

المكونات المقدَّمة والمؤخَّرة مراعية ما سبق ذكره، ومتفطنة أيضا لما هو نحوي من السلامة اللغوية وإدراك الوظائف الإعرابية لتلك المكوّنات، فقد تلتبس هذه الأخيرة، فيكون التقديم والتأخير هو معيار التحديد، من ذلك " تقديم الخبر على المبتدأ للتنبيه ابتداء على أنه خبر لا نعت.

كقول أبي بكر بن النّطاح في مدح أبي دلق:

لـــــه هِمـــــمٌ لا منتهـــــى لِكبارهـــــا وهمّتـــهُ الصـــغرى أجـــلُّ مـــن الـــدّهر

لـــه واحـــةٌ لـــوْ أنَّ مِعشَـــار جُودِهـــا علـــى البَـــرّ كـــان البَـــرُّ أنـــدى مـــن البحْـــرِ

ومن هذا أيضا أن يوهم التأخير غير المعنى المراد، كما في قوله تعالى: ﴿ **وَقَالَ رَجُلٌ مُؤْمِنٌ مِنْ آَلِ فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إِيمَانَهُ** ﴾ **[غافر ، آية : 28]**، قدّم قوله "من آل فرعون" على قوله" يكتم إيمانه"، لأنّه لو أخّر عنه لتوهّم أنه متعلق بقوله يكتم، فلا يفيد ذلك أن الرجل من آل فرعون، والمراد إفادة أنه منهم.."[1]

وقد جعلوا التقديم للضرورة ليس من باب البلاغة، من ذلك ما تدعو إليه الضرورة الشّعرية كقول الأسَدي:

ســريعٌ إلــى ابــنِ العــمِّ يلطــمُ وجهَــهُ ولــيسَ إلــى داعِــي النَّــدى بســريع

حيث يتكافأ التقديم والتأخير فليس له شيء من الملاحة التي لغيره، ومثل ضرورة الشّعر في هذا ضرورة السّجع وتناسب الفواصل، وقد سبق أن هذا ليس ممّا تدعو إليه البلاغة كغيره ممّا تدعو إليه البلاغة في هذا العلم، ولهذا تكافأ فيه من جهة البلاغة التقديم والتأخير، " ومن التقديم لتناسب الفواصل قوله تعالى: ﴿ **قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى** ﴾ **[سورة طه**

([1])– عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، ص/85.

،آية:66، 67]، ولكن القرآن الكريم لا يلجأ إلى مزية السّجع وحدها، إلا كان شأنه في هذا شأن السجع في غيره، ومن مزايا التقديم في الآيتين، غير مزية السجع الاهتمام بشأن سحرهم، والمبالغة في الخيفة التي حدثت في نفسه، والاهتمام بإثباتها له."[1]

إلّا أنّه لا يمكن أن نعدم فائدة ذلك النوع من التقديم والتأخير، فالاهتمام بالجوانب الموسيقية، وتكرار النغمة نفسها من خلال مقاطع صوتية معيّنة كان من باب ضروب التفنّن في الكلام لا من باب اعتباطي بل من باب الحرص على التأثير في المتلقّي وعقد صلة بينه وبين الملقي.

ولذلك فإن إيثار إعادة مقطع صوتي دون غيره على مسافة معيّنة وفي موضع معيّن سيختلف تأثيره ومعناه على مستوى التركيب إن جاء في صورة أخرى .

* التقديم للتخصيص:

ومن أغراض التقديم أيضا إفادة التخصيص، " وهو في هذا الغرض يعدّ من أدوات القصر كما سبق، والتخصيص في غالب الأمر لازم التقديم، ومن التقديم ما يتعين لإفادة التخصيص، ومنه ما يجوز أن يكون للتخصيص، وأن يكون لتقوية الحكم فقط.

* التقديم المتعيّن للتخصيص:

وللتقديم المتعيّن للتخصيص "يكون في صورتين إحداهما أن يكون المسند إليه واقعا بعد نفي والمسند خبر فعل، ويستوي في هذا المسند إليه المضمر والمظهر، كما في قول المتنبي:

ومَـــا أنَـــا أســـقمتُ جِســـمِي بِـــهِ ولا أنَـــا أضـــرمتُ فِـــي القلـــب نَـــارا

فالمعنى في هذا على أنه هناك إسقام وإضرام، ولكن الجالب لها غيره، لا هو، ولهذا لا

([1])–عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية ، ص/86.

يصح أن تقول "ما أنا قلت هذا ولا غيري" للتناقض بين أوّل الكلام وآخره."[1]

* التقديم المحتمل للتخصيص والتقوية:

وعن الصورة التي يجيء فيها التقديم المحتمل التخصيص وتقوية الحكم فواحدة " وهي بناء الفعل على المسند إليه المثبت غير المنكر، فإنه تارة يأتي للتخصيص كما في قوله تعالى: ﴿ **وَمِمَّنْ حَوْلَكُمْ مِنَ الْأَعْرَابِ مُنَافِقُونَ وَمِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ مَرَدُوا عَلَى النِّفَاقِ لَا تَعْلَمُهُمْ نَحْنُ نَعْلَمُهُمْ سَنُعَذِّبُهُمْ مَرَّتَيْنِ ثُمَّ يُرَدُّونَ إِلَى عَذَابٍ عَظِيمٍ** ﴾ **[التوبة، آية: 101]**، فالمعنى في هذا التخصيص أي لا يعلمهم إلا نحن، وتارة يأتي لتقوية الحكم كقول عروة بن أذينة:

سُـــــليمَى أَزْمَعَـــــتْ بَيْنَنَـــــا فـــــأينَ نُقولُهَـــــا أيْنَـــــا

فلا يريد من هذا أن الإزماع كان لها وحدها دون غيرها، وإنّما يريد أن يحقق الأمر ويؤكدّه."[2]

وبناء على ما سبق ، فإنّ مجيء لفظ في رتبة من دون أخرى ، وتوزيعه على مسافة مغايرة لأخرى ضمن التركيب ، يكون وراء تعدّد الدلالات من جهة واختلاف الوقع في النفس ، من جهة أخرى. ناهيك عن اختلاف مسارات الحركة التي ترسمها التركيبات في هيئة من دون أخرى.

(1)– عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، ص/ 87.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/88.

الدراسة التطبيقية (إيقاع التقديم والتأخير)

1-تقديم الجار والمجرور(شبه الجملة) على المفعول به

قال الشاعر في قصيدة الذبيح الصّاعد :

واحْشُــرِي فــي غيَاهِــب السِّــجْنِ شَــعْبًا سِــيمَ خَسْــفًا فَعَــادَ شَــعْبًا عَنِيــدَا

وَاجْعَلِــي بَرْبَــرُوسَ مَثْــوى الضَّــحَايَا إِنَّ فِــي بَربــروسَ مَجْــدًا تَلِيــدَا!!

واربِطِــي فِــي خَيَاشِــمِ الفَلَــكِ الــدَّو ارِ حَــبْلًا، وَأَوْثِقِــي مِنْــهُ جِيــدَا[1]

في حركية ممتدة نحو الأمام، تجعل من التحدّي عنوانا وسمة لشعب صامد مصمّم على نيل الحرية، فاستوى عنده "السجن" والاعتقال وفك القيود.

في حركة تنقلنا إلى دلالات مُقابلة، هي في معنى: مهما حشرت الشعب في غياهب السجون، ومهما جعلت من بربروس مكان إقامة للشعب، ومهما صلبت وشنقت هذا الشعب، فإن ذلك لن يخفيه ولن يزيده إلا صمودا وإصرارا.

إنّ هذه الرؤية المتشبعة بقيم عُرف بها الشعب الجزائري، وأراد الشاعر أن يؤكد لفرنسا جوهر وخصوصية الإنسان الجزائري، حينما تنتهك أرضه. لذلك أخذ من نظام معيّن في تراكيب الجمل ليحقق تلك الدلالات.

وكان من دون شك التقديم أحد الوسائل المحققة لذلك والمعبّرة عن تلك الرؤية التي تجلت على مستوى التشكيل، من خلال تقديم الجار والمجرور على المفعول به شعبا في قوله "واحشري في غياهب السجن شعبا"، وتقديمه على اسم إنّ في قوله: "إنّ في بربروس مجدا تليدا، وتقديمه مرة أخرى على المفعول به في قوله "واربطي في خياشم الفلك الدوار حبلا"، وقوله" وأوثقي منه جيدا".

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/18.

وكأنّ في حركة الأمر إحالة أو إشارة إلى شيء، يجعل القارئ أو السامع، يشدّ انتباهه إلى ذلك المكون، في غياهب السجن، في "بربروس"، في خياشم الفلك الدوار، منه جيدا".

إنّ تلك التراكيب بذلك العدول عن التركيب الأصلي للجملة حقّق شعرية التقديم والتأخير، الذي لم يكن مجرد تلاعب بمواقع الكلمات أو تلاعب بالرتب، بقدر ما كان حرصا على تحقيق دلالات لا يمكن لها أن تتحقق في التراكيب الآتية: "واحشري شعبا في غياهب"، إنّ مجدا تليدا في بربروس. واربطي حبلا في غياهب، وأوثقي جيدا منه".

من دون شك، أنّ هذه الحركية والنقلة في مكونات الجملة بفعل التقديم والتأخير قد حققت دلالة أخرى أوحت بها حركة النقل وإيقاع الجار والمجرور الذي صار سمة أسلوبية، شكّل حلقة ربط بين مكونات الجملة وتموقعه الجديد.

إنّ وقع إحساس التحدي، الذي ترجمه شكل من أشكال التعذيب في فترات الاحتلال، وهو الاعتقال أو السجن، جعل الشاعر يتخذ من هذا المكان رمزية مترجمة لحقيقة شعب يأنس وحدة الجدران، ويقبل حلق الحبال من أجل كرامته ونيل حريته.

وهنا يتجلّى وقع الحصار، أو يمكن أن نعتبره وقع المكان المغلق والحبل المقيد، ووقع نهاية الحياة من أجل فك الحصار، وفي ذلك إيحاء بدلالات الانعتاق والحريّة، إنها حركية كما نقلتنا في إثارات إلى أمكنة دالة، نقلتها أيضا عبر حركة اللزوم في الدلالة إلى نقيضها، مما جعل للتقديم والتأخير شعرية.

*** وقال في قصيدة "زنزانة العذاب رقم 73"**

وَإِنْ جَفَانِي ذَوُو القُرْبى، فَلَا عَجَبُ إِنَّ النّبُــوَّةَ فِـــي أَوْطَانِـــهَا خَـــرَقُ!

لَازِلْتُ أَرْعَى لَهُمْ عَهْدًا، وَإِنْ بَقِيتُ مِثْلَ المُدَى، مِنْ جَفَاهُمْ فِي الحَشَى حُرَقُ

سَيَذْكُرونَ إِذَا اللَّيلُ الرَّهِيبُ سَجَى وَجَلْجَلَ الخَطْبُ، أَنِّي فِي الدُّجَى فَلَقُ[1]

نحس بحركة إيقاعية متصاعدة، تعبّر عن نوع من التوتر، ترجمته انفعالات الشاعر الكاشفة عَبْر لغة الأبيات عن حالة التوتر والمعاناة النفسية الحالّة به، من خلال وجوده في السّجن، وبُعد الأحبّة والأهل عنه.

حيث ولّد التشبيه الضمني في البيتين الأول والثالث ممّا سبق، إيقاعا دلاليا بفعل التقابل، القائم على شرح الموقف أو الفكرة أو الحالة، ثم تقديم البرهان عليها. فقد شبه حالة جفاء وابتعاد ذوي القربى عنه بحالة النبوّة، أو الأنبياء الذين عادة ما لا يُصدّقون من طرف قومهم، بل ويقابلون بالعداء.

والرؤية نفسها أخذها الشاعر في أسلوب حجاجي يتمثل في الاستدلال على أفكاره، حيث شبّه مكانته بين قومه في المواقف الجليلة بمكانة البدر الذي يفتقد، حيث تدرك قيمتها– المكانة– في الدجى والظلمة.

وإنْ كان تأسّف الشاعر من جفاء ذوي القربى، ممّن لهم صلة به مِن أهله، أو مِن بني وطنه، فإنّنا نجد التقديم والتأخير الذي جعل مَن أحدثوا ذلك الموقف وطبيعة الموقف مقدَّما في التركيب، وتطلّبه الموقف والسياق . حيث قدّم التركيب : في أوطانها، الذي ارتبط نفسيا "بلا عجب"، ولا عجب حتى لما يقترفه ذوو القربى، ولذلك ارتبطت عبارة أوطانها الدالة على النبوّة نفسيا بذوي القربى، وكأنّ شِقوة هؤلاء ملأت قلبه حسرة، فلم يتمكن أن ينسى موقفهم، فنجده تحت وقع ذوي القربى وما صنعوه، لذلك يتقدم التركيب: "ذوي القربى" في موطن آخر "لهم" الذي حقّق اتساقا وانسجاما في دلالات النص من خلال الإحالة إلى ما سبق.

وكأنّ تذكر الشاعر لذوي القربى يذكّره ويقرن اسمهم بما فعلوه، فيزداد توتر الشاعر، في امتداد تركيب الجملة "من جفاهم، في الحشى حُرَق.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/29.

وفي ظلّ التذكير بتلك المكانة التي دلّ عليها التشبيه الضمني، تتصاعد الحركة الإيقاعية في قرينة الدليل في الجملة الفعلية "سيذكرون" والتي حملت إيقاعيا الإحالة إلى ذوي القربى في الضمير "الواو" الدال على الجمع، وفي ذلك استمرار صور فعل ذوي القربى لتتصاعد الحركة الإيقاعية في جملة الشرط، لنحس بوقف تفصيلي مكّن من نطق الجملة التي طالت تركيباتها.

وإذا كان حديث الشاعر عن تلك المكانة فإنها أكثر ما تتضح في وقت الشدة، وعلى أساسها كان الوقت الزمني، "في الدجى"، هو المقدّم بوقعه ليكون تأكيدا وتوضيحا لموقف الشاعر.

2- إيقاع التقديم والتأخير ضمن التكرار :

* وقال في قصيدة "وقال الله":

وَفِـــي صَـــحْرائِنَا جَنَّـــاتُ عَـــدْنٍ بِهَـــا تنســـابُ ثروتُنَـــا انْسِـــيَابَا[1]

وَفِـــي صَـــحْرَائنا الكُبْـــرَى كُنُـــوزٌ نطـــارد عـــن مواقعهـــا الغُرَابَـــا

وَفِـــي صَـــحْرَائِنَا تِبْـــرٌ وتَمْـــرٌ كِـــلا الـــدَّهَبَيْنِ: راقَ بِهَـــا وَطَابَـــا

وَفِـــي صَـــحْرَائِنَا شِـــعْرٌ وسِـــحْرٌ كِـــلَا المَلَكَـــينِ حَـــطَّ بِهَـــا الرِّكَابَـــا

وَفِـــي صَـــحْرائنا أَدَبٌ وَعِلْـــمٌ زَكَـــا بِهِمَـــا المُثَقَّـــفُ وَاسْـــتَطَابَا

وَفِـــي وَاحَاتِنَـــا ظِـــلٌّ ظَلِيـــلٌ تَفُـــورُ بِـــهِ نَوَاعِرُهَـــا حُبَابَـــا

وَفَـــوقَ سَـــمَائِها قَمَـــرٌ مُنِيـــرٌ نطارحُـــه الأحاديـــثَ العِـــذَابَا

وَتَحْـــتَ خِيَامِهَـــا انْحَبَسَـــتْ عُيُـــونٌ لَهَـــا "هـــاروتُ" قَـــدْ سَـــجَدَ احْتِسَـــابَا

([1]) - مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/ 33.

وَتَحْـــتَ خِيَامِهَـــا انْبَجَسَـــتْ عُيُـــونٌ أَسَـــالَتْ مِـــنْ فَـــمِ الـــدُّنْيَا لُعَابَـــا[1]

إنّه إيقاع الأمكنة، بله إيقاع الصحراء، بجمالها وخيراتها وسعتها، إنّها اللوحة الفنية الجميلة التي رسمها الشاعر لمكان ارتبط بجانب عقدي، دال على الوحي ورسالات الأنبياء.

كما ارتبط بإبداع وعبقرية أمّة عُرفت بالشّعر، حيث يتحول الإيقاع الموحي بدلالات الفخر وتبيين مزايا المكان، إلى إيقاع بصري، تشكّله التراكيب من خلال تكرار شبه الجملة"وفي صحرائنا" و" وتحت خيامها"، لتتشكّل حركة إيقاعية أفقية وعمودية، ويتشكل إيقاع بصري يتصل أيضا بما تقع عليه الرؤية التي أرادها الشاعر أن تتجه إليها ويُلفت إليها العقل والضمير، ليتمعن في جنّات عدن، ويتمعن في الواحات الخضراء والثروات والكنوز، والتّبر والتمر، والشّعر والسّحر، وجمال القمر المنير، وما حوته الخيام من حسناوات.

إنّها حركة تختصر حدثا، مثّله التقديم والتأخير، وكأنه يقول "انظرْ"، التفِتْ، تمعَّنْ، أَمَا رَأيتَ، أين يمكنك أن ترى هذا الجمال؟ أفعلا يوجد مكان به وفيه ما ذكرت لك؟ وغيرها من التراكيب اللسانية التي يمكن أن تقدم رسالة إلى المتلقي تدعوه إلى النظر والتأمل في خصوصية "مكان" هو الصحراء الجزائرية.

لقد ربط الإيقاع ذهن المتلقي بالمقدَّم "المكان" الذي هو جزء من الهوية، فأراد الشاعر أن يهتم بالمكان أكثر مِمّا يوجد فيه، لأنه لو قدّم ما يوجد فيه لانْصَرف الذهن إلى الموجود، وجعل المتلقي قد يقرن ذلك بأماكن أخرى غير الصحراء، أو أنّ الصحراء يقلّ حضورها في ذهن السامع بعد أن تزاحمه دلالات جنّات عدن، والكنوز والتبر والتمر، لذلك كان التقديم من طرف الشاعر ليس تلاعبا بمواقع الكلمات داخل التركيب، بقدر ما هي معان كامنة في نفسه، فترجمها في صياغة، أو أحدث الشاعر تغييرا في جوهر الصياغة ليحقق دلالات لا تتحقق في ترتيب معيّن للجُمل.

(1)- مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/34.

إنّ التعلّق الحاصل في الأبيات من خلال حركية الإحالة التي جعلت الصحراء محور وبؤرة الكلام، قد جعلت من تركيب شبه الجملة في صيغ مختلفة، يحقق تجانسا دلاليا مع المقدَّم شبه الجملة "في صحرائنا".

في صحرائنا ⟵ بها، بالصحراء، بصحرائنا

وفي صحرائنا ⟵ عن مواقعها

وفي صحرائنا ⟵ راق بها وطابا

وفي صحرائنا ⟵ حط بها الركابا

وفي صحرائنا ⟵ زكا بها المثقف

وفي واحاتنا ⟵ نواعرها حبابا

وتحت خيامها ⟵ لها هاروت.

وقع المكان في مخيلة الشاعر والذي شكّل مساحة واسعة في النص، أراد أن ينسب إليه جملة من "الدوال"، هذه الأخيرة لا يتحقق الغرض من مدلولاتها إلا على مستوى ذلك النمط أو التنظيم من التراكيب، فوجدانيا قد ربطنا الشاعر بالصحراء، هذا الربط الوجداني قد أفاده الضمير العائد في التراكيب المقدَّمة على بعض المكونات، كما هو موضح سابقا.

إنّ ما عزز حركية إيقاع التقديم والتأخير الذي شكّله التنسيق التركيبي في الأمثلة السابقة، هو بعض التنظيمات التركيبية داخل الأبيات، من ذلك البيتان الثالث والرابع:

وفـــي صـــحرائنا تبـــر وتمـــر كـــلا الـــذهبين:راق بهـــا وطابـــا

وفـــي صـــحرائنا شـــعر وســـحر كـــلا المَلَكـــين: حـــطّ بهـــا الركابـــا

حيث نلاحظ أنّ خصوصية المكان الذي هو جزء من الهويّة، رمز حضاري، فالشاعر لم يقل: الذهبان كلاهما، والملَكان كلاهما، بل قدم التأكيد على المؤكد، فأفاد خصوصية الموجود، وبذلك تغيرت الوظيفة الإعرابية للمقدّم.

وحتى يحافظ الشاعر على إبراز قيمة المكان، الذي لم يبق في مخيلة القارئ، أنّه مقترن بالذهب والتمر والشّعر والسّحر، لذلك وجب الدفاع عنه، بل إنه هوية وانتماء، أو يمكن القول: إنه الوطن، وإنه البعد الحضاري، يتجاوز قيمة ما فيه من ماديات.

التركيب قلة وإيجاز:

كلا الذهبين //0///0/ 6 مقاطع

كلا الملكين //0///0/ 6 مقاطع

الذهبان كلاهما /0///0///0//0 9 مقاطع

كما أنّ تقديم اللفظة "كلا" أدى إلى نقص في عدد المقاطع من (تسعة) 09 إلى(ستة) 06 مقاطع، وبذلك توفير للجهد والمشقّة في النطق، لأن عملية النطق هي عملية عضوية بالدرجة الأولى.

وقد أحدث التقديم كسرا في الذهبين، وذلك ما أفاد استبعاد الذهب والتبر عن القصد، ليعزز من جديد خصوصية الاهتمام بالمكان، من جهة، وسهّل النطق بما يلي من مقاطع وجعل الحركة مستمرة، من جهة أخراة.

3-إيقاع التقديم والتأخير القائم على تقابلات دلالية :

وإن كان التركيب يدل على عموم الرؤية وشموليتها، فإن ذلك يوحي باستمرار الحرص على الهوية.

وفي ظل خصوصية الأمكنة، ولكن في ارتباط بمفاهيم الثورة، وما سلبوها من المعاقل/ الوغى/ الاستقلال/ التاريخ.

يقول الشاعر في قصيدة "وقال الله":

نَزَلْنَـــــا مِـــــنْ مَعَاقِلِنَـــــا صُـــــقُورًا وَصُـــلْنَا فِـــي الـــوَغَى، أُسْـــدًا غِضَـــابَا

وَفِـــــي اسْـــــتِقْلَالِنَا مُتْنَـــــا كِرَامًـــــا وَبَلَّغْنَـــــا الرِّسَـــــالَةَ مَـــــنْ تَغَـــــابَى

وقَلَّبْنَـــــا مِـــــنَ التَّـــــارِيخِ وَجْهًـــــا وَجَـــــدَّدْنَا لِهَيْكَلِـــــــهِ إِهَابَـــــــا[1]

نحس بإيقاع فيه نوع من التفخيم والتعظيم، تطلّبه الموقف والسياق الذي أوحى بالمشاركة الوجدانية الجماعية، التي دلت على نوع من الشمول وارتباط مصير الأمة بكلّ شعبها، فكان من هذا الأخير النزول، والصول، والموت، والتبليغ، والتقليب والتجديد.

إنّ الحركة الإيقاعية لم تكن في منأى – في دلالتها– عن مسرح الأحداث التي صنعت الثورة، فكان النزول مقترنا بالمعاقل، والحصول مرتبط بالوغى، والموت من أجل الاستقلال، والتغيير في وجه التاريخ والتجديد في صفحاته وهيكله، فكانت الحركة أشدّ ارتباطا وإحالة إلى شواهد تشكّل مفهوم الثورة، فلا يمكن أن نتحدث عن الثورة دون أن يتبادر إلى الذهن تصور حول المعاقل، والوغى، والاستقلال والأمانة والتاريخ.

إنّها حركة توحي بالانتقال والتنقل، إنه تنقل:

من المعقل "الديار" ⟵ ساحة

سكون ⟵ حركية (حرب، قتال)

وفي الاستقلال ⟵كان الموت الكريم "حرية ⟵موت".

التاريخ ⟵ حركة في اتجاه أسطورة فرنسا التي لا تقهر.وأن الجزائر فرنسية،

ومنه فعل التقليب ⟵ تغيير مسرى التاريخ.

([1]) – مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/41.

لنكون أمام تقابلات دلالية شكّلتها حركية التقديم والتأخير التي أوحت بصورة مقارنة جسّدتها تغييرات في مسار الثورة الجزائرية.

وقال في قصيدة " وتعطّلت لغة الكلام":

لُغـــةً القنابـــلِ، فِـــي البَيـــانِ فَصِـــيحَةٌ وُضِـــعَتْ لِمـــنْ فـــي مَسْـــمَعَيْهِ صُـــمامُ

ولَـــوَافِحُ النيـــرانِ، خَيْـــرُ لَـــوائحٍ رُفِعـــتْ لِمَـــنْ فـــي نَاظِرَيْـــهِ رُكـــامُ

وَرَوَائِـــحُ البـــارودِ، مِسْـــكُ نَـــوَافِجٍ سُـــجِرَتْ، لِمَـــنْ فِـــي مِنْخَرَيْـــهِ زُكَـــامُ[1]

نحس بحركة إيقاعية مندفعة نحو الأمام، في لغة تقريرية موحية بالثقة والثبات، في سَوق أدلة تشهد بأسلوب ثوري معتمد من طرف الشعب الجزائري.

إنّنا أمام لغة وأمام لفح، وأمام رائحة، ممّا يجعل القارئ قد يسرح في البحث عن هذه اللغة، أية لغة؟ وأية رائحة؟ وأيّ لفح؟

لذلك نجد التعريف بحركته الإيقاعية التي كانت كإحالة، وتوجيه لذلك التصور لتشدّه إلى المضاف إليه، لتتضح الإجابة : إنها لغة خاصة بالقنابل، إنه لفح نيران، وإنها رائحة بارود، ليسهم الصائت (الكسرة) في المضاف إليه في تسهيل استمرارية الحركة الإيقاعية نحو الأمام لتستقر مع التنوين في المكونات: فصيحةٌ، لوائحٍ، نوافجٍ، ليكون التنوين ترديدا وإعلانا صريحا لتلك اللغة حتى تبلغ مسمع كل أصمّ، ولتكون تلك النيران بلهيبها وبريقها يقينا للبصر العامي عنها.

ولتكون روائح البارود، مخترقة المناخر المسدودة، لتوجه الحركة الإيقاعية من جديد موحية بالعظمة والرفعة وحدوث فعل القوة، أوحى بها الضمّ في: وُضعت/ رُفعت/ سُجرت/ وقد حقّقت هذه الأفعال اتساقا وانسجاما بفعل التماثل في صيغها وحركاتها.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/44.

إنّ التوجه في الحركة نحو التركيب الإضافي: لغة القنابل /لوائح النيران/ورائح البارود يحضر في الذهن لوحة متنازلا عنها أو أنّها غير مجدية، ومن ثَمّ كان الاقتراح، وكانت الرؤية البديلة لما يتعلق بمصائر الشعوب.

إنها لوحة قوامها: لغة الخطاب/ لغة السياسة/ لوافح القلم/ روائع الحبر/ . وعليه فإن تلك التشكيلات البديلة كان لها إستراتجية، أو أنها موجهة لعدوّ، ولذلك أشار الشاعر إلى تلك الإستراتجية (الوضع/الرفع/ التسجير).

ومن دون شك، فإنّ اللغة أصوات ترتبط بالسمع، وإنّ لفحات النيران وبريقها مقترن بالبصر (النظر)، وإنّ الرائحة مقترنة بالأنف وحاسة الشمّ، وهذا ما جعل الشاعر يلجأ إلى تقديم تلك القرائن لتتفق دلاليا مع توقع القارئ وما تتطلبه اللغة الشّعرية من فعالية في تركيباتها وإن اختلفت رتب الكلام، وذلك هو البحث عن التنويع الدلالي الذي يكسب العبارة جمالا وفصاحة.

*** وقال في مجموعة "نار ونور" ، في قصيدة "لا تعجبوا إن جاءكم برسالة":**

مَلِـــكُ الكِفَـــاحِ، تَحِيَّـــةً مِـــنْ أُمَّـــةٍ شـــهيد الزّمـــان كفاحهـــا، فَعَنَـــا لَهَـــا

ثـــارَتْ تُفَصّـــل بالحَديـــدِ حَـــديثَها وَمَضَـــتْ تفسّـــر بالرّصَـــاصِ مَقَالَهـــا

غَنَّـــى بثَوْرَتِهـــا الرَّهِيبـــةِ، شَـــاعِرٌ وشَـــدَا يُخَلّـــدُ فِـــي العُصُـــورِ قِتَالَهـــا

وَاشْـــتَقَّ مِـــنْ نَبضـــاتِهَا، أَوْزَانَـــهُ وَاخْتَـــارَ مِـــنْ لَـــوْنِ الـــدِّمَاءِ جَمَالَهَـــا[1]

لقد تحقّق التجانس في الحركة الإيقاعية في البيت الثاني، حيث نحس بسردية قوامها الأزمنة المتنوعة بين الماضي والحاضر في شكل مقترن بالتركيب "ثارت تفصل" زمن ماض وزمن حاضر، ربط المسببات بالأسباب.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/131.

ثارت لأيّ شيء ؟– لتقص، ومَضَت تفسر– هنا التجانس الدلالي في تشكيل الرؤية، ثم التوازن في التركيب بالكيفية نفسها، في صدر البيت وعجزه، مما جعل هذا التقابل في التركيب يخلق تجانسا وتناسقا دلاليا.

تفصّل بالحديد

تفسّر بالرصاص

تقابلات يمكن أن نبيّنها، كما يأتي :

ثارت تفضّل ـــــ مضت تفسّر

تفضّل بالحديث ـــ تفسّر بالرصاص

حديثها ـــــ مقالها

وعلى المستوى العمودي :

مقالها

قتالها

جمالها

امتداد الحركة الإيقاعية بالكسر من خلال الصائت والمصوّت (الكسرة القصيرة والطويلة) في التركيبين (بالحديد وحديثها)، وهو جناس ناقص.

كما نلحظ التلاؤم" بين الكلمتين المتجاورتين من ذلك قول الشاعر " بالرصاص مقالها، إن الرصاص آلة، يصدر عنها إنه الحديد/ إنه السلاح/ والذي ينطقه بالرصاص.

إنّ الإيقاع أخذ خصوصية المتكلم والمتلقي معا، فالشاعر يريد أن يعلن ويوضح الأسلوب الجديد في الثورة، كما أنه أراد أن يقف المتلقي على تلك الوسائل فقدّم شبه الجملة في

"تفصل بالحديد حديثها"، حتى تقيد وتشد السامع إلى الحديد كوسيلة من التفصيل دون غيرها، وكذا التفسير الذي كان بالرصاص دون غيره.

وكما أنّ الغناء متعدّد، فقد كان بالثورة من دون غيرها، والتخليد كان في العصور وعبر التاريخ، لا في الكتاب أو الذاكرة، والاشتقاق من النبضات لا من الاسم، والاختيار كان من لون السماء، ولا من غيره؛ إنه إيقاع يأسر المتلقي في حركة توجهه في إطار تصور الشاعر، وفهم أسلوب كفاح الأمّة.

وقال في قصيدة: "وتكلم الرّشّاش جلّ جلاله":

فِـــي كُـــلِّ حَـــيٍّ بِـــالجَزائِرِ صُـــورَةٌ وَبِكُـــلِّ شِـــبْرٍ فِـــي الجَزائِـــرِ مَنْظَـــرُ

وَبِكُـــلِّ خَافِقَـــةٍ رَهِيـــبٌ خَيَالُهَـــا وَبِكُـــلِّ زَاوِيـــةٍ حَـــدِيثٌ يُنْشَـــرُ

هِـــيَ وَصْـــمَةُ التَّـــارِيخِ! فِـــي أَطْوَائِهَـــا لِلْعَـــالَمِينَ، عَـــنِ التَمَـــدُّنِ مَظْهَـــرُ[1]

لقد جاء المسند إليه نكرة "صورة"، "منظر"، "رهيب"، "حديث"، "مظهر"، إننا أمام عدول يتعلق بالمتلقي الذي قد يتوهم ابتداء أنّ الفائدة أو الدلالة من الكلام لم تتحقق باعتبار أن النكرات هي أحوج إلى الوصف، وعليه رفع ذلك التوهم على أن المقدّم خبر وليس نعتا، فليس التقديم والتأخير مرتبط فقط بالمتكلم، بقدر ما يبحث في خصوصية المتلقي، كما هو الحال في أضرب الخبر.

كما أننا أمام ميزة أخرى، متعلقة بالشاعر المتكلم، إضافة إلى غرض التشويق للمسند إليه- بفعل حركة الانتظار والتطلع، وبذلك تزداد عظمة المكان بإحداثه الإثارة ثم يحدث التفاعل حين يدرك ما فيه فعلا .

([1]) – مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/137.

ويمكن أن نقف على حركة إيقاعية تحدثها **خصوصيات العموم في التراكيب:**

صورة في كل حي بالجزائر ⟵ صورة في الحيّ كلّه بالجزائر

وبكل شبر بالجزائر منظر ⟵ ومنظر بالشبر كله بالجزائر.

حركة تبحر بالذاكرة في فضاءات العموم والشمول وإقصاء(إبعاد) الاستثناء، بدل الأحياء كلّها، والقياس نفسه بالنسبة للشبر والصورة.

استغراق للأمكنة والمساحات، عموم في الرؤية، إنه تصاعد الشحنات الممتدة عبر الأمكنة، وعبر التركيب اللغوي الذي لم يجعل الشاعر يكتفي بجار ومجرور، بل تعداه إلى اثنين قبل أن يصل إلى المسند إليه، ولعل الشاعر لم يرتو ظمأه من تصور تلك الصورة .

وكأن المثار في ربوع الأمكنة والأحياء والزوايا، فقد كانت في كل الجزائر؛ إنها حركة تتدفق من الجزء إلى الكلّ، ليتحقق تناسب يضبطه الانتقال من الجزء إلى الكل.

إنّه تعلق بالاتساع و الاهتمام بالمكان، والأرض والتراب، ليخرج من حدود الاستثناء إلى الشمول، فانزاح من ذهن المتلقي تصور الارتباط بالصورة والمنظر ورهيب الخيال والحديث المنثور والمظهر.

الحي، الزاوية، المنظر، رهيب الخيال ⟵ما يشكّل التمدّن

إنّه اتفاق دلالي يجلي عناصر الحضارة وما يبرز تلك الحركية حركة النهضة، وحركة البناء والتغيير والتحوّل والتفاعل.

4-إيقاع تقديم الجار والمجرور على الفاعل :

المجموعة الثالثة: تنبؤات شاعر:

قصيدة: "من يشتري الخلد؟ إنّ الله بائعه !" وقالها بمناسبة تدشين دار ابن باديس للطلبة الجزائريين التابعين لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين بقسنطينة ، بتاريخ 25 أكتوبر ثلاث وخمسون تسع مائة وألف للميلاد (1953 م): [1]

فَكَمْ تحرّقَ عُودٌ في مَقاصرهَا وكَمْ تَحَرَّكَ في أَفْيَائِهَا عُودُ

وَكَمْ تَرَقْرَقَ عِلْمٌ فِي مَدَارِسِهَا وَكَمْ تَدَفَّقَ مِنْ أَبْنَائِهَا جُودُ[2]

لقد احتكم البيتان السابقان إلى إيقاع مماثل بصريا ، قام بالدرجة الأولى على التوازن في توزيع الفقرات المؤسسة على نظام نحوي مماثل ، يمكن توضيحه كما يأتي :

أ- التماثل بين صدري البيتين في المكونات النحوية :

فَكَمْ تحرّقَ عُودٌ في مَقاصرهَا

وَكَمْ تَرَقْرَقَ عَلَمٌ فِي مَدَارِسِهَا

وقد اعتمد هذا التنظيم على تنظيمين آخرين:

***أوّلهما صوتي** من خلال ظاهرة السّجع في الألفاظ: تحرّق وترقرق وتدفّق ، ودخول البنية الصوتية للسّجع في علاقة مع بنيات أخرى ، من ذلك توزيع صوتي القاف والراء في كلّ من : مقاصرها ومدارسها.

***وثانيهما تراكمي** ، يعتمد على التماثل في الأوزان والصّيغ ، متجليا في ظاهرتي التّكرار والتطريز البلاغي:

([1])-مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/263.

([2]) - المصدر نفسه ، ص/265.

فالتكرار في : فكم

↓

وكم

والتطريز في : فكم تحرّق ⟵ وكم ترقرق

في مقاصرها ⟵ فِي مَدَارِسِهَا

ب- التماثل بين عجزي البيتين في البنى النحوية :

ـــــــــــ وكمْ تَحَرَّكَ في أَفْيَائِهَا عُودُ

ـــــــــــ وَكَمْ تَدَفَّقَ مِنْ أَبْنَائِهَا جُودُ

وقد تجلت في هذا التنظيم ظاهرة التطريز بين كل مكونات العجز للتماثل التام في الصيغ وأوزانها، إضافة إلى ظاهرة التكرار اللفظي (وكم ، وكم) .

ج- التقابل الماثل في الاختلاف :

ويتجلى ذلك في اتّباع الشاعر في صدري البيتين السابقين ترتيبا معيّنا في الألفاظ يقابله تغيير في تلك المواطن في عجزي البيتين . وقد كان ذلك التقابل بالكيفية نفسها ، ممّا جعل التماثل يتحقق في البيتين.

إنّ الترتيب الأوّل المحتكم إليه في الصدر الأوّل، هو:

كم الخبرية + فعل ماض+ فاعل + شبه جملة (جار ومجرور)

ويقابله ترتيب في العجز، حدث فيه تقديم وتأخير في رتبة الفاعل الذي تأخّر عن الجار والمجرور :

حرف عطف+ كم الخبرية+ فعل ماض+ شبه جملة (جار ومجرور)+ فاعل

والتوزيع نفسه يتحقّق في البيت الثاني ، لنكون أمام موازنات تراكمية أسهمت في تشكيلها الأنظمة النحوية على المستوى الأفقي ، والأنظمة البلاغية على المستوى العمودي(التكرار اللفظي ، السّجع، التطريز، وردّ الأعجاز على الصدور) .

وتلك الموازنات أخذت سمات التماثل في مجالي النحو والبلاغة على مستويي الصدور ، و كذا مستويي الأعجاز ، وفي الوقت نفسه أخذت سمات الاختلاف على مستويي الصدور والأعجاز معا.

إلاّ أنّ الاختلاف الحاصل بين الصدر الأوّل والعجز الأوّل ، تكرّر بالصورة نفسها على مستوى البيت الثاني ممّا سبق ، ممّا يجعل الاختلاف يحقّق تماثلا ؛ أي مجيء الألفاظ في الصورة نفسها في عجزي البيتين السابقين.

وبالنظر إلى خصائص التماثل المحقّقة على المستوى النحوي من خلال اتباع ترتيب معيّن ، فهل تحقّقت المفارقات الدلالية أثناء العدول عن ذلك الترتيب ؟

إنّ الإجابة عن السؤال السابق تقتضي تحديد مسار الحركة الإيقاعية في البيتين السابقين :

فَكَمْ تحرّقَ عُودٌ في مَقاصرهَا وكمْ تَحَرَّكَ في أَفْيَائِهَا عُودُ

وَكَمْ تَرَقْرَقَ عِلْمٌ فِي مَدَارِسِهَا وَكَمْ تَدَفَّقَ مِنْ أَبْنَائِهَا جُودُ

إنّ القراءة الأوّلية للبيتين السابقين تجعل معاني التكثير تستحضر في الذهن ، إضافة إلى مباشرة الحديث عن أمر مألوف يعرف به ذلك المكان (قسنطينة) . إلاّ أنّ غرض التذكير بتلك الكثرة في التحرّق والتّحرك والترقرق والتّدفق لا يدور حول ما حدث في المقاصر والأفياء أو المدارس ، بقدر ما كان دعما لفكرة تفجير الثورة التحريرية الكبرى والتخطيط لها ، حيث كانت قسنطينة من الولايات التي احتضنت الثورة وأسهمت في تفجيرها .

وليس ذلك غريبا أن يذكر الشاعر جَمال المكان وسحر الطبيعة في كل مرّة يتحدّث فيها عن الثورة الجزائرية ، فحديثه عن احتضان جبل الوحش بقسنطينة فكرة تفجير الثورة ، لم

يُنس الشاعر الحديث عن ما يجود به المكان الثوري ، لأنّ في تلك المعالم ، وفي تلك المناظر أو الانجازات الأخرى شواهد على عظمة الثورة التحريرية وخلودها وديمومتها.

فالحركة الإيقاعية في البيتين السابقين حركة مندفعة نحو الأمام في ثقل وبطء ، وقد فسّر ذلك البطء والثّقل دلالات بعض المكونات، من ذلك : كم الخبرية ، التي أفادت التكثير ، ممّا يجعل الذهن يتعلّق بمخبر عنه متّسم بالتّعدّد والتّكرار .

ولا يمكن أن نفصل كم الخبرية عمّا تمّ الإخبار عنه : كم تحرّق ، كم تحرّك، كم ترقرق ، كم تدفّق، لنحسّ بمعاني التكرار والمعاودة في تلك الأفعال ، لتدلّ على تأكيد تحقق الفعل .

كما أنّ الظاهرات الصوتية التي تحقّقت في تلك الأفعال من إدغام ، وتكرار في المقاطع الصوتية ، قد آزر دلالة التأكيد .

وممّا فسّر مسار الحركة الإيقاعية نحو الأمام توظيف بعض الصوائت والمصوتات ، من ذلك :

- التنوين والضمة القصيرة، في كلّ من :عودٌ، عودُ ، علْمٌ، جودُ.
- الضمة الطويلة، في كلّ من : عودٌ، عودُ، جودُ.
- الكسرة القصيرة والفتحة الطويلة، في كلّ من :مقاصِرِها، أفيائِها، مدارِسِها، أبنائِها.

وإذا انتقلنا إلى التقديم والتأخير الحاصل في البيتين السابقين ، نلحظ أنّ الشاعر التزم ترتيبا تقتضيه الجملة الفعلية من ذكر الفعل، فالفاعل ثم متمّمات الجملة ، وذلك في قوله :

(تحرّقَ عُودٌ في مَقاصرهَا) و (تَرَقْرَقَ عِلْمٌ فِي مَدَارِسِهَا)

ليعدل عن ذلك الترتيب ، حيث قدّم الجار والمجرور على الفاعل ، في قوله:

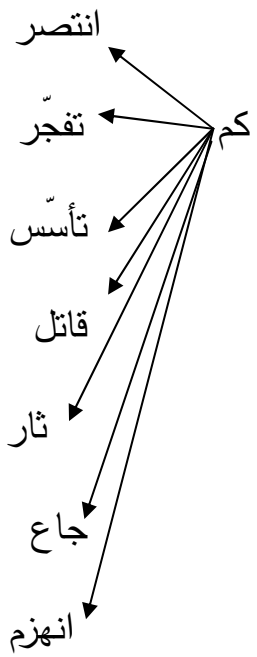
(تَحَرَّكَ في أَفْيَائِهَا عُودُ) و (تَدَفَّقَ مِنْ أَبْنَائِهَا جُودُ)

وقد يستبق إلى أذهاننا الحكم على ذلك العدول أنّ النظم اقتضاه ، أو بتعبير آخر من أجل مراعاة الوزن والقافية ، خاصة أنّ البيت الأوّل ممّا سبق توفّر على ظاهرة ردّ الأعجاز على الصدور في كلمة (عود)، الواردة في الصدر الأوّل ثم ردّت في العجز ، فيوهمنا التصدير هنا أنّ التقديم والتأخير كان للغرض السابق.

ومن دون شكّ، فإنّ التقديم والتأخير للضرورة الشّعرية ليس من مباحث البلاغة ، " فنحن لا نهتمّ بالتقديم إلا حينما يتعلّق به غرض فنّي يوحي به السياق، ويتعلّق بطبيعة التجربة التي يعانيها الشاعر..." [1]

وبتتبّع مسار الحركة الإيقاعية في البيتين السابقين نجد أنّ التقديم والتأخير قد أحدث إيقاعيا دلالات مغايرة ، أرادها الشاعر تتضاف إلى الدلالات المعجمية والنحوية التي يحملها الترتيب المعروف للجملة في مجيء الفعل، فالفاعل ثم المتممات الأخرى.

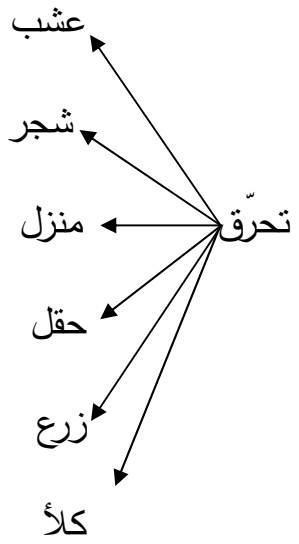
إنّ ذكر كم الخبرية في مطلع البيتين السابقين يستحضر في الذهن مجموعة من الأحداث أو الدّوال ، يمكن أن نمثّل بعضا من احتمالاتها بما يأتي :



([1])– حسن طبل : علم المعاني في الموروث البلاغي ، ط(02)، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، مصر، 2004م ، ص/133.

وغيرها من الأحداث التي يمكن أن تستحضر في تلك النغمة التي يحدثها وقف قصير في سكون الميم (كمْ) ، ولكنّها امتداد لحركة المعنى المحقّ وظيفة التخيّل والتصوّر .

وبذكر الفعل تحرّق يقلّ أفق ذلك التصوّر ويقلّ مجال اللاتحديد ، ليتحدّد الحدث في التحرّق لا في الانتصار أو التفجّر أو التأسيس أو القتال أو غيرها من الاحتمالات السابقة. لندخل مرّة أخرى في تصوّر أو استحضار لمدلولات أخرى على مستوى الفعل تحرّق الدال على المطاوعة ، ويمكن تمثيل بعض تلك الاحتمالات بما يلي :



وبمجرّد ذكر الفاعل (عودٌ) ، يتقيّد ذلك التحرّق ، ليصير خاصا بالطّيب الذي يترك رائحة عطرة بفعل البخار المنطلق منه إثر حرقه في حجرات خاصة من القصور أو البيوت والمساكن.

ويستمر الشاعر في تصوير ما جادت به مخيّلته حول جبل الوحش ومدينة قسنطينة موظفا ظاهرة الوصل والتكرار ، ليخبر عن حدث آخر وهو التحرّك ، لينتظر القارئ ذكر المسند إليه (الفاعل) قياسا على تركيب الصدر ، إلا أنّ الشاعر يعدل عن الترتيب الأوّل ، ليقدّم الجار والمجرور (في أفيائها) على الفاعل عودُ ، ليحدثَ كسرٌ في الحركة الإيقاعية وإلقاء بها في المكان المحتضن الحدث المتحقّق في زمن معيّن .

إنّ تلك الصورة التركيبية الجديدة في ترتيب عناصر الجملة قد حقّق وظائف ثلاث :

- أوّلا : التلهّف والتشوّق لمعرفة الفاعل الذي أسند إليه فعل التحرّك.
- ثانيا : المخاتلة ؛ إنّ قراءتنا للعجز ووقوفنا على كلمة عود (المسند إليه) ، التي ردّها الشاعر ، يوهمنا بتكرار اللفظة نفسها ، والمعنى نفسه ، وهذا يؤدي إلى إعمال ذهن القارئ وقيامه بعملية المقارنة ، من خلال البحث عن معنى لفظة (عود) المكرورة.
- ثالثا : إنّ تقديم الجار والمجرور (في أفيائها) كان له وقع خاص ، حيث أحدث المقابلة في المكان ، أي قرن المكان بالمكان (في مقاصرها) فلم يكن غرض الشاعر إبراز تحرّك العود ، بقدر ما كان إبراز التحرّك في الأفياء ، وذلك يتجانس دلاليا مع معاني التكثير الحاصلة في (كم) الخبرية. وبذلك يقترن المكان بنظيره .

ويتبّع الشاعر الترتيب نفسه في قوله :

وَكَمْ تَرَقْرَقَ عِلْمٌ فِي مَدَارِسِهَا وَكَمْ تَدَفَّقَ مِنْ أَبْنَائِهَا جُودُ

إنّ وقع كم الخبرية هنا يختلف عمّا سبق ، إذ يتحقّق أمران :

أوّلهما: إنّ تكرار كم في ذلك المكان وتلك المسافة ، أفاد الارتباط والتعلّق بما سبق؛ فالقارئ يستحضر ضمنيا ما ورد من معاني التحرق والتحرك.

ثانيهما: صرف ذهن القارئ إلى البحث عن المسند ليجده مغايرا لما سبق . فنحن أمام حدث الترقرق وما يحمله من معاني السّيلان والجري والتلألؤ واللّمعان ، وذلك تعبير مجازي شبّه فيه الشاعر العِلم المقدّم أو المحصّل والملقّن والمتعلّم في مدارس مدينة قسنطينة بالماء أو الدّمع في تدفقه ولمعانه ، على سبيل الاستعارة المكنية ، وفي ذلك إبراز لقيم العلم المحصّل في تلك المدارس ، وإشادة بجهود العلماء والمدرّسين في ذلك الوقت ، كما فيه دلالة أخرى ، وهي أنّه رغم الأوضاع المزرية التي كان يعيشها الشعب

الجزائري إثر فترة الاستعمار الفرنسي ، إلّا أنّ ذلك الشعب لم يتخلّ عن تحصيل العلم وتعليمه.

ويعدل الشاعر عن اتباع الترتيب نفسه في الصدر ، مواصلا ذلك التصوير والإخبار بتوظيف الوصل والتكرار أيضا، لكن مقدّما الجار والمجرور (من أبنائها) على الفاعل (جود) .

وفي تركيب استعاري يعمد الشاعر إلى استحضار صورة قائمة على الحركة من خلال القرينة الدالة على ذلك ، وهي الفعل تدفّق . حيث شبّه اتصاف أبناء قسنطينة بالجود والكرم بالماء المتصبّب أو الجاري ، وفي ذلك كشف عن أنّ الكرم سجيّة فيهم .

ولا يمكن أن نفصل دلالة ذلك الجود عن تضحيات الشعب الجزائري ، وبذلك تخرج دلالة الجود من معاني النفقة والمال والطعام إلى تقديم النفس والروح في سبيل استقلال الجزائر ونيل حرّيتها .

ولعلّ خير دليل على ذلك ما قاله مفدي زكرياء في الشهيد المرحوم أحمد زبانا :

اُشْـــنُقُونِي ، فَلَسْـــتُ أَخْشَـــى حِبَـــالًا وَاصْلِبُونِي ، فَلَسْتُ أَخْشَى حَدِيـدَا

وَامْتَثِـــلْ سَـــافِرًا مُحَيَّـــاكَ جَـــلّا دِي ، وَلَا تَلْتَثِمْ ، فَلَسْتُ حَقُـــودَا

وَاقْـضِ يَـا مَـوْتُ مَـا أَنْـتَ قَـاضٍ أَنَا رَاضٍ ، إِنْ عَاشَ شَعْبِي سَعِيـــدَا[1]

وكما قال أيضا في قصيدة وتكلّم الرّشاش جلّ جلاله :

أَوْ كَانَ مِنْ (بُوشْنَاقَ) أَمْسِ بَلَاؤُنَا فَلَقَـدْ غَدَوْنَا بِالمَشَانِـقِ نَفْخَـرُ

(1)– مفدي زكرياء : اللهب المقدّس ، ص/10.

أَوْ أَنَّ مِرْوَحَــةً تُعَــدُّ ذَرِيعَــةً فَاليَــوْمَ ، بِالأَرْوَاحِ لَا نَتَأَخَّــرُ [1]

وبناء على ما سبق يمكن أن نقف على حقيقة أنّ ظروف الاستعمار التي مَرّ بها الشعب الجزائري، قد أثّر في معجم الشّعراء ، وأخذت بعض الألفاظ بعدا دلاليا آخر مرتبطا بالتضحية والشهادة والخلود في الدنيا والآخرة ؛ خلود الذكر في الدنيا، وخلود العيش والحياة في الآخرة.

ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور على الفاعل ، قول الشاعر :

وَرَانَ عَلَــى الــبَعْضِ حُمْــقٌ وَجَهْــلٌ وَأَغْــرَقَهُمْ فِــي السَّــخَافَاتِ وَحْــلُ

وَقَــالُوا: قَصِــيدُكَ شِــعْرٌ قَــدِيمٌ يُكَبِّلُــهُ بِالثَّقَاعِيــلِ غِــلُّ [2]

وقال :

جَلَالُــكِ تَقْصُــرُ عَنْــهُ اللُّغَــى وَيُعْجِزُنِــي فِيــكِ سِــحْرُ البَيَــانْ [3]

إنّ التراكيب التي حدث فيها تقديم الجار والمجرور وتأخير الفاعل هي :

أ- على البعض حمق وجهل

ب- في السّخافات وحْلُ

ت- بالتفاعيل غلّ

ث- عنه اللّغى

ج- فيك سحر البيان

([1])-مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/139.

([2])- مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر، شر: الطاهر مريبعي، دار المختار للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 م، ص/103.

([3])- المصدر نفسه، ص/105.

وإذا كان المفعول به قد تقدّم على الفاعل في قول الشاعر :

وَأَغْرَقَهُمْ فِي السَّخَافَاتِ وَحْلُ

وكذا قوله :

وَيُعْجِزُنِي فِيكِ سِحْرُ البَيَانْ

فإنّنا نتجاوز السبب النحوي في ذلك التقديم والتأخير الذي يجعل ذلك التغيير واجبا ، " وهو أن يكون المفعول ضميرا والفاعل اسما ظاهرا." [1]

وإنّما سنبحث في خصوصيات الحركة الإيقاعية المتولّدة بفعل تقديم الجار والمجرور وتأخير الفاعل ، وما نجم عن ذلك من معان تتوفر في البنية الجديدة (الصورة الجديدة للتركيب).

وَرَانَ عَلَى البَعْضِ حُمْقٌ وَجَهْلٌ وَأَغْرَقَهُمْ فِي السَّخَافَاتِ وَحْلُ

جَلَالُكِ تَقْصُـــرُ عَنْـــهُ اللُّغَى وَيُعْجِزُنِي فِيكِ سِحْرُ البَيَانْ

نحسّ بحركة إيقاعية مندفعة نحو الأمام ، تبدأ في استواء وسير في مسار أفقي ترجمته الصوائت القصيرة المتتالية ، خاصة الفتحة القصيرة في كلّ من : وَرَانَ عَلَى، وَأَغْرَقَ ، ممّا أوحى بتجلّي الأثر وتحوّله إلى سمة طاغية على السلوك والموقف ، لتكسر الحركة قليلا بفعل الإحالة إلى مصدر ذلك السلوك أو الموقف الذي أخبر به الشاعر في الجار والمجرور ، وذلك في التركيبين : على البعض ، وفي السّخافات .

ولعلّ لجوء الشاعر إلى مثل تلك التغييرات في مراتب الكلام ، يعدّ مما استحسنه العرب قديما ، وهو ما عبّر عنه سيبويه بالمستقرّ ، حيث يقول :" والتقديم ههنا والتأخير ،[فيما

([1])– عبد الغني الدقر : معجم النحو ، ط(03)، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1986 م ، ص/265.

يكون ظرفا أو يكون اسما، في العناية والاهتمام، مثله فيما ذكرت لك في باب الفاعل والمفعول. وجميع ما ذكرت لك من التقديم والتأخير] والإلغاء والاستقرار عربيّ جيّد كثير، فمن ذلك قوله عزّ وجلّ : ﴿ **وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ** ﴾ **[سورة الإخلاص ، آية :4].** وأهل الجفاء من العرب يقولون ولم يكن كفؤا له أحد .كأنّهم أخّروها حيث كانت غير مستقرّة."[1]

وعليه فإنّ إحالة الشاعر إلى مكان استقرار الرّين وما كان فيه الإغراق ، ليكونا محلّ اهتمام ، ليقترن الرين بالعباد ، وليقترن الإغراق بالسّخافات ، ومن ثمّ تكون صورة الاستصغار هي المقصودة ، استصغار لأولئك العباد الذين تدنّست قلوبهم وعقولهم ، ومن ثمّ فقد حقّق الفعل ران في مطلع البيت الأوّل ممّا سبق الإشعار المسبق بالخطأ في التقدير والتفكير من طرف بعض العباد.

ولذلك نجد الشاعر يقرن ذلك الرين بالحمق والجهل ، ويجعله سمة بارزة مقترنة بالفعل ران ، وهو ما عبّرت عنه إيقاعات الصوامت القصيرة المتمثّلة في تنوين الضم، والضمّة القصيرة في المكونات : حمق ، جهل ، هم، وحل. ليكون ذلك الضمّ جهرا وإعلانا صريحا ، يريد الشاعر أن يجعله سمة تعبّر عن تصوّر موبوء ، ليكون محلّ استهجان من القارئ ، بعد أن كان محلّ استهجان واستصغار من الشاعر.

ويستمرّ ذلك الإخبار عن مواقف بعض الناس من شعر مفدي زكرياء ، حيث كان ذلك الإخبار إيقاعيا موحيا ، من جهة، بالرفض من طرف الآخر ، وموحيا ، من جهة أخرى ، بقناعة الشاعر في تمسّكه بمعايير وأسس يراها واجبة في الشّعر ، ويتضح ذلك من خلال تصريحه بالنقد الموجه إلى شعره في حركة إيقاعية قوامها حوار أحادي الطرف (وقالوا) .

وما عزّز الإخبار في قناعة وإصرار على مواقف التمسّك بمبادئ الوزن والتفعيلات التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، الصوائت(المصوتات القصيرة) الموظفة بشكل لافت ، ويتجلى ذلك في الكلمات الآتية : قالُوا، قصيدُك، شعرٌ، قديمٌ، يكبّلُهُ ،غلٌّ.

([1])– سيبويه(أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) : كتاب سيبويه، 56/1.

فمنذ البداية يعلن الشاعر عن موقف بعض الناس (الشّعراء والنقاد) من شعر مفدي زكرياء في قول صريح (قالوا) ، لنحس بارتفاع الموجة الشعورية الكاشفة عن استغراب لحكم صادر عن جهل وحمق وعدم معرفة بأحكام الصناعة الشّعرية.

ذلك التصريح الذي عزّزته الضمة القصيرة وتنوين الضم كان كاشفا عن حكم نقدي يتعلّق بالقصيدة الحديثة أو المعاصرة التي قيلت في زمن الشاعر ، على أنّها تعدّ قديمة لا تصلح لذلك العصر ، لأنّها مقيّدة بالوزن والتفاعيل التي تحدّ من حريّة الإبداع وتعيق التعبير عن مكنونات وأحاسيس الشاعر .

وبعد أن اتّبع الشاعر ترتيبا أصليا في عناصر الجملة في صدر البيت (وقالوا : قصيدك شعر قديم) ، نجده يلجأ إلى تقديم وتأخير بعض العناصر في العجز (يكبّله بالتفاعيل غلّ) حيث قدّم الشاعر الجار والمجرور (بالتفاعيل) على الفاعل (غلّ) لأنّ التكبيل كان متعلّقا ومستقرا في التفاعيل المشكّلة الوزن الشّعري ، وبذلك أبرز الشاعر موطن التكبيل ، الذي هو أساس النقد .

ومن جانب آخر ، فإنّ ذلك التقديم في الجار والمجرور قد حقّق انسجاما دلاليا من خلال وضع القارئ في حقل دلالي يتعلّق بالإبداع ، فكان الجار والمجرور (بالتفاعيل) مقابلا للقصيد والشّعر ، ليكون بذلك تابعا لعناصر العملية الإبداعية ، بخلاف لو كانت لفظة (غلّ) هي المقدّمة ، لخيّل إلى القارئ أنّ ألفاظ : القصيد والشّعر والغلّ ، تنتمي إلى حقل دلالي واحد ، فاقترن بعضها ببعض ، في السياق نفسه.

وإذا انتقلنا إلى البيت الثالث ممّا سبق ، في قول الشاعر :

جَلَالُكِ تَقْصُرُ عَنْهُ اللُّغَى وَيُعْجِزُنِي فِيكِ سِحْرُ البَيَانْ

فإنّ حديث الشاعر عن جلال الجزائر وعظمتها ، والتصريح بقصور أيّ لغة عن التعبير عن ذلك الجلال وتلك القدسية التي يحملها الوطن في قلب الشاعر ، جعله يقدّم الجار

والمجرور في الصدر (تقصر عنه اللغى) ، ليجعل القصور مرتبطا بالجلال ، وبذلك يتضح المعنى أكثر ، ويبرّر ذلك القصور أمام الجلال .

بمعنى آخر ، إنّ ذكر فكرة عظمة الجلال يلزم عنه قصور اللغى ، وفي وجود القصور يلزم أن يكون الموصوف أو المخبر عنه عظيما جليلا. ولذلك كان الارتباط بالجلال عن طريق الجار والمجرور من خلال العائد(الضمير المتصل) وليس الارتباط باللغى.

ويمكن أن نمثّل العلاقة السابقة في ارتباطها الدلالي بما يلي :

عظمة المكانة (الجلال والقدسية) ⟵ قصور اللّغى

⟶

(تبادل علاقة اللزوم)

والنظام نفسه يتبّعه الشاعر في عجز البيت السابق:

ويُعْجِزُني فِيكِ سِحْرُ البَيَانْ

يواصل الشاعر الكشف عن عجزه وعدم قدرته عن التعبير عن عظمة وجلال الوطن ، فبعد أن قصّرت جميع اللغى عن وصف ذلك الجلال وتلك العظمة ، فإنّ البيان بروائعه وسحره بما يتضمنه من أساليب فنية وصور بديعة يقصر هو الآخر ، ويعجز عن التعبير عن مكانة الوطن وقدسيته في قلب ووجدان الشاعر.

وإن كان الشاعر قد طوّع البنية الصوتية بفعل تصرّفه في تراكيب اللغة ، من خلال اللجوء إلى الوقف في نهاية البيت (البيانْ) ، ممّا أدّى إلى التقاء ساكنين ، وهو ما يعرف بالقصر.

ولا يمكن أن نهمل ذلك الجانب الإيقاعي ، إذ في ظل ذلك الوقف يتحقق لفت انتباه القارئ ، ومن ثمّ المشاركة الوجدانية والمعرفية في تلقي المعاني وإنتاجها.

إنّ قول الشاعر (يعجزني فيك سحر البيان) عوض الترتيب : يعجزني سحر البيان فيك ، يغيّب من دون شك الظاهرات الإيقاعية السابقة ، إضافة إلى تحقيق معاني التعلّق بالمتحدّث

عنه ، وهو الوطن (الجزائر) ، ليكون ذلك العجز خاصا بها دون غيرها من البلدان ، هذا من جهة، وليقترن العجز بالوطن من خلال تقديم الجار والمجرور (فيك) ، ولا يكون مقترنا بسحر البيان ،من جهة أخراة، وهنا تتجلى عواطف الشاعر أكثر في البنية اللغوية المحتكمة إلى التقديم والتأخير في الجار والمجرور .

ولعلّ هذه العلاقة اللزومية شبيهة بما سبق ذكره في التركيب (جلالك تقصر عنه اللغى) ، فبذكر الشاعر الفعل (يُعجز) يلزم عن ذلك أن يكون المتحدّث عنه عظيما ، ولذلك قدّم الشاعر الجار والمجرور (فيك) ليقترن العجز بالوطن (الجزائر)، والأمر نفسه إذا علمنا عظمة الموصوف أو المتحدّث عنه، فإنّ معنى العجز يكون مبرّرا في ذلك السياق .

ويمكن أن نمثل لتلك العلاقة، بما يلي :

العجز (يعجزني) ⟵ الوطن (فيكِ)

⟶

(تبادل علاقة اللزوم)

و نلحظ أنّ المعنى اللغوي للفعل (عجز) في إفادته عدم القدرة وإظهار الضعف ، لا ينفصل ولا يبتعد عما حقّقه الفعل (قَصَر) من معاني الضيق وعدم القدرة وعدم الكفاية ، وكلّ ذلك كشف عن عواطف الشاعر وحالته النفسية القلقة والخائفة على مصير الوطن ، ومحاولة الشاعر إثارة عواطف وعقول المخاطبين من خلال استشعارهم الأخطار الداهمة وطنهم. وذلك ما صرّح به الشاعر في مطلع المقطوعة :

بلادي بلادي الأمانْ الأمانْ أغنّي عُلاك ، بِأَيِّ لِسَانْ؟

وإن كان من إشارة إلى الدلالة اللغوية للمعاني السابقة المتعلّقة بالعجز وعدم القدرة وإظهار الضعف أمام الوطن ، وإن كان إيقاع المنظومة الصوتية المحقّقة في ظاهرة الوقف أو القصر قد حقّق ذلك التناسب والمعاني اللغوية – وقد أشرنا إلى ذلك سابقا– فإنّ إيقاع الصوائت قد انسجم دلاليا هو الآخر ومعاني العظمة والجلال التي قابلها العجز وعدم القدرة.

ويمكن توضيح ذلك التناسب الدلالي من خلال توظيف الصائت القصير المتمثل في الضمّة بشكل لافت ، حيث وردت الضمة ثمان (08) مرات في ألفاظ البيت الشّعري.

فكان ذلك الرفع إعلانا عن قيمة المسبّب في العجز والقصور ، كما كان موقف عدم القدرة والضعف بارزا ومصرّحا به في شجاعة وحبّ عميق .

ولعلّ المصوت القصير (الكسرة) قد حقّق وظيفة دلالية تناسبت ومعاني العجز الذي أبداه الشاعر ، فإذا كان الضم مؤذنا ومصرّحا بمعنى العجز ، فإنّ الكسر في نون الوقاية المتصلة بالفعل (يعجز) قد أحدث كسرا في الحركة الإيقاعية وأوحى بمعاني التأثير في النفس والاستجابة بموقف فيه معاني الضعف ، ليمتد ذلك الكسر في الصائت الطويل (الياء) التي حققت وظيفة المفعولية ، وهنا تتفق الدلالة النحوية وإيقاع الصوائت ، فكلّ منهما أوحى بمعنى تأثير الفعل فيه ، أو بيّن ناتج الفعل فيه.

ليتضح ذلك الخفض أكثر في الجار والمجرور (فِيكِ) ، ليكون امتداد مسار الحركة في ذلك التركيب اللغوي شبيها بالاستسلام أو الحكم النهائي ، المفضي إلى عدم وجود مقاومة أو عناد ، وهو ما عبّر عنه الشاعر في دقة بقوله (يعجزني) .

الفصل الثالث

إيقاع التعريف والتنكير

1-التعريف والتنكير في عرف البلاغيين القدماء :

لا شك، أنّ ما يعتري اللفظ من أحوال منها التعريف والتنكير، يصحبه تغيير في المعنى، وعليه فإنّ ظاهرة التنكير " تقوم بدور فعّال في رسم أبعاد الإيقاع الشّعري من جانبين: الأوّل منهما جانب إيحائي معنوي يتمثل فيما يحمله التنكير من إيحاءات غنية بمعاني الإطلاق وعدم التحديد، ممّا يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلّف لدى المتلقي إحساسا بالكلّية، ويضفى نوعا من الغموض والتهويل، ويخلق جوّا ملحميا يعمّقه الجانب الآخر للنكرة، وهو جانب مادي صوتي يتجلّى في تنوين التنكير الذي يترك ترجيعا صوتيا عاليا يصاحبه رنين ممتد يرفع وتيرة الإيقاع ولاسيّما حينما يتمركز في نهاية الشطر الأوّل من البيت ليتردّد صداه في وقفة ما بين الشطرين، ممّا يساعد المتلقي في تمثل اللحظة الوجدانية والتفاعل معها."[1]

وإذا كان التنكير يتعلّق بعوالم اللاتحديد واللاتعيين، فإنّ " التعريف يقوم بتحديد أفق العالم الشّعري، وذلك أنه يشدّ خيال المتلقي إلى أرض الواقع، فيحدّد الأشياء والمدركات ويحصرها في إطار اللوحة الشّعرية هذا من الناحية الدلالية، أما من الناحية المادية والصوتية فإنه يحرم الكلمة المفردة من تنوينها، ويقيدها إمّا (بأل) التعريف أو بربطها بكلمة أخرى ممّا يحدّد حركتها ويقيدها: ولكن إذا تناوب وجوده في النص مع وجود التنكير وحَّد إيقاعا يتميز بالحيوية والنشاط، إذ ينشأ عندئذ نوع من التجاذب والتنافر أو نوع من الصّراع بين تحديد التعريف، وإطلاق التنكير يغني الحركة الإيقاعية ويُنمّيها."[2]

ومعرفة الشيء هي العلم به، والتعرّف ضد التنكّر، وقد ذهب يحي بن حمزة العلوي إلى أنّ المعرفة ما دلّت على شيء بعينه، والنّكرة، ما دلت على شيء لا بعينه، ولا يجوز تعريف حقيقة المعرفة بأمر لفظي لأمرين:

([1]) – ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/231.

([2]) – المرجع نفسه: ص /231، 232.

أمّا أوّلا فلأنّ المقصود بيان الماهية، وأمّا ثانيا فلأنّ بعض المعارف يكون في معنى النّكرة. ثم إنّ المعارف خمس: المضمرات، والأعلام، وأسماء والإشارة، ثم المعرّف باللّام، ثم المضاف إلى واحد في هذه إضافة معنوية لا لفظية، وهي متفاوتة في التعريف.[1]

2- المعارف : [2]

- **الإضمار**: يكون إذا كان المقام مقام التكلّم.

كقول بشار:

أنـــا المُرَعَّـــثُ لا أَخْفَـــى عَلَـــى أَحَـــدٍ ذرّت بـــيَ الشَّـــمْسُ لِلْقَاصِـــي وللـــدَّانِي

* أو كان المقام مقام خطاب: كقول "الحماسية أمامة" مخاطبة ابن الدّمينة:

وأنـــتَ الـــذِي أَخْلفْتَنِـــي مـــا وَعَـــدْتَنِي وأَشْـــمَتَّ بِـــي مَـــنْ كَـــان فِيـــكَ يَلُـــومُ

* أو كان مقام الغيبة: **كقوله تعالى:** ﴿ **اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى** ﴾ **[المائدة آ: 08].**

الثاني: العلمية لإحضاره ذلك بعينه في ذهن السامع ابتداء باسم مختص، **كقوله تعالى:** ﴿ **قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ** ﴾ **[الإخلاص آ: 01]**

أو للكناية حيث الاسم صالح لها، **كقوله تعالى:** ﴿ **تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ** ﴾ **[المسد آ: 01]** ؛ أي جهنّمي.

أو لإيهام استلذاذه، كقول الشاعر:

بِـــاللهِ يَـــا ظَبَّـــاتَ القَـــاعِ قُلْـــنَ لنـــا لَـــيلايَ مـــنكُنّ أو ليلـــى مِـــنَ البَشَـــر

أو التبرّك به، مثل : "الله الهادي ومحمد هو الشفيع".

أو التفاؤل مثل: سعد في دارك.

([1]) – إنعام فوال عكالي: المعجم المفصل في البلاغة العربية. ص/385.

([2])– المصدر نفسه، ص/385.

أو التطيّر مثل: السّفاح في دار صديقك.

* **الموصولية**، ويكون منها: الصّلة، التفخيم، التنبيه، الإيمان وشأن الخبر"[1]

* **الإشارة**، ويؤتى بالمسند إليه اسم إشارة لأحد أمور، وذلك أن يقصد تمييزه لإحضاره في ذهن السامع حسّا، كقول الشاعر :

هــؤلاءِ قــومٌ إنْ بَنُــوا أَحسَــنُوا البِنــا وإنْ عاهــدوا أوْفُــوا وإنْ عَقَــدوا شَــدُّوا

أو لقصد أن السامع غبي لا يميز الشيء عنده إلا بالحسّ، كقول الفرزدق:

أُولَئِــكَ آبَــائي فَجئْنِــي بمِــثْلِهِمْ إِذَا، جَمضــعَتْنَا يَــا جَريــرُ المَجــامِعُ

أو للتثنية، إذا ذكر قبل المسند إليه مذكور وعقّب بأوصاف على أنّ ما يرد بعد اسم الإشارة فالمذكور جدير باكتسابه من أجل تلك الأوصاف. **كقوله تعالى:** ﴿ **أُولَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ** ﴾ **[البقرة، آ: 5]**.

* **الخامس: التعريف بالألف واللام**، وتكون لإثارة معهود بينك وبين مخاطبك، أو يراد به نفس الحقيقة، مثل "الماء مبدأ كلّ حيّ".

* **التعريف بالإضافة**، وتكون لإحضار المسند إليه في الذهن أو تغني إضافته عن التفصيل، أو لتضمنها تعظيما أو استهزاء."[2]

والتنكير يأتي لفائدة، ويُنكّر المسند إليه لأغراض منها: "الإفراد والنوعية، والتعظيم والتحقير، والتكثير والتقليل، وينكّر المسند لأغراض منها: عدم الحصر، التفخيم والتحقير."[3]

([1]) – إنعام فوال عكالي: المعجم المفصل في البلاغة العربية ، ص/ 386.

([2]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولذلك استقبح البلغاء الكلمة المنكّرة إذا وضعت في مقام المعرفة، أو العكس، من ذلك ما نقله أبو هلال العسكري في قوله: "ومن الألفاظ إذا وقع نكرة قبُحَ موضعُه وحَسُن إذا وقع معرفة، مثل قول بعضهم:

لَمَّـــا اِلْتَقينَـــا صَـــاحَ بَـــيْنٌ بَيْنَنَـــا يُـــدْني مِـــنَ القُـــرْبِ البِعَـــادَ لِحَاقَـــا

فقوله : "صاح بَيْنٌ بَيْنَنَا" متكلّف جدا، فلو قال "البين" كان أقرب على أنّ البيت كلّه رديء ليس من صف البلغاء."[1]

وبناء على رأي أبي هلال العسكري، فإنّ هناك شروطا أو أحوالا ينكّر فيها المسند أو المسند إليه، مع مراعاة خصوصيات الجوانب النحوية والدلالية .

3- حالات تنكير المسند:

المسند إذا كان خبرا فإنه ينكّر " إمّا لعدم إرادة فائدة زائدة على الخبرية كالعهد أو الحصر، نحو: زيد كاتب، وعمرو شاعر.

ومنه ما كان البعد سببا له، نحو: الصّدق نجاء.

أو يكون المخاطب مأمورا بأن يصف المبتدأ به، نحو: الخير عارة والشرّ لجاجة، وإما لإرادة كماله، لا أصل الخبر، وذلك إذا علم المخاطب أصل الخبر دون كماله، نحو: زيد كامل.

أو لقصد المبالغة إذا كثر صدوره من المبتدأ، نحو: زيد عدل وتخصيصه بالإضافة أو الوصف لتكميل فائدته بالامتياز، نحو : زيد غلام رجل، أو غلام جيّد."[2]

([1]) – أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، إبراهيم المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1986م، ص/149.

([2]) – ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص/66.

4- وينكّر المسند إليه، إمّا : [1]

- **للإفراد : كقوله تعالى: ﴿ وَجَاءَ رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى﴾ [القصص آ: 20]،** أي فرد من الأفراد.

- أو **للنوعية: كقوله تعالى: ﴿ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ ﴾ [البقرة آ: 07]،** أي نوع منها، وهو غطاء التعامي عن آياته تعالى.

- **ويحتملها معا، كقوله تعالى : ﴿ وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ ﴾ [النور آ: 45]** يريد إمّا كلّ فرد من أفرادها، أو كل نوع من أنواعها.

- أو للتعظيم، كقول ابن أبي السّمط:

لَـــهُ حَاجِـــبٌ فِـــي كُـــلِّ أَمْـــرٍ يُشِـــينُهُ وَلَـــيْسَ لَـــهُ عَـــنْ طالـــبِ العُـــرْفِ حَاجِـــبُ

أي له ما حجب أيّ حاجب، وليس له حاجب ما.

- **أو للتكثير**، كقولهم "إن له لإبلا، وإنّ له لغنما، أي كثيرا منهما".

- **أو للتقليل، كقوله تعالى: ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ وَرِضْوَانٌ مِنَ اللَّهِ أَكْبَرُ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴾ [التوبة آ: 72]،** شيء ما من رضوانه أكبر من ذلك كلّه.

- وجاء للتعظيم والتكثير معا، **لقوله تعالى: ﴿ وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كُذِّبَتْ رُسُلٌ مِنْ قَبْلِكَ ﴾ [فاطر آ: 04]،** أي رسل ذوو عدد كثير.

5- تعريف المسند:

ويعرّف المسند بالإضافة أو اللام :

- " وتعريفه بالإضافة، لتكميل فائدته من جهة معينة.

([1]) - ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ص/43.

– وباللام إمّا للعهد، نحو : زيد المنطلق، أو الأمير، إذا كان المخاطب عالما بوجود منطلق، أو أمير غير معين، ويريد إفادة معينة .

– أو للقصر، إذا ظن المخاطب أو توهم أن المنطلق غير زيد، وتريد الردّ عليه، تقول زيد المنطلق أو الأمير، أي لا غير زيد.

– ويجوز أن يراد بالقصر، قصر الكمال، لا أصل الخبر، نحو: زيد الشجاع أي لا شجاع كاملا غيره.

– ويجوز أن يكون قصر الخبر مقيدا بزمان نحو: زيد الوفي حين لا تظن نفس بنفس خيرا"[1]

– أو قد يكون" مقيّدا بصفة نحو قول الشاعر (الأعشى بن ميمون) :

هُـــوَ الوَاهِـــبُ المَائَـــةَ المُصـــطفا ةَ إِمَّـــا مَخاضًـــا وإمّـــا عِشَـــارَا

وعلى تقدير إرادة العهد أو القصر، بتعيينه قصر الجنس وقصر الكمال، لا يجوز العطف بالواو، لا يقال : زيد المنطلق وعمرو، ولا زيد الأمير وخالد، ولا بكر الشجاع ومحمد.

وإذا لم يكن سببا للعهد والقصر، لم يفد الكلام غير تعيين أصل الخبر كقول الخنساء :

إِذَا قَـــبُحَ البُكَـــاءُ، عَلَـــى قَتِيـــلٍ رَأَيْـــتُ بُكَـــاءَكَ الحَسَـــنَ الجَمِـــيلَا

علّل المعاصر تعريف المسند باللام بما صار خلاصته:

أنه يجوز أن يكون لذات واحدة صفتان كالأخوة وكونه مُسمّى بزيد، فإذا علم المخاطب اتصافهما بإحداهما دون الأخرى، جعلها المتكلم باعتبار الصفة المعلومة مسندا إليه

([1]) – ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علم البلاغة، ص/ 66.

وباعتبار المجهولة مسندا، فنقول: زيد أخوك، وإذا كانت صفة الأخوة المجهولة فقط، وأخوك زيد، بالعكس."[1]

6-أغراض تعريف المسند إليه:

فائدة تعريفه إجمالا:" أنّ المعرفة أخص من النكرة، وكلّما كانت أخص، كانت أتم دلالة على المراد، لكونه أقل احتمالا لغير المراد من النكرة. وأمّا التفصيل فإن كان بالإضمار، فلعين الفائدة الإجمالية لكون المضمرات أعرف المعارف، ولكون المقام مقام الإضمار.

أمّا التكلم فكقول "بشار" :

أَنَــا المُرَعَّــثُ فَــلا أَخْفَــى عَلَــى أَحَــدٍ ذرّتْ بِــيَ الشَّــمْسُ لِلْقَاصِــي وَلِلــدَّانِي

"المرعّث: الذي يلبس الرعثة، أي القرط في أذنه، سمي بالمرّعث، لقرط كانت في أذنه لصغره".

وأما الخطاب: كقول الحماسية:

وَأَنْــتَ الّــذِي أَخْلَفْتَنِــي مَــا وَعَــدْتَنِي وَأَشْــمَتَّ بِــي مَــنْ كَــانَ فِيــكَ يَلُــومُ

وأما الغيبية: كقول الآخر"البرج القاسم بن حنبل":

مِــنَ البِــيضِ الوُجــوهِ بَــينُ سِــنان لَــوْ أَنَّــكَ تَسْتَضِــيءُ بِهِــمْ أَضَــاؤوا

هُــمُ حلــوا مــن الشــرف المعلّــى ومــن حســب العشــيرة حيــث شــاؤوا

وإن بالعلمية فلتعظيمه بأن يكون كنية محمودة."[2]

أو إهانته، بأن تكون مذمومة، كقوله تعالى: ﴿ **تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ** ﴾ [المسد آ: 01] "أي جهنّمي".

([1]) – ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علم البلاغة، ص/67.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/39.

أو يكون معظما في نفس الأمر، أو في اعتقاد المتكلم، أو المخاطب، كقوله الحماسي (البيت للمخزومي في المخصص 4/1، وللحارث بن هشام أخي أبي جهل في ديوان الحماسة 188/1".

الله يعلـــم مـــا تركـــت قتـــالهم حتـــى علُـــوا فرْسِـــيَ بأشـــقر مُزبِـــدِ

وإن كان بالموصولية فلكونه غير معلوم إلا بالصّلة، كقولك: الذي كان معك بالأمس رجل عاقل.

أو لاستهجان التصريح به، أو لزيادة التقرير، **كقوله تعالى:** ﴿ **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ**﴾ **[يوسف** آ : **23]**، فإنه أولى على تنزيه يوسف من امرأة العزيز ومن زليخا على مالا يخفى.

أو التفخيم: **كقوله تعالى:** ﴿ **فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ** ﴾ **[طه** آ : **78]**

وإما لبناء الخبر: بأن تكون الصّلة سببا للخبر، **لقوله تعالى:** ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ** ﴾ **[غافر** آ: **06]**.

أو لتعظيم شأن الخبر، نحو قول الشاعر الفرزدق:

إنّ الـــذي سَـــمَكَ السَّـــماءَ بَنَـــى لنـــا بيتًـــا دعائمُـــه أعـــزُّ وأطـــولُ[1]

قال السكاكي:" وربما يجعل ذريعة لتحقيق الخبر" كقول الشاعر عبدة بن الطيب العبشمي:

إنَّ التـــي ضَـــرَبَتْ بَيْتًـــا مُهـــاجِرَةً بِكوفَـــةَ الجُنْـــدِ غَالَـــتْ وُدَّهَـــا غُـــولُ

ضربت بيتا: أقامته، وكوفة الجند: مدينة الكوفة، وغالت: اغتالت"[2]

([1]) – ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علم البلاغة، ص/40.

([2]) – السكاكي : مفتاح العلوم، ص/97.

أمّا إذا كان بالإشارة " فلكونه أكمل تميزا بالإشارة، كقوله ابن الرومي :

هذا أبو الصقر فرد في محاسنه

هَـذَا أبـو الصَّـقرِ فَـرْدٌ فِـي مَحَاسِـنِهِ مِـنْ نَسْـلِ شَـيْبَانَ بَـيْنَ الضَّـالِ والسَّـلَمِ

من نسل شيبان بين الضّال والسّلَم

أو لغباوة السامع، حيث لا يتميز الشيء عنده إلا بالحسّ، كقول الفرزدق .

أولئـــك أبـــائي فجئنـــي بمـــثلهم إذا جمعتنـــا يـــا جريـــر المجـــامع

أو لبيان القريب والبعد والتوسط، فهو: هذا زيد، وذاك عمرو، وذلك بشر.

أو لبيان التحقير، **كقوله تعالى:** ﴿ **أَهَذَا الَّذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ** ﴾ **[الأنبياء أ:36].**

أو للتعظيم فيؤتى بلفظ البعيد، **كقوله تعالى:** ﴿ **الم ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ** ﴾ **[البقرة آ: 1، 2]** أراد بعد المنزلة."[1]

7-تعريف وتنكير المسند إليه عند السكاكي:

أ- تعريف المسند إليه باللام:

وأمّا الحالة التي تقتضي التعريف باللام: "فهي متى أريد بالمسند إليه نفس الحقيقة كقولك، "الماء مبدأ كل حيّ"، قال **عزّ من قائل:** ﴿ **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ** ﴾ **[الأنبياء آ: 30].**

أي جعلنا مبدأ كلّ شيء حي."[2]

([1]) – محمد الدين محمد علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علم البلاغة، ص/40.

([2]) – السكاكي: مفتاح العلوم، ص/184، 185.

وقد يعرّف الاسم وهو في تقدير النكرة ، لكثرة معرفته بصفة معينة. يقول السّكاكي : "ولقرب المسافة إذا تأملت بين أن يعرف الاسم هذا التعريف وبين أن يترك غير معرف به يعامل معرفة كثيرا، معاملة غير المعروف، قال:

وَلَقَـــدْ أَمُـــرُّ عَلَـــى اللَّئِـــيمِ يَسُـــبُّنِي فَمَضَـــيْتُ ثَمَّـــتَ قُلْـــتُ: لا يَعنِينِـــي

فعرّف اللئيم، والمعنى: ولقد أمرّ على لئيم من اللئام، ولذلك تقدر يسبني وصفا لا حالا."[1] حالا."[1]

– أو كان المسند إليه " حصة معهودة من الحقيقة، كما إذا قال لك قائل: جاءني رجل من قبيلة كذا، أو رجلان أو رجال، فنقول له: الرّجل الذي جاءك أعرف، أو الرجلان اللذان جاءاك، أو الرّجال الذين جاؤوك، وفي التنزيل ﴿ **قَالُوا أَرْجِهْ وَأَخَاهُ وَابْعَثْ فِي الْمَدَائِنِ حَاشِرِينَ يَأْتُوكَ بِكُلِّ سَحَّارٍ عَلِيمٍ فَجُمِعَ السَّحَرَةُ لِمِيقَاتِ يَوْمٍ مَعْلُومٍ** ﴾ **[الشّعراء، آ : 36، 37، 38]**، وفي موضع آخر: ﴿ **إِنَّا أَرْسَلْنَا إِلَيْكُمْ رَسُولًا شَاهِدًا عَلَيْكُمْ كَمَا أَرْسَلْنَا إِلَى فِرْعَوْنَ رَسُولًا فَعَصَى فِرْعَوْنُ الرَّسُولَ فَأَخَذْنَاهُ أَخْذًا وَبِيلًا** ﴾ **[المزمل آ: 15، 16]**، وتقرير ما ذكرنا من إفادة اللام الاستغراق أو العهد."[2]

ب– تعريف المسند إليه بالإضافة:

وأمّا الحالة التي تقتضي التعريف بالإضافة " فهي متى لم يكن للمتكلم إلى إحضاره في ذهن السامع طريق سواها أصلا، كقولك "غلام زيد" إن لم يكن عندك شيء سواه، أو عند سامعك، أو طريق سواه أخصر، والمقام مقام اختصار، كقول الشاعر:

هـــواي مـــع الرّكـــب اليمـــانين مصـــعد جنيـــب وجثمـــاني بمكـــة موثـــق

([1]) – السكاكي: مفتاح العلوم ، ص/ 185.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/ 186.

أو لأن في إضافته حصول مطلوب آخر، مثل أن تعني عن التفصيل المتعذر أو الأولى تركه بجهة من الجهات، كقوله:

بنـــو مطـــر يـــوم اللقـــاء كـــأنهم أســود لهــا فــي غيــل خفــان أشــبل

وقوله:

أولاد جفنـــة حـــول قبـــر أبـــيهم قبــر ابــن ماريــة الكــريم المفضــل[1]

وقوله:

قـــومِي هُـــم قتلـــوا أمـــيمَ أخـــي فـــإذا رميـــتُ يصـــيبني ســـهمِي[2]

قبائلُنَـــا ســـبعٌ، وأنـــتم ثلاثـــة وللســبع خيــرٌ مــن ثــلاث وأكثــرُ[3]

وقد يتضمن الكلام " اعتبارا لطيفا مجازيا، كقوله :

إذا كوكـــبُ الخَرْقَـــاءِ لاحَ بســـحرةٍ سُـــهيلٍ أذاعـــتْ غزلهـــا فـــي القرائِـــبِ.

أو مثل أن تتضمن نوع تعظيم باعتبار، كما تقول:

عبدي حضر، فتعظيم شأنك أنّ لك عبدا، أو كما تقول: عبد الخليفة عند فلان، فتعظّم شأن فلان، أو نوع تحقير، كما تقول: ولد الحجام عنده، أو غرض من الأغراض ممكن التعلق بالإضافة."[4]

ج- المسند إليه: معرفة موصوفة:

([1]) – السكاكي: مفتاح العلوم ، ص/ 186.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المرجع نفسه ، ص /187.

([4]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد يوصف المعرّف ، والحالة التي تقتضي ذلك:" فهي إذا كان الوصف مبيّنا له كاشفا عنه كما إذا قلت: الجسم الطويل العريض العميق محتاج إلى فراغ يشغله."[1]

2 – <u>تنكير المسند إليه:</u>

ينكّر المسند إليه في حالات ، وهي :

* " إذا كان المقام للإفراد شخصا أو نوعا، كقولك: جاءني رجل، أي فرد من أشخاص الرّجال، **وقوله تعالى:** ﴿ **وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ يَخْلُقُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ** ﴾ **[النور، آ: 45]**، أي من نوع من الماء مختص بتلك الدابة أو من ماء مخصوص وهي النطفة."[2]

*أو كان المقام غير صالح للتعريف، ويمكن أن يتعلّق ذلك بدرجة المعرفة بالشيء، وقد يكون ذلك لأمرين:

" إمّا لأنّك لا تعرف منه حقيقة إلا ذلك القدر ، وهو أنه رجل، أو تتجاهل وترى أنّك لا تعرف منه إلاّ جنسه كما إذا سمعت شيئا في اعتقادك فاسدا عمّن هو مفتر كذّاب، وأردت أن تظهر لأصحاب لك سوء اعتقادك به، قلت: هل لكم في حيوان على صورة إنسان يقول كيت وكيت؟ متفاديا أن تقول في فلان فتسمّيه، كأنّك لست تعرف منه، ولا أصحابك إلا تلك الصورة، ولعلّه عندكم أشهر من الشمس، وعليه ما يحكيه جلّا وعلا عن الكفار في حق النبي عليه السّلام ﴿ **وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا هَلْ نَدُلُّكُمْ عَلَى رَجُلٍ يُنَبِّئُكُمْ إِذَا مُزِّقْتُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّكُمْ لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ** ﴾ **[سورة سبأ آ: 07]**، كأن لم يكونوا يعرفون منه إلاّ أنه رجل ما، وباب التجاهل في البلاغة، وإلى سحرها..."[3]

([1]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) – السكاكي: مفتاح العلوم ، ص/191.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/191، 192.

* وقد لا يكون هناك سبيل " إلى تعريف الزائد على هذا القدر لسامعك، وإنّما لأن في تعينه مانعا يمنعك، وإمّا لأنّه في شأنه ارتفاعا أو انحطاطا واصل إلى حدّ يوهم أنه لا يمكن أن يعرف، فتقول في جميع ذلك: عندي رجل أو حضر رجل. وقولهم: شر أهرّ ذا ناب. من الاعتبار الأخير." [1]

وقد يكون التنكير في مقام تحقير المقدار في نوع من الأنواع ، مثل قول ابن أبي السمط:

لَـــــه حاجـــــبٌ فِـــــي أمـــــرٍ يشـــــينُهُ ولـــيسَ لـــهُ عـــنْ طالـــبِ العُـــرفِ حَاجِـــبُ

فيعلّق السّكاكي على ذلك قائلا : " انظر إليه كيف تجد الفهم والذوق يقتضبانك، كمال ارتفاع شأن حاجب الأول، وكمال انحطاط حاجب الثاني.

وقال تعالى: ﴿ خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴾ [البقرة أ: 07]، ونكّر لتهويل أمرها.

وقال: ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴾ [البقرة أ: 179]، على معنى ولكم في هذا الجنس من الحكم هو القصاص حياة عظيمة، لمنعه عما كانوا عليه من قتل الجماعة بواحد متى اقتدروا، أو نوع من الحياة، وهي الحياة الحاصلة بالارتداع عن القتل لمكان العلم بالاقتصاص، أو ما ترى إذا همّ بالقتل فتذكر الاقتصاص فأورثه أن يرتدع كيف يسلم صاحبه من القتل وهو من الفرد، فيتسبب لحياة نفيس." [2]

وقد يكون الغرض من التنكير هو التعظيم والتهويل ، "من ذلك قوله تعالى: ﴿ **فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا فَأْذَنُوا بِحَرْبٍ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَإِنْ تُبْتُمْ فَلَكُمْ رُءُوسُ أَمْوَالِكُمْ لَا تَظْلِمُونَ وَلَا تُظْلَمُونَ ﴾ [البقرة أ: 279]**، دون أن يقول بحرب الله ورسوله، ولخلاف ذلك **قال:** ﴿ **وَعَدَ اللَّهُ**

([1]) – السكاكي: مفتاح العلوم ، ص/193.

([2])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ وَرِضْوَانٌ مِنَ اللَّهِ أَكْبَرُ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴾ [التوبة، آية : 72].

دون أن يقول: رضوان الله، قصدا إلى إفادة وقدر يسير من رضوانه، خير من ذلك كلّه، لأن رضاه سبب كل سعادة وفلاح."[1]

أما قوله: ﴿ أَبَتِ إِنِّي أَخَافُ أَنْ يَمَسَّكَ عَذَابٌ مِنَ الرَّحْمَنِ فَتَكُونَ لِلشَّيْطَانِ وَلِيًّا ﴾ [سورة مريم، آية: 45].

بالتنكير دون عذاب الرحمن بالإضافة، فإمّا للتهويل، وإمّا بخلافه بمعنى : أخاف أن يصيبك نفيان من عذاب الرحمن.

وقال عزّ وجلّ: ﴿ وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كُذِّبَتْ رُسُلٌ مِنْ قَبْلِكَ وَإِلَى اللَّهِ تُرْجَعُ الْأُمُورُ ﴾ [سورة فاطر آية: 04]، المعنى: رسل، أي: رسل ذوو عدد كثير، وأولو آيات ونذر، وأهل أعمار طوال، وأصحاب صبر وعزم، وما أشبه ذلك."[2]

وعليه لا يمكن أن نفاضل بين المعرفة والنكرة ، وأن نطرح فكرة اللجوء إلى التعبير بلفظ في صورة معيّنة وأحوال تعتريه، ذلك أنّ لكلّ منهما دلالات وجماليات لا يحققها الآخر.

" فالتنكير يقع لفوائد ، ويستعمل لمقاصد لا يمكن للتعريف أن يقوم بها ، لا من الوجهة اللغوية ولا من الوجهة البلاغية والدلالية ، وكلّها تستقى من السياق ومن مطابقتها مقتضى الحال والمقام؛ فالوظيفة التي يقوم الاسم النكرة بها سواء وقع مسندا إليه أم مسندا في الجملة أو النص اللغوي لا يمكن أن يقوم بها الاسم المعرفة؛ فهي تنفرد بخصائص تنبثق من مفهوم التنكير ذاته و من طبيعته الجمالية." [3]

([1]) – السكاكي: مفتاح العلوم ، ص/194.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/194.

([3])– سيد محمد مير حسيني و علي أسودي: (التنكير وجمالياته البلاغية في نهج البلاغة) ، مجلة العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها ، ع (26)، 2013 م، ص/31.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ التعريف وإن كان يختص بتحديد الدلالة وجعلها مقيّدة ، فإنّه لا يمكن أن يجيء به مكان التنكير ، وكذا هذا الأخير لا يمكن أن ينوب عن التعريف؛ فكلّ منهما يحقق أغراض ومقاصد تتصل بقصد المتكلّم والهدف من الخطاب في علاقته بالمتلقي وكلّ ذلك في صورة غير مفصولة عن السياق أو المقام .

الدراسة التطبيقية (إيقاع التنكير والتعريف) :

1- إيقاع تنكير الحال :

قال الشاعر في قصيدة الذبيح الصاعد:

هَـــامَ يَخْتَـــالُ كَالمَسِـــيحِ وَئِيـــدَا يَتَمَـــادَى نَشْـــوَانَ، يَتْلُـــو النَّشِـــيدَا

بَاسِـــمَ الثَّغْـــرِ كَالمَلاَئِـــكِ، أَوْ كَـــالطَّ ـــفْلِ، يَسْـــتَقْبِلُ الصَّـــبَاحَ الجَدِيـــدَا

شَـــامِخًا أنفُـــهُ، جَمَـــالًا وَتِيهًـــا رَافِعًـــا رَأْسَـــهُ، يُنَـــاجِي الخُلُـــودَا

رَافِـــلًا فِـــي خَلَاخِـــلَ، زَغْـــرَدَتْ تَمْـــ ـــلَأُ مِـــنْ لَحْنِهَـــا الفَضَـــاءَ البَعِيـــدَا![1]

نحس بحركة إيقاعية ممتدة نحو الأعلى شكّلها الفعلان "هام" و"يختال" وهما في الأصل جملتان فعليتان، حيث جاء الحال "يختال" جملة فعلية عوض المفرد النكرة "مختالا"، ليفيد بذلك التجديد والاستمرار في صفة "الاختيال" ، وأنها لا تنقطع عن الشهيد "أحمد زبانا"، وبذلك تحقق التجانس على مستوى طبيعة التركيب الفعلي.

كما أنّ امتداد تلك الحركة قد شكلتها ظاهرة صوتية وهي المدّ في (هام) و(يختال). وفي ظل الظواهر الصوتية نحس بميزة أخرى للإيقاع المزدوج الجامع بين صفتي الخشوع الذي يتطلب نوعا من الهدوء والسكون في مقام اقتياد بطل للمقصلة، والجهر بالحدث والإشادة والافتخار به، في مقام تضحية ما بعدها تضحية في سبيل الوطن والحرية، حيث قدّم نفسه قربانا للجزائر.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/09.

إنّ هذه السياقات قد أبرزت دلالاتها: ثنائيات الجهر والهمس التي وظفها الشاعر لتتضح لنا من خلالها ملامح الإيقاع؛ من ذلك الهاء في كل من (هام، يتهادى، أنفه، تيها، رأسه، لحنها).

والتاء في كل من (يختال، يتمادى، يتلو، يستقبل، تيها، زغردت، تملأ).

والكاف في كل من (كالمسيح، كالملائك، كالطفل).

السين (كالمسيح، باسم، يستقبل، رأسه).

الشين (نشوان، النشيدا، شامخا).

الحاء (المسيح، الصباح، لحنها.)

كنماذج لأصوات الهمس المشكّلة إيقاع الخشوع وترقب المشهد في خوف واستغراب ودهشة بالنسبة للقارئ أو السامع (المتلقي)، إلا أن السياق الثاني الذي كشف عن الإيقاع يجعل من الخوف شجاعة، ومن الجبن تضحية، ومن الاستغراب طمأنينة، ومن الدهشة ارتياحا مألوفا، وذلك ما دفع الشاعر إلى ضرورة الإشادة بذلك الموقف والجهر به، من خلال أصوات أدت تلك الوظيفة أحسن تمثيل:

الميم، اللام، الراء، والنون، وهي أصوات لها رنين بفعل التكرار الموجود فيها، وكأنها صدى لموقف لا بد أن تشهده الملائكة في السماء، ولذلك راح الشاعر ينقل صورة البطل وكأنها هي التي اختارت المقصلة. ولأنّ الشاعر يدرك تمام الإدراك أنّ مثل ذلك الموقف هو الذي يخلده التاريخ، وأنّ تلك الشخصيات بمثل تلك التضحيات تزداد عزا ورفعة من حيث لا يدري المستعمر الفرنسي.

وبعد امتداد الحركة الإيقاعية وتحقيقها الدلالات السابقة، نحس استواءها في التركيب (كالمسيح وئيدا)، لتتوقف قليلا بعد الشطر الأول في المد (وئيدا)، وتواصل في الاستواء في التركيب الفعلي (يتهادى نشوان)، لنحس بوقف قصير يأتي بعده انطلاق مجدّد تتمكن من

نطق الأفعال: المتتالية في التركيب (يختال، يتهادى، يتلو)، إلّا أن الحركة تندفع بقوة نحو الأمام، بفعل الضم في(يتلو)، في ثقل؛ ثقل الضم في "يتلو"، وتغيّر الحركة بين أساسية ممتدة نحو الأعلى قليلا (يتلو)، إلى أفقية ممتدة نحو الأعلى في نهايتها (النشيدا) .

إننا نلحظ حظ التعريف الحاصل في المكونات: المسيح، النشيدا، كالملائك، كالطفل، الصباح الجديدا، الخلود، الفناء البعيدا.

إنّ حركة الهيام والاختيال في "المضمر"، وهو الشهيد "أحمد زبانا"، الذي أخفاه الشاعر وأحال إليه بضمير الغائب"هو" في جميع التراكيب، قد حقق التعريف بالإضمار.

لقد أفادت الحركة التعلق والاستمرار والاسترسال في الحدث، في صلته بشخص واحد، وهذا ما جعل إيقاع صورة البطل لا تفارق القارئ، فكانت تلك الصورة حاضرة بكل خصوصيات التضحية ومعاني الشهادة، فهي حاضرة : بحركتها، ومشيتها، وصعودها المقصلة، واستعدادها، وتهيّئها، واستهانتها بالموت، كلّ ذلك يجعل إيقاع صورة البطل محققا الانسجام داخل الأبيات الشّعرية.

وقد تآزر إيقاع التعريف باللام في "المسيح" والنشيد، والملائك، والطفل، وإيقاع الوصف بعد التعريف: الصباح الجديدا الخلودا، الفضاء البعيدا، ممّا زاد الأبيات وضوحا، وقضى على أي تشويش للذهن.

ولذلك استعان الشاعر بمسميّات محدّدة ممّا جعل الصورة توقظ حسا دينيا من خلال تشبيه البطل بالمسيح والملائكة والطفل، وهو ما أفاد تحديد ملامح الصورة، ومن ثمّ يخرج التعريف عن مفهوم العلاقة بين الشكل والمضمون في اللغة على مستوى التقابل ليدخل في علاقات أخرى بين مكونات التركيب.

ولا تبقى خصوصية التعريف متعلقة بالمكون الاسمي فقط، لتتعداه إلى الوصف وهذا يمكن أن يفتح أفق التعريف والتنكير، الذي لا يبقى محصورا في إفادة المعنى في المكون

الاسمي نفسه، في علاقة تقابلية بين الشكل والمضمون، ليفيد معان أخرى ليس المقصود منها معنى الاسم ذاته، بل تحقيقه فائدة أخرى بذلك الوصف، لا تتأتى من دونه.

كما كان التعريف باللام أو بالمعرف (أل)، فإنّ الشاعر قد بدأ البيت الثاني ممّا سبق باسم فاعل مضاف إلى معرفة، والتعريف بالإضافة يكون حينما لا يتوصل إلى التعريف إلا بها، لأن البسمة التي أرادها الشاعر خاصة بالثغر دون غيره.

وتتحقق حركة أخرى بفعل تقديم الحال، في التركيب:

شامخا أنفه ⟵ رافعا رأسه

شامخا أنفه، جلالا وتيها ⟵ رافعا رأسه، يناجي الخلودا

إنّ تقديم الحال شامخا، وهو وصف نكرة قد اتفق دلاليا مع التعريف الذي أفاد التعلق بصورة البطل، فجاء التنكير في البداية معزّزا تلك الصورة ومفصّلا في أجزائها وأحوالها، مردّدا ظلالها عبر تنوين جملة التنكير في الحال "شامخا" "رافعا"، والتمييز في "جلالا وتيها"، ليؤكد من جديد أنفة الشاعر وتقبله الموت ببرودة، وراحة بال، ليبلغ الشاعر بنوع معيّن من الشخصيات؛ إنها شخصيات قانعة بمصيرها واعية بما تفعل.

ويشرك الشاعر المتلقي في رسم أبعاد صورة البطل، من خلال ما حملته إيقاعات التنوين من حركة تنقل الذهن إلى صورة الشموخ وأين تكون ولمن تكون، ليجعل الشاعر بذلك المتلقي مسهما في تشكيل صورة البطل وما يتعلق بحالتها وهيئتها، لكن سرعان ما يحد الشاعر من أفق التصور والتخييل لدى القارئ، ليأتي الفاعل المضاف إلى الضمير "أنفه"، لأن كلمة (شامخا) حال في صيغة اسم فاعل وهو يعمل عمل فعله، ليتم تحديد محل الشموخ، ولتتم الإجابة عمّا يمكن أن يكون من احتمالات تقترب وتبتعد من المعنى المراد بدقة، من خلال الإضافة التي استوت فيها الحركة الإيقاعية في اندفاع إلى الأمام بفعل الضم الموحي بالثقل، والموحي بعظمة الموقف. ونحس بوقف قصير لنتمكن من نطق

التمييز والمعطوف "جلالا وتيها" ليؤكد من جديد التنوين في أسماء المعاني والنكرة "جلال" و"تيه"، ترديد العظمة واللامبالاة، كأنه تحد ما بعده تحدّ.

والإيقاع نفسه نحسه في بداية الشطر الثاني ممّا سبق، في صورة تركيبية مماثلة، من جهة، (رافعا رأسه)، وبترديد التنوين المتمثل عبر مساحة الشطرين، من جهة أخرى، ليتحقق الترابط، واستمرار دلالات العظمة في استرسال رسم جزئيات الصورة من الأنف والرأس، في صفات الشموخ والرفعة، ليستمر التنوين في (رافعا)، ثم تستوي الحركة الإيقاعية بين (شامخا أنفه) و(رافعا رأسه)، لينتظر القارئ إيقاعا مماثلا في الشطر الثاني من العجز (معطوف عليه ومعطوف منونان)، ليجئ بجملة فعلية متكونة من فعل وفاعل مستتر ومفعول به، حيث إن جملة يناجي هي حالية (مناجيا) إلا أنّ الشاعر خرج عن التنكير ليستعمل فعلا مضارعا مشكّلا بذلك انزياحا إيقاعيا كاسرا الرتابة الموسيقية، أو قل كاسرا الحركة الإيقاعية، إذ كان في ذلك الكسر انتقال من دلالة بيان الصفات التي اتصف بها البطل إلى دلالة أعمق، وهي من دون شك تحمل رسالة، وصاحبها له هدف، وله مشروع؛ إنه التفكير في حياة أخرى، ومن هنا صار الإيقاع رؤية يحملها الشاعر حول أبطاله.

إنّ كلّ وصف قدّمه الشاعر للبطل (أحمد زبانا)، لم يشبع ضالته، ولم يرح شاعريته، ولم يبلغها الكمال، فنجده يعود مرة ثانية لتلك الأوصاف التي تبيّن هيئة البطل، وفي الموطن نفسه من الجملة، في بداية البيت الشّعري مقدّما الحال "رافلا" للاهتمام بأمر الموصوف، لتتشكل لنا حركة إيقاعية في مسار آخر "عمودي"، كما هو موضح في الشكل الآتي :

شامخا

↓

رافلا

ممّا يجعل القارئ يحس بالإيقاع نفسه وفي الموطن نفسه، فيحس بالارتياح كونه سمع المقاطع الصوتية عينها التي سبق وأن طرب لها، بعد أن صارت مألوفة لديه.

وفي ظل التنويع الإيقاعي المتشكل بعد التنوين بين فاعل ومفعول به وعطف، نجد الشاعر يلجأ إلى تركيب آخر بعد التنوين، إنه الجار والمجرور (في خلاخل) "شبه الجملة"، فكلمة (ترفل) قد تجعل القارئ يستحضر صورة الحرير، والثوب العريض، واللباس الثمين، إلا أنّ الشاعر بتوظيفه شبه الجملة "في خلاخل" قد فاجأ القارئ، من خلال تصوير الحركة في حسن آخر خلاف الثوب فقد كانت في الخلاخل، فيخيل إلينا أن البطل عروسا، في أبهى حلة، وما يزيدها جمالا خلاخلها، المصنوعة من الذهب أو الفضة أو النحاس، وكلها معادن نفيسة، وتحمل صورة اللمعان، وإذا كان معدنها يحدث صوتا أو رنينا، علاوة على بعدها الجمالي، فإنّ الاتفاق الدلالي قد تحقق بين صيغة التركيب ومعناه والحركة الإيقاعية، فالخلاخل من الفعل "خلخل" مما يوحي بالتقطع في الحركة وترجيعها، وانطلاقها وتوقفها عند نقطة ثم انطلاقها من جديد ، ليتوقف الشاعر وقفة قصيرة، ثم تستأنف الحركة من جديد في الجملة الفعلية "زغردت تملأ"، ليتم تعزيز إيقاع صوت الخلاخل والانتقال من المعنى الأول إلى الثاني، من خلال حسن التصوير والتناسب في صوت الخلاخل المرجّع، كما هي للزغاريد المنطلقة، المرددة.

وكما كان التحديد في :

رافلا ⟵ من خلاخل.

كان التجانس والتقابل في :

تملأ ⟵ من لحنها .

ليتم بشبه الجملة المقدمة التأكيد على ذلك الترديد، فقد كان للصوت والرنين المسموع بفعل الحركة، حيث كان التعريف بالإضافة ليكون "ها"، وقع الخلاخل حاضرا في كل لفظة وكل

تركيب، ممّا عزّز حركة المستعار له، وجعله حاضرا عبر المتخيل الشّعري؛ إنها حركة مدوّية منتشرة في كل مكان.

وذلك ما حدّده إيقاع التعريف "الفضاء البعيدا" الذي حقّق تماثلا في توقّع النفس لحركة الخلاخل، وأنّها لم تكن خاصة بمن شَهِد الحدث، فكان التعريف بمعلوميته وتحديده مقسما أفق الاحتمالات الخاصة بالأمكنة، كون الفضاء يحوي ويشمل كل مجال يمكن أن يصنعه(يضعه) القارئ أو السامع في ذهنه، وهذا ما يجعل من جديد التناسب حاصلا بين الرؤية والتشكيل.

2-إيقاع تنكير المبتدأ

قال الشاعر:

ثـــورةٌ لـــمْ تَكُـــنْ لِبَغـــي، وظلْـــمٍ فِـــي بِـــلادٍ، ثـــارتْ تفـــكُّ القُيُـــودَا

ثـــورةٌ تَمـــلأُ العَـــوالمَ رُعْبـــاً وَجِهَـــادٌ، يَـــذْرو الطُّغـــاةَ حَصِـــيدَا

كَـــمْ أتينَـــا مِـــنَ الخَـــوارقِ فِيهَـــا وبَهَرْنَـــا، بِـــالمُعْجِزاتِ الوُجُـــودَا

وَانْـــدَفَعْنَا مِثـــلَ الكَوَاسِـــرِ نَـــرْ تَـــادُ المنايَـــا، ونَلْتَقِـــي البَـــارُودَا[1]

نحس بحركة إيقاعية متدفقة فيها نوع من التحديّ، وكأنّ الشاعر يدافع عن موقف ورؤية اتخذهما كصورة وعقيدة حول التغيير، وحول وعي الشعوب بقضايا مصيرها، وما تحمله الثورة من معان، وتنظيمات وإعدادات، وكل ما يمكن أن يحدث تغييرا في وضع راهن.

كل تلك المعاني المختزلة التي تتزاحم في ذهن القارئ وتجعله يشكّل هو الآخر مفهوما حول الثورة، ويغرف من معين معجمه الذي أثاره الشاعر بفعل التنكير في ثورة، لتتوالى التنكيرات في جملة من المفاهيم، لنكون أمام جو من التعدد الدّلالي، أو مجال استحضار

([1]) - مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/12.

واستبعاد دلالات، واصطفاء وانتقاء ما يمكن أن يكون مقبولا مريحا لنفس القارئ محققا ذلك الشغف، مبررا تلك الإثارة الذهنية، من خلال (ثورة، بغي، ظلم، بلاد) في البيت الأول، و(ثورة، رعب ،جهاد) في البيت الثاني (التعدد الدلالي في هذه الكلمات/فكرة تعظيم الثورة).

ليُسهِم التنوين في آخر كلمة (ثورة)، والوقف القصير بعدها في امتداد تلك الدلالات وترديدها، ليأتي بعدها نفي "بلم"، لتشترك أداة الجزم بخصوصياته الصوتية وكأداة مستقلة تحمل "معنى النفي"، ليكون النفي معنى معلوما موجودا في الذهن كحركة تقدّم بديلا لخلاف ما هو موجود، وما هو متحقق أو معروف به الشيء، وبذلك ندخل بحركة النفي نوعا من التحديد والتعريف على خصوصية لفظة "ثورة"، التي لم تكن لبغي وظلم و"بلاء"، ليحدث إيقاع التنكير من جديد خلق عوالم متعددة من الدلالات لدى القارئ وإن كانت في مجالات معروفة "بغي، ظلم، بلاء"، ولكن خصوصيات تلك الكلمات تبقى مفتوحة الدلالة، وبذلك تتحقق فائدة وهي تعميم جنس البغي أو الظلم، فمهما كان شكله أو أسبابه أو مظاهره فإنه ينتفي من ذهن المتلقي.

إنّها رؤية حول فلسفة الثورة الجزائرية التي كانت إنسانية في منطلقها وغاياتها وأهدافها في بلاد ثارت تفك القيود، لنكون أمام انزياح إيقاع أو صورة أخرى للتنكير، وهو تنكير مقيد بوصف، حقق فائدة، بخلاف لو كان مطلقا في "بلاد"، إذ قد يُحتمل تصور خاطئ أو لا يليق بفكرة "البلاد" التي حملت لواء الثورة، فقد تكون المعاني:

بلاد لم تقاوم

بلاد تقاعست/ تخاذلت

بلاد تفرّقت

وغيرها من الدلالات التي يمكن أن تتولد عن التنكير غير المقيد في لفظة البلاد، إلّا أنّ الشاعر كان قد نسجها وفق رؤية تسعى إلى تحقيق معان تتفق وتصوره للثورة، فكان أن

اختار تركيبا يحقق ذلك التصوّر، إذ جاء بنكرة موصوفة مرتين: (ثارت) و(تفك)، لتتفق دلالات "ثورة" وما تحمله من معاني الحركة والتغيير والاستجابة والتأثير، من خلال معاني (ثارت) و(تفك)، ليتحقق التجانس من جديد في الرؤية والتشكيل.

وحفاظا على الرؤية نفسها، وتأكيدا لها، من منطلق عقدي آمن به الشاعر، نجده يكرر لفظة "ثورة" في مطلع البيت الثاني ليتحقق بذلك إيقاع عمودي، من خلال إعادة اللفظة نفسها، وفي المكان نفسه:

ثورة ⟵ نفي (لم تكن)

ثورة ⟵ إثبات (تملأ العوالم) .

وإذا كنّا أمام صيغتين مختلفتين بين النفي والإثبات، فإننا نتحصل على تجانس آخر من حيث الوظيفة النحوية لتركيبي النفي والإثبات، في إطار ما يعرف بالصفة أو النعت، فبعد أن هيّأ إيقاع التنكير المردوف بنفي، الأرضية لتشكيل تصور عن الثورة الجزائرية، بخلاف ما يعتقده المتلقي أو يمكن أن يحمل عليه دلالة لفظة "ثورة"، من خلال إيقاع التنكير والتردد في التنوين، تنتقل الحركة من دلالة إلى أخرى مجانسة وموائمة لها، في وضع المتلقي في سياق حقيقة الثورة، لأنّ إيقاع النفي يخلق في التصور إيقاع الإثبات؛ بمعنى آخر فإن لم يكن هذا فماذا؟

ولأجل ذلك حقّق الإثبات في وصف ثورة في البيت الثاني مسحة جمالية على الحركة الإيقاعية لتستقر في الجملة: (تملأ العوالم رعبا)، لنحسّ بحركة مرجّعة ترجيع التنوين في "رعبا"، وكأنه رعب منتشر في أيّ مكان، ويشمل أيّ مخاوف، وأيّ مكون. وذلك ما حقق اتفاقا دلاليا مع الفعل "تملأ"، الذي أفاد الاحتواء والشمول والانتشار وعدم الاقتصار على مكان ما.

ويعاودنا التنكير في مطلع الشطر الثاني من البيت الثاني في لفظة (جهاد)، لنكون أمام إيقاع مماثل لما سبق، بفعل التوافق والتجانس في التنظيم التركيبي من خلال التقابل:

ثورة ⟵ جهاد

تملأ ⟵ يذرو

العوالم ⟵ الطغاة

رعبا ⟵ حصيدا.

فرفع الثورة في التنوين ينجر عنه وجود جهاد ونضال.

وإذا كان من خصوصيات الثورة ملأ العالم رعبا، فإنّ من نتائج ذلك هو التمكّن من الطغاة، والقضاء عليهم، فإنّه من الناتج ذلك. ولنا أن نتخيل صورة خلقها التقابل بين تركيبات البيتين الشّعريين:

حركة اضطراب، هلع، هروب، تستر، ارتباك ⟵ يلزم عنها سقوط دون مقاومة، حركة آلية مثل الحصيد، أو الشيء الذي تقطع قوائمه عن جذورها، فإنه يسقط دون هوادة، لا التواء في الحركة، ولا مقاومة.

إنّها صورة أو مشهد قد يبدو للقارئ مستبعدا أو مستحيلا، فهذه الدلالات لا تغيب عن ذهن الشاعر، فهو قارئ أيضا، ولذلك نجده يدعم ذلك المشهد، في البيت الموالي:

كـــم أتينـــا مـــن الخـــوارق فيهـــا وجهرنـــا بـــالمعجزات الوجـــودا

وانـــدفعنا مثـــل الكواســـر نرتـــا د المنايـــا، ونلتقـــي البـــارودا

لتجيب الحركة الإيقاعية بقوة، شبيهة بانفجار، أراد الشاعر من خلالها –الحركة– أن يثبت صدق المشهد السابق؛ فوقع كم الخبرية أحدث في النفس تأهّبا واستعدادا، بل واشتياقا لسماع حيثيات ذلك المشهد، أو تدعيما لذلك المشهد، وقد كرّسه الشاعر من خلال حركية اتخذت

من الزمن محورا لها (أتينا، بهرنا، اندفعنا، نرتاد، نلتقى)؛ إنّه إحساس بما حُقّق في الزمن الماضي والحاضر؛ أو إنّها مشاركة جماعية كان بطلها الشَّعب الجزائري، وذلك ما عززه إيقاع ضمير الجمع "نا" ونون الجماعة في "نلتقي"، وما للنون من خصائص الجهر والترديد والغُنَّة ممّا يحقق استمرار تلك الأفعال وديوع صوتها، وتحققها من طرف أكبر شريحة ممكنة.

فإذا كان الزمن بحدثيته إحساسا قويا، شكّل عناصر المشهد، فإنّ هناك تنظيما آخر ضمن البيت الشّعري، حقّق واقعية الصورة وجعلها متحركة؛ إنّه التقديم في بعض المكونات التي كان وقعها قويا في السمع (من الفوارق، بالمعجزات)، حيث حقّق التركيب المتكون من الجار والمجرور بفعل ظاهرة التقديم مسحة جمالية أفادت إجابة عن ذلك التصور الذي حملته "كم"، لتُوجَّه الحركة إلى شيء معروف معهود"الخوارق" و"المعجزات"، وهنا تطمئن نفس القارئ لتتفق على الحقيقة عينها، في ظاهرة التعريف.

ويشكّل التنكير هندسة خاصة في توزيعه ضمن التراكيب، مما جعله يرسم حركة إيقاعية أفقية وأخرى عمودية، متسمة – الحركة– بصفة التماثل في كيفية التوزيع وطبيعة التركيب:

مِـــنْ جِبـــالٍ، رَهِيبَـــةٍ، شَـــامِخَاتٍ قَـــدْ رَفَعْنَـــا عَلَـــى ذُرَاهَـــا البُنُـــودَا
وَشِـــعَابٍ، مُمَنَّعَـــاتٍ جَرَاهَـــا مُبـــدِعُ الكـــونِ للـــوغَى أُخْـــدُودَا
وَجُيُـــوشٍ مَضَـــتْ يـــدُ اللهِ تُـــرْ جِيهَـــا، وتَحْمِـــي لِواءَهَـــا المَعْقُـــودَا
مِـــنْ كُهُـــولٍ يَقُودُهَـــا المـــوتُ للنـــّ ـــصْرِ، فَتفتَـــكَ نَصْـــرَها المعهـــودَا
وشـــبابٍ مثـــل النســـورِ، تَرَامَـــى لا يُبـــالِي بِروحِـــهِ أَنْ يجـــودَا
وشـــيوخ، مُحَنّكـــينَ، كِـــرامٍ مُلِّئـــتْ حِكمـــةً ورَأْيًـــا سَـــدِيدَا[1]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدّس، ص/ 12

وَصَـــــــبَايَا، مُخَـــــــدَّراتٍ تَبَـــــارَى كَـــــاللُّبوءاتِ، تَســـــتفزُّ الجُنُـــــودَا[1]

إنّها إيقاعات توحي بالفخر والاعتزاز، في ظل مكونات نكرة موصوفة، شكّلت حركة إيقاعية ممتدة نحو الأمام في مسار أفقي مستو، ليرتفع حينا في بعض المصوّتات (الفتحة الطويلة) في كل من : (جبال وشامخات).

إلّا أنّه يأخذ مسارا أفقيا نحو الأعلى(←↑) وذلك في نهاية القوافي، غير أنّ هذه السّمة تختلف من بيت إلى آخر، فقد نجد المسار الأفقي نحو الأعلى يتعزز في بيت أكثر من آخر، وذلك من خلال الكلمات الواردة في كلّ بيت :

البيت الأول: رفعنا، على، ذراها والبنودا.

البيت الثاني: جراها، الوغى وأخدودا.

البيت الثالث: لواءها المعقودا.

البيت الرابع: يقودها ونصرها المعهودا.

البيت الخامس: ترامى وأن يجودا.

ويمكن أن نفسر التجانس الحاصل في الحركة الأفقية، من خلال التركيبين :

من جبال رهيبة (البيت الأول ممّا سبق) وشِعاب ممنّعات (البيت الثاني ممّا سبق)

فبعد المكون الأول من التراكيب الآتية نجد صفة: من جبال رهيبة، شعاب ممنّعات، جيوش مضت، من كهول يقودها، شباب مثل السور ترامي، شيوخ محنكين وصبايا مخدّرات. إنّ التماثل على مستوى الوظيفة النحوية خلق تماثلا إيقاعيا شكّل حركة منتظمة استمرت خلال نظام كلي وهو التركيب.

([1]) – المصدر نفسه ، ص/15.

كما شكّلت تلك التراكيب حركة عمودية نحو الأسفل من خلال التماثل في التوزيع والموضع، والتنوع في التراكيب بين إظهار الميم وإخفائها بعد المسافة نفسها، أو تكاد تكون:

من جبال رهيبة ↓ من ــــــــــ

وشعاب ممنّعات ↓ و ــــــــــ

وجيوش مضت ↓ و ــــــــــ

من كهول يقودها ↓ من ــــــــــ

وشباب مثل النسور ↓ و ــــــــــ

وشيوخ محنكين ↓ و ــــــــــ

وصبايا مخدَّرات ↓ و ــــــــــ

إنّ الجبال والشِّعاب التي كانت مسرحا للثورة الجزائرية، والجيوش والكهول والشباب والشيوخ والصبايا الذين اضطلعوا بالثورة وحملوا لواءها المعقود وتقلدوا نصرها الموعود، معروفون بانتمائهم وجنسياتهم؛ إنهم جزائريون، إلا أنّ الشاعر قد لجأ إلى تنكير تلك المكوّنات مما جعلنا نحس بأهميتها وعظمتها من جهة، وعلوّ شأنها، من جهة أخرى؛ إنها دلالات التهويل والتعظيم، وكأنّ الشاعر أراد بها أيضا جنسا من الجبال أي إنّها جبال وقعت فيها الثورة وأنتم تعرفونها ولكنها جبال ليست كالجبال، وشِعَاب ليست كالشِّعَاب، وجيوش ليست كالجيوش، وكهول ليسوا كالكهول، وشباب وشيوخ وصبايا ليسوا كالشباب والشيوخ والصبايا.

كما تحققت معاني التبعيض في (مِن) والحركة الموجهة إلى تلك المكونات ←أنظر

← وتبعتها الواو في شدّ ذلك الانتباه، في تلك النقلة الوجدانية لمعايشة تلك المسميات بحقيقتها المعروفة بها وبما أحدثته صيغتها فِعال (جبال)، وفُعول (كهول- جيوش وشيوخ)، وفَعال (شباب) . وهي قريبا تشترك في الصيغة نفسها، مع اختلاف في مصوت واحد "صائت طويل".وهو الواو، وصائت قصير وهو الكسرة.

3-إيقاع أسماء الأعلام الدالة على أماكن جغرافية:

من المعارف أسماء الأعلام، وهي تتنوع في دلالتها على الجنس البشري والحيوان والأماكن. ولا ريب في أنّ " الاهتمام بالأسماء اهتمام قديم عند الإنسان العربي ، حيث يحفل التراث العربي بالعديد من الشواهد الدالة على أهمية الأسماء ، ودقة اختيار الاسم ، فكان الاسم رمزا تجسدت فيه التجارب، وملتقى لخبرات العربي بالبيئة والكون، ومركزا لتجاربه ورؤاه للعالم ."[1]

وسنتحدث عن الإيقاع الذي تحدثه أسماء الأعلام الدالة على أماكن جغرافية ، من خلال بعض الأمثلة ، يقول مفدي زكرياء:

([1])- علي محمد المكاوي : البيئة والأسماء، دراسة في المعاني والدلالات، ص/08. www.kotobarabia. com

دَلَالُ المَدِيَّةِ أَعْيَا المُلُوكَ وَكَمْ خَاطِبٍ وُدَّهَا أَخْفَقَا

تَنَازَعَهَا الرّومُ وَالمُسْلِمونَ وَحَاوَلَ زَيَّانُ أنْ يَسْبِقَا

وَكَادَ ابْنُ تُوجينَ وَابْنُ مَرينَ بِنارِ المديّةِ أنْ يَخْرَقَا

مَلائِكَةَ اللهِ... هَلْ نَقَلُوهَا؟؟ أَجَلْ..مَنْ رَأَى حُسْنَهَا صَدَّقَا[1]

لقد ورد اسم العلم " المديّة" معرّفا بالألف واللام زيادة على تعريفه بالعلمية ، كما كان مضافا إليه في مطلع الأبيات السابقة (دلال المديّة) ، يتوزّع وفق تنظيم أسهم في تحقيق تلاحم وانسجام .

ومن الأشكال التي جاء عليها اسم العلم (المديّة) :

- ضميرا متصلا تكرّر أربع (04) مرّات / وذلك في المكونات الآتية:

ودّها، تنازعها، نقلوها ، حسنها

وممّا يلاحظ حول التوزيع السابق أنه خلق إيقاعا داخليا كشفت عنه هندسة محتكمة لخاصية التناوب والتماثل، التي كان فيها اسم العلم (المدية) مضافا إليه في البداية، ثم يختفي بعد توزيع أخذ فيه وظيفة المفعولية ، ليظهر من جديد في نظامه الأوّل .

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/74.

(دلال المديّة) جاء مضافا إليه

ودّها ـــــــــ اسم العلم ضميرا مضافا إليه

تنازعها ـــــــ اسم العلم ضميرا مفعولا به

نقلوها ـــــــ اسم العلم ضميرا مفعولا به

حُسنها ـــــــ اسم العلم ضميرا مضافا إليه

ب- اسما صريحا ظاهرا مضافا إليه ، في قول الشاعر : بنار المديّة.

يواجهنا المكان بخصوصيات غير جغرافية، بل إنسانية، بفعل التشخيص الحاصل في الصورة الاستعارية " دلال المدية أعيا الملوك"، إذ شبه الشاعر المدينة بامرأة دلول، تتدلّل على العشاق والخطّاب الذين يتقدّمون لخطبتها لكنهم يخفقون في تحقيق ذلك، ولعلّ هذا يحدث في الحس وقع تصوير المدينة بصورة بيئة تؤسس لها عادات الزواج والعلاقة بين الرجل والمرأة ، فيتحقق بذلك إيقاع بيئة جغرافية مقابل إيقاع بيئة اجتماعية.

فالأسماء " جزء من نظام اجتماعي يرتبط به ويستمد منه مقومات وجوده واستمراره. كما أنّ الاسم هو كلّ مركّب من مجموعة عناصر تتآلف وتتفاعل معا في إطار الزمان والمكان والطبقة الاجتماعية والدين والمهنة ."[1] لتكون بذلك الأسماء عاكسة جوهر الثقافة وخاصة ما يرتبط بالتفاؤل والنظر إلى المستقبل.[2]

ومن خلال سردية قوامها ذكر الأحداث والحقائق التاريخية، التي يجعلها الشاعر شاهدا ودليلا وبيانا يقنع به القارئ بتلك الحقيقة التي أدلى بها في مطلع الأبيات السابقة، ليتحقق

([1])-علي محمد المكاوي : البيئة والأسماء، دراسة في المعاني والدلالات، ص/www.kotobarabia. com.09

([2])-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بذلك التعلّق والانسجام من خلال حركية تعتمد على الإتيان بالأدلة، وتتدرّج في الإقناع أو بالأحرى تتنوع في ذكره، من غير فصله عن المكان " المديّة" .

وبعد ذكر أمثلة لشخصيات تاريخية حاولت الاستيلاء على المدينة (زيان، ابن توجين، ابن مرين)، يختم الشاعر التأكيد على حقيقة المطلع، من خلال تغيير طبيعة التركيب وتحويله من الخبر إلى الإنشاء، ليفيد ذلك التنوع ثراء الحركة الإيقاعية .

ولعلّ الاستفهام الوارد في وسط صدر البيت الرابع، كان بمثابة توسّع في تقديم الأدلة التي شملت الملائكة. ليكون تبرير الجمال والحسن الموجود في المكان، فيبيّن عدم خضوعه لصنع البشر فقط، أو أنّ الملائكة أيضا، شاهدة على بقاء ذلك الحسن، وليس فقط من تقدّم لطلب وُدّ المدية ومغازلتها.

لتحقق الضمائر المتصلة (ها) في كل من (نقلوها، وحسنها)، ذلك التعلق، ممّا يخلق وحدة الشعور والانسجام مع المكان، وبذلك تتنامى الحركة الإيقاعية وفق التطور في النسق الشعوري لا المشهدي من خلال إقراره وتأكيده، بعد الإعلان عنه والبحث عن مبررات له، تؤدي الصورة الاستعارية الدور الكبير في تأكيده ورسم مساره.

وبذلك يمكن استنتاج أنّ أسماء الأعلام لا تكون لمجرّد الإعلام بما تدلّ عليه من معان غير شائعة في جنسها، وإنما تتعدى ذلك إلى معان إضافية تكشف عنها علاقات الإسناد في التركيب أو الجملة.

ينقل لنا جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشّعرية أفكارا عن أسماء الأعلام في اللغات ، يبدأها بالحديث عن مفهوم التحديد ، طارحا سؤالا حول ذلك (ما التحديد) ؟ إنه قبل كلّ شيء – كما تبين الكلمة – ضبط الحدود أي تمييز شيء من مجموع أشياء وفصله عنها ؛ وبعبارة في منتهى البساطة أن نعيّن بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياء.

ويرى أنّ " وظيفة من هذا القبيل قد لا تكون ضرورية في لغة تتكون من أسماء الإعلام فحسب. فالواقع أنّ هذه الأسماء (مثل نابليون، فرنسا، القمر ...) محدّدة من تلقاء نفسها.

غير أنّا نرى أنّ مثل هذه اللغة كانت ستقتضي عددا من الكلمات تنوء تحت ثقلها طاقة الذاكرة . وهكذا وجدت اللغة أنّ من الأنسب قصر هذه الأسماء على عدد قليل من الأشياء المعروفة (من أشخاص ومدن وأعمال فنية ...) وبالنسبة للأشياء الأخرى فقد كان من قبيل الاقتصاد تجميعها في أصناف ، وذلك بحسب خصائصها المشتركة ، مع عدم إطلاق الأسماء إلا على هذه الأصناف." [1]

بمعنى أنّ اللغة ذات طبيعة رمزية حيث يخضع الدال والمدلول إلى علاقة اعتباطية أي عرفية متفق عليها وذلك ما يسهم في التحديد ومن ثم الفهم ، وإن كانت اللغة قادرة على التعبير عن عدد لا نهائي من المعاني .

ولكن هل إيقاع أسماء الأعلام بصفة عامة والأسماء الدالة على الأمكنة يفيد دلالة وضعية يكتفي الإيقاع الإشارة إليها أم أنه يوحي بدلالات إضافية يحققها السياق والفهم .

لا ريب ، أنّ أسماء الأعلام التي وظفها مفدي زكرياء لم تكتف بالإشارة إلى معانيها المعجمية ، باعتبار تنامي المشاهد ضمن المكان الواحد، " فكمال المعنى في نفسه يكون باعتبار استيفاء أجزائه البسيطة ، أو استيفاء أجزائه المركّبة ، لأنّ المعاني منها ما ينحلّ إلى أجزاء مركبة، ومنها ما لا ينحلّ إلا إلى أجزاء بسيطة .. وأنّ أجزاء المعاني قد يكون جميعها متعددا ، وقد يتعدّد بعضها دون بعض ، وأنها قد تتكرّر لضروب من المقاصد." [2]

وعليه لا يبقى تصوير المعنى وتأثيره في المتلقي رهين حمولته الدلالية المعجمية فقط، بقدر ما يعود إلى بنيته الصوتية ومدى انسجامها ضمن الكلمة الواحدة ، أو في ظل علاقة

([1])- جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص/131.

([2])- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص/131، 132.

الأصوات بعضها ببعض في بنيات أخرى داخل التركيب ، أو لمسائل ترجع للصياغة والتأليف.

ولذلك يرى حازم القرطاجني أنّ النظر في المعنى من جهة ما يكون عليه في نفسه " لا يخلو من أن يكون متعلقا بما يرجع إلى مادته ، أو بما يرجع إلى تأليفه ، أو بما يرجع إلى مقداره، أو بما يرجع إلى هيئته. "[1]

وإن كان من مسألة هامة كشفت عنها هندسة توزيع اسم العلم الدال على المكان في الأبيات السابقة، فإنّ تكرار الاسم صراحة ، أو من خلال عائد (ضمائر متصلة) ، قد كان في ضروب مختلفة من التأليف والإسناد ، ممّا جعلنا نقف على مشاهد مختلفة للمكان الواحد.

ويذهب حازم القرطاجني إلى استحسان فنون التصرف في التعبير عن المعنى الوضعي من خلال التنويع في العلاقات الإسنادية التي هي سرّ المعنى المُحقّق والمقصود.

وذلك ما عبّر عنه بقوله: " ويحسن أيضا أن يقصد تنويع الكلام من جهة الترتيبات الواقعة في عباراته وفي ما دلّت عليه بالوضع في جميع ذلك والبعد به عن التواطؤ والتشابه. وأن يؤخذ الكلام من كلّ مأخذ حتى يكون كلّ مستجدا بعيدا من التكرار . فيكون أخفّ على النفس وأوقع منها لمحلّ القبول." [2]

ولتلك الأسباب نجد جان كوهن يدعو إلى تجاوز الدّلالات الوضعية في الشّعر باعتبارها لا تؤسس للمعنى الشّعري، فالشّعر " لا يتحدّث بلغة وضعية الدلالة ...إنّ مطلب الدلالة الوضعية يوقف عملية فكّ الرسالة في اللحظة الأولى ويجرّد اللغة الشّعرية بذلك من دلالتها الحقيقية."[3]

([1])–المرجع نفسه ، ص/130.

([2])–حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص/16.

([3])– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص/128.

يقول مفدي زكرياء ، واصفا مدينة بسكرة:

وَسَاجِلْ بِسَكْرَةَ نَجوَى الأَصِيلِ وَهَمْسَ الرِّمَالِ بِأُذْنِ النَّخِيلِ

تُنَافِحُكَ مِنْ طَلْعِها النَّسَمَاتُ العِـ ـذ ابُ، يُوَقِّعْنَ سَجْعَ الهديلِ

وَيُبْهِرُك مِنْهَا انْسِكَابُ النُّجُومِ عَلَى وُجُنَاتِ النَّخِيلِ الجَمِيلِ

وَذَوْبُ العَرَاجِينِ فِي صَدْرِهَا عَلَى لَحْنِ جَدْولِها السَّلْسَبِيلِ

كَأَنَّ عَسَالِجَهَا المُثْقَلاتِ الـ ـحَوامِلَ، يَنْضَحْنَ بالزَّنجبيلِ[1]

ودوما تتصدّر الأمكنة بداية المقطوعات، لتشكّل الموضوع المتحدّث عنه، ويفصّل في أجزائه من خلال مشاهد تقوم على وصف حيّ آسر، يضفي على المكان نضرة وجمالا، ممّا يجعله أكثر وقعا في النفس، وأكثر حضورا في الذاكرة والوجدان.

وفي تركيبات كثيفة من استعارات مكنية وتشبيهات بليغة، وتشبيه مرسل مجمل (كأن عسالجها.. ينضحن بالزنجبيل)، قامت الإيقاعات على أنظمة متنوعة، لعلّ أهمها التركيب اللغوي الماثل في أفعال الأمر، المشكّلة بنية أسلوبية قائمة على فعل الأمر وجوابه، ممّا يحقق الاتساق والانسجام، ويفيد التعلق بين الأبيات، ويجعل القارئ ينتظر الجواب بعد الأمر، كما يسهم ذلك النظام في امتداد الحركة الإيقاعية، وهو اتساق دلالي في الوقت نفسه.

كما أنّ التركيب اللغوي بدلالته المعجمية (ساجل)، قد دلّ على خصوصية النظام أو البنية الأسلوبية القائمة على خاصية بلاغية (الأمر) والجواب، فهي حركة الحوار، القائمة على السؤال والجواب، وذلك ما تحمله معاني المساجلة . فالشاعر يريد الاستماع إلى الآخر أو الاستماع إلى المكان، ممّا يجعل القارئ يلقي السمع للمكان، كما يلقيه للشاعر .

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/107

ذلك المكان الذي أعطاه الشاعر خاصية ترجمة المساجلة، فكانت التشبيهات وظيفية في المشهد:

بسكرة ـــــــــــــــــ نجوى الأصيل

بسكرة ـــــــــــــــــ همس الرّمال.

إنّها مساجلة ممتدة، ولذلك نجد الشاعر يلجأ إلى أسلوب العطف والإتيان بالمشبه به (همس الرمال)، ممّا يحقق خصوصية أخرى في التشبيهات بوقعها السحري، على عملية المساجلة (نجوى الأصيل، همس الرمال) حيث كانت أطراف المشبه به استعارات مكنية؛ الأصيل له نجوى (الإنسان)، والرّمال لها همس (الإنسان)، فهي تستحق الإصغاء بأذن النخيل، والنخيل لها آذان، إنّها تسمع من دون شك.

ومادام السؤال مطروحا، والأمر موجّها للمساجلة، فإنّ الردّ سيكون من خصوصيات الموصوف، وهذا ما يحقق انسجاما نفسيا، يجعل الصورة تتعانق، كما يحقق اتساقا دلاليا، ولذلك يأتي الجواب بوقعه الآسر. لتتحقق النشوة والنفحات التي تريح الشمّ والنفْس، كما تطرب السّمع وتجعله مشدودا للإصغاء في الوقت ذاته.

وتمتد الحركة في أسلوب العطف (ويبهرك)، فمِن النشوة والعذوبة، ومِن حسن السمع إلى الدّهشة؛ إنّه تنامي الأحاسيس، فكما تتدرج الصورة في استقصاء عناصر الجمال، تتزايد الأحاسيس لدى القارئ نحو الإيجاب.

فمِن مجرّد المتعة إلى الدّهشة والانبهار، إنّه تطور وتنامي الشعور؛ فالنّجوم تنسكب كما تنسكب المياه أو الدموع، ولكن هذه المرة، ليست في أديم السّماء، أو على حبّات الرّمل، إنّها على وجنات وخدود النخيل الجميل، فلابد أن تكون المدامع الغالية على خدود جميلة.

ولذلك كانت العراجين أيضا على الصدر، وكلها عناصر جمال (الوجنان، الصدر) متناغمة؛ إنّها حركة الانسكاب والذوبان، وكيف تتناسب وحركة الصوت، فهي في انسياب

على قيثارة لحن الجدول السلسبيل، لتعزز الصورة الاستعارية بسجع ينضاف كقيمة صوتية ودلالية للتركيب (النخيل الجميل)، ممّا يدفع توهم عدم جمال النخيل .

ليختم الشاعر تصويره جماليات المكان بتشبيه يؤكد فيه جمالا آخر، ينضاف إلى المشهد، في قوله (كأنّ العسالج...)، ليرتسخ في ذهن القارئ حقيقة ما يوجد في بسكرة، حيث شبّه الشاعر العسالج المثقلة الحمولة بمنبع يرشح زنجبيلا، ليتم التوافق الدلالي بين الحركة الخفية التي ندركها بالعقل في العسالج المثقلة التي تتحرك حركة خفيفة لا يكاد يدركها البصر، لأنّ شكل العسالج ولونها قد يغنيا عن الحركة، ولذلك قال الشاعر تنضح، ولم يقل تتدفق، لتكون الحركة أيضا في خفة وجَمال، وهذا ما حقق اتساقا دلاليا.

وبذلك نصل إلى أنّ المعنى المحقّق أو الناتج عن الإيقاع هو ما يعرف بالمعنى الشّعري ، والمقصود بذلك " المعنى المستفاد من تضافر مستويات عديدة يتجاوز المعنى المعجمي المتأتي من دلالة المفردات والمعنى النحوي الراشح عن مختلف علاقات الضمّ بين الوحدات ليدخل في الاعتبار الدلالات المستفادة من طبيعة التركيب التخييلية من حيث الحضور والغياب والضمور والجلاء، وكذلك الدلالات المستفادة من خصائص الإيقاع فيه ومن انطباع الدلالة التي يحدسها المتقبّل لحظة تلقيه الخطاب. ومن علاقة كلّ هذا المدرك بتاريخ الشّعر العربي وما وبما يحتويه كل غرض من أغراضه ، بل وكلّ قسم من أقسامه من معان استقرّت عبر الممارسة الشّعرية من خلال سلطة القديم." [1]

وإذا كنا قد أشرنا في المدخل إلى وظائف الإيقاع* ، فإنّنا هنا أما وظيفة أخرى، هي الوظيفة الإعلامية، حيث يذهب سيد البحراوي إلى الحديث عن هذه الوظيفة للإيقاع إذا اعتبرناه نظاما إشاريا، " فكلّ نظام إشاري يحمل قدرا من الإعلام يمكن قياسه، فإذا أضيفت مجموعة من النظم الإشارية إلى بعضها البعض تضاعف كمّ الإعلام ، لا بمقدار تضاعف

([1])– خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجا، ط(01)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2005 م، ص/220.

*ينظر ص/49 من هذا البحث.

هذه النظم فحسب، بل بمقدار يتجاوز كمّ إعلام تلك النظم مجتمعة ؛ لأنّ هذه النظم جميعا – حين تكون نظاما إشاريا كبيرا– تعطي حاصلا مختلفا كمّا، وكيفا أيضا.

والنظام الإيقاعي أكثر النظم الإشارية في القصيدة تعقيدا ، وهو يحمل كمّا من الإعلام...غير أنّ هذا الكمّ ينمو ويتخذ أشكالا مختلفة ، إذا ما تذكرنا أنه ينضاف إليه حصيلة التداخل والصراع بين عناصر الإيقاع ؛ هذا الصراع الذي يؤدي قيمة جمالية أساسية في عصرنا الحديث ، بل في علم الجمال بصفة عامة ، كم متوتر (جمالي) من المعاني." [1]

وبذلك تتحقق وظائف الإمتاع والمعرفة والتغيير ، لا بالنسبة للأفراد فقط، بل بالنسبة للمتلقين جميعا، أي بالنسبة إلى المجتمع.[2]

ولعلّ مجيء أسماء الأعلام الدالة على أماكن جغرافية في صور إسنادية متعدّدة ، شكّلت منها التركيبات الاستعارية نمطا بارزا وسمة أسلوبية ، حيث نجد مفدي زكرياء يفصح عن المكان في بداية المقطوعات، ثم يفصّل في أجزائه عبر صور جزئية تقيم إيقاعا لمشهد عام كلي يتعلق بمكان واحد يحضر في الحس مجد المكان أو ذكرى جميلة، ليحمل بذلك رمزية حضارية أو تجربة إنسانية أو جزءا من الذاكرة.

([1])– سيد البحراوي : الإيقاع في شعر السياب، ط(02) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011م، ص/42.

([2])– المرجع نفسه، ص/43.

*** خلاصات ونتائج الباب الأول :**

1- إنّ العلاقات الإسنادية القائمة على أساس التنوع بين التماثل والتضاد أو التلازم والاستدعاء ، يفسح المجال للحركة الإيقاعية للامتداد . كما أنّ تلك الحركة تتلون بتغير طبيعة العلاقات الإسنادية المشكّلة بألفاظ تحدّد نمط الجملة ، بمعنى أنّ الإتيان بجملة الإسناد ثم متمماتها يعطي تلوينا إيقاعيا مغايرا لجمل تبدأ بعناصر جزئية كما يلحظ في التقديم والتأخير أو الذكر والحذف .

2- إنّ اختلاف التركيب باختلاف المعنى المراد التعبير عنه ، حقيقة أدركها البلاغيون والنحويون القدامى، من خلال التفريق بين التعبيرين بالجملة الفعلية والجملة الاسمية. لتتطور تلك النظرة عند عبد القاهر الجرجاني في جعل التراكيب صورة لمعاني ذهنية.

3- لقد كان التركيز عند العرب في دراسة التراكيب اللغوية على ما هو نفسي وفكري وفلسفي وجمالي ، كلّ ذلك مقترن بتذوق غير مفصول عن التجربة الإبداعية.

4- لقد كان أسلوب الشرط مفسرا الحركة الإيقاعية في مساريها الأفقي والعمودي ، ولعلّ ما جعله القزويني في باب المزاوجة متعلّقا بأسلوب الشرط القائم على التقابل بين المعاني ، يجعل هذا الأسلوب قائما على ما هو جامع بين علم المعاني وعلم البديع ، وذلك يثري تفسير الظاهرة الإيقاعية .

5- إنّ الكيفية التي تنتظم بها العناصر البلاغية داخل النص هي التي تحدّد المسار الإيقاعي وتمنحه صفة الخصوصية والتميّز . وعليه فإنّ رصد التموضع التركيبي والصوتي وتتبع المنحى الدلالي يساعد في فهم الحركة الإيقاعية.

6- لم تكن البنية الإيقاعية للأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية مفصولة عن المواقف أو الواقع المعيش الذي كان يحياه الشعب الجزائري في فترتي الاستعمار الفرنسي والحرية

والاستقلال. حيث اقترن الانتقال من إنشاء إلى خبر أو العكس، بالتعبير عن صراع داخلي .

7- اعتمدت الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية على شبكة منظوماتية متنوعة جمعت بين الجناس والسجع والتطريز والترصيع ، ممّا شكّل تكثيفا موسيقيا ، أسهمت في تفسيره ظاهرات بلاغية متآزرة ، وبقدر ما كشف ذلك التعدّد عن بنية قوامها الصراع حول المصير وما لجأت إليه الثورة الجزائرية من استراتيجيات متعدّدة . فكانت البنية الإيقاعية محيلة إلى بنية إيديولوجية تخطط للثورة وتسعى إلى إسماع صوتها العالم ، وتشكيل ضغط خارجي ، ينضاف إلى مقاومة داخلية.

8- اقترنت إيقاعات الجمل الاسمية بدلالات التعظيم والتأكيد ، ممّا حقّق رمزية الأسماء كدلالات فاعلة في الثورة الجزائرية.

9- لقد كشفت البنية الإيقاعية للأساليب الإنشائية عن حالات شعورية وفكرية اقترنت بسياقات تجانست دلاليا والحركة الإيقاعية المحققة فيها. فكان امتداد الحركة في أساليب النداء والأمر كاشفا عن معاني المثابرة والاستمرار مما يتطلبه الكفاح المسلّح ، والبحث في صفحات المجد التي لا تعدّ ولا تحصى ، من جهة ، وكاشفا عن وطأة الزمن والإحساس بالمرارة والخيبة وطول العذاب ، من جهة أخرى.

10- اجتماع أساليب إنشائية متعددة في بنية إيقاعية واحدة ، كشف عن مسارات مضغوطة وسريعة ، وذلك ما ترجم تلهّف الشاعر في تحقيق ما يطمح إليه الشّعب الجزائري ، فكانت البنية الإيقاعية بنية تنزع نحو الخلاص والتحرّر.

11- لقد تحققت شعرية التقديم والتأخير في ظلّ بنية إيقاعية اقترنت برؤية الشاعر مفدي زكرياء ، في تأكيده على خصوصية وجوهر الإنسان بصفة عامة ، والمواطن الجزائري ، بصفة خاصة ، حينما تغتصب أرضه . كما تجلّت انزياحات أسلوبية في بنية التقديم والتأخير ، ولم تكن مجرّد تلاعب بمواقع الكلمات أو الرتب، بقدر ما كان حرصا من

الشاعر على تحقيق دلالات ، لم يكن لها أن تتحقق، لو لم تخرج في تلك الصورة من التركيب.

فقد كان هناك وقع إحساس التحدّي الذي أسّس له الاعتقال والسّجن ، فكانت أمكنة التعذيب آخذة رمزية ترجمت حقيقة شعب يأنس وحدة الجدران من أجل نيل حرّيته المسلوبة.

كما تجلى وقع دلالات الحصار و نهاية الحياة ، من أجل الخلاص والعيش ، وعليه تأسست البنية الإيقاعية للتقديم والتأخير على أساس تقابلات قائمة على دلالات اللزوم المحتكمة إلى التضاد. ولذلك اقترنت تلك التقابلات ببنية حجاجية قائمة على شرح مواقف وآراء وتصوير حالات مع تقديم البرهان .

12- اقترن إيقاع التقديم والتأخير ببنية قوامها الإيجاز واختزال كثير من المشاهد ، التي يمكن تأويلها بتراكيب لسانية توحي بخصوصية الأمكنة ، خاصة الصحراء ، وهو مكان ارتبط بعبقرية أمّة عرفت بالشّعر ، كما ارتبط بجانب عقدي دال على الوحي ورسالات الأنبياء . ذلك التصور جعله الشاعر أساسا في التحسيس بأهمية المكان . ولذلك احتكمت بنية التقديم والتأخير إلى ظاهرة التكرار ، ليبيّن الشاعر أنّ المكان جزء من الهوية ، ولذلك اهتم بإبراز تلك الدلالة أكثر ممّا يوجد في المكان نفسه.

ولعلّ سمة التكرار في بنية التقديم والتأخير قد حقّقت تماسكا واتساقا وانسجاما في بنية النص ودلالاته ، من خلال التعلّق بالمقدّم والارتباط به ، وذلك لا يخلو من تحقيق دلالات نفسية تتجلى في وحدة الشعور لدى القارئ.

13- ارتكزت البنية الإيقاعية للتقديم والتأخير على سردية قوامها الأزمنة المتنوعة بين الماضي والحاضر ، وربط المسبّبات بالأسباب ، مما أوحى بتجانس على مستوى الرؤية لدى الشاعر .

14- لم تُفصل البنية الإيقاعية للتقديم والتأخير عن التأسيس لعلاقة الملقي والمتلقي ، فقد كان هناك خيط آسر يشدّ الشاعر بالقارئ أو المعني بالخطاب ، حيث تجلى حرص الشاعر على إيصال أفكاره للآخر ، والكشف عن الأسلوب الجدي الذي اتخذته الثورة الجزائرية ، من جهة ، كما كان مركّزا على المتلقي في ضرورة اهتمامه وقناعاته حول ذلك النهج الجديد (الحديد والرصاص) .

15- لقد احتكمت بنية التعريف والتنكير إلى حركة إيقاعية قوامها الامتداد ، مصحوبة بامتداد على مستوى المصوّتات .

16_ لم تفصل البنية الإيقاعية للتنكير عن البنية الصوتية ، فقد قامت بنية التنكير على بعض الدلالات منها الخشوع والتحدي ، ممّا قابله على المستوى الصوتي بنية محتكمة إلى خصوصيات الهمس والجهر .

17_ إن إيقاع التعريف يقضي عل أيّ تشويش في ذهن المتلقي ، ولذلك استعان به الشاعر في بلورة صور توقظ الحسّ الديني ، وما يتطلبه هذا الأخير من صفاء نفس وفكر.

18_ خرجت البنية الإيقاعية للتعريف والتنكير عن حدود العلاقة القائمة بين اللفظ ومعناه في ظلّ البنية نفسها ، لتدخل في علاقات أخرى تربطها بألفاظ وتراكيب على مستوى البيت الشّعري أو الأبيات الشّعرية .

19_ لقد كشفت البنية الإيقاعية للتعريف والتنكير أنّ المعنى لا يقترن فقط بالمكون الاسمي ضمن الظاهرة نفسها ، بل يتعدّاه إلى الوصف المصاحب الذي يؤثر بشكل ملحوظ في مسار الحركة الإيقاعية . وهذا يمكن أن يفتح آفاق البنية الإيقاعية للتعريف والتنكير التي لا تبقى رهينة إفادة المعنى في المكون الاسمي ذاته في علاقة تقابلية بين اللفظ والمعنى ، أو بين الدال والمدلول، ليفيد معان أخرى غير متضمنة في الاسم المعرّف أو المنكّر ، لأنّ تلك الدلالة الجديدة لا تتأتى إلا بفعل ذلك الوصف .

20_ قد يتفق إيقاع التعريف والتنكير في إحداث الأثر ، من خلال إفادة التعلّق بصورة واحدة ، يسهم في ترديد ظلالها تنوين التنكير ، كما يحدّدها الوصف الدقيق المفصّل في أجزائها.

21_ إنّ إيقاعات التنكير تحدث فُجأة في الدلالة ، من خلال إحالة إلى غير ما يتوقّع القارئ ، وذلك بفعل علاقات الإسناد التي قد تبنى على ما هو مجازي .

22_ إنّ التحوّل في مسار الحركة الإيقاعية للتعريف والتنكير، من خلال التحوّل في بنية التركيب، كان كاشفا عن تحوّل على مستوى الرؤية وانتقالا من موقف إلى آخر .

الباب الثاني

إيقاع علم البيان

علم البيان في عرف البلاغيين القدماء

وأمّا علم البيان" فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة ، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه ، وفيما ذكرنا ما ينبه على أن الواقف على تمام مراد الحكيم تعالى ، وتقدس من كلامه ، مفتقر إلى هذين العلمين كل الافتقار ، فالويل كلّ الويل لمن تعاطى التفسير وهو فيهما راجل، ولما كان علم البيان شعبة من علم المعاني لا تنفصل عنه إلا بزيادة اعتبار ، جرى منه مجرى المركب من المفرد ، لا جرم آثرنا تأخيره." [1]

يعرفه القزويني قائلا : " علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه .

ودلالة اللفظ : إما على ما وضع له، أو على غيره.

والثاني : إما داخل في الأول دخول السقف في مفهوم البيت، أو الحيوان في مفهوم الإنسان أو خارج عنه خروج الحائط عن مفهوم السقف، أو الضاحك عن مفهوم الإنسان.

وتسمى الأولى دلالة وضعية، وكل واحدة من الأخيرتين دلالة عقلية .

وتختص الأولى بدلالة المطابقة ، والثانية بالتضمن ، والثالثة بدلالة الالتزام.

وشرط الثالثة : اللزوم الذهني ، أعني أن يكون حصول ما وضع اللفظ له في الذهن ملزوما لحصول الخارج؛ لئلا يلزم ترجيح احد المتساويين على الآخر، لكون نسبة الخارج إليه حينئذ كنسبة سائر المعاني الخارجية."[2]

وإذا نظرنا في المعنى الواحد نجده لا يتحقق بالدلالة " لأن السامع إن كان عالما بوضع الألفاظ لم يكن بعضها أوضح دلالة من بعض ، وإلا لم يكن كلذ واحد منها دالا.

([1]) – السكاكي : مفتاح العلوم ، ص/162.

([2]) – القزويني : الإيضاح ، ص/146.

وإنما يتأتى بالدلالات العقلية ، لجواز أن يكون للشيء لوازم بعضها أوضح لزوما من بعض.

ثم اللفظ المراد به لازم ما وضع له : إن قامت قرينة على عدم إرادة ما وضع : فهو له مجاز ، وإلا فهو كناية.

ثم المجاز منه الاستعارة ، وهي ما تبنى على التشبيه، فيتعين التعرض له.

فانحصر المقصود في التشبيه والمجاز والكناية ، وقدم التشبيه على المجاز لما ذكرنا من ابتناء الاستعارة التي هي مجاز على التشبيه ، وقدّم المجاز لنزول معناه من معناها منزلة الجزء من الكل." [1]

ويكون للمعنى الواحد صور مختلفة من الكلام بعضها أوضح دلالة عليه من بعض إذا استعمل الكلام في غير معناه الوضعي بأن استعمل مرادا به جزء معناه أو لازم من لوازمه فهناك يوجد التفاوت ويمكن الاختلاف.[2]

فعلم البيان يبحث في إيراد المعنى الواحد بأساليب يتأتى بينها تفاوت بالوضوح والخفاء ، ويمكن إيراد المعنى الواحد فيها بطرق مختلفة.

وإيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة لا يتأتى في الدلالة الوضعية كما عرفت، وإنما يتأتى بالدلالة العقلية – التي يكون الكلام فيها مراد به جزء معناه الأصلي أو لازمه– فيكون علم البيان إنما يبحث فيه عن طرق الدلالة العقلية دون الدلالة الوضعية ، التي لا يتصور اختلاف فيها .[3]

ويجيء الكلام على ضربين : " ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت : خرج زيد ،

([1]) – القزويني : الإيضاح ، ص/146، 147.

([2]) – الشيخ علي عبد الرازق : علم البيان وتاريخه، ط(01) ، مكتبة الثقافة الدينية للنشر ، القاهرة ، 2004 م، ص/64.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/65.

وبالانطلاق عن عمرو ، فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل. " [1]

ويقرّ الدارسون أنّ ما يميّز الصور البلاغية التي وقف عندها النقاد القدماء" بأنها صور جزئية يقف إيقاعها في حدود ضيقة لا يتجاوز صدى علاقاتها الداخلية نطاق التشبيه أو الاستعارة ، ولذا كان التشويه يلحق إيقاع الصورة الكلية في القصيدة بعد أن تتكمش كل صورة جزئية على ذاتها، فلا تتجاوز– أحيانا كثيرة– الحركة الخيالية لدلالات كلماتها ذات المعنى الحرفي ." [2]

وإذا كان حازم القرطاجني قد انتبه إلى فاعلية التخييل الشّعري القائم على نوع من التناسب بين العناصر المشكلة لبنية العمل الفني من مسموعات ومفهومات ، وأن القصيدة إنما هي مجموعات من الصور المنتظمة في بنية إيقاعية ذات محتوى ينفعل المتلقي لتخيلها وتصورها. يقول : " والتخييل في الشّعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن." [3]

ويكون أساس ذلك التخييل ما يسمع من لفظ الشاعر المخيل أو أسلوبه ونظامه. ثم تتشكل صور في ذهن وخيال السامع ينفعل لتخيّلها وتصورها.[4]

وإذا كان ما ينبني عليه النص الشّعري التركيب المجازي ، خاصة الاستعارة ، فإنّ هذه الأخيرة تعتبر " نوعا من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، ، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشّعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ – في أحدث مفاهيم الاستخدام

([1]) – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص/262.

([2]) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/256.

([3]) – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص/89.

([4]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاستعاري – درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة، وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف." [1]

وإذا كانت التجربة الوجدانية عملا منظما يخضع لمعايير فنية راقية ، تجعل الشّعر يتميز عن غيره من الفنون القولية الأخرى ، فإنه يمكن أن ندرج الاستعارة ضمن النشاط الخيالي الذي " ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة ، ووفق نظام منسجم يحقق انسجام الرؤيا الفنية للشاعر، ويخلق معنى جديدا نابعا من تناغم الدلالات المختلفة وتآلفها وتفاعلها مع معطيات السياق الشّعري الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاري وتمنحه إيقاعه الخاص ."[2]

وممّا يعدّ من باب المهارة الفنية وبراعة التعبير ، أن تجيء الصورة مركبة ، مكونة من مجموع استعارات ، وذلك ما اعتبره النقاد والبلاغيون من باب الأصل في شرف الاستعارة. وذلك ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله: " ومما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات ، قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يُتِم المعنى والشبه فيما يريد ، مثاله قول امرئ القيس :

فَقُلْتُ لهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازا ونَاءَ بِكَلْكَلِ

لمّا جعل لليل صلبا قد تمطّى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجازا قد أردف بها الصّلب، وثلّث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص ، وراعى ما يراه الناظر من سواده، إذا نظر قُدّامه، وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر ومدّه في عُرض الجوّ."[3]

وتشير الباحثة ابتسام أحمد حمدان إلى أنّ عبد القاهر الجرجاني قد "أحسّ بالنواحي الإيقاعية القائمة على توفير الائتلاف والانسجام بين الأشياء المختلفة ، وإبراز العلاقات

([1]) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/250.

([2]) – المرجع نفسه، ص/253.

([3]) – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص/79.

الإيقاعية المختفية وراء التعدد والتباين. " [1] ذلك أنّ " الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها ، وقيام الاتفاق فيها عن تعمّل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها ، وإنّما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطُف ويدِقّ في أن تُجمع أعناقُ المتناثرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نَسَب وشُبْكة." [2]

ولعلّ الجوانب الإيقاعية في الصورة التشبيهية ، قد أشار إليها عبد القاهر الجرجاني حينما تحدّث عن التلاؤم الدلالي ، والانسجام بين الأطراف ، حتى تكون النسب صحيحة ومقبولة ، فيقول: " واعلم أني لست أقول لك أنك متى ألّفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة، فقد أصبت وأحسنت ، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس ، وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجد للملاءمة والتأليف السويّ بينهما مذهبا، وإليهما سبيلا." [3]

وتتأسّس علاقات التشبيه على الموازنة والتناظر بين طرفيه ، فقد وقف عبد القاهر الجرجاني عند إيقاع الحركة الظاهرية في التشبيه، إذ رأى " أنّ ممّا يزداد به التشبيه دقة وسحرا، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات." [4] وتربط بين هذه الهيئات علاقات إيقاعية قائمة على الاقتران، ذلك أنّ الهيئة المقصودة في التشبيه تكون على وجهين : أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما. أو أن تجرّد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها. [5]

إلا أنّ تذوق عبد القاهر الجرجاني جماليات هذه الحركة كان قائما على المنطق والعقل، وكان في حاجة إلى التأمل ، يقول : " واعلم أنّ من حقك أن لا تضع الموازنة بين

([1]) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/246.

([2]) – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص/148.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/151.

([4]) – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تع : أبو فهر محمود محمد شاكر، ط(01)، دار المدني للنشر ، جدة، 1991م، ص/180 .

([5]) – المرجع نفسه، ص/180.

التشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التأمل على وقتنا هذا ، ولكن تنظر إلى حالها في قوى العقل..." [1]

ولعلّ عبد القاهر الجرجاني لم يقصر التشبيه على الحركة ، بل تفطن إلى السكون في التشبيه ، وما يمكن أن تثيره هيئة السكون من جمال ولطف ، باعتبارها ليست هيئة جامدة ، تنعدم فيها الحركة أو الحياة ، بل إنها تزخر بحركة أخرى . تكشف عنها كثرة التفصيلات أو الأوصاف الإضافية ، فيقول :" واعلم أنه كما تعتبر هيئة الحركة في التشبيه ، فكذلك تعتبر هيئة السكون على الجملة وبحسب اختلافه ، نحو هيئة المضطجع وهيئة الجالس ونحو ذلك.فإذا وقع في شيء من هيئات الجسم في سكونه تركيب وتفصيل، لطُف التشبيه وحسن." [2]

ويبيّن ذلك الحسن ، ويرجعه إلى كثرة ما فيه من التفصيل ، وما كان في الوصف من أمور زائدة على المعلوم المتعارف.[3]

وإذا كان التلاؤم والتجانس يتحقق بين العناصر المتشابهة، فإن عبد القاهر الجرجاني لم يعدم ذلك التلاؤم على مستوى ما هو مختلف من العناصر ، ذلك أن الاختلاف ليس بالضرورة يشكّل تنافرا أو فوضى ، يقول : " وذلك بيّن لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة ، فإنك تجد الصورة المعمول فيها ، كلّما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافا في الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، والحذق لمصوّرها أوجب."[4]

([1]) – عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص/188.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/185 ، 186.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/186، 187.

([4]) – المرجع نفسه، ص/148.

وفي الكناية يقول " وإذا قلت : بلغني أنّك تقدّم رِجلا وتؤخّر أخرى ،كان أوقع من صريحه الذي هو قولك : بلغني أنّك تتردّد في أمرك." [1]

وإذا كانت اللغة الشّعرية تأخذ خصوصيتها من الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه ، فهذا يجعلها تتجاوز نطاقها الذاتي ، فاللغة لا تأخذ " جماليتها من تكوينها الذاتي فقط، أي باعتبارها أصواتا وتراكيب ومجازات ذات طاقة تأثيرية مباشرة، ولكن أيضا من علاقتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيتها..."[2]

وعليه فإنّ مباحث البيان مما أقره البلاغيون القدماء لا تتعلق بجماليات التعبير فحسب، يتقنها المبدع لتجميل أسلوبه ، كما أنّها ليست مجرد جمع لألفاظ اللغة أو ضم تراكيب بعضها ببعض ، وإنما هي حركة نفسية وشعورية وعقلية تنطوي على أنظمة واضحة وأخرى خفية ، لا تكتشف إلا بشيء من التأمل والتدبر والنظر الواعي ، ذلك أنها تتأسس على علاقات يجمعها التآلف والانسجام ، وإن بدت فيها ملامح الاختلاف أو الغرابة إلا أنها تبرر على مستوى السياق اللغوي أو المقام ، لتكشف عن رؤية متجانسة يتطلع إليها المبدع .

ومن هنا نصل إلى خاصية ، لا يمكن أن نفصل فيها حيوية العناصر اللغوية عن صاحبها ، ولا يمكن لنا أن نفسر الأبنية اللغوية في العمل الإبداعي بمعزل عن منتجها والسياق الواردة فيه.

([1]) – عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص/70.

([2]) – محمد مشبال: (البلاغة ومقولة الجنس الأدبي) ، مجلة عالم الفكر ، ع (01) ، مج (30) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2001 م ، ص/51.

الفصل الأول

إيقاع التشبيه

التشبيه في عرف البلاغيين القدماء:

1- حدّ التشبيه:

يعرّف ابن رشيق القيرواني التشبيه على أنّه " صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه، ألا ترى أنّ قولهم "خدّ كالورد"، إنّما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه خضرة كمائمه..."[1]

ويبيّن أنّ التشبيه في الأصل إنّما يقع على ما هو عرضي لا ما هو جوهري، ويبرّر ذلك بقوله : " لأن الجواهر في الأصل كلّها واحد، اختلفت أنواعها أو اتّفقت، فقد يشبهون الشيء بسميه ونظيره، من غير جنسه، كقولهم "عين كعين المهاة، وجيد كجيد الرّيم"، فاسم العين واقع على هذه الجارحة من العين والمهاة، واسم الجيد واقع على هذا العضو من الإنسان والرّيم، والكاف للمقاربة، وإنّما يريدون أنّ هذه العين لكثرة سوادها قاربت أن تكون سوادها كلها كعين المهاة، وأنّ هذا الجيد لانتصابه وطوله كجيد الرّيم."[2]

ويوضّح ابن رشيق أنّ التشبيه يكون بالمقاربة لا المطابقة التامة، ويستدلّ بقول للأصمعي، إذ يقول: " ألا ترى أن الأصمعي سئل عن الحَوَر، فقال: أن تكون العين سوداء كلها كعيون الظباء والبقر، ولا حور في الإنسان، هذا أحد أقوال الأصمعي في الحَوَر، ويدلك على أنّ التشبيه إنّما هو بالمقاربة كما قلنا."[3]

ويفصّل الخطيب القزويني في ما هو من باب التشبيه المتفق عليه ولا خلاف فيه، فيقول : " التشبيه هو : "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[4] ويضيف: "والمراد

([1]) – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح وتع: محمد محي الدين عبد المجيد، ج (01)، ط (05)، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، 1981 م، ص/286.

([2]) – المرجع نفسه، 286/1.

([3]) – المرجع نفسه، 287/1.

([4]) – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص/147.

بالتشبيه هاهنا: ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية، ولا الاستعارة بالكناية، ولا التجريد. فدخل فيه ما يسمّى تشبيها بلا خلاف، وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، كقولنا: زيد كالأسد أو "كالأسد" بحذف "زيد" لقيام القرينة.."[1]

2-أهمية التشبيه:

يقول الخطيب القزويني: "...فاعلَم أنّه ممّا اتّفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فنّ البلاغة، وأنّ تعقيب المعاني به يُضاعف قُواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذمًّا أو افتخارا، أو غير ذلك."[2]

ومن أسباب تزايد شرف المعنى حسب القزويني:

"منها ما يحصل للنفس من الأُنْس بإخراجها من خفيّ إلى جليّ، كالانتقال ممّا يحصل لها بالفكرة إلى ما يُعلم بالفطرة، أو بإخراجها ممّا لم تألفه إلى ما أَلِفَته، من ذلك قول أبي تمام :

نَقِّلْ فؤادَكَ حَيْثُ شِئْتَ منَ الهَوَى مَا الحُبُّ إلاّ لِلْحبيبِ الأوّلِ

– أو ممّا تعلمه إلى ما هي به أعلم، كانتقال من المعقول إلى المحسوس، فإنّك قد تعبّر عن المعنى بعبارة تؤديه وتبالغ، نحو أن تقول وأنت تصف اليوم بالقِصر: يوم كأقصر ما يُتَصَوّر. فلا يجد له السامع من الأنس ما يجده لنحو قولهم : "أيّام كأباهيم القطا" وقول الشاعر (الوافر):

ظَلَلْنا عِنْدَ بَابِ أَبِي نُعَيْمٍ بِيومٍ مِثْلِ سَالِفَةِ الدُّبَابِ

وكذا تقول: فلان إذا همّ بالشيء لم يزل ذاك عن ذِكْره، وقصر خواطره على إمضاء عزمه فيه، ولم يشغله عند شيء، فلا يصادف السامع له أريحية، حتى إذا قلت:

([1]) – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص/147.

([2]) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

إِذَا هَـــمَّ أَلْقَـــى بَـــينَ عَينَيْـــهِ عَزمَـــهُ ونَكَـــبَ عَـــنْ ذِكْـــرِ العَواقِـــبِ جَانِبَـــا*

امتلأت نفسه سرورا، وأدركته هزّة لا يمكن دفعها عنه."[1]

ويختلف تأثير التركيب اللغوي في النفس باختلاف المعنى المعبّر عنه ، "ومن الدليل على أن للإحساس من التحريك للنفس، وتمكين المعنى ما ليس لغيره: أنّك إذا كنت أنت وصاحب لك يسعى في أمره، على طرف نهر، وأنت تريد أن تقرر له أنه لا يحصل من سعيه على طائل، فأدخلت يدك في الماء ثم قلت له: "انظرْ، هل حصل في كفي من الماء شيء؟ فكذلك أنت في أمرك. كان لذلك ضرب من التأثير في النفس وتمكين المعنى في القلب، زائد على القول المجرد."[2]

– ومن فضائل التشبيه أنه" يأتيك من الشيء الواحد بأشباه عدّة، نحو أن يعطيك من الزّند بإيرائه، شبه الجواد، والذكيّ، والنّجح في الأمور، وبإصلاده شبه البخيل، والخيبة في السّعي، ومن القمر الكمال عن النقصان، كما قال أبو تمام:

لَهَفِـــي عَلَـــى تِلـــكَ الشَّـــواهِدِ فِيهَـــا لَـــوْ أُمْهِلَـــتْ حَتَّـــى تصـــيرَ شَـــمَائِلَا

لَغَـــدَا سُـــكُوتُها حِجًـــى، وصِـــبَاهُمَا حِلْمـــا، وتلـــكَ الأرِيحِيَّـــةُ سَـــائِلَا

وَلأعقـــبَ الـــنّجمَ المُـــرِدَّ بِديمـــةٍ وَلَعَـــادَ ذلـــكَ الطَـــلُّ جَـــوْدا رابِـــلَا

إنّ الهِـــلَالَ إذا رَأَيْـــتَ نُمُـــوَّهُ أَيقَنْـــتَ أنْ سَيَصِـــيرُ بَـــدْرا كَـــامِلَا

*نسب البيت للشاعر سعد بن ناشب ، ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج(02)، دار الحديث، القاهرة، 2002م، ص/685.

([1]) – الخطيب القزويني: الإيضاح، ص/149.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والنقصان عن الكمال، كقول أبي العلاء المعري:

وإنْ كُنتَ تبغي العيشَ فَابغِ توسّطا فعِندَ التَّنَاهي يَقْصُر المتطاوِلُ

تُوَقّىَ البدورُ النّقصَ وهي أهِلّــة يُدرِكُها النُّقصَانُ وَهْيَ كَوامِلُ

وتتفرع من حالتي كماله ونقصه فروع لطيفة، كقول ابن بابك في الأستاذ أبي علي، وقد استوزره وأبا العباس الضبيّ، فخر الدولة بعد وفاة ابن عباد:

وأُعــرتَ شَــطْر المَلــك شــطرَ كمالــه والبَــدر فــي شــطْرِ المســافة يكمُــلُ

وكقول أبي بكر الخوارزمي:

أراك إذا أيســرْتَ خيّمْــتَ عنــدنا مقيمــا، وإنْ أعْسَــرتَ زُرتَ لِمَامــا

ومــا أنــت إلاّ البــدرُ وإنْ قــلّ ضــوؤُه أغَــبَّ وإنْ زاد الضِّــياءُ أقَامَــا

المعنى لطيف، وإن لم تساعده العبارة عل ما يجب، لأنّ الإغباب أن يتخلّل بين وقتي الحضور وقت يخلو منه. فإنما يصلح أن يراد أنّ القمر إذا نقص نوره لم يوال الطلوع في كل ليلة بل يظهر في بعض اللّيالي دون بعض، وليس الأمر كذلك، لأنه – على نقصانه– يطلع كل ليلة حتى تكون السّرار."[1]

كما تدخل أبعاد الصورة التشبيهية في تحقيق المزية والفضل من بعد وارتفاع وقرب ضوء وشعاع، في نحو ما معنى من بيتي البحتري، إلى ظهور في كلّ مكان، كما في قول أبي الطيب:

كالبــدرِ مِــنْ حيــثُ التفــتَّ وجَدْتَــهُ يُهــدي إلــى عَينيــكَ نُــورا ثَاقِبَــا

وعليه فالتشبيه " باب من أبواب الكلام واسع، وطريق لإفادة الكلام في صور مختلفة، يجد القائل فيها متصرّفا للقول ومضطربا فسيحا، والتشبيه من أهم أساليب البلاغة وأجمع طرق

([1]) – الخطيب القزويني: الإيضاح، ص/150، 151.

التعبير لأسرار الحسن ومعاني البراعة وفيه تتفاوت أقدار القائلين حتى يكون منهم المعجز الذي لا يبارى، والساقط الذي لا ينظر إليه، ولذلك كان المعوّل الأكبر في علم البيان كان باب التشبيه، ولا غرو أن يكون له ذلك الشأن، إذ كان له من المزايا والدقائق ما له."[1]

فللتشبيه تأثير عظيم وخطر جليل خاصة بلغة العرب ولكنها سارية في سائر اللغات حتى كان من الحكماء من يبرع في قومه ويفضل ببراعته في فن خاص من التشبيه، وهو التشبيه التمثيلي الذي هو أبلغ موعظة، وأملك لقلوب السامعين لاسيّما في المواعظ الدينية، والأخلاق، والله جلّ شأنه يضرب الأمثال للنّاس. وأنبياؤه الكرام الذين اشتهر منهم في ذلك الباب داود عليه السلام.

ولعلّ مدار النّبوغ عند العرب إذا أحكم الرّجل فن التشبيه، ولذلك عظّموا أمثال ابن الرومي وابن المعتز وغيرهما. [2]

وكما يكون التشبيه رفيع الدّرجة، فإنه يكون نازلها، ومن أسباب ذلك نذكر ما أشار إليه السّكّاكي : [3]

1) أن يكون وجهه أمرا واحدا، كالسّواد في قولك: هندي كالفحم، أو البياض في قولك: شهد كالثلج.

2) أو أن يكون المشبه به مناسبا للمشبه، كما إذا شبّهتَ الجرّة الصغيرة بالكوز... أو العنبة الكبيرة السوداء بالإنجاصة.

3) أو أن يكون المشبه به غالب الحضور في خزانة الصور بجهة من الجهات، كما إذا شبّهت الشّعر الأسود بالليل، أو الوجه الجميل بالبدر، أو المحبوب بالروح.

أمّا عن أسباب بُعد التشبيه وغرائبه، فإنّه يذكر :

([1]) – الشيخ علي عبد الرزاق: علم البيان وتاريخه، ص/67.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/ 68.

([3]) – السكاكي، مفتاح العلوم، ص /351.

"أن يكون وجه الشبه أمورا كثيرة، كما في تشبيه سقط النار بعين الديك، أو تشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور، أو تشبيه نحو قول بشار بن برد:

كـــأنّ مثـــار النقـــع فـــوق رؤوســـنا وأســـيافنا ليـــل تهـــاوى كواكبـــه

أو أن يكون المشبه به بعيد التشبيه عن المشبّه، كالخنفساء عن الإنسان، قبل تشبيه أحدهما بالآخر، في اللجاج أو البنفسج عن النار والكبريت، قبل تصور التشبيه بين الطرفين.)

أو أن يكون المشبه به نادر الحضور في الذهن لكونه شيئا وهميا، كما في قوله: ومسنونة زرق كأنياب أغوال"[1]

وقد يكون " مُركّبا خياليا كما في قول الصّنوبري:

وَكَأَنَّ مُحْمَرَّ الشَّقِيقِ إِذَا تَصَوَّبَ أَوْ تَصَعَّدْ أَعْلَامُ يَاقُوتٍ نُشِرْنَ عَلَى رِمَاحٍ مِنْ زَبَرْجَدْ

أو مُركّبا عقليا كما في قوله **عزّ قائلا:** ﴿ **إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾ **[سورة يونس آ: 24]**

وكل ما كان التركيب خياليا، كان أو عقليا، من أمور أكثر، كان حاله في البعد والغرابة أقوى."[2]

ويرى ابن رشيق أنّ أحسن التشبيهات ما قارب فيها الشاعر بين بعيدين إلى أن يجد بينهما مناسبة مقبولة، ولذلك نجده يخالف قدامة بن جعفر الرّأي في حكمه على بيت امرئ القيس، حيث قال : "وزعم قدامة أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات

([1])–السكاكي: مفتاح العلوم، ص /351.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/352.

أكثر من انفرادهما، حتى يدنى بهما إلى حال الاتّحاد، وأنشد في ذلك وهو عنده أفضل التشبيه كافة:

لـــــهُ أَيْطَـــــلَا ظَبْـــــيٍ وَسَـــــاقَا نَعَامـــــةٍ وَإِرْخَـــــاءُ ســـــرحان وتقريـــــبُ تتفُـــــلِ

وهذا تشبيه أعضاء بأعضاء هي بعينها، وأفعال بأفعال هي أيضا بعينها إلا أنها من حيوان مختلف كما قدمت، والأمر كما قال في قرب التشبيه،إلّا أن فضل الشاعر فيه غير كبير حينئذ، لأنه كتشبيه نفس الشيء المشبه الذي ذكره الرّماني في تشبيه الحقيقة، وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك، كما قال الأشجعي:

كأنَّ أزيــزَ الكيرِ إرزامُ شَحْبِهَا إذا امْتَاحَهَا في محْلَبِ الحيِّ ماتحُ[1]

فشبّه ضرع العنز بالكير، وصوت الحلب بأزيزه، فقرّب بين الأشياء البعيدة بتشبيه حتى تناسب، ولو كان الوجه كما قال قدامة لكان الصواب أن يشبه الأشجعي ضرع عنزه بضرع بقرة، أو خلق ناقة لأنه إنما أراد كبره وكثرة ما فيه من اللبن، وكان يعدل عن ذكر الكير وأزيزه الذي دلّ به على أعظم ما يكون من صفة كبر الضرع وكثرة لبنه."[2]

ويشير ابن رشيق القيرواني إلى فضل التشبيه رابطا ذلك بالفائدة المحقّقة، خاصة إذا ارتبطت بتقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له، فيكون تشبيه الأدون بالأعلى إذا كان الغرض هو المدح، والعكس، أي تشبيه الأعلى بالأدْوَن إذا كان بغرض الذّمّ، " فتقول في المدح: تراب كالمسك، وحصى كالياقوت وما أشبه ذلك، فإذا أردت الذم قلت: مسك كالنّسك(إلقاء النعام ما في بطنه) أو التراب: وياقوت كالزجاج أو كالحصى، لأنّ المراد في

([1]) – ابن رشيق القيرواني: العمدة، 289/1.

([2]) – المرجع نفسه ، 290/1.

التشبيه ما قدمته من تقريب الصفة وإفهام السامع، وإن كان ما شابه الشيء من جهة فقد شابهه الآخر منها، إلا أنّ المتعارف وموضوع التشبيه ما ذكرت."[1]

3-التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني:

ويضيف عبد القاهر الجرجاني فكرة التأويل، في حديثه عن التشبيه، إذ يجعل ذلك على ضربين :

أحدهما :

- أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأويل.
- والآخر أن يكون الشبه محصّلا بضرب من التأويل. [2]

ويجعل ما كان مستغنيا عن التأويل من جهات عديدة، نجملها فيما يأتي :[3]

- تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبّه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه، وبالحلقة في وجه آخر.
- التشبيه من جهة اللّون كتشبيه الخدود بالورود، والشّعر بالليل، وتشبيه سقط النّار بعين الديك، ما جرى في هذا الطريق.
- أو جمع الصورة واللون كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور، والنّرجس بمداهن درّ حشوهنَّ عقيق.
- التشبيه من جهة الهيئة، نحو أنّه مستو منتصب مديد، كتشبيه القامة بالرّمح، والقد اللطيف بالغصن.

([1]) – ابن رشيق القيرواني: العمدة، 290/1.

(2) – أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح وتع: سعيد محمد اللحام، ط (1)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1999م، ص/55.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/56.

– ويدخل في الهيئة حال الحركات في أجسامها كتشبيه الذاهب على الاستقامة بالسهم السّديد.

– وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئيين فيما يدخل تحت الحواس، نحو تشبيهك صوت بعض الأشياء بصوت غيره...

– وأشباه ذلك من الأصوات المشبهة له، وكتشبيه بعض الفواكه الحلوة بالعسل والسكّر، وتشبيه اللّين الناعم بالخزّ والخَشِن بالمِسْح (ثوب من صوف خشن)، أو رائحة بعض الرياحين برائحة الكافور أو رائحة بعضها ببعض كما لا يخفى.

– التشبيه من جهة الغريزة والطباع كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة والذئب في النّكر. والأخلاق كلّها تدخل في الغريزة نحو السخاء والكرم واللؤم. وكذلك تشبيه الرّجل بالرّجل في الشدّة والقوة وما يتصل بها.

وأمّا ما يحتاج إلى تأوّل، فيستدلّ عليه عبد القاهر بتشبيه مفاده " هذه حجّة كالشمس في الظهور."[1]

ثمّ إنّ طرق التأوّل تتفاوت فيما بينها، تفاوتا كبيرا، فمنه :

– " ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأوّل الذي ليس من التأوّل في شيء، وهو ما ذكرته لك . ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمّل، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل ورويّة ولطف فكرة.

فممّا يشبه الذي بدأت به في قرب المأخذ وسهولة المأتى، قولهم في صفة الكلام: ألفاظه كالماء في السّلاسة، وكالنّسيم في الرّقة، وكالعسل في الحلاوة."[2]

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص/56.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/56.

– ومنه "ما تقوى فيه الحاجة إلى التأوّل حتى لا يعرف المقصود من التشبيه فيه ببديهة السّماع، فنجد قول "كعب الأشقري". وقد أوفده المهلّب على الحجّاج فوصف له بنيه وذكر مكانهم في الفضل والبأس، فسأله في آخر القصة، قال: فكيف كان بنو المهلّب فيهم؟ قال: كانوا حماة السّرح نهارا، فإذا أليلوا ففرسان البيات.

قال : فأيّهم كان أنجد؟ قال : كانوا كالحلقة المفرغة لا يدري أين طرفاها. فهذا كما ترى ظاهر في فقره إلى فضل الرفق به والنظر، ألا ترى أنه لا يفهمه حقّ فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة، وليس كذلك تشبيه الحجّة بالشمس، فإنه كالمشترك البيّن الاشتراك حتى يستوي في معرفته اللّبيب اليقظ والمضعوف المغفّل."[1]

4–فصل في وجه الشبه المفرد ووجه الشبه المركب:

قد يكون وجه الشبه فيما هو عقلي منتزعا من شيء واحد كما مضى من انتزاع الشبه للفظ من حلاوة العسل. [2] وقد يكون منتزعا من عدّة أمور" يجمع بعضها إلى بعض ثم يستخرج إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه فيكون سبيلها سبيل الشيئين، يمزج أحدهما بالآخر حتى تُحدثَ صورةٌ غير ما كان لهما في حال الإفراد لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتهما. ومثل ذلك **قوله عز وجلّ:** ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا** ﴾ **[الجمعة، آية: 05]** " [3]

وعن أسباب تأثير التمثيل في النفوس يرى الجرجاني أنّ "... العلم الأوّل أتى النفس أوّلا من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والرويّة، فهو إذن أمسّ بها رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة وآكدُ عندها حُرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع، وعلى حدّ الضرورة فأنت كمن يتوسّل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذن مع

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص/57.

([2]) – المرجع نفسه، ص/61.

([3]) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غير مُمَثّل، ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول هاهو ذا، فأبصره تجده على ما وصفت."[1]

وبذلك تتحقّق المماثلة بين الأشياء وإن لم تكن من الجنس نفسه، كما أنّ الألفة التي تتحقق في المعاني وإن كانت مجرّدة فهي عن طريق التماسها بما هو محسوس، والذي هو أقرب إلى الفطرة وأصل العلم والمعرفة .

ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى معاني التمثيل، خاصة ما كان فيما يعرف بالتشبيه الضمني، وهو قائم على حركة قوامها الحجاج وتقديم الدليل قصد الإقناع، وإيجاد مسوغات لانسجام الأفكار وتجانسها، وهو ما عبّر عنه بالضرب الغريب البديع، حيث يقول : "...إنّ المعاني التي يجيء التمثيل في عقبها على ضربين:

– غريب بديع يمكن أن يخالف فيه ويدّعي امتناعه واستحالة وجوده، نحو قوله:

فـــإنْ تَفُـــقِ الأنـــام وأنـــت مـــنهم فـــإنّ المســـك بعـــض دم الغـــزال

والضرب الثاني: أن لا يكون المعنى المُتمَثّل غريبا نادرا يحتاج في دعوى كونه على الجملة إلى بيّنة وحجّة إثبات، نظير ذلك أن ينفي عن فعل من الأفعال التي يفعلها الإنسان الفائدة، ويدّعي أنّه لا يحصل منه على طائل ثم بمثله في ذلك بالقابض على الماء والرّاقم فيه، فالذي مَثّلْتَ ليس بمنكر مستبعد، إذ لا ينكر خطأ الإنسان في فعله أو ظنه أو أمله وطلبه، ألا ترى أنّ المغزى من قوله:

وَأصـــبحتْ مِـــنْ ليلـــى الغـــداة كقـــابضٍ علـــى المـــاءِ خانتْـــهُ فـــروج الأصـــابِعِ

إنه قد خاب في ظنه أنّه يتمتع بها، ويسعد بوصلها، وليس بمنكر ولا عجيب ولا ممتنع في الوجود، خارج من المعروف المعهود، أن يخيب ظن الإنسان في أشباه هذا من الأمور، حتى يستشهد على إمكانه وتقاوم النية على صدق المدّعي لوجدانه."[1]

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص/73.

وعليه يفاضل الجرجاني بين الضربين السابقين ويجعل الفائدة في الأوّل واضحة بيّنة، حيث يقول "وإذا ثبت أن المعاني الممثّلة تكون على هذين الضربين، فإن فائدة التمثيل والأنس في الضرب الأول بيّن لائح، لأنه يفيد فيه الصّحة، وينفي الرّيب والشكّ، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالِف وتهجّم المنكِر وتهكّم المعترض، وموازنته بحال كشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه، حتى يرى ويبصر، ويعلم كونه على ما أثبته عليه موازنة ظاهرة صحيحة."[2]

في حين أنّ فائدة أخرى تتحقّق في الضرب الثاني وإن لم تكن من باب الاستدلال ودفع الرّيب والشك، وتقديم الدليل، وإنّما تتعلق ببيان المقادير وما يتكون عليه الأشياء من درجة، وذلك ما يتضح في قوله: "وأمّا الضرب الثاني فإنّ التمثيل وإن كان لا يفيد فيه هذا الضرب من الفائدة، فهو يفيد أمرا آخر يجري مجراه، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجّة على صحّة وجوده في نفسه وزيادة التثبيت والتقرير في ذاته وأصله، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس من غيره يكشف عن حدّه ومبلغه في القوة والضعف والزيادة والنقصان."[3]

ويفسّر الجرجاني فلسفة التمثيل التي يكون وراءها هذا الأخير مؤثّرا في النفوس، محدثا انسجاما بين تصورات المرء والعالم الذي يعيش فيه، أو ينهل منه أفكاره، فيرى سبيلا آخر لذلك الانسجام، الذي يتحقق بفعل المغايرة والبعد، حيث يقول : " وههنا– إذا تأمّلنا– مذهبا آخر في بيان السبب الموجب لذلك هو ألطف مأخذا وأمكن في التحقيق وأولى بأن يحيط بأطراف الباب، وهو أنّ لتصوّر الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك من غير محلة واجتلابه إليه من الشقّ البعيد بابا آخر من الظرف واللطف، ومذهبا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل... فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة، أم

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص/74.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خاصيّة مقصورة على قائل دون قائل، تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهزّ ولا تحرّك حتى يكون الشبه مقررا بين شيئين مختلفين في الجنس، فتشبيه العين بالنرجس عاميّ مشترك معروف في أجيال الناس، جار في جميع العادات، وأنت تنظر إلى ما بعد العينين وبينه من حيث الجنس. وتشبيه الثريّا بما شُبّهت به من عنقود الكرم المنوّر، واللّجام المغضض، والوشاح المفصّل، وأشباه ذلك خاصيّ، والتباين بين المشبه والمشبه به في الجنس على ما يخفى."[1]

وعليه فإنّ ما يحقّق الأريحية، وما يكون إلى النفوس أعجب وأطرب، وما يحقق الاستظراف والمسرّة، هو " ... أنّك ترى بها الشيئيين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السّماء والأرض، وفي خِلقة الإنسان وخلال الرّوض."[2]

5-أركان التشبيه:

قسّم البلاغيون التركيب المكوّن بنية التشبيه ، حسب ما يلحق بغيره أو ما الحق به غيره ، وكذا الرابط بينهما، والصفة او الصفات المشتركة بين المشبه والمشبه به . وعليه فإنّ أركان التشبيه أربعة، وهي: " طرفاه، ووجهه وأداته، ثم النظر في هذه الأركان وفي الغرض منه، وفي تقسيمه بهذه الاعتبارات." [3]

أمّا طرفاه، فهما :

*إمّا حسّيان: كما في تشبيه الخدّ بالورد، والقدّ بالرمح، والفيل بالجبل، في المبصرات، والصوت الضعيف بالهمس في المسموعات، والنّكهة بالعنبر في المشمومات، والرّيق بالخمر في المذوقات، والجلد الناعم بالحرير في الملموسات.[4]

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص/76، 77.

([2]) – المرجع نفسه، ص/77.

([3]) – القزويني: الإيضاح، ص/151.

([4]) – القزويني: الإيضاح، ص/151.

* وإمّا عقليان: كتشبيه العلم بالحياة.

* وإمّا مختلفان: والمعقول هو المشبّه كما في تشبيه المنيّة بالسّبع أو بالعكس كما في تشبيه العطر بخلق كريم.

والمراد بالحسي: المدرك هو– أو مادّته– بإحدى الحواس الظاهرة، فدخل فيه: الخيالي، كما في قول أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار الضبي الجلي الأنطاكي المعروف بالصّنوبري:

وكـــــــأنَّ مُحمـــــــرَّ الشَّقيـــــــ ـــــــقِ إذا تصّـــــــوب أو تَصَـــــــعّدْ

أعـــــــلامُ يـــــــاقوتٍ نُشِـــــــر نَ علـــــى رِمـــــاحٍ مِـــــنْ زَبَرْجَـــــدْ

"والشقيق أراد به شقائق النعمان وهو النور المعروف، ويطلق على الواحد والجمع، والشاهد في البيتين التشبيه الخيالي، فإنّ الأعلام الياقوتية المنشورة على الرّماح الزبرجدية ممّا لا يدركه الحسّ لكن مادته التي تركب منها كالأعلام والياقوت والرّماح والزبرجد كل منها محسوس بالبصر." [1]

* والمراد بالعقلي: ماعدا ذلك. فدخل فيه الوهمي، وهو ما ليس مدركا بشيء من الحواس الخمس الظاهرة. مع أنّه لو أدرك لم يدرك إلّا بها، كما في قول امرئ القيس:

ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وعليه **قوله تعالى:** ﴿ **طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ** ﴾ **[الصافات، آية: 65]**

وكذا ما يدركه بالوجدان: كاللذّة والألم، والشّبع، والجوع.[2]

وجه الشَّبَه :

([1]) – المرجع نفسه ، هامش الصفحة نفسها.

([2]) – الخطيب القزويني: الإيضاح ، ص/152.

وأما وجهه:" فهو المعنى الذي يشترك فيه الطرفان تحقيقا أو تخييلا، والمراد بالتخييل، أن لا يمكن وجوده في المشبه به إلا على تأويل، كما في قول القاضي التنوّخي(ت 342هـ)

وكأنّ النُّجومَ بَيْنَ دُجاها

وكـــــأنّ النُّجـــــومَ بَـــــيْنَ دُجاهـــــا سُـــــــنَنٌ لاحَ بيـــــــنهُنَّ ابتـــــــدَاعُ

سُنَنٌ لاحَ بينهُنَّ ابتدَاعُ

فإنّ وجه الشبه فيه: الهيئة الحاصلة من حصول أشياء مشرقة بيض في جوانب شيء مظلم أسود، فهي غير موجودة في المشبه به إلا على طريق التخييل."[1]

ووجه الشبه إمّا غير خارج عن حقيقة الطرفين، أوخارج [2]

والأوّل : " إمّا تمام حقيقتهما، كما في تشبيه إنسان بإنسان في كونه إنسانا، أوجز فيهما، كما في تشبيه بعض الحيوانات العجم بالإنسان في كونه حيوانا " [3]

والثاني : "صفة إمّا حقيقية أو إضافية .

والحقيقة إمّا حسيّة، وهي الكيفيات الجسمية ممّا يدرك بالبصر من الألوان، والأشكال والمقادير، والحركات وما يتمثل بها من الحسن والقبح وغير ذلك. أو بالسمع من الأصوات القوية والضعيفة والتي بين بيْن.

أو بالذوق من أنواع الطعام، أو بالشمّ من أنواع الروائح، أو باللمس من الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة، والخشونة والملاسة واللّين والصلابة والخفّة والثقل، وما ينضاف إليهما. " [4]

([1]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/155.

([3]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) – الخطيب القزويني: الإيضاح ، ص/155.

وقد تكون الصفة عقلية : " كالكيفيات النفسية، من الذكاء والتّيقظ والمعرفة والعلم والقدرة والكرم والسّخاء، والغضب والحِلم، وما جرى مجراها من الغرائز والأخلاق . " [1]

كما يقسم التشبيه باعتبار طرفيه أربعة أقسام : [2]

- تشبيه المفرد بالمفرد، ويكونان مقيدين أو غير مقيّدين، وقد يكون أحدهما مقيد والآخر غير مقيّد.
- تشبيه المركّب بالمركب وهو ما طرفاه كثرتان مجتمعتان.
- تشبيه المفرد بالمركّب.
- تشبيه المركب بالمفرد.

وأيضا إنْ تعدّدَ طرفاه، فهو إمّا ملفوف أو مفروق :

فالملفوف : ما أوتي فيه بالمشبّهين ثم بالمشبه بهما، كقول امرئ القيس :

كـــأن قلـــوب الطيـــر رطبـــا ويابســـا لـــدى وكرهـــا العنّـــاب والخســـف البـــالي

ويسمى بالملفوف للفّ المشبهات فيه أي ضم بعضها إلى بعض وكذلك المشبهات بها. وهو ضرب من التشبيه المتعدد لا المركب .[3]

وغير الملفوف : بخلاف ذلك، كقول المرقش الأكبر :

النشـــــر مســـــك والوجـــــوه دنـــــا نيـــــر، وأطـــــراف الأكـــــف عـــــنم

وإن تعدد طرفه الأول– أي المشبه– دون الثاني (المشبه به) : يسمى تشبيه التسوية (لأن المتكلم سوى بين شيئين أو أكثر بواحد من التشبيه)، كقول الآخر :

([1]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) – يراجع: المرجع نفسه، ص/ 155، 168، 169.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/171.

صـــــــدغ الحبيـــــــب وحـــــــالي كلاهمـــــــــــــا كاللّيـــــــــــــالي

وثغـــــــــره فـــــــــي صـــــــــفاء وأدمعـــــــــــــــي كـــــــــــــاللآلي[1]

وإن تعدد طرفه الثاني – أي المشبه به – دون الأول سمّي تشبيه الجمع (سمي بذلك لأنه جمع فيه للمشبه وجوه شبه، أو لأنه جمع له أمور مشبهات بها) كقول البحتري :

كأنمـــــا يبتســـــم عـــــن لؤلـــــؤ منضّـــــــد، أو بـــــــرَدٍ أو أقـــــــاحْ

(وورد في الديوان يضحك بدل يبتسم، ومنظم بدل منضد) [2]

وأما باعتبار الوجه : فله ثلاث تقسيمات : تمثيل، وغير تمثيل، ومجمل ومفصّل وقريب وبعيد .[3]

والبليغ من التشبيه " ما كان من النوع البعيد، أعني البعيد؛ لغرابته، ولأن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، كان نيله أحلى، وموقعه من النّفس ألطف، وبالمسرّة أولى، ولهذا [4] ضُرب المَثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظّمأ، كما قال القطامي :

وَهُـــنَّ يَنبُـــذْنَ مِـــنْ قَـــوْلٍ يُصِـــبْن بـــه مواقـــعَ المـــاءِ مِـــنْ ذِي الغُلّـــةِ الصَّـــادِي

(الصّدى : شدة العطش، وقيل هو العطش ما كان، صديّ يصدى صُدى، فهو صاد وصد وصديان).

ولا يقال : عدم الظهور ضرب من التعقيد، والتعقيد مذموم، لأنّا نقول التعقيد كما سبق له سببان : سوء ترتيب الألفاظ، واختلال الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني الذي هو

([1]) – الخطيب القزويني: الإيضاح ، ص/172.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) – المرجع نفسه ، ص/180.

المراد باللفظ . والمراد بعدم الظهور في التشبيه : ما كان سببه لطف المعنى ودقّته أو ترتيب بعض المعاني على بعض، كما يشعر بذلك في قولنا : " في بادئ الرأي"، فإن المعاني الشريفة لا بد فيها – في غالب الأمر – من بناء ثان على أول وردّ تال إلى سابق ..[1]

وأمّا باعتبار أداته :

فإمّا مؤكّد أو مرسل : والمؤكّد" ما حذفت أداته (أي تركت بحيث لا تكون مقدّرة في نظم الكلام وإلا فيكون التشبيه مؤكدا بل مرسلا ." [2] **كقوله تعالى :** ﴿ **وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ ۚ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ ۚ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ**﴾ **[النمل، آية: 88]**

والمرسل : ما ذكرت أداته، **كقوله تعالى :** ﴿ **مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا** ﴾ **[البقرة، آية 17]** [3]

6-تقسيم التشبيه باعتبار الغرض :

يقسّم التشبيه باعتبار الغرض إلى مقبول، أو مردود . [4]

المقبول : الوافي بإفادة الغرض، كأن يكون المشبه به أعرف شيء بوجه الشبه إذا كان

الغرض بيان حال المشبه من جهة وجه الشبه، أو بيان المقدار .[5]

([1]) – الخطيب القزويني: الإيضاح ، ص/181.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/183.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/184.

([4]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) – الخطيب القزويني: الإيضاح، ص/184.

ثم الطرفان في الثاني إن تساويا في وجه الشبه " فالتشبيه كامل في القبول، وإلا فكلّما كان المشبه به أسلم من الزيادة والنقصان كان أقرب إلى الكمال، أو كأنْ يكون المشبه به أتمّ شيء في وجه الشبه، إذا قُصد إلحاق الناقص بالكامل . " [1]

أو كأنْ يكون المشبه به مسلّم الحكم معروفه عند المخاطب في وجه الشبه، إذا كان الغرض بيان إمكان الوجود . [2]

والمردود : بخلاف ذلك، أي القاصر عن إفادة الغرض .[3]

7-الغرض من التشبيه: [4]

وأمّا الغرض من التشبيه : فيعود في الأغلب إلى المشبه، وقد يعود إلى المشبه به . أمّا الأول فيرجع إلى وجوه مختلفة :

منها :

- بيان أن وجود المشبه ممكن، وذلك في كلّ أمر غريب يمكن أن يخالف فيه ويدعي امتناعه، كما في قول أبي الطيب المتنبي :

فَـإِنْ تَفُـقِ الأنَـامَ وَأَنـتَ مِـنْهُمْ فَـإِنَّ المِسْـكَ بَعْـضُ دَمِ الغَـزالِ

- أراد أنه فاق الأنام في الأوصاف الفاضلة، إلى حدّ بطُل معه أن يكون واحدا منهم، بل صار نوعا آخر برأسه أشرف من الإنسان، وهذا – أعني أن يتناهى بعض أفراد النوع في الفضائل إلى أن يصير كأنه ليس منها – أمر غريب يفتقر من يدّعيه إلى إثبات جواز وجوده على الجملة، حتى يجيء إلى إثبات وجوده في الممدوح، فقال : فإن المسك بعض دم الغزال .

([1]) – المرجع نفسه، ص/185.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

([4]) – المرجع نفسه ، ص/162، 163.

- أي : ولا يعدّ في الدماء، لما فيه من الأوصاف الشريفة التي لا يوجد شيء منها في الدّم، وخلوّه من الأوصاف التي كان لها الدم دما، فأبان أنّ لما ادّعاه أصلا في الوجود على الجملة .

- ومنها : **بيان حاله** : كما في تشبيه ثوب بثوب آخر في السّواد، وإذا عُلم لون المشبه به دون المشبه .

- ومنها بيان مقدار حاله في القوة والضعف والزيادة والنقصان .

- ومنها **تقرير حاله في نفس السامع** : كما في تشبيه من لا يحصل على سعيه على طائل بمن يرقم على الماء، وعليه قوله **عزّ وجلّ**: ﴿ **وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ وَظَنُّواْ أَنَّهُ وَاقِعٌ بِهِمْ خُذُواْ مَا آتَيْنَاكُم بِقُوَّةٍ وَاذْكُرُواْ مَا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾ **[سورة الأعراف ، آية:171]**، فإنه بيّن ما لم تجر به العادة بما جرت به العادة . [1]

وهذه الوجوه تقتضي أن يكون وجه المشبه به أتمّ، وهو به أشهر. [2]

- **ومنها تزيينه للترغيب فيه**، كما في تشبيه وجه أسود بمقلة الظبي .[3]

- ومنها **تشويهه للتنفير عنه**، كما في تشبيه وجه مَجدور بسلحة جامدة قد نقرتها الدِّيكة،

- وقد أشار إلى هذين الغرضين، ابن الرومي في قوله :

تقول : هذا مُجاجُ النّحلِ، تمدحُهُ وإنْ تعِبْ قلتَ : ذَا قيءُ الزّنابيرِ[4]

(المجاج : الريق يرمى من الفم، ومجاج النحل : المسك) .

- ومنها **استطرافه** : كما في تشبيه فحم فيه جمر موقد ببحر من المسك موجه الذهب،

([1]) – الخطيب القزويني : الإيضاح، ص/163.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المرجع نفسه، ص/164.

([4]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لإبرازه في صورة الممتنع عادة . [1]

وللاستطراف وجه آخر، وهو أن يكون المشبه به نادر الحضور، إما مطلقا كما مرّ، وإما عند حضور المشبه، كما في قوله :

ولا زورديـــــــة* تزهـــــو بزرقتهـــــا بـــين الريـــاض علـــى حُمْـــر اليواقيـــت

وكأنهـــا فـــوق قامـــات ضـــغُفن بهـــا أوائـــل النـــار فـــي أطـــراف كبريـــت

فإنّ صورة النار بأطراف الكبريت، لا يندر حضورها في الذهن ندرة صورة بحر من المسك موجه الذهب، وإنّما النّادر حضورها عن حضور صورة البنفسج، فإذا أحضر مع صحة الشبه استطراف لمشاهدة عناق بين صورتين لا تتراءى نارهما .[2] والصورتان هنا : صورة البنفسج وصورة اتصال النار بأوائل الكبريت) .

8- **التشبيه المقلوب :**

وهو ضرب من الاستطراف، حيث يكون في الغالب إيهام أن المشبه به أتم من المشبه في وجه الشبه وذلك في التشبيه المقلوب، وأن يكون بالعكس، كقول محمد بن وهيب: [3]

وبَـــــدَا الصّـــــباحُ كـــــأنّ غرّتَـــــهُ وجـــــهُ الخليفـــــةِ حـــــينَ يُمتَـــــدَحُ

ففي البيت تشبيه مقلوب حيث شبّه الصباح بوجه الخليفة تاركا وجه الخليفة أكثر ضياء ونورا من الصباح .[4]

([1]) – الخطيب القزويني: الإيضاح، ص/164.

(*) .(اللازوردية: البنفسج الشبيه بحجر اللازورد لكونه على لونه . حمر اليواقيت: استعارة تعني الأزهار والشقائق الحمر .كأنها: الهاء يعود على اللازوردية . القامات: السيقان . أوائل النار: النار المتصلة بالكبريت . البيتان غير منسوبين في أسرار البلاغة).

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) المرجع نفسه ، ص/165.

([4]) – الخطيب القزويني: الإيضاح، ص/165.

وعمّا يحدثه التشبيه المقلوب في النفوس من خلال خروجه عن المألوف في التعبير، فإنّه " ... يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من غير أن يظهر ادّعاؤه لها، لأن وضع كرمه من يقيس على أصل متفق عليه، لا يشفق من خلاف مخالف وتهكم متهكم، والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها نوع من السرور عجيب، فكانت كالنعمة التي لا تكدّرها المنّة، وكالغنيمة من حيث لا تحتسب ..." [1]

فكما كانت سمات البعد والغرابة بين طرفي التشبيه محدثة في النفس طرافة وأريحية، فإنّ البعد عمّا هو مألوف في التركيب والتعبير عن الأفكار هو الآخر لا يعدم ذلك الدور، ومن ثمّ فإن اختلاف مواطن التركيب بين تقديم وتأخير في مرتبة المشبه والمشبّه به يؤثّر في النفوس من حيث لا تشعر .

وكذلك أدوات التشبيه ، فإنه لا يمكن أن نتصور حصول الإيقاع نفسه، باعتبار أنّ الحروف التي تتكون منها تلك الأدوات تختلف ، فمثلا ، لا يمكن تصور إيقاع الكاف مثل إيقاع كأنّ . كما تدخل أدوات التشبيه في علاقات صوتية ودلالية مع أصوات مكونات أخرى في البيت الشعري.

ولذلك عمدنا تصنيف التشبيهات لاعتبار الأداة ، لكونها بارزة ، ومشكّلة ملمحا تمييزيا بين التشبيهات ، بخلاف لو أخذنا نوع التشبيه مستقلا ، فإننا نجد في بيتين نوعين أو ثلاث أنواع من التشبيهات ، وذلك يجعل الدراسة صعبة التصنيف ، ومن ثمّ عمدنا إلى تصنيف التشبيهات على أساس الأدوات ، بصرف النظر عن نوع التشبيه ، ثم يأتي تفسير الحركة الإيقاعية لمختلف التشبيهات المجموعة ضمن أداة واحدة .

وأيضا هناك سبب آخر ، في اعتقادنا أنّ أدوات التشبيه قد فصّل فيها النحاة ، وأخذت حيّزا واسعا في الدراسات النحوية ، بخلاف الدراسات البلاغية التي تشهد فيها أدوات التشبيه قلّة دراسة.

([1]) – المرجع نفسه ، ص/166.

الدراسة التطبيقية (إيقاع التشبيه) :

1- إيقاع ما كانت أداته الكاف :

قال الشاعر :

وفِـــي بَـــابِ وَادِيـــكِ أَعْمَـــقُ ذِكْـــرَى أَعِـــيشُ بِأَحْلامِهَـــا الـــزُّرْقِ دَهْـــرَا

بِهَـــا ذَابَ قَلْبِـــي كَـــذَوبِ الرَّصَـــاصِ فَأوقـــدَ قَلْبِـــي وشَـــعْبِي جَمْـــرَا

وَثَـــوْرَةُ قَلْبِـــيْ كَثَـــوْرة شَـــعْبِي هُمَـــا أَلْهمـــانِي فَأبـــدَعْتُ شِـــعْرَا[1]

إنّ القارئ للبيت الأول يحسّ بامتداد الحركة الإيقاعية؛ إنه توجه عن المكان المترجم والمفصح عن حدث استحق أن يبقى عالقا في الذكرى، واستحق أن يطوف الخيال ويفتش عنه في خزائنها .

ولعلّ هذه الدلالات قد جعلت القارئ منذ الوهلة الأولى يتفاعل نفسيا مع المكان، ليتشكل شعور بأهميته، فهو ذكرى عميقة، بل أعمق ذكرى، فالتفاضل بين الذكريات جعل لواحدة منها حق التمايز، وهذا ما عبّر عنه الشاعر بصيغة التفضيل " أعمق "، ليؤكد قدسية تلك الذكرى بالفعل المضارع (أعيش) الذي اشترك مع صيغة التفضيل في الهمزة والعين، وهما من حروف الحلق، فكانت الذكرى عميقة ممتدة عبر رحلة طويلة كان مسرحها باب الوادي بالجزائر العاصمة.

وبتلك الباب استطاع الشاعر أن يحقق ربطا بين ذلك المكان والفيض الشعوري المسيطر عليه لحظة استرجاعه الذكرى في ذلك المكان بالذات (بها ذاب قلبي كذوب الرصاص)، ودوما في ذلك المكان (باب الوادي) التفاتة لذلك المكان، كما كان هناك، إنه ذوبان القلب ليجعل القارئ يتخيل هذه الصورة، صورة ذوبان القلب، كيف كان، ليتم الانتقال في حركة خفيفة تبحث عن تماثل لتلك الصورة في مخيلة الشاعر أو ما يمكن أن يتقاطع (يلتقي) فيه القارئ مع الشاعر؛ إنها صورة الرصاص المذوّب ولنا أن نتصوّر هذه المشابهة، فالمجانسة حاصلة بين عناصر المشبه به (المضاف والمضاف إليه)، فالرصاص معدن

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، تق : محمد عيسى وموسى، مرا : محمد بن سمينة ، مؤسسة مفدي زكرياء والديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة ، الجزائر ، 2004 م ص/47.

قابل للذوبان في أتم صورة، وفي صورة طبيعية، و انسياب وسهولة، وخاصة إذا كانت درجة الحرارة مرتفعة.

إنّ هذا الانتقال في تشكيل صورة مماثلة، قد خلق إيقاعا متجانسا بفعل التوفيق في البحث عن ملائم وموائم، ليكون بذلك انتقاءٌ لمجموعة عناصر، يمكن أن تعبّر عن صورة ذوبان القلب.

وإنْ كان من عناصر عزّزت الإيقاع، فإنّها تَكرار جزء من مكونات المشبه في المشبه به على اختلاف الصيغة، بين الفعل (ذاب) والمصدر (ذوب) ليجمع بينهما الاشتقاق، لتتعزّز الصورة التشبيهية بمكونات بلاغية أخرى وهي جناس الاشتقاق، مع اختلاف المعنى بين فعل الذوبان، الذي كان في الأول للقلب، في حين كان الثاني للرصاص. ومن هنا يمكن أن نصل إلى خاصية في التجانس الذي قام على صورة المماثلة من جهة، وصورة الاختلاف من جهة أخرى .

إنّ الحركة الإيقاعية لم تكن ممتدة طويلا، وقد برر ذلك حرف الفاء الرابطة (فأوقد)، إنها نتيجة ذوبان القلب ممّا يجعلنا ننتقل من صورة الفعل إلى صورة نتيجته أو المُسبَّب؛ فذوبان القلب وانصهاره – من دون شك – سيحدث أثرا فيه، وهو الاشتعال، إلا أنه اشتعال لم يكن مطلقا، فهو مميّز (اشتعال من الجمر)، وهنا نجد تناغما موسيقيا في مكونات العجز بين (قلبي وشعبي) بفعل السّجع، كما نحس بتوهج القلب وحرقته، وقد فسّر ذلك بعض الصوامت كالقاف في كل من : أوقد وقلبي، والراء في جمرا.

ودوما في إطار وصف الشاعر حالة قلبه وربطها بحالة شعبه، نجد الشاعر يسترسل في وصف تلك الحالة، ليعبّر عنها بمصطلح " الثورة"، ممّا أحدث في النفس إيقاعا مولّدا معاني الهيجان والتحرك والمقاومة والتغيير والنفور والذهاب والمجيء؛ إنها حركة مكثفة، وسرعان ما نجدها تتقيد بالإضافة.

ويمكن أن نقول عنها : إنّها ثورة القلب وما تحمله من دلالات الألم والتحسر، أو حمل الوِزر والمسؤولية، ليبحث الشاعر عن ثورة ملائمة (مماثلة) لِمَا في قلبه من حركة وتوهج واضطراب؛ فكانت ثورة الشّعب، ليتحقق التجانس والتلازم بين طرفي التشبيه .

فالشاعر جزء من ذلك الشعب، يحمل همومه ويعبّر عن آلامه وآماله، ويتعزّز ذلك التجانس بفعل الجناس التام (ثورة قلبي وثورة شعبي)، وكذا السّجع بين (قلبي وشعبي)، فالثورة الأولى هي ثورة القلب بينما الثورة الثانية هي ثورة الشّعب؛ إنهما ثورتان عظيمتان ولذلك كان لهما الحضور في الحسّ والشّعور، وهذا ما جعل الشاعر يتعلق بتلك الصورة، من خلال الانتقال إلى العجز باستعمال ضمير المثنى " هما" الذي حقق ترابطا واستحضارا للثورتين معا، ليتضح أثرهما أو ليذكر الشاعر نتيجتهما.

إنه الإلهام والإبداع، فهما مصدر إبداعه ومعين لا ينضب في قول الشّعر : ثورة القلب وثورة الشعب؛ إنها حركة تضعنا في تصور نقدي أو إحالة إلى نظريات حول طبيعة الإبداع وأسباب الكتابة وقضايا الالتزام.

وقال (المقطوعة 80):

ويفتخـــــــرون بِشُـــــــربِ الخمـــــــورِ وفـــــي الكـــأسِ ترسُـــبُ كـــلُّ البلايَـــا

فَهُـــــمْ يَرقُصـــــون كطيـــــرٍ ذبـــــيحٍ ولا يحفَلـــــــون برَكـــــــبِ المنايَـــــا

وقَـــــالوا التّقـــــدُّمُ : شـــــعرٌ لقـــــيطٌ تطيـــــرُ الأصـــــالةُ فيـــــه شـــــظايَا

تفاعيلُـــــــهُ كضـــــــمير اليهـــــــود يصـــــــوغُ مَبانِيـــــــهِ خُبـــــثُ النَّوايَـــــا

وقـــد أصـــبحَ الشّـــعر، كالجِيـــلِ خُنثـــى تـــــذيبُ الميوعـــــةُ فيـــــهِ الخلايَـــــا[1]

(1) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/133.

إنها عادات راسخة كالمعتقدات شاعت وانتشرت حتى صارت ميزة أو سمة يعرفون بها، فكان امتداد الحركة في (يفتخرون) و(الخمور) وحركة الضم في شُرب، ترسُبُ، كُلّ إيذانا بذلك.

إنّ شرب الخمور من دون شك، يؤدي إلى فقدان العقل، ممّا يجعل الإنسان يقوم بحركات مختلفة ويصدر أصواتا متنوعة، ولذلك تستمر الحركة، وكأنّ الشاعر مشدود بتلك الصورة .

ليأتي التشبيه مُصدّرا بضمير يشير إلى أولئك الأقوام الذين صوّرهم الشاعر في حالة رقص، والرقص قوامه الحركة، ليجعلها الشاعر قوام التشبيه، ومن هنا فإننا نتوقع مشبها لها تتوفر فيه تلك السّمة، وقد كان ذلك مناسبا للحركة إنه الطير؛ الطير الذبيح، فكانت الحركة حركة غير واعية، عشوائية، غير منتظمة، وإذا كان الوعي غائبا والعقل غير محكّم فأنّى يكون التفكير في خوض المعارك ولقاء الحتف والموت.

لينتقل الشاعر في حركة خفيفة سلسة، جاعلا الحوار أساسها، فقالوا : التقدّم شعر لقيط، إنه إيقاع سريع يدمجك مباشرة مع مفهوم مسيطر للتقدم، أن يكون هناك تفكير في البحث عن مماثل تكون الأداة حاجزا أو ترك مجال للتوهم (التخيل)، وكأنّ الإجابة محسومة سلفا في اعتقادهم وتفكيرهم ورأيهم، إنّ التقدم شعر لقيط، إنّ التقدم في اتّباع النظم على ما أتت به المدارس الغربية (توماس إليوت، عزرابوند الأمريكية) ليوضح الشاعر الصورة أكثر، فما كان لقيطا لا مكان فيه لِمَا هو أصيل ولذلك نجد الشاعر يجعل من الأصالة تتناثر قطعا قطعا، تذوب لا أصول ولا رحم طيّبا، ولا عناق .

وما دام الحديث عن الشّعر فإنّ ما هو متوقع حديث عن الوزن، و التفاعيل، وهو ما واصله الشاعر : (تفاعيله) والربط هنا يعود على الشّعر .

ليشبّه الشاعر التفاعيل بضمير اليهود، وهذا يحدث في النفس لأول وهلة دهشة وغرابة، في هذا الانتقال (تفاعيل شعر ـــ ضمير اليهود) ممّا يجعل القارئ يعود مرة أخرى إلى

التشبيه البليغ السابق(التقدم شعر لقيط) أو بالأحرى المدارس الأمريكية والإنجليزية، وهو ما عبّر عنه الشاعر بضمير اليهود، وهنا تزول تلك الغرابة، ليعطي الشاعر خصوصية لليهود وهي النوايا الخبيثة؛ إنها نوايا لا تحفل بكل عربي أصيل.

ويتكلم الشاعر عن علم ودراية، كيف لا ؟ وهو يشهد معالم الغزو بنوعيه، والنتيجة قد تحققت ولذلك ينقلنا الشاعر إلى صورة حول الشّعر الجديد، من خلال حرف التحقيق(قد)، ليقول : قد أصبح الشّعر كالجيل خنثى، وهو (تشبيه مرسل مفصل)، فالشّعر يشبه الجيل في الخنوثة والتخنث، إنّك لا تعرف الأصيل من الدخيل، ولا تعرف الذّكر من الأنثى. ليقدّم توضيحا لصورة المشبه به، حيث إن الميوعة تذيب الخلايا فتجعلها متمازجة تتداخل وظيفتها بفعل فقدان خصوصيات كلّ خلية .

وإذا كانت العادات والتقاليد التي تفشّت في المجتمع الجزائري مكوّنا أساسا للصورة التشبيهية فإنّ **الأبطال والشهداء** بقدسيتهم وشجاعتهم وصفاء أرواحهم شكّلوا مقوّما آخر ومرجعية قامت عليها الصورة التشبيهية .

يقول الشاعر في قصيدة الذبيح الصاعد :

قَـــامَ يَخْتَـــالُ كَالمَسِـــيحِ وَئِيـــدَا يَتَهَـــادَى نَشْـــوَانَ، يَتْلُـــو النَّشِـــيدَا

بَاسِـــمَ الثَّغْـــرِ كَالمَلائِـــكِ، أَوْ كَـــالطِّـــفْلِ، يَسْـــتَقْبِلُ الصَّـــبَاحَ الجَدِيـــدَا[1]

نحس بإيقاعات ممتدة موحية بنوع من الخشوع، إلا أنه خشوع فيه تعظيم وافتخار بالشخصية المصورة، وقد دلّ على ذلك الفعلُ (قام) الذي ألقى في الحس صورا متعددة للقيام، وهذا ما يولّد فعل الإثارة ومشاركة الشاعر وجدانيا وفكريا . إلّا أنّ ذلك التعدد في الصورة يتعدد في ذهن الشاعر حسب ما أراده وفكّر فيه، قبل أن يخرجه في صورة تركيب .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/09.

حيث يرتسم الملمح الأول وهو الاختيال (يختال)، ليشكّل الحال ملمحا إضافيا لصورة القيام، هذه الصورة (صورة القيام والاختيال) يقرنها الشاعر بالمسيح عيسى (عليه السلام).

إنّ امتداد الحركة الإيقاعية قد جسّده المدّ في الفعل (قام)، والزمن المضارع والمدّ أيضا في الفعل (يختال)، ثم تمتد الحركة الإيقاعية أفقيا في: (المسيح) و(وئيدا) لتنطلق في نهاية الصدر، ليكون لها صدى في عجز البيت، وتستقرّ ببداية ممتدة أيضا في يتهادى، وتستقر أكثر، نوعا ما في (نشوان)، حيث أحسن الشاعر اختيار الصيغة " فعلان" الممنوعة من الصرف .

إنّه قيام واختيال وتهاد يشكّل نشوة توحي بالارتياح والطمأنينة، فكأنّ عدم التنوين في الصيغة (نشوان) كان كاشفا عن تلك المعاني، لتنطلق الحركة فيما بعد ممتدة نحو الأمام في الفعل (يتلو) والنشيدا) لتستقر في النهاية مردَّدة في صوت الدال المردوف بألف الإطلاق.

وبعد أن أضفى الشاعر على الشخصية سمة القدسية وسمات الاطمئنان والثبات يستعمل الشاعر صيغة اسم الفاعل (باسم) في صدر البيت الثاني تأكيدا على المعاني السابقة، ليقرنه بمشبهين بهما معبّرين عن تلك الملامح وهما الملائكة ثم الطفل، من باب تشبيه الجمع، وفي ذلك تناسب وانسجام في التشبيهين (الملائك والطفل) ليقدّم الشاعر وصفا إضافيا للمشبه به في التشبيه الثاني (الطفل). وكأنّ الشاعر أحسّ بأن تشبيه البطل بالطفل والانتقال من قدسية الأنبياء والملائكة إلى براءة الأطفال، يحتّم عليه العودة بعد ذلك إلى إضفاء جو من القدسية على الشخصية المصورة :

حَالِمًـــا كـــالكَلِيمِ، كلّمَـــهُ المَجْـــ دُ، فَشَـــدَّ الجِبـــالَ يَبْغِـــي الصّـــعودَا

وَتَسَـــامَى، كَـــالرُّوحِ، فِـــي لَيْلَـــةِ القَـــدْ رِ، سَـــلامًا يَشـــعُّ فِـــي الكَـــوْنِ عِيـــدَا[1]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/10.

نحس بجو من الخشوع يدعو إلى التأمل، وهنا نجح الشاعر في توطيد الصلة بينه وبين المتلقي، في تتبّع مواصفات تلك الشخصية التي كانت أساس الصورة، من خلال الجمع بين صوامت لها خصوصيات الجهر من ذلك: (اللام والميم) وخصوصيات الهمس (الكاف والشين)، ولذلك جاء حرف التشبيه(الكاف) معززا بإيقاع أصوات الهمس، في كلّ من : (الكليم، كلّمه، الكون) .

نستحضر في البيتين السابقين شخصيات دينية عديدة، موسى (عليه السلام)، عيسى (عليه السلام)، الملائكة، مما صحبه إيقاع التنوع (الجهر، الهمس)، فكانت شخصية البطل (أحمد زبانا) تحمل سمات القدسية لِمَا شُبّهت به.

كما حملت البروز والوقار، فكانت الروح المتسامية في ليلة القدر، حيث يقال إنّ السّماء في تلك الليلة تتوقف عن قذف الشهب نحو الأرض، لذلك كانت سلاما .

ونجد نوعا آخر من **التوازي في الصورة** – والمقصود بالتوازي هنا توازي التركيب – من ذلك قول الشاعر في " **قصيدة أفي السموات أنت عرش تنشده** " :

وَهِمْـــتُ بـــالنّورةِ الكُبْـــرَى أُسَـــاوِقُهَا أَهُزُّ – في النّورةِ الكُبْرى – رَوَاسِينَا

حلّقــتُ كالنّسْــرِ، فــي آفــاقِ حَاضِــرِنَا وغُصْتُ كالسِّحْرِ فِي أَعْمَاقِ مَاضِينَا[1]

إنّ البيتين السابقين يعجّان بالحركة : (الهيام، الهزّ، التحليق والغوص)، حيث نحس باندفاع الحركة الإيقاعية في سرعة، وقد أوحى بتلك السرعة واو العطف، وكأنّ الشاعر ترك أشياء لم يذكرها، فصارت في حكم المتروك، وانتقل في صيغة قصيرة ساكنة الوسط " همْتُ" ليختمها بحركة رفع (الضمة) توحي بالاندفاع نحو الأمام، وهو الهيام الحامل دلالات الانطلاق في غير وعي وغير توقف ولا التفات ولا انتباه؛ إنها حركة تلقي في النفس صورة

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، الجزء الأوّل، تقديم عباس الجراري، مشرف الطبع الملك محمد الخامس، بمناسبة تخليد ذكرى مرور عشرين سنة على استقلال المغرب، سنة 1976 م .، ص/41.

عن المتحدّث عنه وتكشف عن حالته النفسية وموقفه الفكري ليأسر الشاعر ذلك الهيام، ولا يترك فرصة للقارئ من أن يؤول هذا الهيام، فيقيّده ويجعله خاصا بالثورة الكبرى، من خلال حرف الجر (الباء) الذي أفاد الإلصاق.

وقال في **قصيدة " ابنِ مُلْكا على هوى الشّعب يخلّد "** :

وصـــــقلْتَ الشَّـــــبابَ فيـــــه، بـــــرأيٍ عبقـــــريٍّ، كـــــم صَـــــارعَ الأخطَـــــارَا

فَمَضَـــــى كَالشِّـــــراع يختـــــرِقُ اليـــــ ـــــمَّ، كـــــاليَمِّ يصـــــنعُ الأمطَـــــارَا

وَانْبَـــــرَى كالشَّـــــبابِ، ريَّـــــانَ طَلْقًـــــا وَاجْتلَـــــى كالشُّـــــعاعِ، نُـــــورا ونَـــــارَا[1]

نلاحظ أنّ صورة الخطاب قد تنوعت بين مخاطَب (صقلتَ) وغائب (مضى وانبرى)، حيث كان الخطاب الأول شبيها بذكر السّبب فالمسبّب الذي جاء في شكل تشبيهات خلقت حركة متجانسة .

كما نلمس خصب الحركة الإيقاعية المتلونة بحركات (صقلت، صارع، مضى، يخترق، يصنع، انبرى، اجتلى) وكلّها حركات ناجمة عن الصقل الذي قوامه عبقرية الرأي .

وقد كانت تلك التشبيهات الواردة في الأبيات السابقة مرسلة مجملة (ذكرت فيها الأداة من دون وجه الشبه)، وهي تشبيهات مجموعة من خلال وجود مشبه به واحد ومشبهات بها كثيرة، قيّدت بأوصاف.

إذ نحس بهدوء الإيقاع في بداية البيت ممّا سبق (وصقلت الشباب فيه) ليأتي هذا الهدوء معززا بما يوحي بهذه الرّزانة في صقل الشباب، إنه الرأي العبقري، الذي تردد صداه عبر تنوين التنكير (رأيٍ) في نهاية صدر البيت الأول وتواصل (امتد) إلى بداية عجز البيت الثاني (عبقري)، وكأنّ الشاعر أحسّ أنّ هذا الرأي في حاجة إلى توضيح، فيستأنف الكلام بـ: (كم) الخبرية التي تفيد التكثير.

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس ،46/1.

وتتساوق (كم) الخبرية دلاليا مع تنوين وصدى الرأي العبقري " كم صارع الأخطارا"، لتدل ألف المفاعلة في الفعل " صارع" والمد وألف الإطلاق في كلمة " الأخطارا" بذلك الفعل (تأثير الصقل في الشباب) في حركة غير مفصولة عن التصوّر السابق ليخبرنا الشاعر عن نتيجة الفعل (فمضى وانبرى).

حيث نلحظ التناسب بين البيتين الثاني والثالث ممّا سبق، على المسافة نفسها " فمضى كالشراع"، وانبرى كالشباب"، فبمجرد سماع الفعل (مضى) نحس بسرعة الحركة، ونحس باندفاع وحيوية، ومن ثَمَّ نتوقع تجانسا في عناصر الصورة، أي الإتيان بشيء مشابه لتلك الحركة، وهو ما كان في التشبيه " فمضى كالشراع يخترق اليمّ ".

فكان بذلك المضيّ والرّحلة والسَّفر، ولذلك جاء بالشراع، وكثيرا ما يكون الشراع رمزا للأخطار، وخاصة في ظل الأمواج، وهو أكثر خطرا من البرّ، وهنا يتحقق التجانس الإيقاعي والدلالي .

ولم يرد الشاعر أن يكون ذلك الشباب، أو الصورة عنه قد تكون من باب المغامرة والمجازفة فقط، وهو ما جعل الشاعر يأتي بتشبيه آخر، حيث كان جزء من التشبيه الأول هو مشبه به، ولعلّ هذا من التركيبات الجديدة في الصورة التشبيهية، أن يكون وجه الشبه في التشبيه هو عنصر من عناصر تشبيه مجاور له، ممّا يجعل الصورة تستفيد من عناصر التركيب في البيت الشّعري، فقد حمل صورة إيجابية تتفق والرأي العبقري والشجاعة والسداد والنفع، فاعتبره الشاعر كاليمّ يصنع الأمطار .

ويواصل الشاعر تصوير فعل الشباب " وانبرى كالشباب" ريّان طلقا، حيث جعل الوصف التوضيحي للمشبه به اسما (حالا) بخلاف ما سبق (يخترق)، وكأنّ الصورة اتضحت، فهي صفة ثابتة فيه، معروف بها . وحتى يوضحها الشاعر أكثر أردف تشبيها آخر ليقرّر ذلك في الذهن " واجتلى"، والاجتلاء يعني البروز والظهور، وما يبرز وما يظهر، لا بد له من مشبه به يعبّر عنه ويوائمه، إنّه الشعاع في نوره وناره.

ديوان تحت ظلال الزيتون :

قال في قصيدة " أيها المهرجان هذا نشيدي " :

وَسَـــــرتْ رُوحُـــــهُ، نشـــــيدًا زكيًّـــــا كالتَّسَـــــــابيحِ، لِلسَّـــــــمَا تَتَعَـــــــالَى

عزفتْـــــهُ النّجـــــومُ، للكَـــــونِ لَحْنـــــاً [فكَسَـــــا] الكَـــــونَ، روعـــــةً وجَـــــلَالَا

عصـــــرتْهُ يـــــدُ الجزائـــــرِ خَمْـــــرًا أحمـــــرا كالـــــدِّمَاءِ، عَـــــذْبًا زُلَالَا

زرَعتْـــــهُ الأشـــــلاءُ فِـــــي الحَقْـــــلِ زَهْـــــرًا غَمَـــــرَ الأرْضَ فِتنـــــةً وجَمَـــــالا[1]

إنّنا نجد نظاما آخر في الحركة الإيقاعية، وهو التناوب بين التشبيه والاستعارة، عبر مجموعة من الأبيات : تشبيه/ استعارة/ تشبيه/ استعارة، ممّا يجعل الصورة التشبيهية تتوزع بشكل منتظم، عبر مساحات النص، ويحقق لها هذا التناوب خاصية الظهور والاختفاء .

لقد تلوّنت الإيقاعات بحزن مقرون بنوع من المدح والفخر، ولعلّ هذا ما يقتضيه التأبين، وذلك ما جعل الحركة تتساوق في حدثية متكئة على أفعال ماضية، شكّلت بنية سردية وظيفية كشفت عن مكانة المؤبَّن (وسرَت، عزفته، عصرته، زرعته)، لتكشف هذه البنية السردية عن ملمح الحزن في الإيقاعات بفعل المقطع الأخير في التاء الساكنة والهاء المتحركة، وهي حروف همس، أوحت بجو الخشوع . إنّ هذا الجو الذي سيطر على الأبيات بفعل خصوصيات الإيقاعات فيه، قد تجلى أيضا، في كلّ بيت ممّا سبق على حدة، ولكنه إيقاع متآزر متجانس وعمدة التركيب في الأفعال التي شكّلت أساس الإيقاع في كل فعل (سرَت، عزفته، عصرته، زرعته).

إنّ السّري عادة ما يكون في لطف، وفي حركة خفيفة، وقد كان هنا في شيء مقدّس وهو الروح، التي مثلت الصوائت فيها تجانسا مع حركة السري غير المنقطع والشبيه بالدبيب؛ فكان المدّ في روحه، والضمة في الحاء والهاء ترجمة لذلك السري، وعلى هذا الأساس كان

(1) – مفدي زكرياء: ديوان تحت ظلال الزيتون، ط (02)، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، 2007 م، ص/34، 35.

لزاما على الشاعر أن يأتي بدالّ يحيل إلى ذلك المعنى ويتناسب معه، وهو ما كان في التمييز " نشيدا"، لتتعزز الحركة الإيقاعية بتركيب نحوي يشكل نظاما واضحا تحسه الأذن وتلحظه العين : فعل ـــــ تمييز

وذلك ما هو موضح فيما يأتي :

سرت ـــــ نشيدا

عزفته ـــــ لحنا

عصرته ـــــ خمرا

زرعته ـــــ زهرا

كلّ ما سبق كان عبر حركية شكّلت الصيغ الصرفية نفسها قوامها (فعلَت، فعلَتْه)، وعليه كان ذلك الدّال هو النشيد بما يوحي به من معاني الترنّم والترديد والترتيل، إلّا أنّه لم يكن أيّ نشيد، بل تساوق مع تلك الروح الطاهرة الزكية، إنه نشيد زكي .

إنّ تلك الصورة بعناصرها التركيبية في البنية السردية وخاصة التمييز إضافة إلى الخصوصيات الصوتية وطبيعة حركتها، قد اتفق كلّ ذلك دلاليا ومعاني التسابيح التي كانت في طبيعة تركيبها في صيغة (تفاعيل) موحية بذلك الامتداد والترنم . كما كانت في طبيعة حركتها ممتدة كما امتدت الروح، وذلك ما فسّره قول الشاعر: " للسّما تتعالى "؛ إنها تسابيح ارتقت إلى السماء، ولذلك تلقّتها النّجوم وعزفت على قيتارتها لحنا يتفق وطبيعة الروح الزّكيّة، فكان اللحن كاسيا الكون روعة ومهابة وجَمالا وجلالا.

ولعلّ التركيب الاستعاري الذي كان بمثابة تثمين لتلك الروح – والتي صارت معروفة– حيث تنوسي التشبيه في التركيب الاستعاري، جعل حضور المشبه به مسيطرا، أو قل إيقاع المشبّه، اختصارا لحركة المشبه.

وإنْ كان لتلك الروح من منبت، فكان على الشاعر أن يشير إلى ذلك الانتماء، ومنه نجده- الشاعر- يشير إلى ذلك الأصل في عبارة العصر، الذي ينتسب إلى بلد الجزائر، وهو ما فسّر مجيء التركيب مضافا، ولم يكن ذلك العصر مطلقا أو مضافا إلى أيّ مكان، إنه يد الجزائر .

وإذا كان التمييز متفقا مع فعل العصر (الخمر)، بخلافه من السوائل الأخرى، فإن الخمرة هنا التي كانت حمراء قد أحضرت في المخيلة دلالات الحرية التي غالبا ما تنعت بالحمراء، والتي يكون ثمنها الدم، وأيّ دم ؟ إنه دم شريف طاهر، تتلون التربة بلونه، وهذا ما أدّى بالشاعر إلى استحضار مشبه به يعبّر عن ذلك التصور، وهو الدّماء في عذوبتها ونقاوتها.

وقال في قصيدة " تباركتَ شهرا بالبشائر طافحا" :

تَبَارَكْــتَ شَــهْرًا بِالبَشَــائِرِ طَافِحًــا فَوَاتِحُــــهُ مَيْمُونَـــــةٌ والخَـــــوَاتِمُ

وقدَّسْــتَ شَــعْبًا، كَالمَسِــيحِ سَــمَاحَةً حَــرِيٌّ بِــأَنْ تُضْــفِي عَلَيْــهِ النّعــائِمُ

تجلــىّ ضــميرُ (الرّمــلِ) فــي فلواتِــهِ كَمَــا تَتَجَلّــى فِــي الــوُرودِ البــراعِمُ[1]

ولَــوْحٍ فيــه التّبــرُ يجــرِي هنــاءةً وسَــيْرًا، كَمَــا تَجْــرِي الرُّقَــى والطَّلَاسِــمُ

وَيسْــرِي بأَعْطَــافِ الــبِلادِ كَمَــا سَــرَتْ بأعطــافِ مُلْتَــاعِ الفوائــدِ المَــراهِمُ[2]

المَـــــــــــــــراهِمُ[2]

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/171.

([2]) – المصدر نفسه، ص/172.

نحس بحركة إيقاعية ممتدة نحو الأعلى في الشطر الأول من الأبيات السابقة، وذلك بفعل المصوتات الطويلة (المد) في تباركت، والتنوين والمدّ في (شهرا، البشائر، طافحا). وقد أوحى بدلالات الإجلال والتعظيم؛ فالإجلال ممّا يتطلبه الخشوع وقد جسّدته الصوامت المهموسة خاصة التاء في (تباركت)، والشين في (شهر والبشائر) .

والتعظيم الذي اقتضى الإقرار والإعلان لِمَا في ذلك الشهر من اليُمن والبركات، ولعلَ صوت الرّاء في كل من (تباركت، شهرا، البشائر)، قد أوحى بذلك. فكان الجهر في الأثوات جهرا بالمواقف والرؤى.

لينتهي البيت بتنوين يوحي بامتداد تلك البركة وتلك البشرى، التي أراد الشاعر أن يبرزها ويُحدّد مَكْمَنَها وعلاماتها؛ إنّها فواتحه التي كانت ميمونة مباركة؛ وقد تجلّت في البدايات والنهايات أي في الفواتح والخواتم .

وفي التركيب النّحوي نفسه (تباركتَ شهرا، وقدّستَ شَعْبا) الذي خلق انسجاما، نجد أنفسنا أمام صورة (رمز ديني)، من دون شك لن يخالف ما رسم في الإحساس وأُثير في الوجدان وما حمله التصوّر من بركة ذلك الشهر، ليرى الشاعر أنّ تلك القداسة ترقى إلى سماحة المسيح عيسى بن مريم (عليه السلام)، ليشير الإيقاع بحركية الانتقال من صورة شهر إلى صورة رمز ديني، في تاريخ مختزل وأحداث تستحضرها الذاكرة، تعزز أحاسيس الإثارة السابقة في المتلقي، كما تعزز سبب مباركة ذلك الشهر، ممّا يجعل كل ذلك مبررا (حريّ)، فيها تأكيد على ذلك المعنى (بأن تضفي عليه النعائم).

وفي حركة خفية تنتقل صيغة الخطاب بذكر الفاعل (التاء) ليأتي الفاعل صريحا (ضميرُ)، ليتخذ التركيب نظاما أساسه التقابل القائم على تكرار اللفظ الداخل في تركيب المشبّه، ليعاد في المشبه به :

تجلّى ـــــــــــ كما تتجلّى ـــــ

ـ يجري ـــــــــــ كما تجري ـــــ

ويسري بأعطاف ـــ كما سرت بأعطاف ـــــــ .

حيث يختلف موطن اللفظ المكرر من بيت إلى آخر، ففي البيت الثالث كان في البداية، في كلّ من الصدر والعجُز، بعد أداة التشبيه، بينما كان في البيت الرابع وسط كلّ من الصدر والعجز، في حين جاء في البيت الخامس في بداية و نهاية الصدر .

وإنْ اختلفت مواطن اللفظ المكرّر الذي خلق إيقاعا بفعل التّكرار، فإنّ الأبيات اشتركت في خاصية تكرار اللفظ المستعمل في تركيب المشبه والمشبه به، من جهة، واتفقت في نظام توزيعه في كل بيت الذي كان في الصورة نفسها، من جهة أخرى، وقد زاد البيت الأخير تكرير مكوّنَين (الفعل والجار والمجرور)، والشيء نفسه في تركيب المشبه به.

ولقد كانت الحركة قوام تلك الألفاظ المكرّرة، فتحقق التماثل من خلال ذلك الاشتراك :

يجلي ـــــ الظهور (الانتقال من الاختفاء إلى الظهور، فأساسه الحركة)

يجري ـ كما تجري (أساسه الحركة)

يسري ـــ كما سرت (أساسه الحركة) .

ويقول في قصيدة " أيها النازل الكريم "

أنشدها الشاعر في حفل استقبال أقيم على شرف جلالة الحسن الثاني بقصر قرطاج يوم 07 ديسمبر 1964 م، أثناء زيارة جلالته لتونس:

اُسْـــمُ يـــا شـــعرُ، وارتفـــعْ يـــا قصـــيدي كالسَّـــــنَا كـــــالمُنى، كَلَحْـــــنِ الخلـــــودِ

وأسْـــرِ فـــي الغـــدوتين، كالسّـــحرِ كَالإلْهَـــ ـــــامِ، كَـــــالفجرِ، كَابْتِسَـــــامِ الوليـــــدِ

وتـــــــدلّعْ بمغـــــــربٍ عَرَبِـــــــيٍّ النّهايـــــــاتِ لِلْفضـــــــاءِ البعيـــــــدِ

وأمـــــضِ كالنّســـــرِ، لا ترُعْـــكَ حـــــدود أنـــت فـــوق المـــدى، وفـــوقَ الحـــدودِ[1]

تتجلّى في الأمثلة السابقة سلسلة من التشبيهات إلّا أنّها ترتبط بمشبه واحد، وذلك ما يعرف بتشبيه الجمع، ويمكن أن نمثّل ذلك في التراكيب الآتية :

في البيت الشّعري الأوّل :

أسمُ ياشعري وارتفع يا قصيدي كالسّنى

أسمُ ياشعري وارتفع يا قصيدي كالمنى

أسمُ ياشعري وارتفع يا قصيدي كلحن الخلود

سموّ الشّعر وارتفاع القصيد ← كالسّنى
سموّ الشّعر وارتفاع القصيد ← كالمنى
سموّ الشّعر وارتفاع القصيد ← كلحن الخلود

في البيت الشّعري الثاني :

وأسرِ في الغدوتين كالسّحر

وأسرِ في الغدوتين كالإلهام

وأسرِ في الغدوتين كالفجر

وأسر في الغدوتين كابتسام الوليد

السّريان (السّري) في الغدوتين ← كالسّحر
السّريان (السّري) في الغدوتين ← كالإلهام
السّريان (السّري) في الغدوتين ← كالفجر

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/71.

إن توزيع التشبه بالطريقة السابقة قد خلق إيقاعا منتظما، مثّلته حركة المشبهات بها التي تعددت، في حين كان المشبه واحدا متعلّقا بالشّعر الذي أطلق عليه الشاعر اسم القصيد .

ومن دون شك، إنّ مجيء التشبيه بتلك الصورة (الجمع)، قد خلق انسجاما واتساقا في الأبيات الشّعرية من خلال التعبير عن مشبه واحد وامتداده عبر الأبيات الأربع كلها فيما سبق، وذلك يجعل حضور المشبه عمدة في الكلام، وفي كلّ مرّة يحقّق معنى إضافيا من خلال اختلاف المشبّه به الذي ورد سبع(07) مرات في التشبيه السابق .

وإذا تأمّلنا المشبهات بها نجدها تحقّق تجانسا دلاليا مع مكونات فعلية تآزرت دلالتها ومعنى الصورة التشبيهية . من ذلك الأفعال (اسْمُ، ارتفعْ، أسرِ)؛ فالفعلان (اسمُ، ارتفع) يوحيان بالعلوّ والارتفاع والصعود، سواء أكان علوّا معنويا أم ماديا، وفي ذلك إشادة بشعر مفدي زكرياء وتنويه برسالة الشّعر، كما يحمل الفعلان دلالة خفيّة، تكتشف بعد تمعّن، وهي اعتزاز الشاعر بشعره المنظوم على صورة معيّنة تحتكم لموروث أدبي وثقافي عربي متجذّر في الثقافة العربية، فهو يباهي به، ويوجّه رسائل لمعارضيه ولِمن يتّهمون شعره والشّعر العربي العمودي بالقصور والنّمطية والجمود .

إنّ المعاني السابقة التي أوحى بها الفعلان (أسم وارتفع) تتضح تفصيلاتها عبر المشبهات بها المتتالية والمتدفقة تدفّق الحركة الإيقاعية في الأبيات الشّعرية، واندفاعها في مسارات أمامية، تريد إيصال كلمات وإيصال رسائل وتأدية أدوار .

فالارتفاع كان: كالسّنى، كالمنى، وكلحن الخلود؛ فكما كانت الحركة الإيقاعية متدفقة، فإنّ المشبّهات بها تعدّدت وتوالت ثلاث (03) مرات، دون فصل، وهي كلّها توحي بذلك العلو والامتداد، فالقمر مرتفع في السماء ونوره متلألئ، والحاجات وما يبتغى غير محدود، ودعوات تحقيقها ترفع إلى السموات، ولحن الخلود ممتدّ عبر الزّمان والمكان، تقبله الأذواق وتألفه النّفوس، باختلاف الأجيال، إلّا أنّه يظلّ لحنا مميّزا بنغماته ومعانيه .

والسّري أو السّريان لا يختلف هو الآخر عن معاني المشبهات بها في ألفاظ السّحر والإلهام والفجر وابتسام الوليد .

فلفظ السّريان يحمل معاني الحركة الخفيّة والخفيفة ممّا يجعلها تتجانس دلاليا وذبيب السّحر وتأثيره في النفوس والعقول، ولعلّ ذلك يعود بنا إلى صورة تزامنت ونزول القرآن الكريم، حيث شبّهه المكذّبون بالسّحر، وما تشبيههم القرآن بالسّحر إلّا من باب تأثير الكلمة والبيان فيهم.

والشيء نفسه في لفظة الإلهام، فهي تحملنا بدلالاتها إلى مصدر من مصادر الإبداع الفني الذي تأسّست فيه نظريات مستقلة، ناهيك عن قضية نشأة اللغة الإنسانية التي احتكمت في بعض تفسيراتها إلى الوحي والإلهام .

والفجر يتسلّل بين الظلام لينشق من الليل في حركة خفيفة وهدوء لينماز بضوئه من الظلمة دون أن نحسّ به .

وابتسامة الوليد الخفيفة والعفوية المعبّرة عن البراءة، وبعيدة كلّ البعد عن التكلّف والصنعة، فكذلك كان شعر مفدي زكرياء، وكذلك كان قصيده، في ألفاظه وعباراته وصوره وأوزانه ومخيّلته .

2- إيقاع ما كانت أداته كأنّ :

ويقول الشاعر في أبيات أخرى :

كـــــأنَّ اشـــــتباكَ السّـــــطوحِ جســـــورٌ بهـــــا امتـــــدّتِ الثـــــورةُ الفارضـــــه

كـــــأنّ المَضَـــــائِقَ فيهـــــا خَلِـــــيجٌ تَمُـــــورُ بِـــــهِ السُّـــــفُنُ الخَائِضَـــــه

وَيَلْتَـــــفُّ جَـــــارٌ بِجَـــــارٍ كَمَـــــا تَعَلَّقَـــــتِ المُهَـــــجُ النَّابِضَـــــه[1]

(1) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/49.

إنّ بدء الشاعر بالأداة " كأنّ" (حرف مشبه بالفعل) هو اندماج أوّلي في المشبه به، أي هو عقد صلة المشابهة والمماثلة ليكون بعدها الرجوع إلى المشبه.

إنّها حركة تنقلنا إلى جو المماثلة، لتجعل القارئ لا يبحث فقط عن المشبه به وإنّما يبحث عن عنصري التشبيه معا، فكانت الحركة ناقلة القارئ إلى جو المشابهة مباشرة، أو إلى جو المشهدية، ليأتي بعد ذلك البحث عن عناصر المشهد؛ إنه اشتباك السطوح الذي شابه الجسور (تشبيه مركب بمفرد)، وصفة الاشتباك توحي بدلالات التداخل والتضارب والتقاطع على اختلاف جهاته في السطوح، إذن هي حالة للسطوح، أو يمكن أن نقول عنها، هي ما يكشف عن الشّكل والهيئة.

لتمتدد الحركة الإيقاعية في صورة التشبيه، متدفقة نحو الأمام في كلّ من السطوح والجسور، ليواصل الشاعر هذا الامتداد باستعمال الجار والمجرور (بها)، أي بتلك السطوح امتدت الثورة المفروضة على الشعب، لتوافقها الأداة السابقة نفسها، وفي الموقع نفسه، لتشكّل الأداة سرعة إيقاعية في مسار مزدوج أفقي وعمودي في الوقت نفسه.

إنّنا نحس بتماثل حاصل على مستوى البيت الثاني شبيه بالأول ممّا سبق، من خلال سماع المكون نفسه، في الموقع نفسه أيضا. (كأن المضائق فيها خليج) ؛ إنها صورة مشهدية، فكان البحث عما يشبه المضائق والفجاج : من دون شك، أنّه مشبّه يوحي بضيق المكان وصعوبته؛ هي أماكن بين جبلين أو جبال، إلا أنّها تتحول إلى خليج، لتتحقق دلالة السَّعَة والانتشار، والتحول إلى مشهد يحمل عناصر حركية كبيرة؛ إنّها السّفن المائرة .

وتغيب الأداة " كأنّ" في البيت الثالث ممّا سبق، ليبدأ الشاعر كلامه بجملة فعلية (ويلتف جار) ليوحي ذلك بامتداد صورة الثورة وآليات تنفيذها وموقف الشعب منها: إنه التحام وتوحد، وإحاطة واستجابة، وهذا ما عبّر عنه الشاعر بقوله " يلتف جار بجار"، فالالتفاف لا يترك متنفسا من المساحة، ولا يترك مكانا فارغا، ليعبّر عن سَعة المكان، فكان ذلك المعنى

يلزم عنه توحّد الرأي، ولا مجال لشوارد الأفكار التي يمكن أن تحدث تصدعا أو هوة أو تفرقا.

وعلى هذا الأساس فإنّ البحث عن مثيل لهذه الصورة لا بد أن يكون معبّرا فعلا عن ذلك الالتحام والالتفاف، ليوحي التركيب " كما تعانقت المهج النابضة" بجمال لا يدع مجالا للفرقة أو بعد المسافة، ويتحقق بذلك التعانق و الالتصاق، أجل إنه الالتقاء، وأيّ التقاء، إنّها الأرواح حينما تتصافح، وأيّ أرواح إنها الأرواح النابضة، بل الأرواح الحيّة المتوقدة .

وقال :

وَسَـــــبّحَ للهِ مَـــــا فِـــــي السَّـــــمَوَا ... تِ وَالأَرْضِ مِـــــلءَ شَـــــفَائِفِ شَـــــقَّا

كأنَّـــــكَ تُصْـــــغِي بِهَـــــا لِلْخَلِيـــــلِ ... وموسَـــــى الكلـــــيمِ يُرتّـــــلُ صُـــــحْفَا

كَـــــــأنَّ مشـــــــارفَها الحَالمـــــــا ... تِ، الضّـــــواحكَ، إلْـــــفٌ يغـــــازلُ إلْفَـــــا

كَـــــأنَّ البُلَيْـــــدَةَ لِلْـــــوَرْدِ تُفْشِـــــي ... حَـــــدِيثَ الغَـــــرامِ، فَيَـــــزْدَادُ لَهْفَـــــا[1]

وفي إطار جو مفعم بالإيمان، يبرز الشاعر عظمة الخالق من خلال ذكره وتسبيحه، ممّا يتطلب خشوعا وأدبا، أو رهبة واستشعارا لعظمة الخالق (الله) في ذات المُسبِّح .

نحسّ بحركة إيقاعية هادئة متلونة بدلالات الخشوع المجسدة في مصوتات مهموسة، من ذلك السين (سبّح، السموات، موسى)، والشين والفاء في (شفائف شفا، مشارفها، إلف)، حيث تبدأ الحركة الإيقاعية لتنقل مشهد التسبيح الممتد كما هو ممتد في (لله، وما، والسموات) ليردف ذلك بحرف العطف إيذانا باستمرار الحركة الإيقاعية، ومن ثَمّ استمرار عموم الدلالة (دلالة التسبيح) لتشمل كلّ ما في السموات والأرض لتقرع آذاننا أداة التشبيه التي تشكل إيقاعا بصريا من خلال التموضع في بداية الأبيات:

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/58.

كأنّ ـــ

كأنّ ـــ

كأنّ ـــ

إنه انتقال مباشر إلى المشابهة، ليبقى بعدها البحث عن المشبه والمشبه به، بمعنى آخر ليس البحث عن حركية الانتقال والبحث عن المواءمة(عن القرب أو البعد) هو ما يمكن أن يخطر في الذهن أوّل وهلة، لنجد إيقاعا موائما يستهله الشاعر بفعل الإصغاء (تصغي)، من دون شك، فإن هذا الفعل يتواءم مع التسبيح وما يتطلبه من صمت وإصغاء، ليأتي بعدها الجار والمجرور به، لينتقل في حركة خفية إلى ما مضى في البيت الأول من فعل التسبيح الذي كان يشبه الإصغاء للنبي إبراهيم (عليه السلام) وإلى موسى الذي كلّمه الله في حال ترتيله الصحف.

ونحسّ في حرف الواو الجامع بين عنصرين في المشبه به بتوزيع الحركية بفعل التشبيه المفروق الذي بيّن أنّ شيئا واحدا شابه شيئين.

كأنّ مشارفها الحالمات الضواحك ـــ إلف يغازل، لتقل مسافة الحركة بين المشبه والمشبه به مباشرة بعد الأداة، عنها في البيت السابق ليواجهنا المشبه مباشرة بعد الأداة وهي المشارف التي أعطاها نعوتا (الحالمات، الضواحك) ممّا أسهم في امتداد الحركة الإيقاعية والتي أضفت خصوصية جعلت المشبه يتضح، ليسهم ذلك التوضيح في تسهيل توقع المشبه به، الذي كان إلفا يغازل إلفا، وهو لا يتعدى معاني الحلم والضحك والمداعبة والأنس.

إنّ القارئ بعد إنهائه البيت السابق يتوقع مجيء تشبيه آخر وهو ما كان في التركيب " كأنّ البليدة "، وهي ما تعرف بمدينة الورود، في استقبالها واحتضانها الثورة وتقديمها العون ونشرها الوعي، فالبليدة تشبه من يلقي حديث الغرام، وما يحمله حديث الغرام من دلالات مراعاة مشاعر الآخر والتأثير فيه، ممّا يجعل له قَبولا ووقعا في النفس، وهذا ما كان من

توقع الشاعر " فيزداد لهفا"؛ فاللهف والشغف كل ذلك من باب خصوصيات تأثير حديث الغرام في النفس.

وقال في قصيدة " الله من سينا كلّم يعربا- إلى فلسطين الذبيحة-

وَغَـــدَتْ سَمَاسِـــرَةُ الظَّـــلامِ تَسُـــومُهَا مـــــا شَـــــاءهُ النّجـــــارُ والسّمسَـــــارُ

وَغَـــدَتْ فلســـطينُ الذبيحـــةُ دمنـــةً فِـــي قُدْسِـــها، تتـــراكَمُ الأقـــدارُ

فَكَأَنَّهَـــا بِيَـــدِ القـــوِيِّ بيـــادقٌ وكَـــأنَّ أقـــدارَ الشُّـــعوبِ قِمَـــارُ

وَكَـــأنَّ (مجلـــسَ أمنِهَـــا) ســـخريةٌ مَفْضُـــوحةٌ وقـــرارُهُ اســـتهتارُ[1]

نحس بحركة إيقاعية فيها خفت وهمس شبيه بموقف حكي حزين ورهيب خاصة في البيتين :

وَغَـــدَتْ سَمَاسِـــرَةُ الظَّـــلامِ تَسُـــومُهَا مَـــا شَـــاءَهُ النَّجَـــارُ والسَّمْسَـــارُ

وَغَـــدَتْ فلســـطينُ الذَّبيحَـــةُ دِمْنَـــةً فِـــي قُدْسِـــها، تتـــراكَمُ الأقْـــدَارُ

إنّ مسار التحول في الفعل " غدت " في كلا البيتين السابقين يتأكد عند الشاعر أو يقدّم له تفسيرا، من خلال صورة تبرز ذلك المسار في " غدت"، إثر تشبيهات مرسلة مجملة :

فكأنّها ـــــ وكأنّ

وكأنّ

إنّ توزيع التشبيهات في أوّل صدر وأوّل عجُز البيت الأول وكذا أوّل صدر البيت الثاني أدّى إلى نقل النفس إلى جو من التصوير المتلاحق، فكلما أنهى القارئ استحضار الصورة الأولى في الذهن إلا ودخل مرة أخرى في صورة جديدة .

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/61.

كما نحس فيما سبق بإيقاع متجانس يحدث عبر مسافات متساوية أو تكاد تكون، حيث يشعر القارئ أنّه مرّ بحالة مماثلة، من خلال سماع المقطع الصوتي نفسه، وفي المكان نفسه، لينسجم آليا و صورة التشبيه، أضف إلى ذلك خصوصيات الأداة كأنّ، التي لها وقع خاص، من خلال الإدغام في نهايتها، وما تحمله النون من غُنّة وترديد.

ويقول في قصيدة " اللطف والتوفيق أكبر حافظ " :

وكأنَّمَـــا (الحُســـنُ) الخليـــل... تهابُـــهُ نَـــارُ الخَليـــلِ، فَيـــزْدَرِي بِالنَّـــارِ !

والنَّسْـــرُ فـــي كَبِـــدِ السّـــمَاءِ – لا يَنْحَنِـــي لبُغـــاثِ طيـــرٍ ...أرذلـــينَ صِـــغارِ!

واللّيـــثُ يخشـــاه ابـــنُ آوَى فِـــي الثَّـــرَى ومُهـــابُ صَـــوْلتِهِ سماســـرُ عـــارِ !

والطُّـــودُ لا يَخشَـــى مُخْبـــرَاتٍ والمَـــوجُ لا يَهْـــتمُّ بالأحْجَـــارِ[1]

نحسّ بحركة إيقاعية تستحضر مباشرة صورة المشبه به، وتجعله بمواقفه مسيطرا على الحسّ والشعور، حيث يصوره الشاعر في صورة متخيل ديني، ممّا يجعل له سمة المعجزة، وهي عدم إحراق النار سيدنا إبراهيم (عليه السلام)، ولنا أن نتخيل ذلك المشهد، ونستحضر الإرادة الرّبانية في جعل النار بردا وسلاما، والقوم يشاهدون بأعينهم صورة سيدنا إبراهيم (عليه السلام) وسط النيران، ويتدبرون بعقولهم، أو ما شاءت أفهامهم وعقائدهم في نجاته وفي ثباته وإيمانه بربّه .

وكأنها صورة الثبات، بل صورة أراد أن يثبتها الله، ويمتحن سيدنا إبراهيم (عليه السلام)، ليثبت صدق رسالته، فأراد للفعل أن يتحقق . إنّ هذا التحقق قد أسهمت في بلورته بنى لسانية إفرادية تكررت في الصورة التشبيهية، وهي الخليل " وكأنما الحسن الخليل، نار الخليل، ونار في قوله " نار الخليل "، و" فيزدري بالنار "، وهذا ما جعل الإيقاع يستحضر عظمة المشبه في النفس، ويثير مشاعرها ويستفز ضمائرها في ازدواجية التأثير لما هو

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/114.

نفسي وعقلي في آن واحد، ليستغني الشاعر عن أداة التشبيه، حيث يمكن اعتبار الأبيات الثلاثة فيما سبق استعارة تصريحية، إلّا أنّها إلى التشبيه أقرب باعتبار أن المشبه قد ذكر في البيت الأول وهو الحسن، وعليه يمكن اعتبار التراكيب في الأبيات السابقة كالآتي :

وهو كالنسر في كبد السّماء أو (وكالنسر)

وهو كالليث أو (وكالليث)

وهو كالطود أو (وكالطود)

وقد ركّز الشاعر على صفة الشجاعة في المشبه (الحسن)، ونستشف ذلك من خلال قوله " تهابه نار الخليل "، وهذا المعنى الذي راح الشاعر يجليه ويؤكّده من خلال مشبهات بها محسوسة (النسر، الليث، الطود) وهي حاملة أيضا دلالة القوة، حيث أتت في التراكيب النحوية نفسها، وفي الموطن نفسه، لتشكّل دلالة بصرية (مرئية) تستدعي انتباه القارئ (والنسر، والليث، والطود)، لتتوالى مدلولات حسيّة لها مرجعيات ثقافية ودينية، فالنسر يوحي بالقوة والصمود، والليث يوحي بالشجاعة والقوة أيضا، كما أنّ الطود في معانيه هو الجبل العظيم . وقد عزّز تلك الدلالات التي أوحت بها الدوال السابقة، توظيف الشاعر تراكيب لسانية ، مِن ذلك : (لا ينحني، يخشاه، لا يخشى) .

ويقول في قصيدة " هنا مبعث النور للكائنات " :

وهَـــــذِي الشَّـــــماريخُ تَيَّاهَـــــةٌ عَلَـــى جِـــذْعِهَا البَاسِـــقِ المُثْمِـــرِ

كـــــأنّ عراجينَهَـــــا المـــــثقلا ثِ، حَوَامـــــلٌ بـــــالتِّبْرِ والجـــــوهرِ

كـــــأنّ عَسَـــــالِيجَهَا الضَّارِعـــــ اتِ، مراشـــــف تتضـــــح بالســـــكّرِ

كـــــأنّ السَّـــــواقِي بِأحْوَاضِـــــهَا يَنَـــــابِيعٌ (لِلْحَـــــوْضِ وَالكَـــــوْثَرِ)[1]

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/147

إنها حركة إيقاعية لافتة ومثيرة، تلقي الحس والنظر إلى ما بعد اسم الإشارة، وهو كلمة الشماريخ، ممّا يجعل أيضا الانتباه مشدودا لِما أحال إليه اسم الإشارة وهو الحبر المنون، ليمتد ذلك الانتباه ويشكّل مكانا وهو مكان تلك الهيئة؛ إنه الجدع الباسق المثمر في حركية فيها نوع من الانكسار نحو الأسفل، وما ترجم ذلك المسار الصوائت القصيرة، وخاصة الكسرة في كلّ من (جِذعِها، الباسقِ، المثمرِ)، وكأن بذلك المسار ثقلا يشبه انحناء الجذع المملوء بالثمر، لتواجهنا إيقاعات أدوات التشبيه المتواترة والمتماثلة في الموطن نفسه، لتشكّل إيقاعا مزدوجا؛ أفقيا وعموديا يدرك بالسمع والبصر.

كأنّ

كأنّ

كأنّ

حيث نجد أنفسنا أمام إيقاع أشياء محسوسة مادية تدرك هي الأخرى بالبصر (العراجين، العساليج، السواقي) .

وممّا شكّل تجانسا في الإيقاعات أيضا الصيغ الصرفية التي كانت مقوما أساسا في تركيب التشبيه (الشماريخ، العراجين، العساليج) فهي كلّها على وزن (فعاليل) لتأتي المشبهات بها مماثلة في خاصيتها المادية مع المشبّهات (الحوامل، المراشق، الينابيع)، كما تحققت المماثلة على مستوى طبيعة الصيغة التي كانت في المشبهات جموعا على اختلاف وزنها.

إنّ التشبيه يحمل دلالة الامتلاء، واللون (الصفاء والعذوبة)، إلا أنّ الشاعر اختار ما تعلق بالوزن أو الحمولة، وربّما هو أوّل ما يقع على النظر (الامتلاء) وهو خاص بالعدد ولذلك كان المشبّه مقرونا بوصف محدّد للدّلالة التي تتحقق في المشبه به (المثقلات) ليكون الثقل حمولة ووزنا، وهذا ما يحقق الانسجام الدلالي في المشبّه الذي كان (حوامل)،

ليجعل الشاعر ما هو محمول متجاوزا ذلك، ليعبّر عن قيمة المحمول (الجوهر والتبر)، لنصل إلى تشبيه يجعل ممّا تحمله العراجين من تمر شبيها بالجواهر والدرر، ولنا أن نتخيل ما يتعلق بالجواهر من لون أو انتظام أو جمال وانسجام.

وفي تصوير لا يخرج عن العراجين، يواصل الشاعر حديثه عمّا يتعلق بها، وهي العساليج البارزة الماثلة (التي تشبه الضرع) مراشف تنضح وترشف بالسكّر، فكانت صورة قائمة على الالتفات.

ليأتي البيت الرابع ويتخذ فيه الشاعر مماثلة لما سبق من خلال الإتيان بالأداة في الموطن نفسه، إلّا أنّنا نجد تركيبا متجردا من الالتفات؛ إنه السواقي؛ السواقي بجريانها وامتدادها وانصبابها، قد تخلصت من الإضافة إلى ضميرها، فهي التي تمدّ غيرها، فحملت دلالة المصدر والينبوع، ولذلك نجد الالتفات في شيء يتعلق بها، في قوله " بأحواضها"، وهذا ما يتفق دلاليا مع المشبه به وهو الينابيع، حيث كانت السواقي ينابيع (للحوض والكوثر) .

ويقول الشاعر في قصيدة " سوق عكاظ" (يُحيّي فيها الشيخ عبد العزيز الثعالبي) :

ورعيـــــلٌ هنـــــاكَ حـــــولَ رعيـــــلٍ بـــاتَ يَرجـــو علـــى الرّصـــيفِ البَرِيـــدَا

فكـــأنّ الخِضَـــمَّ حـــوضٌ وهـــذا الشّـــ ـــعبُ قـــد جـــاء حوضُـــهُ المَـــوْرُودَا

وكـــأنّ المجمـــوعَ فـــي (عرفـــات) تتهـــادَى خلـــفَ الإمـــامِ سُـــجُودَا

وكـــأنّ السّـــفينَ ليلـــةُ قـــدرِ أقبلـــتْ تحمـــلُ الهُـــدى والخُلُـــودَا

قـدْ حَـداها (عبـدُ العزيـزِ) كمـا يحـ ـدو (سـليمانُ) فـي البِسـاطِ المَريـدَا[1]

المَريـــدَا[1]

1- مفدي زكرياء: ديوان أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، تصدير فخامة الرئيس " عبد العزيز بوتفليقة"، رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية، جمع وتحقيق مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، مؤسسة مفدي زكرياء والوكالة الوطنية للاتّصال والنشر، الجزائر، 2003 م.، ص/147.

نحس بحركة قوامها الكثافة الإيقاعية، ولعلّ هذه الكثافة قد كشفت عنها بعض البنى اللغوية في دلالاتها المعجمية (الرّعيل، الخضمّ، الحوض، المجموع، السّفين)، وممّا عزز هذه الكثافة الإيقاعات القائمة على الحركة التي تتفق وطبيعة تلك الدوال منها (حول، جاء حوضه، تتهادى، سجودا، أقبلت، حداها، البساط) .

حيث تشكّل التشبيهات بطريقة توزيعها إيقاعا نجم عنه انسجام وتجانس من خلال هندسة بصرية كان الأداة والمشبه أساسَها :

فكأنّ الخضمّ

وكأنّ المجموع

وكأنّ السّفين

ويخرج الشاعر عن النمط السابق (أداة تشبيه فمشبه)، إلّا أنّه لم يخرج عن الإطار التصويري للشخصية المتحدّث عنها، ليصرّح بها (عبد العزيز) ليشبه الشاعر حدوه السفين بحدو سليمان في البساط المريد .

إنّ استحضار دلالة النبيّ سليمان (عليه السّلام) يدخل في نمط آخر يقوم على تكرار لفظ داخل في تركيب المشبه ليعاد في تركيب المشبه به، وهو الفعل حدا : "حداها كما يحدو "، ما يجعل صورة المشبه تحضر في المشبه به من دون أن يكون إياه أو يفقد خصوصيته، وهذا ما يزيد التشبيه تجانسا، وكأن المشبه والمشبه به صارا تركيبا واحدا، إلا أنّ الحدو الأول ليس هو الحدو الثاني.

3- إيقاع ما اجتمعت فيه الكاف وكأنّ:

قال الشاعر :

شـــــريعتُنَا كَجَـــــلَالِ الشَّـــــريعَةِ كمالاتُهَـــــا راســـــخاتٌ ضَـــــليعَهْ

كَـــأَنَّ الـــذِّي شَـــرَعَ الصَّـــالِحاتِ أَقَـــامَ الـــدَّليلَ فَـــأَعْلَى الشَّـــريعَهْ[1]

إنّه تشبيه مفرد (شريعتنا) بمفرد (جلال الشريعة)، تشبيه معنوي بما هو مادي محسوس ملاحظ بالعين المجرّدة، وهو تشبيه مقلوب (عكسي) حيث جعل الشاعر وجه الشبه في المشبه به أقوى منه في المشبه.

إنه تشبيه الدين الإسلامي (عقيدة المجتمع الجزائري) وما فيه من كمالات التشريع بجلال الشريعة في الرسوخ والثبات والضلوع، فحمل بذلك التركيب وقعا يقرّب القارئ من جو إيماني هو أساس توحّد الشَّعب الجزائري والتفافه حول قضية وطنه بفضل إيمانه بالدين الإسلامي، الذي كان راسخا في النفوس رسوخ الجبال الراسيات أو بالأحرى رسوخ جبال الشريعة، فكما كان تطبيق الشريعة الإسلامية وتمكنها في النفوس وعظمتها وهيبتها، فكذلك كانت جبال الشريعة بصمودها وشموخها شاهدة على عظمة الثورة الجزائرية .

ليبدأ الشاعر في البيت الثاني ممّا سبق بالأداة " كأنّ" ليضع القارئ مباشرة في جو التشبيه لنبحث عن المشبه به لمجيء الأداة أوّلا، إلّا أنّ التشبيه يستقر بعدها، حيث شبّه الشاعر تشريع الصالحات بإقامة الدليل على علو الشريعة .

وقال:

وَتَـــأبَى الزَّعَامَـــاتُ كَـــبْحَ الطُّمُـــوحِ فَتَصْـــنَعَ لِلْخُلْـــفِ شَـــكْلًا جديـــدَا

وتُغْـــرِي الكَرَاسِـــي ضِـــعَافَ العُقُـــولِ كَنَـــارِ جهـــنَّمَ ترجُـــو المَزِيـــدَا

وَتَغْـــزُو السِّياسَـــةُ فكـــرَ الـــزَّعِيمِ فيصـــبح فكـــرُ الـــزَّعيمِ بليـــدَا

كَـــأَنَّ الزَّعَامَـــةَ إِعْصَـــارُ جَـــانٍّ وَلَـــمْ أَرَ لِلْجَـــانّ عَقْـــلًا رَشـــيدَا[2]

(1)– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/54

([2]) – المصدر نفسه ، ص/96.

نلحظ حركة إيقاعية متقاربة شكّلتها أبنية لسانية منطلقة من أفعال :

وتأبي ـــــ فتصنع

وتغري ـــــ

وتغزو ـــــ فيصبح

إنّه جو مفعم بالعظمة، وحديث عن أمور حساسة وخطيرة، تتعلق بسياسة البلاد وما تتطلبه القيادة من شروط ومواصفات، فيصور الشاعر ذلك الخطر الذي حلّ بالبلاد من خلال أفعال مضارعة تتصدر الأبيات (وتأبى وتغري وتغزو) ، فأوحت تلك الأفعال باستفحال الخطر وانتشاره، ليقرر البيت الأول رفض الزعامات كبح الطموح وكسر الخواطر، وبذلك فهي تصنع للخلَف (لمن سيخلف) تصورا جديدا عن الحكم وفي صورة لا تختلف عن جو السياسة والحكم وهو كيف تغري الكراسي، وكيف تُستهوى النفوس، أو بالأحرى ضعاف النفوس التي تصير متعطشة للحكم، لا يهمّها مصالح الشعب، ولا كيف تسير أمور البلاد، بل همّها الاستحواذ ونهب ثروات البلاد وتعطيل مصالح العباد، ممّا جعل الشاعر يشبه ذلك الموقف بنار جهنم التي حينما يقال لها هل امتلأت فتقول هل هناك من مزيد ؟

وتأبى ـــــ فتصنع

وتغري ـــــ كنار

لقد أحدث التشبيه كسرا في توقع الحركة المشكّلة في بداية البيت وبداية العجز، ليتكرر المسار نفسه في الصدر، وكأنّ الشاعر احتاج إلى دليل يدعم به تلك الصورة، فلجأ إلى البحث عن صورة تعبّر أحسن تعبير عن ذلك الوضع، ليعود مسار الحركة الذي مرّ بنا في البيت الأول:

وتغزو ـــ فيصبح

ولعلّ مجيء التشبيه في الوسط بالكاف، قد كان له استعمال في البيتين السابقين (كبح، شكل، الكراسي) ممّا جعل كاف التشبيه في موطن الفاء مثلا " فتطلب جهنم المزيدا " مستساغا مقبولا، لخلق قياس صوتي قبلي ليختفي النظام السابق :

فعل ـــــ فعل

فعل ـــــ تشبيه

فعل ـــ فعل

تشبيه

ونقف على نظام آخر، فالشاعر أراد أن يقدّم صورة للزعامة والزعيم الفريد وكيف يفكر، وكأنّه أحسّ بأنّ الأمر يحتاج إلى معالجة واستدراك، فكان التشبيه خلاصة رؤية حول الزعامة، ليصوّر ذلك في جوّ من التهويل (كأن الزعامة إعصار جان) . فيشبه الزعامة (وهي أمر معنوي) بشيء معنوي آخر (إعصار جان)، ليختم الصدر بتنوين وإدغام كتأكيد على تلك الرؤية للزعامة، وكأنّ ذلك الصدى سهّل الاستمرار في الحركة الإيقاعية ليصل إلى العجُز فيواصل توضيح الرؤية من جنس ما سبق، وهي نفي أن يكون للجان عقل رشيد.

ومن هنا يتحقق الانسجام على مستوى توضيح المشبه به أو إعطاء خصوصية للمشبه به، وهو عدم الرشاد وعدم السّداد وسفاهة العقل، وكل ذلك يمكن أن يكون خادما فكرة الإعصار وما يحدثه من إتلافٍ لكلّ شيء، فكذلك الإنسان الذي يغيب عقله ويحتكم إلى شهواته.

وقال:

وَمِـــنْهُنَّ كَـــالعَنْزِ بَـــادِي الرَّذيلَـــةِ يُـــدَلّلْنَ بالعَـــارِ بَـــيْنَ القبيلَـــهْ

يُشَـــــمِّرْنَ ذَيْـــــلًا عَـــــنِ العَـــــوْراتِ يُثِـــرْنَ فُضُـــولَ النُّفُـــوسِ الدَّخِيلـــهْ[1]

وفي جو مفعم بالتدمر والاشمئزاز والاستياء يكشف الشاعر عن بعض السلوكات المدمّرة لبنية المجتمع ومن ذلك التفسّخ والميوعة وما يترجمها من لباس قصير وكشف عورة وذهاب حياء، ليأتي حرف الجر (من) والمجرور الضمير (هن) ليحيل إلى التبعيض وتخصيص مجموعة من النساء، لتستقى صورة المخصص وتقرن بمشبه به يوضخ خصوصية المشبه في صورة العنز ظاهرة الرذيلة.

وفي حركية سردية محتكمة لأفعال مضارعة (يدلّلن، يشمّرن، يثرن، يسلكن) يستمر الشاعر في إجلاء سلوكات المشبه في وصف محتكم لبنية سردية قوامها الفعل المضارع، ممّا جعل الحركة الإيقاعية تتسارع وتتناسب والموجة الشعورية التي تملّكت نفس الشاعر، حيث راح يكشف عن تلك الآفات الاجتماعية التي تنخر بنيان المجتمع .

ليواصل داخل ذلك السرد في بعث الوتيرة :

وَيَسْـــلُكْنَ غَيْـــرَ الطَّرِيـــقِ السَّـــوِيِّ كَخَـــابطِ لَيْـــلٍ أضـــاعَ دَلِيلَـــهْ

وقوله: (ويسلكن) يوحي بصورة معينة تتبادر إلى الذهن، إلّا أنّ الشاعر يبعد ذلك التصور المتبادر إلى الذهن في استحضار تلك الصورة في تركيب يوحي بالانحراف، وكأنه عبّر عن ذلك الانحراف بالمصوتات (الصوائت القصيرة) وهي الكسرة تعبيرا عن ذلك الانحراف ليؤكده في صورة الإدغام في صدر البيت، ليأتي تشبيه مناسب لصورة الانحراف (كخابط ليل) ليعززه بوصف (أضاع دليله) .

فسلوك الطريق غير السّوي يلزم عنه الخبط (عدم معرفة الطريق) ليتلاءم زمن الخبط وهو الليل، وكأنّ الشاعر أراد أن يواصل صورة ذلك الانحراف فواصل في الصائت القصير (الكسرة) والتنوين، في كلّ من : (خابِطٍ، وليلٍ).

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/142.

وإذا كان الزمن (الليل) هو مَعْلم للصورة، فإنّ المكان بخصوصيته، قطيعة تحتكم إلى التضاد، قد أبرزت ملامح المشبه.

يقول الشاعر :

وَفَـــوْقَ الطَّرِيـــقِ وتَحْـــتَ الطَّرِيـــقِ يَهِمْـــنَ كَســـكْرانَ ضَـــلَّ سَـــبِيلَهْ

تتأرجح الذات الإنسانية بين صعود وهبوط في حركة، وذلك بفعل التضاد (المطابقة، التطابق) فوق وتحت، والحركة قد لاءمها الفعل المضارع (يَهِمْنَ) من الهيام والاضطراب وعدم الاستقرار، كما أنّ الحركة (فوق، تحت) لم تكن مفصولة، إذ حملت بعض التناوب المتجانس. ولذلك فضّل الشاعر الربط بحرف العطف الواو، ليجعل الحركة على تنوعها بين الفوقي والتحتي، إلا أنها حركة واحدة، وذلك ما عبّر عنه في الهُيام الذي يكون للسكران الذي يميل يمنة وشمالا، وهي حركة خاصة بجسم واحد، ولعلّ التصوير بالحركة وما يكشف عن الهيئة هو من أروع التشبيهات.

ومن الحركة المحتكمة إلى أفعال مضارعة ننتقل إل أسماء (خنافيس، جلابيب، أبصار، أخلاق، أجساد)، حيث يقول الشاعر :

خَنَـــافسٌ يَكْشِـــفْنَ سَـــاقًا كَـــأَنَّ الـــ ـــقِيَامَةَ قَامَـــتْ لِـــوَأْدِ الفَضِـــيلَة

حيث شبّه النسوة بالخنافس (استعارة تصريحية) ولكن اتضحت صورة النسوة واستقرت في المخيلة من خلال التصوير السابق، فكان المسمّى معروفا، فالخنافس هي النسوة الآن في متخيل الشاعر ليأتي التصوير في الفعل المضارع " يكشفن ساقا" ليحدث التركيب وقعا في النفس ويحملنا إلى سياق ديني محتكم إلى سياق تاريخي (ملكة سبأ والكشف عن الساق) في جزء من متخيل الإثارة، كما نجد أنفسنا تحت وقع مشهد مهول، وقرب الساعة والأجل، وذلك ما عبّر عنه القرآن الكريم ، في قوله تعالى: ﴿ **وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ (29) إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ (30)** ﴾**[سورة القيامة]**، ليواجهنا المشبه به ويختزل صورة ملائمة

للهول ولذلك لم تكن إثارة الفضول هي المقصودة في حد ذاتها، بقدر ما كان عِظم السلوك وإبرازه في صورة رهيبة، ومنه كان المشبه به هو القيامة (كأن القيامة) ليوضح الشاعر بإخبار عن أنّ هذه القيامة كانت لوأد الفضيلة والقضاء عليها نهائيا.

ثم يأتي تفصيل مشهد الوأد القائم على تقابلات :

جلابيبهن ـــــ كأحلامهن

بصائرهن ـــــ كأبصارهن

أخلاقهن ـــــ كوجوههن

ثم تحدث المفاجأة في التركيب: (وأجسادهن) حيث يتوقع القارئ أن يسمع الكاف : وأجسادهم كقطاع غيار، حيث في البداية تفصيل وتوضيح للمشبه جلابيبهن (القصار الطوال) والشيء نفسه في المشبه به أحلامهن (القصار الطويلة) .

وينتقل الشاعر إلى أسلوب قائم على التقابل مباشرة، ثم يأتي وجه الشبه فيما بعد :

(البصائر + الأبصار) ـــــ الترنّح والخسء والكلّ

(الأخلاق + الوجوه) ـــــ البِشْر والامتناع والعلّة

ليتعزز التماثل بالجناس الناقص (البصائر والأبصار) والتقابل بين ما هو معنوي (الأخلاق) وما هو مادي (الوجوه)، ثم بين ما هو مادي في كليهما (الأجساد) و (قطاع الغيار) .

ولعلّ الانتقال إلى ما هو مادي محض ملحوظ، جعل الشاعر يستغني عن أداة التشبيه لسهولة ملاحظة المشبه به (فهو مدرك) وملاحظ (الجسد) .

إنّ الصورة قد اتضحت، فهي صورة التفسّخ والميوعة، من خلال جملة من التشبيهات والأوصاف، وبذلك لم يكن هناك فرق بين المشبه والمشبه به، وهو ما جعل الشاعر يستغني

عن الأداة من باب المبالغة والادّعاء ليحمل القارئ على مشاركته في الانطباع والرؤية التي عبّر بها عن المرأة .

ليقدّم الشاعر في النهاية خلاصة لِمَا أراده من جملة التشبيهات، حيث يقول :

إِذَا جَـفَّ مَـاءُ الحَيَـاءِ بِـأُنْثَى فَلِـمَ لا تَجِـفّ الطِّبَـاعُ الأَصِـيلَهْ

وإن خرج(عدل) الشاعر عن أسلوب المقابلات القائم في الصورة التشبيهية، إلَّا أنه بقي قائما في أسلوب الشرط القائم على حركة مماثلة تتكرر في فعل الشرط وجوابه.

وقال في قصيدة " ناصرْتَ بأمرك التوحيدَ يا بطلُ " :

ويسـترقُ الله فـي أعمـاقِ شـاعرِها فَيغمـرُ الشّـعرَ تقـديسٌ وتخليـدُ

ويصـطفِقُ موجُهـا الولهـانُ فـي شـفَقٍ كَمُسـتهامٍ تُغذّيـهِ المواعيـدُ

وتعتنـقُ فـي عَلاليهَـا فَوانِسُـهَا كأنّمَـا عُصـرَتْ فيـهِ العناقيـدُ

وتنطلـقُ مِـنْ عَـذاراهَا ملحنـة مِـنْ صُـنْعِ (زريـابَ) هَاتيـكَ الزغاريـدُ

وتنفتـقُ مُهجتُـهُ (المَـالَفْ) عَـنْ عَجَـبٍ كَأَنَّمَـا طَـافَ بِالمِزْمَـارِ دَاوودُ

وتنـدفقُ هبـواتُ الشَّـعْبِ مَائجـةً كَمَـا تضـفَّقَ مِـنْ ضِـرْغَامِهَا الجُـودُ

وَيَنفلـقُ صُـبْحُ هَـذا العيـدِ يُعْلِنُهَـا أنَّ الحبيـبَ بهـذَا اليـومِ مَولـودُ[1]

نحس أثناء قراءتنا هذه الأبيات بحركة إيقاعية مندفعة نحو الأمام، وفيها إيحاء بالتشكّل الآني، ممّا يجعل الصور تتحقق وزمن القراءة، وتأخذ جزئياتها من تعدد بنية السرد المحتكمة إلى أحداث توحي بذلك النشوء والتكوين؛ إنها أحداث جسّدها الشاعر في الفعل المضارع المتكرر بالصيغة نفسها، في جميع الأبيات السابقة، وفي الموطن نفسه أيضا، ممّا جعل

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/116، 117.

للفعل المضارع محورية الانطلاقة في مسارين أفقي وعمودي (⮢) (ويسترق، ويصطفق، وتعتنق، وتنطلق، وتنفتق، وتندفق، وينفلق)، وهي أفعال لم تخرج عن الأوزان الآتية : يفتعل، تفتعل، تنفعل، ينفعل) .

وممّا زاد الإيقاعات انسجاما النغمةُ الموسيقية المتولدة عن الصامت الأخير في الأفعال المضارعة، وهو القاف وما يمتاز به من قلقلة، علاوة على إسهامه في توجيه مسار الحركة الإيقاعية نحو الأمام، بفعل الصائت القصير (الضمة) في نهايته.

كما نحس بحركة اضطراب أو تموّج في (يصطفق)، مع ارتفاع مسارها نحو الأعلى قليلا، ويتعزز ذلك بحركة الضمّ في كل من (موجها والولهان)، ليستقر في شبه الجملة (في شفق)، وكلّ ذلك في الدّوال (يصطفق، الموج، الولهان)، وهي كل حالة تتعلق بكيفية، وليجعل لها الشاعر مشابهة في خصوصيات شخصية تحمل معاني تلك الدوال، إنه المستهام، وما يوحي به من دلالات الحركة المائلة، والتموّج والمُضيّ في الحُلم أو الفكرة، وقد كان الموج أو الولهان كالمستهام يعيش على المواعيد، والأمل، وكذا الاتفاق غير المُحَقَّق .

ويستمر الشاعر في تصدير تلك الحركة الحدثية في فعل الانعتاق، حيث أحس أنّ المكان أولى، فكان تقديم العبارة "علاليها" على الفاعل (فوانسها)، وهي صورة متحققة غير مستحيلة، ولذلك شبّهها الشاعر بعملية عصر العناقيد فيها، ممّا كشف عن شدّة وحرارة الاعتناق حدّ الذوبان، وذلك ما كان في فعل العصير للعناقيد، وما كان في شكلها، أو لونها.

و قوله : تنطلق من عذاراها، إنّها انطلاقة تحدد صاحبها لا هيئتها، وكذلك التقديم في شبه الجملة (من عذاراها)، وما كان الاهتمام بالفاعل المؤخر (هاتيك الزغاريد، فوانس، العناقيد) .

وقوله: " وتتفق مهجة المالف عن عجب"، إننا نحس بتصور آخر؛ تصور عجيب غير مألوف، وهذا أيضا ما يتجانس دلاليا وفعل التفتّق الذي قد يوحي بنتاج جديد، بشكل جديد،

بهيئة جديدة، بمزيج جديد، إلا أنّ وجود اللفظ (المالف) يوحي بالصوت، إنه تركيب جديد، بل لحن غير عاديّ، ممّا جعل الشاعر يختار أحسن صورة في تشبيه ذلك الطرب، وذلك الصوت العذب بصوت النبي " داوود " (عليه السلام)، في قوله " كأنما طاف بالمزمار داوود"، و في ذلك استحضار لقول الرسول (صلّى الله عليه وسلّم) لأبي موسى الأشعري (رضي الله عنه) لمّا أعجبه حسن صوته:" لقد أوتيت مزمارا من مزامير آل داود." [1]

ودوما في الجو الإيقاعي نفسه، وبعد معايشة القارئ فكريا ووجدانيا تراكيب لغوية تعتمد على حرف عطف ممثل في الواو، وفعل مضارع وتركيب لغوي في الصدر، والبدء بأداة تشبيه مباشرة في العجُز في أربعة أبيات ممّا سبق، مما يحقّق حضورا بارزا لهذا النظام التوزيعي في الأبيات الشّعرية، يستمر الشاعر في تصوير تلك الأحداث في قوله " تندفق "، ممّا يحضر في الذهن صورة السيلان السريع والاندفاع أو التحرك نحو الأمام أو ما يشبه القذف، ليعبّر عن هبوات الشعب في شكل موج، تشبه تدفق الجود من الضرغام؛ إنها صورة تعتمد على الحركة (التدفق)، وممّا زاد في تأكيد ذلك هو التكرار في التركيب (أو إعادة التركيب) في جزء المشبه وجزء المشبه به (تندفق ـــــ كما تدفق) ، وهو ما يحقق المماثلة التي كانت في الكيفية، ويجعل القارئ قد يتوهم أنّ الحركة الأولى هي الثانية نفسها، إلا أنّ التدفق الأوّل مغاير للتدفق الثاني : إنّه تدفق الجود الذي يأتي من غير تكلّف من طرف الشجعان، فكذلك كانت هبوات الشعب متدفقة، بوجود حركة وفعل جماعي يعززها، وهو قوة الشعب، ذلك الاندفاق الذي ارتقى إلى تدفق، فهو آلي، صار طيّبا مألوفا، ومكتسبا معروفا في الشَّعب كما هو معروف في الشّجاع الجواد .

([1])– الأبشيهي المحلي(شهاب الدين محمد بن أحمد أبو الفتح) : المستطرف من كلّ فنّ مستظرف، مطابع الزهراء للإعلام العربي، مدينة نصر، القاهرة ،2004 م، ص/497.

ديوان أمجادنا تتكلم :

يقول الشاعر في قصيدة عنوانها " تحية البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل" :

وَالمَوجُ يَبْدو بأثوابٍ مفضّضـــــةٍ في مَسْرَحِ الرّقصِ مُذْ لا يَشْتَكِي تَعَبَا

والشَّمسُ صفراءُ في مرفأِ الوداعِ بدتْ والرَّوحُ في شَعْرِهَا الفَنَّــانِ قَدْ لَعِبَــا

هُناكَ حيثُ الدُّجَــى يَبْدو عَلى بَعَد كَأَنَّــهُ الفَاتحُ الجَبَّــارُ قَدْ جَلَبَــا

تبــدو السَّــمَا والثُّريَّــا فَــوقَ مِفْرَقِهَــا كَتَاجٍ مُلِمٍّ على (تَيْمُورَ) مُلْتَهِبَــا[1]

يرسم لنا الشاعر صورة قائمة على أساس الهيئات والحركات والألوان ممّا توحي به عناصر الصورة الاستعارية (والموج، والشمس، والرَّوح)، إذ نحس بإيقاع عناصر الطبيعة وهي التي تحدد لنا فضاءات الحركة :

فالموج ـــــ البحر

الشمس ـــــ السماء

الرّوح ـــــ الشمس

وبعد أنْ يصوّر الشاعر هذه العناصر ويبرز خصوصياتها في الهيئة والحركة واللون يضعنا في إطار مكاني مسرحه الكون والطبيعة، ولذلك نجد الشاعر يستمر في التعلّق بذلك العنصر المكاني، حيث يبدأ البيت الثالث ممّا سبق باسم إشارة (هناك) لينقل الحس والشعور ويلفت انتباه المتلقي إلى البحث عن فضاء آخر؛ إنّه البحر بخصوصية المكان والمسافة التي كانت بعيدة، حيث جعل الشاعر المتلقي يبحث عن ذلك المكان والفضاء، ليجعله شبيها بالفاتح (القائد العظيم الذي يقوم بعملية الفتح) قد أتى من بعيد، حيث نلحظ

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلّم، ص/44، 45.

نوعا من المبالغة في جعل الشاعر وجه الشبه في المشبه أقوى منه في المشبه به، وذلك من خلال الانتقال في حركة عكسية أو ما يعرف بالتشبيه المقلوب .

وفي الإطار نفسه، في ظل أمكنة الطبيعة (السماء، والثريّا (النجوم)، تتجلى خصوصية الملمح أو الهيئة، وهو ما كشف عنه الفعل (تبدو) . ولعلّ الهيئات هي ممّا يؤسس للحكم على قيمة التشبيه، فأحسنه ما كان في الهيئات . حيث شبَّه الشاعر صورة السماء والثريا فوق مفرقها بتاج ملك على تيمور ملتهبا، وقد كان ذلك التشبيه مقلوبا، باعتبار أنّ وجه الشبه في المشبه أقوى منه في المشبه به .

إنّ الهيئة الحاصلة في التشبيه السابق، تلقي في الحس أيضا خصوصيات اللون وإن لم يذكر في التركيب، ذلك أنّ اللون وإن لم يذكر صراحة، إلّا أنّ صورة الالتهاب قد أوحت به، مما يجعل الحمرة أو الصفرة مستحضرة في الذهن .

وقال في القصيدة نفسها : قالوا نريد"

وَالشَّـــيْخُ كالشَّـــبَهِ الرَّهِيـــبِ تذيبُـــهُ أنفاسُـــــهُ، ويهيّجُـــــه النَّـــــذْكَارُ

وَالصِّـــبيةُ الحُمْـــرُ الحوامـــلُ كَالـــدُّمَى تَبْكِـــي علـــى بُرَحائِهَـــا الأحجَـــارُ

وَالجُـــوعُ كَـــالأفْعَى يَعُـــضُّ بنابِـــهِ أحشـــاءهنّ، فتشـــخص الأبصَـــارُ

فَكَأَنَّمَـــا هَـــذِي الخلائـــقَ مُتْحَـــفٌ وكَأَنَمَـــا هَـــذِي الخِيـــامَ مُـــزارُ

وكَأَنَّهَـــا الفُلْـــكُ المُسَـــمَّرُ فِـــي المَـــدَى وبقبضـــةِ العُـــرْبِ الكِـــرامِ يُـــدارُ[1]

ينتهج (مفدي زكرياء) طريقة لافتة النظر، وهي الإتيان بالمشبهات في صورة مُماثلة :

والشيخ كالشبه

والصبية كالدمى

(1) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/61.

والجوع كالأفعى

فنحن أمام وقع مسميات (أسماء ذات) : الشيخ، الصبية، وأسماء معان (الجوع)، في طريقة مماثلة – وهو ما يعرف بالتشبيه المفروق– خلقت تكرارا لاستعمال المشبه في الموطن نفسه (بداية كل صدر)، ممّا يجعل للمشبه دلالة مرئية (بصرية) أراد الشاعر الاهتمام بها لتعبّر عن واقع أراد تصويره، فقد مسّ الوضع كلّ الشرائح الاجتماعية، من خلال الإحالة إلى الفارق العمري في ثنائية (الشيخ، الصبية)، ممّا يجعل الذات تستحضر الطفولة ببراءتها، والشيخوخة بمعانيها المتعددة (الخبرة، الكبَر، التجربة)، إلّا أنّ الانتقال من المشبّه إلى المشبّه به جاء في حركة سريعة، فنجد الشيخ شبحا رهيبا، لننتقي دلالة من مجموع الدلالات التي يمكن أن تحيل إلى الشيخوخة وهو ما قيّد به الشاعر المشبه به من معاني التحسّر والذكرى الأليمة .

والشيء نفسه بالنسبة للمشبه في (الصبية) والتي أطال فيها الشاعر الحركة من خلال النعوت (الحمر، الحوامل) . لينتقل إلى الحديث عن الجوع وما يحمله هذا الدال من مدلولات تتبادر إلى الذهن وكلّها لا تخرج عن حقل دلالي كاشف عن المعاناة والمشقّة والاضطهاد؛ إنّه ألم نفسي استطاع الشاعر أن يحدث تجانسا بينه والمشبه به (الأفعى)، فيجعلهما متقاربين في الألم والأذى الذي يصيب أحشاء الإنسان، وكأنّ الشاعر أراد أن ينقل صورة الجوع، وأن يبين أنه جوع غير عاديٍّ، ولذلك راح يستأنف الكلام ليبين أثر الجوع في النفوس وليجعل القارئ أكثر استحضارا لصورة المأساة، وذلك ما كشف عنه التركيب (فتشخص الأبصار) .

ليخرج الشاعر من إطار التشبيهات التي تصدرت بدايات الأبيات الشّعرية السابقة، وكأن الصورة بعناصرها (الشيوخ، الصبية، الجوع) قد نقلت واقعا عن معاناة، ومن ثمّ صار لتلك العناصر المكونة ذلك الوضع مدلولا آخر، إنه المتصور عبر التشبيه، الذي اختار الشاعر أن يختصر المسافة ويبدأ مباشرة بالأداة كأنّ (كأنّما وكأنّها)، ليقابلها بتشبيه آخر في عجز

البيت . وبذلك اختزل الشاعر حركية الانتقال ليحدّثنا عن وجود معان قائمة في المشبهات دون الاهتمام بالمشبه ذاته، لينتظر القارئ مباشرة العلاقة التي يبحث عنها الشاعر للتشبيهات، مما جعل التشبيه يعمل على تحقيق انسجام وتناسق من خلال حضور المشبهات في صورة أخرى، ضمن مسمى آخر :

الشيخ
الصبية ـــــ صارت خلائق، والخلائق متحف
الجوع

إيقاع معارف محددة ممّا جعل النفس تعيش في معالم التحديد، ورسم أبعاد صورة المشبه :

الشيخ
الصبية ـــــ خيام ـــ مزار
الجوع

الشيخ
الصبية ـــــ الفلك
الجوع

وفي ظل ارتسام صورة التشبيه، وعقد صلة بالمتلقي، نلحظ أنّ الشاعر يغيّر نمطية الحركة، لينقلنا مباشرة في حركة متقابلة في البيت الرابع ليغيب التقابل في عجز البيت الخامس :

فكأنّما ـــــ وكأنّما (البيت الرابع)

وكأنّها ـــــ (غياب التقابل في البيت الخامس) .

4- إيقاع ما كانت أداته مثل :

وفي تصوير الشاعر لبطولات الشعب، يقول :

وانـــــدفعنا مثْـــــلَ الكواســـــرِ نَرْتـــــا دُ المنايَـــــا، ونَلْتَقِـــــي البـــــارودا[1]

وشبيه بذلك قوله :

وشَـــــبابٍ مِثـــــلَ النُّسُـــــورِ، تَرامَـــــى لا يُبَـــــالِي بِرُوحِـــــه، أنْ يَجـــــودَا[2]

إنّ تغيير صيغة الخطاب والانتقال من الغائب المفرد إلى جمع المتكلمين (اندفعنا) (نرتاد)، (نلتقي) في الصيغتين (الماضي والحاضر) إيحاء بحركية الاندفاع والانطلاق لتجعل المتخيلة تبحث عن المشبه به هل هو السيل الجارف ؟ أم السّهام ؟ أم الخيل ؟

فحركية الاندفاع والارتياد ولقاء (التقاء) البارود تنقل النفس بحسّها ومخيلتها لشيء مناسب، ما زاد في حيوية الصورة وديناميةالإيقاع، فالحركة في (ترامى، لا يبالي بروحه أن يجودا)، تبرز التجانس بينها وخصوصية الشباب، بما يحمله هذا الأخير من معاني الخير والنشاط، فكان الانتقال إلى صورة أقرب إلى الذهن، وهذا ما يجعل التشبيه مستساغا.

وقال الشاعر في قصيدة (زنزانة العذاب) رقم 73 : بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها :

ثارتْ عَلى الظُّلْمِ مِثْلَ السَّيْلِ جَارِفَةً فضلَا الفَيَالِقُ تُثْنِيهَا وَلَا الفِرَقُ[3]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/12.

([2]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المصدر نفسه، ص/27

وتُحْدِث الإيقاعات رجّة في النفس، ودعوة إلى النظر في المواقف المحرّكة الهمم، فالمرأة ثارت على الظلم؛ إنها ثورة واجبة تستدعي الإشادة، إذ نحس بزخم من الحركات الخفية المبذولة من طرف المرأة، وحركات أخرى صاخبة للشيء المقاوم .

إنّ الثورة التي كانت من المرأة تجلت بعد تأمل وتفكير وبعد واقع معيش، وبعد ممارسات كثيرة، كشفت عن ضرورة التغيير، ولذلك كانت تلك الثورة مستوعبة الموقف الذي يتطلّب إبادة وقضاء على كل ممارسات ظالمة، فكان السيل الجارف كمشبه مادي محسوس لما هو عقلي أحسن تمثيل لتلك الصورة، وممّا زاد تأكيدا على ذلك التنوين في (جارفةً) ليمتدّ صدى تلك الثورة، وكأنّ الشاعر قد هاله أمر تلك الثورة وأنها، من دون شك، ثورة عظيمة، أو أنّ تشبيهها بالسّيل الجارف لم يشف غليله فأتى بنفي صعّد به حركة الإيقاع فلا الفيالق تثنيها ولا الفرق فعلا.

وفي تحقيره للجند الفرنسي، يقول :

جُنـــدٌ يبـــاعُ ويُشـــرى مِثْـــلَ ماشـــيةٍ يُلْقِـــي السِّـــلاحَ إذَا مَـــا نابَـــهُ الفَـــرَقُ[1]

نحن أمام وقع لفظ يوحي بالقوة (جند)، ممّا يجعل الذهن يستحضر في المخيّلة معاني القوة والانضباط والصّمود والالتزام (الصورة المتوقعة)، إلّا أنّ التركيب اللغوي (يباع ويشرى) الذي أوضح خصوصية المشبّه وأعطى بعض ملامحه، جعل الصورة السابقة تقلّ حظا في المخيلة ليأتي التشبيه ويحدث التلاؤم ليس بين المشبه، بل بين خصوصيات المشبه التي كانت تبدو تضادا وهو الماشية لتشتق وتنتقي دلالات البيع والشراء .

وإنْ كانت الحركة متنوعة بين البيع والشراء، وهو ما يحيل للجند (المشبه) صورة حقيرة في الذهن، فإنّ الشاعر يعزز تلك الصورة بحركة أو بتفصيل وتوضيح لتلك الحركة التي تتمثل في ترك السلاح وإلقائه في الحرب . والتَّرك يجعل لصورة المَسك حضورا وإن لم يدرك، أي انتقال من حالة إلى أخرى.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/ 28

المسك (القبض) ـــــــــــ الإلقاء، الترك .

5- إيقاع التشبيه الضمني :

قال الشاعر :

وإن جفـــاني ذوو القربـــى، فـــلا عجـــب إنّ النبـــوة فـــي أوطانهـــا خـــرق[1]

الصورة التشبيهية القائمة على حركة الإقرار بالحكم ثم الإتيان بدليله، والعملية هنا شبيهة بأسلوب الشرط وجوابه، حيث بسماعنا جملة الشرط ننتظر جملة الجواب، فهو تهيئة قبلية لإثارة المتلقي وفق حركية متناوبة، تطول أو تقصر .

إننا تحت وقع الغرابة، واللاتجانس في بداية الأمر، لكن بعد إدراك المعنى يحدث ذلك الارتياح، إنها مشاركة في إيجاد المعاني المقصودة، إثارة ما هو عقلي متناسب مع طبيعة الحركة القائمة على الاستدلال.

6-إيقاع التشبيه المفروق :

قال الشاعر في قصيدة " قالوا نريد" :

مَلِـــكٌ تجلّـــى كـــالملاكِ، حَيَالَـــهُ شَـــعْبٌ وَفَـــيّ، لَـــمْ يَلِـــنْ لِصَـــغَارِ

وَصَـــحَابةٍ مِثْـــلُ الصَّـــحابةِ نَجْـــدَةً وكتائـــب ككتائِـــبِ الأنْصَـــارِ[2]

نحس بإيقاعات قائمة على التقابل المماثل بين المشبه والمشبه به، ممّا جعل المشبه يتكرر في صورة مماثلة أحيانا، وفي صورة متجانسة مقاربة في اشتقاق تركيبها.

ملِك ـــ الملاك

صحابة ـــ الصحابة

كتائب ـــ كتائب

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/ 29.

([2]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/26.

وهذا النوع من الصور في حركية التقابل المماثل، والذي يعرف بالتشبيه المفروق(البيت الثاني)، قد عُزّز بمحسّن بديعي وهو الجناس الناقص (ملك / ملاك)، وتام (صحابة / الصحابة، كتائب / كتائب) مع الاختلاف في المعنى بين صحابة الأولى وهي تعني الرفقاء من الصّحبة ممن يغيثون الملهوف، في حين الصحابة الثانية فهم الصحابة رضوان الله عليهم، وقد تماثلوا في النجدة والإغاثة وتقديم العون.

7-إيقاع التشبيه البليغ :

قال الشاعر في قصيدة وتعطلت لغة الكلام :

وَرَوائِـــحُ البَـــارُودِ مِسْـــكُ نَـــوافِجٍ سُـــجِرَتْ لِمَـــنْ فِـــي مِنْخَرَيْـــهِ زُكَـــامُ[1]

إنّ القراءة الأولية للبيت السابق تجعلنا نحس بوقع مشمومات ومسموعات (الروائح، البارود، التسجير) حيث يدهش القارئ من استباق الروائح حينما يسمع البارود، لأن المضاف إليه يوحي أوّل ما يوحي بالصوت، إلا أنّ الشاعر قد عدل عن ذلك المعنى الذي يرى فيه أمرا عاديا، فالأصوات يسمعها كلّ من يعرف الحرب، وكأنّ الشاعر يرى في الصوت تحصيل حاصل، فأراد أن يثبت للأعداء أن لهيب الثورة مشتعل، وأنّ هناك لغة أخرى، هي لغة البارود، التي تتعدد بين صوت ورائحة، إلا أنّ الرائحة أبلغ تعبير، حيث نحس بسرعة الحركة الإيقاعية بين المشبه والمشبه به، من خلال استغناء الشاعر عن أداة التشبيه، وكأنّ المشبه هو عينه المشبه به ادّعاء أو أن وجه الشبه أقوى في المشبه منه في المشبه به.

إنّ انسجام الحركة الإيقاعية في البيت السابق قد حققته طبيعة التراكيب من خلال وظائفها النحوية الموزعة على الشكل الآتي :

(مبتدأ، مضاف إليه) ـــــــ (خبر، مضاف إليه)

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/44.

ممّا حقق انسجاما ومماثلة عادلتهما موازنة التشبيه . إنّ هذا التصور جعل حصول الوقع بين الدال والمدلول (الرائحة ــ المسك)، ولعلّ انسجاما آخر تحقق بفعل حركية الانتقال من الدوال (الرائحة) إلى أداة خاصة تتناسب وحاسة الشم وهي المنخر.

وقال في قصيدة " اقرأ كتابك " :

إنَّ الجَزائـــــرَ فِـــــي الوُجـــــودِ رِسَـــــالةٌ الشَّـــــعْبُ حَرَّرَهَـــــا، وَرَبُّـــــكَ وَقَّعَـــــا !

إنَّ الجزائِـــــــرَ قِطْعَـــــــةٌ قُدُسِـــــــيّةٌ فِـــي الكَـــوْنِ لَحَّنَهَـــا الرَّصَـــاُص وَوَقّعَـــا!

وَقَصِـــــــيدةٌ أَزَلِيَّـــــــةٌ، أبْيَاتُهَـــــــا حمـــراءُ كَـــانَ لَهَـــا (نُفَمْبَـــرُ) مَطْلَعَـــا! [1]

نحس بإيقاعات تنقلنا إلى جو من الحِجاج، وكأنّ الشاعر يردّ على جملة أسئلة يؤكدّ فيها حقائق شكّك فيها المتلقي، حيث تطول الحركة الإيقاعية في البداية ثم تقل شيئا ما، لتقل أكثر في البيت الثالث ممّا سبق، وهو ما يوضحه الشكل الآتي :

إنّ الجزائر في الوجود رسالة

إنّ الجزائر قطعة قدسية

وقصيدة أزلية

أداة توكيد + اسم إن (المشبه) + جار ومجرور + المشبه به

أداة توكيد + اسم إن (المشبه) + المشبه به

حرف عطف + المشبه + المشبه به

إنّ طول الحركة الإيقاعية قد اقتضى ذلك التقديم في تركيب " في الوجود"، وكأنّ الشاعر حينما قدّم الحُجّة أراد العموم، وبذلك حمل المتلقي إلى تلك المعاني " معاني الوجود "، فيما

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/58.

يحياه، في التاريخ، في الواقع، في القلوب، في الضمائر، فكان ذلك الإيقاع مثيرا عواطف استحضار عظمة الجزائر في النفس وكذا عقل المتلقي في التأمل والتمعّن.

ليأتي المشبه به (وهو عقلي ومعنوي في الوقت نفسه رسالة)، وإذا كان المشبه به يحمل دلالات المسؤولية ودلالات الواجب، أو دلالات القراءة لهذه الرسالة، فإنها قراءة دائمة في الوجود، لذلك جاء المشبه به نكرة منوّنا، فكان التنوين تَكرارا لتلك المعاني الممتدة عبر البيت الشّعري لتصل إلى ذلك القارئ . لنحسّ بنوع من التأكد ممّا أراده الشاعر فيقرر مباشرة في جملة اسمية (الشعب حرّرها)، فيحس أنه في حاجة إلى دليل أكبر مما يقطع الشك فيردفها بجملة اسمية أخرى " وربّك وقّعا" .

وبعد أن طمأن الشاعر المتلقي بحقيقة الجزائر أنها رسالة، نشعر بأنه متلهف غير مكتف بالإخبار عنها أنها رسالة، ليكون هناك إيقاع ممتد آسر للنفس في الاتصال بالخالق، ممّا جعل الشاعر يواصل في ذلك التصوير من خلال تشبيهات متلاحقة ، حيث جعل الجزائر قطعة قدسية ، وقصيدة أزلية .

وقال :

أَنْـــتِ أُغـــرودَةُ الهَـــوَى وَالأَمَـــانِي أَنْـــتِ أسْـــمَى رِسَـــالَة فـــي الوجـــودِ
أَنْـــتِ إِشْـــراقَةُ الحَنَـــانِ علـــى القَلْـــ ـــبِ وصَـــفْوُ اللّقَـــا وصِـــدْقُ الوُعُـــودِ
أَنْـــتِ زَيْتُونَـــةُ السَّـــلَامِ وَإِشْـــعَا عُ الرِّضَـــا والصَّـــفَا وبُشْـــرَى السُّـــعُودِ[1]
السُّـــــــــــــــــــــــــــــــعُودِ[1]

إنّها حركية قائمة على أسلوب الأمر (اسمُ، ارتفعْ، وأسْرِ)، إنها أفعال تستوقف القارئ حول ما يريد الشاعر أن يقوله (أو يملك زمام أموره) لكنها ليست سلطة إلزامية في سموّ الشّعر وارتفاع القصيد والسري في الغدوتين. وممّا خلق انسجاما التوازن في التراكيب (اسم

(1) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/71.

يا شعر، ارتفع يا قصيدي)، فالتتابع في أسلوب الأمر صحبه تتابع في التشبيهات (كالسنا، كالمنى، كلحن الخلود ...) .

كما أنّ إيقاع أفعال الأمر بما حمله من دلالات معجمية (السمو، الارتفاع، والسري) يستحضر في المخيلة معان تتصف أولها بخصوصيات الرفعة والعلو والامتداد في الحركة، لتأتي المشبهات بها (السنا، المنى، لحن الخلود، السّحْر، الإلهام، الفجر، ابتسام الوليد) مناسبة لمعاني الأمر، ثم يأتي البيت الثالث ممّا سبق خاليا من التشبيه، إلا أنه لم يَخْلُ من أسلوب الأمر، فشكّل فاصلا بيّن فضاء التشبيهات .

فإذا كانت التشبيهات السابقة حاملة حركة السرعة والامتداد والخفّة، العلو والارتفاع، فإنّها في البيت الثالث ممّا سبق، كانت عبر فضاء غير محدود الأبعاد؛ إنه فضاء المغرب العربي الذي يتسع لوقع كل الحركات، ليعود الشاعر مجددا إلى أسلوب الأمر المردوف مباشرة بالتشبيه، إلا أنّ ذلك كان في حركة مغايرة؛ إنها حركة لا تعرف حدودا، بعد أن حُدّد فضاؤها، وبعد أن أخذت ما يستوجب السير في رحابها دون هوادة وفي شجاعة من دون تردد، لذلك نجد الشاعر يستعمل فعل الأمر (أمض) الذي يحمل معاني الإقبال دون تردد والشجاعة في الحركة ليتم الإتيان بمشبه به حامل هذه المعاني وتلك الرؤية التي أرادها الشاعر للشخصية المصورة النازلة ضيفا في بلاد كانت أهلا لذلك.

ولعل ما أكّد تلك المعاني هو مجيء الشاعر بعد المشبه به بجملة منفية " لا ترُعك حدود" ممّا يؤكد الدلالة في فعل الأمر (أمض)، وحيث لا يغادر الشاعر تلك الصورة إلّا وإنّه يريد تأكيد صورة الشخصية في ذهن القارئ من خلال الحفاظ على صورة الخطاب نفسها في الضمير " أنت " في قوله " أنت فوق المدى، فوق الحدود "، وإنها مميزات المطلق، ولذلك كرّر الشاعر ظرف المكان " فوق" .

وينتقل الشاعر في جملة من **التشبيهات البليغة**، في صورة الخطاب السابقة نفسها والتي جعلها واضحة المعالم للقارئ، ليستحضرها في البيت الخامس، ويكررها في الموطن نفسه :

أنت أغرودة الهوى أنت أسمى

أنت إشراقة الحنان

أنت زيتونة السّلام

ممّا خلق إيقاعا أفقيا وعموديا، يلتقطه البصر كما يلتقطه السمع، ولعلّ هذا السبب هو ما جعل الشاعر يستغني عن أداة التشبيه، فلا فرق بين المشبه والمشبه به ادّعاء، بعد أن اتّضحت معالم صورة الشخصية.

وبعد أن عمد الشاعر إلى التوزيع المتساوي :

أنـــــتِ أغـــــرودة الهـــــوى والأمـــــاني أنـــــتِ أســـــمى رســـــالة فـــــي الوجـــــود

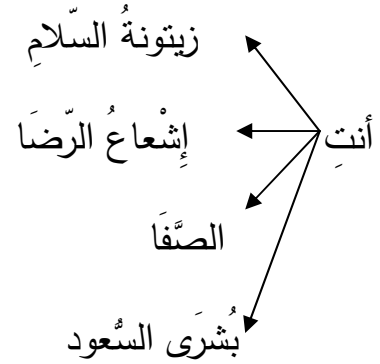
ضمن حركية الجمع في الصدر دون العجز، ليتبنّى الشاعر خاصيّة الجمع في البيتين السادس والسابع ممّا سبق، حيث كان المشبه واحدا في حين تعدد المشبه به :

أنتِ ← إشْراقةُ الحنانِ
أنتِ ← صَفْوُ القَلْبِ
أنتِ ← صِدقُ الوُعودِ

إضافة إلى تكرار البنى النحوية نفسها في التشبيهين :

فكأنّما هذِي الخلائقُ مَتحَفٌ

فكأنّما هذِي الخِيامُ مُزارُ



حيث يتزايد الجمع في التشبيهات كلّما تقدّم الشاعر في تصوير شخصيته تدريجيا ابتداء من مشبهين بهما إلى ثلاث فأربع . إنّ هذا الانتقال العددي الخفيّ، وهذا الزخم في التشبيهات لشخصية محورية، جعلت الشاعر يعمد إلى خصوصياتها المعنوية، وما يتعلق بها ممّا يدركه العقل.

ويقول في قصيدة " يا بهجة العيد في مغنى صبابتنا:

أَصْـــــدِحْ بشِـــــعْرِكَ، فَـــــالأفْلاكُ آذانٌ وأعْــزِفْ نَشِــيدَكَ، فَــالأكْوَانُ أَلْحَــانُ[1]

أَلْحَـــانُ[1]

إنّها صورة شعرية قائمة على التوازي، والذي يمكن أن نفسّره وفق تنظيمات مختلفة :

التنظيم الأول :

الصدر ـــــــ العجز

التنظيم الثاني :

أصدحْ بشِعْرك ـــــ وأعزفْ نشيدكَ

التنظيم الثالث :

فالأفلاك آذان ـــــ فالأكوان ألحان

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/97.

وإذا نظرنا إلى أنظمة صغرى، فإننا يمكن أن نرصد التنظيمات الآتية :

التنظيم الأول :

أصدحْ ـــ أعزفْ

التنظيم الثاني :

بشِعرك ـــ نشيدك

التنظيم الثالث :

فالأفلاك ـــ فالأكوان

التنظيم الرابع :

آذان ـــــ ألحان

ويقول في مجموعة " أهازيج البشائر" في قصيدة " أرض أُمّي وأَبِي " :

أرضُنَا نَحْنُ فِدَاهَا

نَحْـــــنُ جُنْـــــدٌ فِـــــي حِمَاهَـــــا نَحْـــــنُ نَبْـــــتٌ فـــــي رُباهَـــــا

سُـــــنْبُلاتٌ فـــــي ذُرَاهَـــــا قَطَـــــرَاتٌ مِـــــنْ دِمَاهَـــــا

لِبنـــــاتٌ فـــــي بِنَاهَـــــا لَـــــيسَ فـــــي عَـــــرْض ثَرَاهَـــــا[1]

نحس بإيقاعات فيها نوع من الشحنة الشعورية التي تريد إبراز موقف ما، مدافعة عنه، مقررة له في جمل اسمية إخبارية (أرضنا، نحن فداها، نحن جند في حماها)، لينتقل الشاعر من هذا الإخبار إلى عقد تشبيهات متتالية (نحن نبت في رباها، سنبلات في ذراها، قطرات من دماها، لبنات في بناها) في التراكيب نفسها، التي كرّرها الشاعر نحويا :

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/164.

نَحْـــــنُ جُنْـــــدٌ فِـــــي حِمَاهَـــــا نَحْـــــنُ نَبْـــــتٌ فِـــــي رُبَاهَـــــا

هذا التكرار خلق نوعا من التوازن من خلال اتّباع النمط التركيبي النحوي نفسه، إنه إحساس بالانتماء والتوحد، فهو يخلق صورة التوحد على مستوى المشبه الذي كان ضمير جمع (نحن)، كما كان التوحد مقابلا له، على مستوى المشبه به (نبت، سنبلات، قطرات، لبنات) الذي جاء متفقا دلاليا مع معنى التوحد والمشاركة الجماعية.

ليخرج الشاعر بعدها من نظام نحوي إلى نظام آخر في تركيب الجمل، ليخلق انسجاما آخر بفعل التركيب الجديد المحتكم إلى حذف المسند إليه:

سنبلات في ذراها قطرات من دماها

لبنات في بناها ــــــــــــــ

ليختم الشاعر أبياته بعدول، أو تركيب غير مماثل أَلِفَه السامع بعد فترة زمنية معينة، وتوزّع عبْر مساحة معينة في النص، ويتجلى ذلك في قول الشاعر (ليس في عرض ثراها).

وإن كان ما حدث مخالفة في التركيب، إلّا أنّه دلاليا كان متساوقا ومنسجما ومعاني الصور التشبيهية البليغة، لأن التركيب (كون السنبلات في ذراها) غير خارجة عنها، وكذا القطرات من دماها، لا تنفصل عنها، ولبنات في بناها، هذا الحضور عبر هذه الظرفية المجازية كلّها تُسْلم إلى نفي تصور خارج ذلك الانتماء (السنبلات، القطرات، واللبنات) وكذا النبت والجند، وذلك ما عبّر عنه النفي في قوله " ليس"، كصورة بديلة مؤكدة لِمَا سبق ذكره، من دون ذكر صورة تشبيهية في هذا الموطن.

الفصل الثاني

إيقاع الاستعارة

1-تعريفات الاستعارة

وإذا كان ما ينبني عليه النص الشّعري التركيب المجازي ، خاصة الاستعارة ، فإنّ هذه الأخيرة تعتبر " نوعا من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، ، بل إنها من أبرز مظاهر النشاط الشّعري الذي يطلق المعنى من عقابيل الواقع ليبلغ – في أحدث مفاهيم الاستخدام الاستعاري – درجة الخلق الفني والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة، وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف." [1]

وإذا كانت التجربة الوجدانية عملا منظما يخضع لمعايير فنية راقية ، تجعل الشّعر يتميز عن غيره من الفنون القولية الأخرى ، فإنه يمكن أن ندرج الاستعارة ضمن النشاط الخيالي الذي " ينظم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة ، ووفق نظام منسجم يحقق انسجام الرؤيا الفنية للشاعر، ويخلق معنى جديدا نابعا من تناغم الدلالات المختلفة وتآلفها وتفاعلها مع معطيات السياق الشّعري الذي يفرز بدوره ارتباطات مختلفة تنظم التشكيل الاستعاري وتمنحه إيقاعه الخاص ."[2]

يعرّف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: " اعلم أنّ الاستعارة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به في حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية. "[3]

وعليه يمكن أن نعتبر الاستعارة ضربا من المجاز اللغوي قائما على استعمال اللفظ في غير معناه الموضوع له، إلا أنّ العلاقة بين المعنى الوضعي "الأصلي" والثاني هي المشابهة، ولذلك نقول أنّ الاستعارة مجاز علاقته المشابهة.

([1]) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/250.

([2]) – المرجع نفسه، ص/253.

([3])_أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ، ص/23.

ويرى الباحث رابح بوحوش أنّ عبد القاهر الجرجاني يرى في الاستعارة خرقا ، وأنّ فكرة الخرق تكتسي أهمية كبيرة في الشّعريات الحديثة ، فيقول في ذلك : " وقد استأنسنا بفكرة الخرق هذه عند عبد القاهر الجرجاني لما تكتسيه من أهمية في الشّعريات الحديثة من حيث تنظر إلى الاستعارة على أنّها تغيير للمعنى ، وتحويل للنظام، أو قواعد الإدراج، لأنّ الصورة نزاع بين التركيب والإدراج، وبين الخطاب والنظام، تقوم على علاقة متغيّرة تنتج أنواعا مختلفة من المجازات، فإن كانت العلاقة هي المشابهة تكون الاستعارة ومن حيث هي خرق لقانون اللغة لا تتحقق إلّا في المحور الإدراجي، لأنّ هناك نوعا من هيمنة الكلام على اللغة، واللغة تتحوّل كي تعطي للكلام معنى."[1]

وإذا كانت الاستعارة نوعا من المجاز "فلابد لها من قرينة تفصح على العرض وترشد غلى المقصود ويمتنع معها إجراء الكلام على حقيقته، وهي قسمان:

أ. حالية: تفهم من سياق الحديث.

ب. مقالية: سواء كانت معنى واحدا مثل: يرمي بالسهام من قولك: رأيت أسدا يرمي بالسهام، أو أكثر مثل:

فإن تعافوا العدل والإيمانا فإن في إيماننا نيرانا

فكل من العدل أو الايمان باعتبار تعلق الاعافة به قرينة على أن الغرض من النيران السيوف إذ هو دليل على أن جواب الشرط محذوف تقديره: تحاربون أو تلجأون إلى الطاعة. " [2]

([1])– رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006م، ص/169،170.

([2])_أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2009م، ص/223.

2-أقسام الاستعارة

تقسم الاستعارة باعتبارات كثيرة، منها:

أ. **الطرفان والجامع** : تقسّم بهذا الاعتبار إلى ستة أقسام، وهي: [1]

- استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي، مثل قوله تعالى: ﴿ **وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا** ﴾ [سورة الكهف، آية: 99]
- استعارة محسوس لمحسوس بوجه عقلي، مثل قوله تعالى: ﴿ **وَآيَةٌ لَّهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ** ﴾[سورة يس، آية: 37]
- استعارة محسوس لمحسوس والجامع مختلف بعضه حسي وبعضه عقلي، كما تقول: رأيت شمسا، وأنت تريد إنسانا كالشمس في حسن الطلعة وهو حسي، ونباهة الشأن، ورفعة القدر، وهي عقلية.
- استعارة معقول لمعقول مثل قوله تعالى: ﴿ **قَالُوا يَا وَيْلَنَا مَن بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَصَدَقَ الْمُرْسَلُونَ** ﴾[سورة يس، آية: 52] حيث استعير الرقاد وهو النوم للموت والجامع عدم ظهور الفعل، والجميع عقلي.
- استعارة محسوس لمعقول، مثل قوله تعالى:﴿ **فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ** ﴾[سورة الحجر، آية: 94]، فقد استعير صدع الزجاجة وهو كسرها وهذا حسي لتبليغ الرسالة بجامع التأثير وهما عقليان.
- استعارة معقول لمحسوس، مثل قوله تعالى: ﴿ **إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاء حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ** ﴾[سورة الحاقة، آية 11]، فقد استعير الطغيان وهو التكبر والعلو لظهور الماء وكثرته والجامع الخروج عن حد الاعتدال والاستعلاء المفرد فالمستعار منه والجامع عقليان.

([1])_ أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع ، ص/226، 227.

ب. ذكر المشبه به أو ذكر ما يخصه:

وتقسّم بهذا الاعتبار إلى قسمين، هما:[1]

- استعارة تصريحية: وهي ما صرّح فيها بالمشبه به، كقول أحمد شوقي:

دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوان

- استعارة مكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه، كقوله تعالى: ﴿ **الَّذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِن بَعْدِ مِيثَاقِهِ وَيَقْطَعُونَ مَا أَمَرَ اللَّهُ بِهِ أَن يُوصَلَ وَيُفْسِدُونَ فِي الأَرْضِ أُولَئِكَ هُمُ الْخَاسِرُونَ** ﴾[سورة البقرة، آية: 27]

ج. اللفظ المستعار

من أقسام الاستعارة بهذا الاعتبار، ما يلي:[2]

- **استعارة أصلية:**

وهي ما كان فيها اللفظ المستعار اسم جنس غير مشتق كلفظ: أسد وشمس وقمر وبحر، كأن تقول: رأيت أسدا يتكلم، مستعيرا لفظ الأسد لرجل شجاع.

- **استعارة تبعية:**

وهي ما كان فيها المستعار اسما مشتقا أو فعلا أو حرفا، من ذلك قوله تعالى:﴿ **فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَاطِئِينَ** ﴾[سورة القصص، آية: 8]

د. ما هو خاص بالمشبه أو المشبه به:

ومن أقسام الاستعارة، بناء على الاعتبار السابق: [3]

- **الاستعارة المرشحة:** وهي التي قرنت بما يلائم المستعار منه "المشبه به"، كقول الشاعر:

لَنَازَعَنِي رِدائِي عَبْدُ عَمْرو رُوَيدَكَ يا أخا عَمرو بنِ بَكْرِ

([1])_أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع ، ص/228.

([2])_علي عبد الرزاق: علم البيان وتاريخه، ص /86.

([3])_الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص/211، 212.

لِي الشطرُ الذي ملكتْ يَمينِي ودُونَك فاعتَجِرْ منه بِشَــطْرِ

ففي البيت الأول استعار الرداء للسيف ووصفه بالاعتجار الذي هو وصف الرداء، فنظر إلى المستعار منه.

- **الاستعارة المجردة:** وهي التي قرنت بما يلائم المستعار له، لقول الشاعر:

غمرُ الرّداءِ، إذا تَبسّـــمَ ضاحِــكًا غَلِقَتْ لِضحكتِهِ رقابُ المالِ

فقد استعار الشاعر الرداء للمعروف لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقى عليه، ووصفه بالغمر الذي هو وصف للمعروف لا الرداء فنظر إلى المستعار له.

- **الاستعارة المطلقة:** وهي التي لم تقترن بصفة ولا تفريع كلام.

وهناك تقسيمات أخرى للاستعارة باعتبار الجامع، حيث يقسمها القزويني[1] إلى عاميّة وخاصيّة. كما يقسمها أيضا باعتبار طرفيها إلى وفاقية وعنادية. كما أن عبد القادر الجرجاني ينظر إلى اللفظ المنقول ويقسم على أساسه الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة. والأولى هي التي يكون فيها للفظ المنقول فائدة، أمّا الثانية فهي ما لم يكن فيها لنقل اللفظ فائدة.[2]

ولعلّ تقسيم الاستعارة التقسيمات السابقة ، يجعل الترشيح والتجريد من أدوات تحديد الدلالة وتوجيه المتلقي وفق تلك الملائمات ، بخلاف إذا خلت الصورة من الملائمات فإنّ ذلك "... يعطي للمتلقي الفرصة لتصوّر مواطن التشابه بين الطرفين بحسب تدبّره وتأويلاته، وهذه صورة من صور إشراك السامع في الرّسالة وفي العملية الإبداعية خاصة."[3]

([1])_ينظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، ص/202، 205، 206.

([2])_يراجع: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص/23، 24.

([3])– رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص/174.

3- بلاغة الاستعارة:

تعد الاستعارة من أكثر المباحث البلاغية التي اهتم بها القدماء والمحدثون وأعطوها عناية كبيرة، وقد أشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني حينما تحدث عن الاستعارة المفيدة، فقال: "...وهي أمدّ ميدانا وأشدّ افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا، وأذهب نَجْدًا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم وأسحر سحرا، وأملأ بكل ما يملأ صدرا ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا...وعني بها الكمال...وأبدت من الأوصاف الجميلة محاسن لا تنكر وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا، وفضائل لها من الشرف الرتبة العليا، وهي أجلّ من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها وتستوفي جملة جمالها."[1]

وإذا كانت الأوصاف السابقة في الاستعارة المفيدة من الافتنان والحسن وبعد الغور وسحر العقول والتأثير في النفوس، فإنّنا نجد عبد القاهر الجرجاني يجمل مجدّدا فضيلة الاستعارة ويجلي دورها في البيان ، حيث يقول: "إنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة موموقة، ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها: أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواع من الثمر...فإنك لا ترى بهذا الجمال حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والإنسان الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية."[2]

ولذلك يجعل الدارسون والبلاغيون الاستعارة على اختلاف أنواعها" أعلى مرتبة من التشبيه وأقوى من المبالغة منه، لما فيها من تناسي التشبيه وادعاء الاتحاد بين المشبه والمشبه به، كأنهما شيء واحد يطلق عليهما لفظ واحد...كما استعمل العرب الاستعارة في

([1])- ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان ، ص/30.

([2])_ المرجع نفسه، ص/30، 31.

كلامهم تقريبا للمعنى إلى ذهن السامع، واستثارة لخياله واختلابا لِلُبِّه، ليقنع بما يقال له ويلقى في روعه. "[1]

ومن الدارسين من يشير إلى وظيفة الاستعارة ودورها في تحقيق الانسجام والتماسك في النص ، باعتبارها تجلي الملتبس والمتنافر من الدلالات والمعاني المحتملة. فوظيفة الاستعارة " ليست تجميلية ، بل جمالية ومعرفية تحقّق الترابط بين العناصر النّصيّة المؤتلفة في سياق تسلسلي معيّن ...وتحقّق الانسجام بين العناصر المتباعدة، فترفع التناقض الظاهر بينها... وتحقّق ما يسميّه لايكوف وجونسون بإبداع المشابهة ، أي قدرة الاستعارات على خلق معاني ومفاهيم وعلاقات جديدة داخل اللغة ، وبين اللغة والعالم(بما هي وظيفة معرفية تخلق حقائق جديدة وتوسّع المجال الدلالي لاشتغال اللغة والفكر ونموّهما)، وتسمح بتعدّد التأويل انطلاقا من تعدّد التشاكلات البلاغية والدلالية التي يتضمّنها النّص..."[2]

([1])_أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، ص/237.

([2])– سعيد الحنصالي : الاستعارات والشعر العربي الحديث، ط(01)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص/25، 26.

الدراسة التطبيقية (إيقاع الاستعارة)

أولا : التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في إلياذة الجزائر :

قال الشاعر :

جَزَائِـــــرُ يـــــا لَحِكَايَـــــةَ حُبِّـــــي وَيَـــا مَـــنْ حَمَلْـــتِ السَّـــلامَ لِقَلْبِـــي

وَيَـــا مَـــنْ سَـــكَبْتِ الجَمَـــالَ بِرُوحِـــي وَيَـــا مَـــنْ أَشَـــعْتِ الضِّـــيَاءَ بِـــدَرْبِي[1]

بِـــدَرْبِي[1]

نحس بحركة إيقاعية انسيابية، تعبّر عن ذوبان الشاعر، وفيض مشاعر، كما يوحي به التركيب " حكاية حبي "؛ فقد كشف حديث الشاعر عن علاقته بالجزائر، إذ كان بينهما حكاية حبّ، ومن دون شك، فإن علاقة الحب بالوطن تصنعها حكايات راويها بطل مغوار (فكرة الجمع بين العبقرية الشّعرية والنضال السياسي)، وحتى لا تبتر تلك العلاقات لابد من تضحيات، وشاعرنا كان حبه للجزائر كالمحبة بين الأخيار، سريع اتصالها، صعب انكسارها (انقطاعها)، وإن لم يصرح الشاعر كيف نشأت حكاية حبّه هنا، ليجعلها تمتد وتبحر في حدثيتها امتداد المصوتات الواردة في البيتين السابقين (جزائر، لحكاية ،حبي، السلام، لقلبي، الجمال، بروحي، الضياء، بدربي) .

إنّ الإجمال في الحديث عن العلاقة بالوطن (الجزائر)، كان بؤرة الحديث ليأتي توزيع المعاني عبر صور كشفت عن مكانة الوطن في قلب الشاعر، وكشفت عن جمالية رمزية، جعلت المعاني تتوزع شبيهة بالجمع ثم التقسيم :

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/42

جزائرُ
- يا لَحِكاية حُبِّي
- ويا مَنْ حَمَلْتِ السّلَامَ لِقَلْبِي
- ويا مَنْ سَكَبْتِ الجَمَالَ بِرُوحِي
- ويا مَنْ أَشَعْتِ الضِّيَاءَ بِدَرْبِي

حيث يمكن أن نقف على تنظيمات متنوعة أسهمت في إعطاء خصوصيات الانسياب للحركة الإيقاعية :

التنظيم الأول :

إنّ قول الشاعر " جزائرُ" بحذف أداة النداء، يوحي بدلالة القرب والانصهار، وهذا ما يترك دلالة التخيّل للقارئ ليتصور ما يحمله الوطن في النفس من معان، أو ما يمكن أن يقدّمه القارئ من تصور أوّلي لنظرة الشاعر للوطن، ومن ثَمَّ فإن توزيع الصور وفق المخطط السابق هو اطلاع على مواقف ورؤى الشاعر، أو بالأحرى تجربته الفنيّة، من جهة، ومقارنة بصور أخرى، هي محلّ التخيّل لدى القارئ، من جهة أخرى.

ليبدأ المطلع بتشبيه بليغ، ثم تتوزع ثلاث استعارات مكنية، في شكل متواتر، وعليه احتكم التنظيم الأول إلى الكمّ (التوزيع العددي) .

التنظيم الثاني :

وهو احتكام جميع الاستعارات إلى بنية نحوية مماثلة :

أداة نداء (يا) + منادى + فعل ماض+ مفعول به + جار ومجرور .

هذا النظام النحوي الذي شكّل أساس الإيقاع المتكرر بالصورة نفسها.

التنظيم الثالث :

تعزيز الإيقاعات ببنية أسلوبية متمثلة في النداء، متفقة دلاليا وطبيعة الحركة الإيقاعية:

ويا مَنْ

ويا مَنْ

ويا مَنْ

ليشكّل النداء إيقاعا يكشف عن مناجاة الشاعر، وإقراره بصنيع الوطن في شخصه، ممّا يخيّل لنا أنّ الشاعر واقف أو جاثم في خشوع، يعبّر عن أحاسيسه ومشاعره تجاه شخص عظيم، له فضل كبير عليه .

التنظيم الرابع :

وهو الصيغة السردية للخبر الذي احتكم إلى أفعال ماضية، ولم يتوسع في وصف خصوصيات المكان، كما لم تتعدد صور الخطاب، فقد وضعنا في صورة قوامها " أنا الشاعر السارد" (حملتِ، سكبتِ، أشعتِ)، حيث أسهم الخبر بخصوصيات صوتية في تركيبه (التاء والكسرة القصيرة)، في خلق جو من الوقار عن المتحدَّث عنه، وهو " الجزائر"، وذلك ما اتفق دلاليا مع معاني الانسياب والخشوع والإقرار بالفضل . (بساطة الخبر لأنه يدور حول حدث واحد، معاني الإعجاب والإقرار) .

إنّ الجمالية الرمزية التي حققتها الاستعارات، يمكن توضيحها فيما يأتي :

الحَمَام ـــ حملت السلام لقلبي ـــ الرّيح

الدلو ـــ سكبت الجمال بروحي ـــ الماء، الشلّال

المصباح ـــ أشعت الضّياء بدربي ـــ القمر

إنّ القافية في البيتين السابقين، بما تكونت منه من متحرّك يليه ساكن، قد جسّدت أصل الحركة الإيقاعية المقيّدة بفن من الفنون وهو الشّعر، وتعدّتها لما هو خارج عنه، لتشمل إيقاع مختلف الظواهر الكونية القائمة على أساس هذا التواتر بين الحركة والسكون. فتحقق

بذلك على مستوى الرؤية والإدراك التلاؤمُ الذي جمع بين الشّعر وبعض الظواهر الأخرى بحكم الاشتراك المفسَّر بعلاقة السلوك الخاضع للحركة والسكون.

كما شكّلت القافية فيما سبق من أبيات، إيقاعات امتازت بالسرعة والخفّة والعذوبة، ذلك أنّ البنية العروضية إذا كانت تامة تحققت المواصفات السابقة في إيقاعاتها.

وقد أسهمت معاني الأبيات السابقة في تعزيز تلك الدلالات، فالشاعر لم يخف يوما حبّه لوطنه، ولم ينكر في لحظة من اللحظات انتماءه له، وانتماءه للوطن العربي الكبير، ولذلك فقد ترجمت معاني الأبيات تفاني الشاعر في حب وطنه ووفائه له؛ فكان الحديث عن الانتماء إلى الوطن ينساب انسيابا على لسانه، وتدفق به كل جوارحه، فجسّدت إيقاعات البنية العروضية تلك الدلالات(معاني الانسياب)، فالألفاظ (السلام، الحمل، السّكب والاهتداء) كلها توحي بحركات انسيابية.

السلام (شيء معنوي) ـــــ الريح، الحمّام (مادي محسوس)

الجمال (شيء معنوي ومادي) ـــ الماء (مادي محسوس)

الضّياء (مادي ومعنوي) ـــــ القمر (مادي محسوس)

فالسّلام شيء معنوي تدركه النفوس والعقول، والجمال شيء مادي ومعنوي في الوقت نفسه، فهو قيمة معيارية يدركها العقل، كما يمكن للبصر أيضا أن يكون له دور في ذلك، وإن كان الشاعر قد استعمل تركيبا (بروحي) دلّ على أن الجَمال قيمة معيارية، وإن كانت موجودة في الطبيعة ونقلتها الجزائر إلى ذاته، فصار لها مدلول معنوي.

والضياء أيضا بما هو مادي يحتكم إلى البصر، فإنه معنوي؛ فهو نور القلوب والهداية ومعرفة سواء السبيل .

إنّ حركة الانتقال في المعاني الخفية هي ما يخلق هذا التواؤم ويكشف عن قيمة التركيب " حكاية حبي " الذي شكّل بؤرة الحديث في الأبيات السابقة.

وقال أيضا :

أُولئِكَ آباؤُنَا مُنْذُ عيسَـــــى وكانَ محمدٌّ صِهْـرا لعيسَـــى

ولاح الصّباحُ، فَهَزَّ السَّكَارَى وَأَجْلَى النَّدَامَى، وَرَضَّ الكُؤوسَا

وأيقظَ حلمَ الليالـــي الحُبالَى وأسرجَ في الكائنات الشموسَـــا

وأهوَى عَلَى البَغْيِ يَذْرُو الجُذُوعَ ويَغْرِسُ في الجَبَرُوتِ الفؤوسَـــا

وَحَذّرَ آدمَ وظُلْـــمَ أخيـــهِ وَسَوَّى الحُظُوظَ ، وأَعْلَى الرؤوسَا[1]

وإذا ما كنا قد تحدّثنا عن إيقاع المقايسة لصور يمكن أن يتمثلها القارئ، فإنّ المقايسة في هذه الإيقاعات يمكن أن تحدث من خلال استحضار بنى تركيبية مماثلة في المطلع **(جزائر)** من النص نفسه، ليتشكّل إيقاع متمايز عن باقي الإيقاعات في المقطوعة نفسها.

من ذلك قول الشاعر :

جزائـــــر يـــــا مطلـــــع المعجـــزات ويـــا حجـــة الله فـــي الكائنـــات[2]

وقوله :

جزائـــــر يـــــا بدعـــــة الفـــــاطر ويـــــا روعـــــة الصـــــانع القـــــادر[3]

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/68.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/39.

([3]) – المصدر نفسه ، ص/40.

وقد شكّلت تلك الإيقاعات المقايسة اشتراكا في ظاهرتي التصريع والتقفية؛ فشاركت بذلك الإيقاعات من حيث موطن ورودها الجملة العربية في خصوصياتها، باعتبار أنّ الاسم" بوقوعه محكوما عليه وبه ولأنّه لا غنى للكلام عنه اعتبر من بين الأقسام أشرفها وأعلاها..." [1]

وبالنظر في الأسماء (المعجزات، الفاطر، حبي) نجدها حقّقت تلاؤما دلاليا مع الأسماء الواردة في الضرب (الكائنات، القادر، قلبي) . فلفظة المعجزات بما تحمله من معان دالة على الشيء الخارق للعادة والخارج عن المألوف، فإن لفظة الكائنات تدخل ضمن تلك الدلالات بالعلاقات الجزئية، باعتبار أنّ الكائنات على اختلاف طبيعتها تندرج ضمن ما هو معجز، خاصة في فلسفة خلقها على هيئات مختلفة (منها ما يمشي على بطنه ، ومنها ما يمشي على اثنين، ومنها ما يمشي على أربع....)

وتدخل لفظة الفاطر مع لفظة القادر في علاقة المجانسة من خلال دلالة اللزوم، فالذي فطر السموات والأرض، قادر على كل شيء، والذي يتمتع بالقدرة لا يعجزه في الكون أي شيء، كيف يكون ذلك وهو خالقه .

كما أنّ لفظة حبّي وثيقة الصلة بلفظة قلبي، ذلك أنّ هذا الأخير تكمن فيه مشاعر الحب والبغض ونوازع الخير والشر، ومن ثمّ فقد وجدت علاقة بين اللفظتين السابقتين وهي اللزوم والإحالة، فالحب موطن القلب ملازم له متعلق به.

وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ مجيء التصريع أو التقفية مكونا أساسا في الصورة الاستعارية في تراكيب اسمية قد خلق عنصر التشويق والإثارة، من خلال الإحالة إلى مشاهد مختزلة، حقّقت وجودها بفعل قوة الألفاظ المستعملة وحسن توظيفها، فاستغنت بذلك تلك الألفاظ بذاتها عمّا يمكن أن تكشف عنه آليات السرد بخصوصياتها الحدثية أو الوصفية أو

([1]) – محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مطبعة أمزيان ، الجزائر ، 1980 م، ص/240.

الحوارية ، وعليه يمكن أن يقدّم كل من التصريع والتقفية في الصورة البلاغية مجالات سردية تنوب عمّا يمكن أن تعبّر عنه الأفعال.

كما حقّقت تلك الألفاظ تأكيد المعاني، بشكل لا يدع للقارئ ريبا في صدق الشاعر أثناء حديثه عن جمال الجزائر، وما كشف عنه ذلك الحديث من علاقة الحبّ المتين بين الشاعر ووطنه، فتؤدي بذلك إيقاعات الصورة المختزلة وما تحمله من مشاهد موحية تجسدها دلالات فطر السموات والأرض والقدرة على كل شيء، " فلا يحتاج القلب المفتوح الواعي الموصول بالله إلى علم دقيق... ليستشعر الرّوعة والرّهبة أمام هذا الخلق الهائل الجميل العجيب. فحسبه إيقاع هذه المشاهد بذاتها على أوتاره؛ حسبه مشهد النّجوم المتناثرة في الليلة الظلماء، حسبه مشهد النور الفائض في الليلة القمراء، حسبه الفجر المشقشق بالنور الموحي بالتنفس والانطلاق... بل حسبه هذه الأرض وما فيها من مشاهد لا تنتهي ولا يستقصيها سائح يقضي عمره في السياحة والتطلّع والتملّي . بل حسبه زهرة واحدة لا ينتهي التأمل في ألوانها وأصباغها وتشكيلها وتنسيقها." [1]

ومن ثمّ فقد شكّلت البنية الإيقاعية لكل من التصريع والتقفية خاصية بلاغية متمثلة في الإيجاز. كما جسّدت بعض الصفات المتميز بها الكلام البليغ، إذ به يتحقق زينه [2]، وبهاؤه وبهاؤه وحلاوته وسناؤه، وهو " أن تكون الشمائل موزونة، والألفاظ معدّلة، واللهجة نقيّة " [3]

[3]

وقد يدخل الجناس في علاقة مشتركة مع التصريع ، كما جاء في الأبيات السابقة:

أُولَئِـــكَ آبَاؤُنَـــا، مُنْـــذُ عِيسَـــى وَكَـــانَ مُحَمّـــدٌ صِـــهْرًا لِعِيسَـــى

وَلاحَ الصَّـــبَاحُ، فَهَـــزَّ السُّـــكَارَى وَأَجْلَـــى النَّـــدَامى، وَرَضَّ الكُؤوسَـــا

([1]) – سيد قطب: في ظلال القرآن ،ج (5)، ط(12)، دار الشروق للطبع، بيروت، 1986 م، ص/2920.

([2]) – الجاحظ: البيان والتبيين، ج(1)، ص/63.

([3]) – المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وَأَيْقَـــظَ حُلْـــمَ اللَّيَـــالِي الحُبَـــالَى وَأَسْـــرَجَ فِـــي الكَائِنَـــاتِ الشُّموسَـــا

وَأَهْـــوَى عَلَـــى البَغْـــيِ يَـــذْرو الجُـــذُوعَ وَيَغْـــرِسُ فِـــي الجَبَـــروتِ الفُؤوسَـــا

وَحَـــــدَّرَ آدمَ ظُلْـــــمَ أَخِيـــــهِ وَســـوَّى الحُظُـــوظَ، وَأَعْلَـــى الرُّؤوسَـــا[1]

إنّ دخول التصريع في علاقة التجنيس (التصريع المجنّس) في علاقة التكرار اقتضاه المقام، فأفادت لفظة (عيسى) في الصدر دلالة الانتماء التي أشارت إلى عراقة الأصل المحكوم بدلالة زمنية، تخضع لها السّلالات في تحديدها . بينما أفادت لفظة(عيسى) في العجُز معنى المصاهرة، وبذلك إشارة إلى الذكر والأنثى اللذين ينشأ عند اقترانهما الجنين، وذلك من قدرة الله تعالى، وذلك ما يتجلى في قوله تعالى : ﴿ **وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ مِنَ الْمَاءِ بَشَرًا فَجَعَلَهُ نَسَبًا وَصِهْرًا وَكَانَ رَبُّكَ قَدِيرًا** ﴾ **[** سورة الفرقان، آية : 54 **]**

إنّنا نحس في الأبيات السابقة بحركة إيقاعية ممتدة امتداد الزمن والتاريخ، ذلك أنّ الشاعر قد أراد أن يشير إلى بعض الأبطال الذين تعاقبوا على تاريخ الجزائر وخاصة (يوبا الثاني)[2] وليّ عرش الأمازيغ بشرشال التي كانت تسمى يومئذ قيصريّة... وقد كان عالما كبيرا وسياسيا ماهرا وعسكريا ظافرا، اتّخذ من شرشال ضرّة لروما، وزيّنها بالمعالم الفاخرة، والمعابد والمسارح، وأسّس بها جامعة كبرى للعلوم والآداب والفنون وتمثيل وموسيقى ونحت وتصوير، فكانت أوّل جامعة من نوعها في الغرب ... وهو أوّل من وضع جغرافية لجزيرة العرب.

وكذا (أبولوس) المولود (بمداوروش) بقالمة، وأجاد اللاتينية واليونانية، ثم انتقل إلى جامعة قرطاجنة فتخرّج في الحقوق والآداب والطب... وامتاز بمخبر للتجارب والتركيب والتشريح، تقدم به علم الطب لتحضير الأدوية ومعرفة العلل. كما كان شاعرا باللاتينية،

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/68.

([2]) – ينظر: المصدر نفسه ، هامش ص/28.

وخطيبا مصقعا، وعالما بالسِّحر وفنونه، ونقل عنه الأمويون بعض قصصه على ألسنة الحيوانات، وكان من أبرز أعضاء النادي الإفريقي الذي كان يجتمع فيه القياصرة الأفارقة وكبار الكتّاب والأطباء والمحامين والمشرّعين. [1]

ولذلك أراد الشاعر أن يشير إلى ذلك الاختلاط وإلى ذلك الأصل الممتد عبر التاريخ ليقرّ بحضارة عريقة . كما تحدّث عن قبائل بربر، وهي قبائل مسلمة تقطن شمال إفريقيا، شاركوا في فتح الأندلس بقيادة أحد أبنائهم وهو (طارق بن زياد)، اختلطوا بالعرب ومنهم الأغالبة والمرابطون والموحّدون. [2]

وكذا قبيلة جرهم، وهي قبيلة عربية يمانية قديمة نزحت من اليمن إثر خراب سدّ مأرب وانتشرت في الحجاز وسكنت مكّة. [3]

فأراد الشاعر أنْ يبيّن هذا الامتداد، وهذا الاختلاط الذي لم يكن عائقا أمام تحقيق تاريخ مجيد في الجزائر، وخاصة أنّ تلك الشعوب قد وحّدها الدين الإسلامي، وذلك ما عبّر عنه (مفدي زكرياء) في قوله :

إذا عـــــرّب الـــــدّينُ أصـــــــلابنا فمازال أحمدُ صِهْرا لعيسى؛ [4]

وقد حقّق ذلك الامتداد على مستوى التراكيب اسم الإشارة " أولئك" الذي أحال إلى علاقة أرادها الشاعر من أولئك الأبطال؛ إنها علاقة الأبوّة، وعلاقة امتداد زمني، لتتفق دلاليا مع لفظة (عيسى) بوقعها الديني .

وتتخلّل الأبيات جملة من الاستعارات المكنية، لتعبّر عن ذلك التحوّل (فهزّ السّكارى، وأجلى النّدامى، ورضّ الكؤوسا (التعبيران الأخيران كناية) .

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/28.

([2]) – ينظر: المصدر نفسه، هامش ص/29.

([3]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لقد كان الصباح محرّكا السكرانين، وكأنه إنسان يشدّهم بيديه، إنّه تشخيص وفيه حركة الهزّ، وقد كان في ذلك التحوّل أن أخرج المُجلسين على الخمر وكسَرَ كؤوسهم، كيف يكون الصباح شاخصا ؟ إنّه حيوية وحركية الصورة، وكأنّ الصّباح بطل يدخل مجلس الخمر ويفعل فيه ما أراده الشاعر من رؤى للتعبير عن مجد ممتد عبر الزمان والمكان.

وإنْ كانت الصورة السابقة تعبّر عن حركة مثقلة، يكشف فيها الشاعر عن عمق ما هو حاصل، فإنه يعبّر عن ذلك الخمول بصورة أكثر إيحاء، حينما جعل ما تحمله الليالي من هموم وعجائب ثقيلة من الزمان، شبيهة بالحبالى (المرأة الحامل) العاجزة عن الحركة والتي تتعرض للأذى كما هو السكران أيضا.

ليتم الانتقال في حركة إيقاعية مضادة، لتصوير التغيّر الحاصل في قوله : "وأسرج في الكائنات الشموسا" ليشبّه الشاعر الحياة والأمل والعدل، وكلّ ما له من تغير في المنحى الإيجابي بإسراج الشموس، وهي استعارة تصريحية، أفادت تأكيد المعنى، فالشموس بطبعها مضيئة، ولكن الشاعر أراد أن يجعلها ماثلة في حالة الشروق لا الغروب.

ليواصل سرد تلك الحركة في أفعال تنوعت بين الماضي والحاضر (أهدى، يذرو، يغرس) ليشبه لنا البغي بشجرة، يهوي عليها الإنسان ويقطع جذوعها، ممّا يوحي بمحاولة استئصال الظلم (استعارة مكنية).

فقد شبّه الشاعر الجبروت في قوله " يغرس في الجبروت"، بشيء يُغرس فيه (التربة، الرمل)، وحذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي الغرس . كما أنّ التركيب " يغرس الفؤوسا " هو الآخر استعارة مكنية، فالفؤوس لا تغرس، وإنّما يُغرس النبات أو الأشجار .

إنّ للفظة الفؤوس إيقاعا في النّفْس يحمل دلالات الهدم والتحطيم، كما أنّ الجبروت هو الآخر له إيقاع دال على السلطة الطاغية والقهر، وهنا نقف على معنى تلك الاستعارة

المزدوجة، التي أراد الشاعر من خلالها تشبيه الأفكار المواجهة للظلم والحاملة دلالات الكفاح والحرب الفكرية بالفؤوس المغروسة .

لقد احتكمت الصور البلاغية فيما سبق إلى أنظمة إيقاعية متعددة، منها :

أ-التقابل المزدوج في كل من الصدر والعجز :

ولاح ـــ فهزّ وأجلى ـــ ورضّ

ب-التقابل الأحادي بين كل من الصدر والعجز :

وأيقظ ـــــ وأسرج ـــــ

ج-التقابل المقيد في الصدر دون العجز :

وأهوى ـــ يذرو ويغرس ـــــ

وحذّر ـــــ وسوّى ـــ وأعلى ـــ

وقال الشاعر :

وَتَـــأْبَى المَـــدَافعُ صَـــوْغَ الكَـــلامِ إِذَا لَـــمْ يَكُـــنْ مِـــنْ شُـــوَاظٍ وَجَمْـــرِ ¡

وَتَـــأْبَى القَنَابِـــلُ طَبْـــعَ الحُـــرُوفِ إِذَا لَـــمْ تَكُـــنْ مِـــنْ سَـــبَائِكَ حُمْـــرِ ¡

وَتَـــأْبَى الصَّـــحَائِفُ نَشْـــرَ الصَّـــحَائِفِ مَـــا لَـــمْ تَكُـــنْ بِـــالقَرَارَاتِ تَسْـــرِي ¡

وَيَـــأْبَى الحَدِيـــدُ اسْـــتِمَاعَ الحَـــدِيثِ إِذَا لَـــمْ يَكُـــنْ مِـــنْ رَوَائِـــعِ شِـــعْرِي ¡[1]

¡[1]

وفي تعبير عن رفض الشاعر لأسلوب معيّن في الكفاح ومواجهة العدوّ، يكشف لنا الشاعر عبر تعبيرات مجازية، تنوعت بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي، في إطار ما هو

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/100 .

تشخيصي، جعل الموقف يتعلق بسلوك إنساني قائم على أساس الرفض والقبول، حيث يكون هذا الأخير مشروطا بعناصر شكّلت ما هو موضوعي :

الشواظ والجمر ـــــ المدافع (موضوعي)

السبائك الحمر ـــــ القنابل (موضوعي)

القرارات تسري ـــ الصحائف (موضوعي)

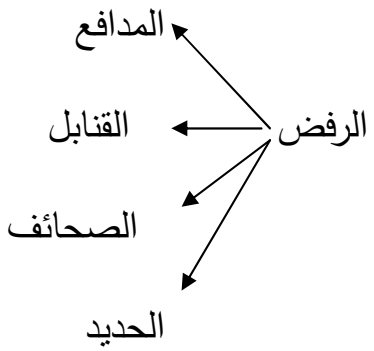
روائع الشّعر ـــــ الحديد (ذاتي)

ولذلك فإنّ الحركة الإيقاعية، فيما سبق من أبيات، هي حركة تقوم على تناسي التشبيه والانتقال مباشرة إلى المشبه به، في حال الاستعارة المكنية، في حركة الالتحام والتفاعل مع خصوصيات المتحدث عنه، على أنه ليس مشبها به.

ومن التنظيمات التي ميّزت الحركة الإيقاعية في الأبيات السابقة القائمة على الاستعارة المكنية :

التنظيم الأول :

-**التكرار** : شكّل التكرار أحد مقومات الإيقاع، وحقّق دلالات بصرية من خلال التوزيع عبر مساحات النص الشّعري، وكذا التمركز في المكان نفسه، ممّا جعل خصوصيات المسافة والزمن تعززان أكثر مظاهر التناسب والتساوي، وقد تجلى ذلك في الفعل المضارع المسبوق بالواو العاطفة التي تعرب حسب ما قبلها(وتأبى)، ليتكرر بذلك فعل الرفض؛ هو فعل واحد؛ موقف واحد وموحّد، إلّا أنه رفض متعدد :



وبذلك شكّل كلّ رفض رؤية وموقفا خاصا بأساليب الكفاح وآلياته الحربية التي راحت تحتكم إلى ما هو موضوعي (الشواظ والجمر، السبائك الحمر، القرارات تسري، سري القرارات)، وما هو ذاتي (روائع الشّعر)، وإن كان هذا له ما يبرّره من الوجهة النضالية، باعتبار أنّ الشاعر أشار إلى رسالة الشّعر بصفة خاصة والأدب بصفة عامة، وكيف كانا وسيلة من وسائل التوعية وشحذ الهِمم والتنبيه على أخطار العدوّ، ومن وجهة فنية، لا يمكن للصورة أن تتشكّل بعيدا عمّا هو موضوعي وذاتي في آن واحد، بحيث ينصهر الذاتي والموضوعي ليشكّلا رؤية جديدة.

التنظيم الثاني :

أسلوب الشرط :

وتأبي ــ إذا لم يكن

وتأبى ــ إذا لم تكن

وتأبى ــ ما لم تكن

ويأبى ــ إذا لم يكن

حيث حقّق التركيب النحوي السابق اتساقا في الحركة الإيقاعية قائما على أساس التعلّق بفعل الشرط، حيث كان الرفض مقرونا بأمور أخرى، فكانت الحركة موزّعة بين جملة فعل الشرط (المتأخرة) وجوابه (المتقدمة).

التنظيم الثالث :

التماثل في طبيعة التركيب (الوظائف النحوية) :

إذا نظرنا إلى طبيعة المكونات في التراكيب السابقة فإننا نجدها تحتكم إلى وظائف نحوية مماثلة :

الشطر الأول : حرف عطف+ فعل مضارع+ فاعل +مفعول به(مضاف)+ مضاف.
الشطر الثاني : حرف عطف+ فعل مضارع+ فاعل +مفعول به(مضاف)+ مضاف.
الشطر الثالث : حرف عطف+ فعل مضارع+ فاعل +مفعول به(مضاف)+ مضاف.

الشطر الرابع : حرف عطف+ فعل مضارع+ فاعل +مفعول به(مضاف)+ مضاف.

فترديد المكونات نفسها، في طبيعتها النحوية، على مستوى الصدور يخلق نوعا من الانسجام بفعل التماثل في التراكيب.

التنظيم الرابع :

الجناس :

وهو تعزز الإيقاعات ببعض الظاهرات البلاغية القائمة على أساس التماثل في المقاطع الصوتية مع اختلاف المعنى، من خلال الجناس، ويتجلى ذلك في قول الشاعر :

وَتَـــأْبَى الصَّـــحَائِفُ نَشْـــرَ الصَّـــحَائِفِ مَـــا لَـــمْ تَكُـــنْ بِـــالقَرَارَاتِ تَسْـــرِي ¡
وَيـــأْبَى الحَدِيـــدُ اســـتِماعَ الحَـــدِيثِ إِذَا لَـــمْ يَكُـــنْ مِـــنْ روائِـــعِ شِـــعْرِي ¡

فتعزيز الصورة الاستعارية بمحسنات بديعية (الصفائح والصحائف) جناس قلب، والحديد والحديث (جناس ناقص مضارع)(تقارب المخرج بين الدال والثاء) قد أضفى نغما موسيقيا بفعل تكرار الحروف نفسها في الجناس الأول، وتكرار بعض منها في الجناس الثاني، ممّا

يجعل الأذن تُشدّ إلى تركيب الجملة والوقوف على معاني الجناس وما يحققه من دلالات تسهم في توضيح الصورة الاستعارية أكثر .

وقال :

سَـــــكِيكَدَةَ النَّـــــائِرينَ أَعِيـــــدِي عَلَيْنَـــــا فَضَـــــائحَ بـــــاغٍ حقـــــودِ

أُغُسْـــطُسُ عِشـــرونَ ... لَـــمْ يَنْسَـــهَا ويَـــذْكُرُهَا أَلْـــفُ أَلْـــفِ شـــهيدِ

وخَمـــسٌ وخمســـونَ فـــي الـــذكرياتِ جَـــلالٌ .. يُهَدْهِـــدُ صَـــدْرَ الوُجـــودِ

وعِطـــرٌ للمـــذابحِ فِـــي سَـــاحِهَا نـــوافحٌ تُلهـــمُ سِـــفْرَ الخُلُـــودِ

وتحكِـــي لِهَـــذا الـــوَرَى قصّـــةً مضـــرّجةً عـــنْ جهـــادِ الأســـودِ

وَتَـــروِي لهـــذا الزّمـــانِ مَجَـــازِ رَ مرتـــزقينَ لئـــامٍ عبيـــدِ[1]

نحس بحركة إيقاعية فيها نوع من التباطؤ، يعبّر عن ذلك الامتداد التاريخي، وذلك الدليل العددي الشاهد على تلك التضحيات، فكان تاريخ " أغسطس عشرون" شاهدا على مجازر لم ينسها التاريخ، وقد شهد عليها الآلاف من الناس . وبالذات في خمس وخمسين مما لا يزال عالقا في الذاكرة، بل هو شيء مقدّس في هذا الوجود . حيث عبّر الشاعر عن فكرة تحريك الذكرى للضمائر بقوله " يهدهد صدر الوجود" ، حيث شبه في التركيب (صدر الوجود) الوجود بشيء له صدر يُحرّك، فيخيّل إلينا أنّ خمسا وخمسين أيضا إنسان مدّ يده إلى صدر الوجود يحرّكه، ولنا أن نتخيل هذه الصورة، وهذه الحركة، والذكرى تمدّ الأيدي وتحرّك الصدر، ولنا أن نتخيل أيضا ما تحمله تلك الحركة، فهي حركة فيها نوع من البطء، وذلك مشبه بحركة الأم التي تحرّك أيضا ابنها لينام، ولا يمكن أن تكون رجّة أو خضّة عنيفة.

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/104.

كما كان للأسماء والتواريخ حقّ الصّدارة، فكان لها وقع خاص، إنه الدليل بالسَّنة والشهر، فلا يمكن لأحد أن يتجاهله، فأراده الشاعر أن يكون شاهدا بتلك العددية أو الرقمية على ما حدث في الجزائر. ليأتي تقرير ما حدث في ذلك اليوم، بعد أن أشار الشاعر إلى أن ذلك التاريخ مازال ولا يزال عالقا في العقول قائما في النفوس، في رمزية تبدو حاملة معنى التضاد لأول وهلة " عطر المذابح في ساحها"، فكيف بالذكرى وهي أليمة إلّا أنّه تصادفنا كلمة " عطر"، بما تحمله من معان تتصل بالتزيّن، وأكثر ما يكون هذا الأمر في المواقف السّارة .

غير أنّ الذكرى قد جعلها الشاعر جلالا، فهي مقدّسة، ولذلك أراد الشاعر أن يضفي على الدماء التي سالت في ذلك اليوم صفات تتناسب وتلك القدسية، ويضفي عليها جمالا، والجمال لا ينفك عن الجلال.

ولذلك اعتبر الشاعر تلك الدّماء التي سالت عطرا على سبيل الاستعارة التصريحية، ليكمّل الصورة بما يلائمها (العطر) في حركية تعتمد الذوق والشمّ، لقد أراد الشاعر أن يجعل الشمّ مدركا لدى كل إنسان، لأن الرائحة قد لا تشتمّ، فعزّزها بتركيب إضافي من تبعات الصورة، وذلك أن جعل العطر كالمبخرة التي ينطلق منها البخار والعنبر والمسك، لتتعزز الصورة بحاسة البصر، كما يمكن أن يلحظ من دخان ينطلق من المبخرة عادة .

إنّ ذلك العطر صار له وظيفة؛ فهو مصدر للإلهام، والتدوين في كتب خالدة . لينتقل الشاعر في حركة معتمدة على آلية سردية محتكمة لأفعال مضارعة تصدّرت البيتين السابقين " وتحكي، وتروي" في بنية الحديث؛ فالذكريات بعد أن مدّت يدها إلى صدر الوجود لتحرّكه، فهي تقوم بدور الحكي والرواية؛ إنها تحكي قصة مزوّقة ومحسّنة أو ملطّخة بالدماء عن رجال أشاوس شجعان، حيث شابهوا الأسود في قتالهم وشجاعتهم وصمودهم وهيبتهم.

كما تروي الذكريات لهذا الزمان عن تلك المجازر التي ارتكبها الوحوش المرتزقة اللؤماء والذين نعتهم الشاعر بالرقّ والعبيد. إشارة إلى أولئك الغرباء الذين يحاربون في الجيش على

سبيل الارتزاق؛ إنّهم أصحاب جِرايات ورواتب مقدّرة، كما نعتهم الشاعر باللؤماء تعبيرا عن دناءة أصولهم وحقارة نفوسهم .

وقال في أبيات أخرى :

وَقَالْمَـــــــةُ تزْهُـــــــو بحمَّامِهَـــــــا يُهَدْهِـــــــدُ مَعْسُـــــــولَ أحلامِهَـــــــا

يُشِـــــــيعُ البُخَـــــــارُ تَبَاريحَهَـــــــا وَيَشْـــــــكُو مَواجِـــــــعَ آلامِهَـــــــا

وَيَرْجُـــــــفُ بُرْكَانُهَـــــــا سَـــــــاخِطًا فَيمسَـــــــخُ صُـــــــنّاعَ آثامِهَـــــــا

ويمضـــــي الزّمـــــانُ، وَيَـــــأْتِي الزَّمَـــــانُ فَيَضـــــحَكُ مِـــــنْ ذِقْـــــنِ أَصْـــــنَامِهَا[1]

إنّها إيقاعات خفيفة (فيها نوع من الخفة) والمرح، شبيهة بلحظات جميلة تكون أحداثها خفيفة الظل على الذاكرة، تشكّل متنفسا، أو نسخة جميلة .

إنّ المدّ الحاصل في كل من (قالمة، تزهو، معسول، أحلامها) والتقطيع في يهدهد، وقد شكّل الصامت (الميم المكسورة) الموجود بين الفتحتين الطويلتين في أحلامها استراحة قصيرة، لتستأنف بعدها عملية الاستطالة ولذلك يصير الصامت مركز قوة، يتعزز بها الإيقاع في النهاية .

إنّ المدّ كان عودة لعهد جميل، وصورة آثرها الشاعر في ذهنه، أو حدثا خُلّد في الذاكرة، إنّها عودة بالذاكرة إلى الماضي واستحضارها صورا جميلة وأحداثا جليلة، كانت محلّ اهتمام الشاعر، فخلع عليها من فيض إحساسه ووجدانه، ليجعلها حاضرة في الذاكرة والشعور والوجدان، ويأمل في استمرار تحققها .

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/105.

إنّ التحوّل في صيغة الخطاب إلى الآخر، على اختلاف أشكاله، من خلال حضور المحكيّ عنه، كعنصر غائب، قد كان حاضرا بفعل بنى لغوية أساسها أفعال مضارعة تقوم بعملية الإخبار والوصف.

فبالإضافة إلى ما حقّقته الأفعال (تزهو، يهدهد، يشيع، يشكو، يرجف، يمسخ) من إثبات الحضور لأحداث أسطورية وقعت في الماضي، " إذ تتلاشى فواصل الزمان والمكان بين أحداثها على مرّ السنين، فتتوالى وتترابط ببعضها البعض وتبدو كأنّها وقعت في صعيد واحد. " [1]

إنّ التحوّل في عنصر الزمن صَحِبه تحوّل في طبيعة الأحداث، ويتجلى ذلك في قول الشاعر :

فَيَالَـــــكِ مِـــــنْ أُسْـــــطُورَةٍ لَـــمْ نَـــزَلْ نَسِـــيرُ عَلَـــى هَـــدْيِهَا

وَيَـــا لَخَيَـــالٍ أَجَـــلَّ الخَيَـــالَ وَأَحْيَـــا نُفُوسًـــا بَأَوْهَامِهَـــا[2]

فما كان من قصص أسطوري حول حَمّام المسخوطين، قد تحوّل إلى قصص غيّر من نظرة الشعب الجزائري إل مضمونه ومغزاه، تخرج السخط من حدود ما عرف به سابقا، ليتحول إلى سخط ذي مفهوم آخر؛ إنّه سخط على الاستعمار الفرنسي وسلوكاته الوحشية المنتهكة الحرمات والأعراض .

ومفاد تلك الأسطورة التي استثمرها الشاعر لإثبات التحوّل في الفكر الثوري الذي آمن بضرورة الكفاح المسلح أنّ " ... قرانا وقع في إحدى القبائل المجاورة للحمّام زفّت فيه أخت لشقيقها، أقيم حفل الزفاف بالحمّام المذكور في جمع حاشد يترأسه القاضي الذي حرّر عقد النّكاح وسط عدوله وأعوانه، فسخط الله عليهم ومسخهم أحجارا على أشكال آدمية. وانطلاقا

([1]) –أمين عبد المجيد بدوي: القصة في الأدب الفارسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981 م، ص/99.

([2]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/105.

من الإيمان بهذه الأسطورة جاء سخط سكان قالمة وضواحيها على كل باغ ومنتهك للحرمات وجاءت انتفاضتهم العارمة ضد التحدّي الاستعماري في أحداث 1945 م وصمدوا في وجه المجازر الوحشية..." [1]

إنّ أحداث تلك الأسطورة التي جسدتها أفعال مضارعة قد حقّقت حركة إيقاعية منتظمة من خلال توزيع متساوي العدد، ومتماثل التموقع باستثناء لفظة (قالمة) في مطلع الأبيات التي وردت قبل الفعل.

فمجيء اسم المكان في مطلع الأبيات لع عميق الدلالة، فمفدي زكرياء يهتمّ بكل ما يحقق للجزائر هويتها وأصالتها ومجدها وبطولاتها ونضالاتها، سواء من خلال الأحداث التاريخية أو من خلال مختلف الأمكنة التي تمسرحت فيها تلك الأحداث، لتحمل بذلك الأمكنة دلالة حدثية مصحوبة بمواقف نفسية يجليها الوصف، من خلال لغة تضفي على المكان حيوية وفاعلية، أو نقل تكرّس أبعادا ثقافية وحضارية.

وتطّرد هذه الظاهرة بكيفيات مختلفة لتشكّل ظاهرة أسلوبية لافتة الانتباه ذات دلالات متنوعة . إنّ المد العمودي نحو الأعلى في بعض المكونات (قالمة، حمامها، أحلامها) قد فاق ما هو موجود من مدّ أفقي تجسّد في لفظتي (تزهو، معسول) ممّا جعل الحركة الإيقاعية آخذة المسار الأعلى، ولذلك قلّ الامتداد الأفقي على مستوى البنية اللغوية .

وقال في أبيات أخرى :

مَرَرْنَـــا عَلَـــى الـــوَكْرِ مَـــرَّ الكِـــرامِ نَحُـــثُّ الخُطَـــى نَحْـــوَ قَصْـــرِ الأُمَـــمْ؛

فَيُشْـــــــبِعُنَا سَـــــــيِّدِي فَـــــــرَحُ عِنَاقًـــــا، فَنُلْقِـــــي إليـــــهِ السَّـــــلَمْ

وَتَجْثُـــو الرِّيَـــاضُ عَلَـــى قَـــدَمَيْهَا فَيَخْفَـــقُ فَـــوقَ ذُرَاهَـــا العَلَـــمْ

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، هامش ص/105.

وَقَالـــتْ لنَـــا الكَائنَـــاتُ : لِمَـــاذا أَتَيْـــتُمْ؟؟ فَقُلْنَـــا : لِنَبْنـــي الهَـــرَمْ!!![1]

نحسّ بإيقاع أفقي مبتور النهاية ، فالحركة الإيقاعية تمتد أفقيا ليلقى بها نحو الأمام، فتنحرف عن المسار الأفقي قليلا، لتجمع القوة في النهاية ، كما أنّ الرّويّ كان صوتا شفويا، يجمّع فيه الهواء ليشكل مركز قوّة مناسبة لتجميع الشفتين أثناء تسكين الميم .

ويتحدّث الشاعر عن بولوغين " الاسم الجديد الذي أطلق بعد الاستقلال على ضاحية سانتوجين" [2]، حيث يخلع الشاعر على ذلك المكان من عواطفه ويسقيه من فيض مشاعره، مشاعره، فيكتسب حنانا وعذوبة من ثنايا أضلعه .

وما كان في بولوغين من بطولات وغوايات لم يشكّل بؤرة الحركة الإيقاعية، بقَدْر ما استفاد الشاعر من رمزية المكان والحدث التاريخي لتقديم وصف وجداني، يقول الشاعر :

وسَـــاجِلْ فـــي بولـــوغينَ عَـــذْبَ الـــنَّغَمْ يُنَاغِمْـــــكَ شَـــــاطِئُهُ المُبْتَسِـــــمْ

وَتَفْـــتَحْ حَنايَـــاكَ جُرْحًـــا قَـــدِيمًا ومـــا نَـــامَ جُـــرْحُ الهَـــوَى بالقِـــدَمْ

فَـــلَا تُفْـــشِ يـــا قلْـــبُ أســـرارَهَا فَـــإنَّ شَـــهيدَ الهَـــوى مَـــنْ كَـــتَمْ

ولا تَشْـــــكُ لِلْكَائِنَـــــاتِ أَسَـــــاكَ فَأَنْـــتَ الخَصِـــيمُ، وَأَنْـــتَ الحَكَـــمْ[3]

تواجهنا جملة استعارات مكنية قائمة على التشخيص والترشيح في حركة خفيفة، فيها نوع من البطء . كما كان التشخيص قائما على أسلوب بلاغي متمثل في الأمر (ساجلْ) الذي يوحي بقيام مساجلة أو حوار مع شخص، ليواجهنا المكان، الذي هو " بولوغين" . وقد رشح تلك الاستعارة عبارات عززت صفة الحوار وناسبته، " عذب النغم"، وهي من خصوصيات

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/147

([2]) – المصدر نفسه ، هامش ص/105.

([3]) – المصدر نفسه ، ص/147

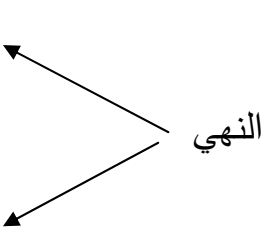
الكلام الداخل في الحوار، وفعل الأمر الموحي بالتعلق، فيجعل القارئ متشوقا متلهفا لقراءة الجواب ولفعل التخيل أيضا، فيشارك الشاعر في عملية التصوّر، ومن ثمّ إعطاء حيوية أكثر للصورة التي تجمع بين الباث والمتلقي .

ليأتي ترشيح آخر " يناغمك شاطئه المبتسم"، والابتسامة من صفات الإنسان، كما أنها أيضا من سمات الحوار، وما يضفي عليه عذوبة، لتمتد الحركة عبر العطف " وتفتح"، ليحيل ذلك العطف إلى معان يريد الشاعر عقدها، ولا يريد فقط مساجلة بولوغين، لذلك نجد معنى آخر في الجواب الثاني (المعطوف) " وتفتحْ حناياك جرحا قديما " ليقدم تبريرا بنفي " وما نام جرح الهوى بالقِدم"، ليجعل فتح الجرح مبررا ممّا يجعل المعنى يتأكد أكثر في ذهن المتلقي، وكأنّ الشاعر أيضا بهذا التأكيد أراد لذلك الجرح أن لا يبحث عن(في) أسبابه، وفي ذلك إيحاء بخصوصيات الحذف والإيجاز في المشهد، ولذلك نجد الشاعر ينتقل في صيغة أسلوبية قوامها النهي :

فـــلا تفـــش يـــا قلـــب أســـرارها فـــإن شـــهيد الهـــوى مـــن كـــتم

ولا تشـــــك للكائنـــــات أســـــاك فأنـــت الخصـــيم، وأنـــت الحكَـــم

وفي حركة إيقاعية قائمة على النهي والتبرير، حقّقت نوعا من الانسجام في معاني النصر، لأنّ النهي لا بد أن يكون مقرونا بتوضيح، وهذا ما احتكم إليه البيتان من تنظيم أساسه :



ويواصل الشاعر عملية التشخيص من خلال استعارات مكنية تضفي خصوصية الذات الإنسانية على المكان، الذي اعتمده الشاعر عنصرا للتعبير عن أفكار البناء :

مررنـــا عـــل الـــوكر مـــرّ الكـــرام نحـــث الخطـــى نحـــو قصـــر الأمـــم

فيشـــــــيعنا ســـــــيدي فـــــــرج عناقـــــا، فنلقـــــي إليـــــه السّـــــلم

وتجثـــو الريـــاض علـــى قـــدميها فيخفـــق فـــوق ذراهـــا العلـــم

وقالـــت لنـــا الكائنـــات : لمـــاذا أتيـــتم؟؟ فقلنـــا : لنبنـــي الهـــرم!!!

احتكمت الصورة الكنائية في البيت الأول إلى خصوصيات تنوّعت بين صوتية، ونحوية وبلاغية؛ فما هو صوتي تكرار صوت الراء في شكل لافت " مررنا، الوكر، مر، القصر " وهو صوت مجهور يتسم بالترديد .

التنظيم النحوي وهو التأكيد على أنّ ذلك المرور لم يكن خاصا بالذهاب إلى الوكر ولذلك نجد الشاعر أكّد المعنى بالمفعول المطلق " مرّ الكرام"، وهو ما أوحى بأن الزيارة أو المرور كان عرَضا (بيان الصفة)، وحتى يجعل الشاعر ذلك المرور بالمعنى السابق، فقد كرّر الفعل والمصدر، ممّا شكّل ظاهرة بلاغية تعرف بالترديد أو التجاور، وهي ضرب من التكرار، إلّا أنّ المعنى الأول ليس هو المعنى الثاني.

وممّا أكّد أنّ الوكر لم يكن مقصودا بالزيارة، فإنّ الانتقال كان سريعا في البنية السردية المحتكمة إلى الماضي فالحاضر مباشرة :

مررنا ـــ نحث

فشيعنا ـــ فنلقي ـــ فيجثو ـــ فيخفق

وقد أوحت تلك الأفعال المضارعة بالانتقال إلى المكان المقصود في حركة زمنية سريعة وموجزة.

وفي تصوير استعاري قائم على التشخيص الذي أساسه بعض السلوكات الإنسانية من عناق وإلقاء السّلم والجثوّ والحوار القائم على السؤال والجواب، يتم الكشف عن رؤية الشاعر من قصد الذهاب إلى قصر الأمم.

لقد شبّه لنا الشاعر " سيدي فرج" بإنسان يكثر العناق والتقبيل فيرجع له الشاعر ومن معه التحيّة، والرياض (فندق رائع اختير لاستضافة وفود الملتقى السادس للتعرف على الفكر الإسلامي من 29 جويلية إلى 10 أوت 1972 م) ينحني إجلالا للوفود، فيخفق فوقه العلم رفرافا.

حتى إنّ الكائنات راحت تسأل وتحاور الوفود وتستفسر عن سبب المجيء(وقالت)، وهو فعل ماض يدل على الحاضر، والشيء نفسه في الفعل (فقلنا)، ليتم الجواب من طرف الشاعر ومن معه (فقلنا : لنبني الهرم!!!)، ليتعزز الحوار، وهو حوار قصير، بالسؤال والجواب والتنغيم.

فالاستفهام : لماذا أتيتم ؟؟، فيه استغراب ودلالة تعجب، وكأنّها تريد أن تقول :

- أريد أن أعرف سبب مجيئكم.
- هل يمكن لكم أن تخبروني بسبب مجيئكم؟
- لماذا أتيتم ؟ كان من الأجدر أن لا تأتوا.
- لماذا أتيتم الآن؟
- أبقيتم لهذه الفترة ؟ ! لقد أتى أناس قبلكم.
- هل مجيئكم يشبه من أتوا من قبل ؟

وفي إطار هذه الأسئلة التي توحي بها إيقاعات الأبنية فوق التركيبية، يأتي الجواب من جنس السؤال :

(أتينا لنبني الهرم iii) ليحقق الجواب اتساقا وانسجاما بين السؤال المطروح وما يحمله من تنغيم :

- نعم أتينا لذلك الغرض المقصود.
- ألا تعلمين لمَ أتينا؟
- أجل، عمّا أتاك غيرنا، أيضا أتينا.
- وهل أتيناك لغير ما تتصورين؟

وممّا أضفى حيوية على الإيقاعات الاتفاق بين الإيقاع الصوتي الراء القائم على الترديد وحركة متناوبة، قوامها الذهاب والرجوع، والصورة الاستعارية القائمة على الحركة(العناق، إلقاء السّلم، الجثو، وقالت وقلنا) وهي كلها قائمة على التبادل بين الطرفين، وتأخذ سمة التناوب.

ثانيا: التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان اللهب المقدّس :

قصيدة " الذبيح الصاعد " : نظمت بسجن بربروس في القاعة التاسعة في الهزيج الثاني من الليل أثناء تنفيد حكم الإعدام على أول شهيد دشّن المقصلة، المرحوم "أحمد زبانا" وذلك ليلة 18 جويلية (تموز) 1955 م:

وَإِذَا الشَّـــــعْبُ داهمتْـــــهُ الرَّزايَـــــا هَـــبَّ مُسْتَصْـــرِخًا، وَعَـــافَ الركـــودَا

وَإِذَا الشَّـــــعْبُ غازلتْـــــهُ الأمَـــــانِي هَـــامَ فِـــي نَيْلِهَـــا، يَـــدُكُّ السّـــدودَا[1]

إنها حركة إيقاعية ممتدة امتداد تركيب الجمل المحتكمة إلى تنظيمات، أبرزها :

- **أسلوب الشرط** :القائم على التناوب في الحركة بين فعل الشرط وجوابه، مما يعطي فسحة الامتداد وكذا التعلق والانتظار، إنه رابط نفسي ومثير عقلي .

([1])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص /16، 17.

إذا الشعب داهمته ـــ هبّ

إذا الشعب غازلته ـ هام

- **التركيب النحوي المماثل :**

حيث تكرر التركيب نفسه المحتكم لبنية نحوية موحدة في صدر البيت الأول والثاني مما سبق :

إذا + الشعب + داهمته+ الرزايا

أداة شرط + فاعل + فعل + مفعول به + فاعل

إذا + الشعب + غازلته + الأماني

أداة شرط + فاعل + فعل + مفعول به + فاعل.

- **التكرار :**

تكرر التركيب " إذا الشعب" في الموطن نفسه، ممّا جعل المعاني تتآزر وتتسق مع الحركة الإيقاعية القائمة في الأبيات، وهي حركة توحي بالمواجهة والصمود والانطلاق، وتحدي الصّعاب وتجاوز العراقيل، وهذا ما جاء متفقا مع معاني الاستعارتين المكنيتين " داهمته الرزايا" و" غازلته الأماني "

داهمته الرزايا ـــ هبّ مستصرخا

غازلته الأماني ـــ هام في نيلها

فقد كان الجواب من جنس الفعل (فعل الشرط).

وقال في قصيدة " وقال الله " (نظمها الشاعر بسجن البرواقية مخلّدا الذكرى الثالثة للثورة الجزائرية (1957 م)، وألقيت بالنيابة في مهرجان الذكرى الذي أقيم بتونس غرة نوفمبر (تشرين الثاني) 1957 م :

وَفِـــي صَـــحْرائِنَا جَنَّـــاتُ عَـــدْنٍ بهـــا تنســـابُ ثروتُنَـــا انسِـــيَابَا

وَفِـــي صَـــحْرائنا الكُبْـــرَى كُنُـــوزٌ نُطَـــارِدُ عَـــن مواقِعِهَـــا الغُرابَـــا

وَفِـــي صَـــحْرائنا تِبْـــرٌ وَتَمَـــرٌ كِـــلَا الـــذَّهَبَيْنِ رَاقَـــا بِهَـــا وطَابَـــا[1]

يتحدث الشاعر عن الثروات التي تزخر بها الجزائر، وبالذات الصحراء، وما كان حديث الشاعر عن تلك الثروات من باب بيان أن الصحراء مصدر رزق فقط، وإنّما أراد أن يبيّن أنّ المكان جزء من الاقتصاد والحرية، ولذلك كانت فرنسا مصمّمة على البقاء في الجزائر واستغلال الصحراء كمصدر للعيش والاقتصاد والقوة والنهوض، بل النفوذ والسيطرة والتجويع، ولذلك ركّز الشاعر على الصحراء وراح يكرّر التركيب " وفي صحرائنا"، ويلجأ إلى التقديم والتأخير، لأنه لم يكن يهتم بما ذكر بعدها (الصحراء)، لأنه قد يوجد غيره أو أحسن منه لم يكتشف بعد، ولذلك تعددّ ما بعد الجار والمجرور (جنات عدن، كنوز، تبر وتمر)، بينما المقدَّم واحد، وهو المكان .

ولذلك نفهم سرّ هذا الإلحاح من الشاعر، فلم يكن التكرار مجرد تكرار أو ضعف لغوي يغطي به الشاعر عجزه اللغوي، أو يريد أن يتسلى بتكرار ذلك التركيب، بقدر ما كان حرصا على عدم ترك الاستعمار الفرنسي يتوغل في الصحراء ويتمكّن من السيطرة على ثرواتها، لأن ذلك سوف يمدّه بقوة إضافية، ويصعب تحقيق الاستقلال، وليس كما ذهب إليه الباحث " محمد زغينة" – يرحمه الله– أنّ هذا التكرار " لا إحساس فيه، لأنّ الشاعر أضفى به مللا على القصيدة من جهة، وجعلها عبارة عن كلمات موضوعة لا غير، ملتجئا إلى الصناعة اللفظية لإحداث الجرس الموسيقي : (انسيابا، تبر وتمر، شعر، سحر، أدب، علم، زكا

(1) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/33.

واستطابا) . كما نلاحظ لولا حرف العطف " الواو" الذي يربط هذه الأبيات ببعضها بعضا لما وجدنا علاقة بينهما، فهذا التكرار لا يفيد إلا التفصيل والوضوح والتقريرية." [1]

إنّ الاحتكام إلى ما هو فني (المكان وفلسفته)، وما هو بلاغي (التكرار والتقديم والتأخير)، وما هو موضوعي (مصير البلاد) يفسّر سر الإلحاح .

فقد شبّه الشاعر المساحات الخضراء والنخيل وغيرها ممّا تزخر به الصحراء من واحات بجنات عدن، حيث حذف المشبه وصرح بالمشبه به على أن الحركة مباشرة مع الدال " المشبه به "، فهو مركز الحديث، وهذا ما يعطي قدسية للمكان، من خلال ارتباطه بالوحي والرسالات التي غالبا ما تكون في الصحراء والخلاء، وما يمكن أن يكون في تلك الجنّات ممّا له جمال خلّاب، قوامه الرؤية، فإنّ الشاعر قد عزز الصورة بتركيب آخر يعتمد على الحركة (الانسياب)، ومن خصائص تلك الحركة أنها تلحظ بالبصر وتسمع أيضا، لأن الشيء المنساب يكون له صوت خفيف ومريح، كما لا يخفى عنا ما أحدثه التكرار بين الفعل ومصدره (تنساب انسيابا) من جرس موسيقي وكذا تأكيدٍ للمعنى .

وهنا نكتشف دلالة أخرى، وهي أنّ التكرار احتكم إلى مرجعية ثورية، بل كان التكرار إيديولوجيا عند الشاعر (مرتبطا بالمعتقد)، وهذا ما تمت الإشارة إليه سابقا، من ضرورة عدم ترك الاستعمار يسيطر على تلك الثروات.

وحرصا من الشاعر على عدم تمكين الاستعمار نجده – الشاعر – يشبه لنا الاستعمار الفرنسي بالغراب في صورة مقززة، ورمزية للشؤم والانقضاض على الفريسة .

وممّا هو موجود في الصحراء أيضا الذهب (التّبر) والتمر، وكلاهما قد لقي قبولا، وقد نضج وأينع، حيث شبّه الشاعر التّبر بالتمر من خلال قوله " وكلا الذهبين"، وأبقى على صفة من صفاته وهي النضج في قوله (طابا) .

([1]) – محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في سجنيات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (1954 –1962)، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، 2009 م، ص/229.

ومن دون شك، فإنّ الشيء إذا طاب لذّ مطعمه وحلا ذوقه، وكذلك النفوس إذا طابت فإنّ ذلك يعني انبساطها وانشراحها، مما يحمل دلالة الارتياح، وفي ذلك اتفاق دلالي بين ما هو مادي وما هو معنوي في الطّيب .

ثالثا: التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان من وحي الأطلس

قال الشاعر في قصيدة له بعنوان " وقفة مع المجد" في تخليد عيد العرش بفاس، في مارس 1973 م :

ذَرُوا شَـــاعِرَ الخُلْـــدِ، يُقِـــلُّ القَـــرَارَا دَعُـــوا خَالِـــدَ الشّـــعر، يَشُـــدَّ الفَخَـــارَا

وَيَسْـــتَلْهِمِ العيـــدَ والعَـــرشَ وَحْيًـــا وَيَصْـــنَعْ خلـــودَ القَـــوَافِي العَـــذَارَى

وَيُلْـــقِ بســـمع الزمـــان نشـــيدا يُنْهِيـــهِ رَوْعُ اللَّيَـــالِي السُّـــكَارَى

وَيُرسِـــلْ – بِفَـــاسَ – تَرْتِيـــلَ مَجْـــدٍ فَيُبْهِـــرَ بالصَّـــلَوَاتِ، البِهَـــارَا

وَيَلْـــثِمْ – بفـــاسَ– الصَّـــبَاَح الوَثِيـــدَ فَيُسْـــكِرَ بـــالقُبْلاتِ النَّهَـــارَا[1]

إنّ الحركة الإيقاعية في الأبيات السابقة تحتكم إلى تنظيمات، أبرزها :

أ- فعل الأمر وجوابه :

ذروا شاعر الخلد ـــــ يقل القرارا

دعوا خالد الشّعر ـــ يشد الفخارا

ب-التماثل في التراكيب النحوية والتقابل بينها :

ذروا شاعر الخلد، يقل القرارا دعوا خالد الشّعر، يشد الفخارا

(1) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/122

ج-التبديل والعكس :

ذروا شاعر الخلد ــ دعوا خالد الشّعر

د-التقابل الأفقي في الأفعال :

ويستلهم ـــــــ ويصنع ـــــــــ

ويلق ـــــــــ ـــــــــــــ

ويرسل ـــــــ فيبهر ـــــــــ

ويلثم ـــــــ فيسكر ـــــــــ

هـ-التقابل العمودي في الأفعال :

ويستلهم

ويلق

ويرسل

ويلثم

في حركة إيقاعية سريعة متدفقة، عبّر الشاعر عن أحاسيسه ومشاعره وموقفه من عيد العرش الذي تحتفل به مدينة فاس المغربية، حيث كانت الاستعارات الموظفة في الأبيات السابقة فيضا نفسيا، كشفت عمّا هو ذاتي من رؤية خاصة، لتلك الذكرى من دون الإشارة إلى مغزاها أو شيء يتعلّق بها .

فكأنّ الشاعر الوحيد الذي بإمكانه أن يعبّر عن ذلك، وله القدرة عل إمكانية قول شعر متفرد في تلك الذكرى، ولذلك نجده يلجأ إلى أسلوب الأمر " ذروا، دعوا "، فالشاعر يريد أن يفسح غيره المجال، وأن ينسحب الجميع؛ فالرسالة في الوجود مقدّسة، والذكرى كذلك، ولا

يوجد أحد أقدر على ذلك من الشاعر، فهو شاعر الخلد، وكما أنّ شعره هو الخالد، ولذلك تحدّث عمّا يتعلق بهذا الخلود:

إنه خلود خاص بالقوافي، ولعلّ الشاعر هنا لم يستعمل ما هو نقدي من المصطلحات في نعت القوافي (العذوبة، سهولة المخرج، الانسياب، ألاّ تكون قلقة في مواضعها) وراح يشبّهها بالمرأة الجميلة العذراء .

ويلق بسمع الزمان، فالزمان ليس له سمع، وإنما الإنسان هو من يملك سمعا ، يقول تعالى في محكم تنزيله: ﴿ **إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ**﴾**[سورة ق، آية: 37].**

والتركيب الاستعاري الآخر، هو: ينهيه روع الليالي السّكارى، فالليالي لا تنهي السمع ولا توصله، والليالي ليس لها روع، وإنما ما يقع فيها .

ويرتل بفاس ترتيل مجد، فالمجد ليس له ترتيل، فقد شبهه بالصوت أو الشّعر أو القرآن (شيء يرتّل)، يبثه فيدهش بتلك الصلوات التي يقرأ فيها الترتيل من يندهش.

ويلثم بفاس الصباح الوتيد، فشبه الصباح بوجه يلثمه، ويسكر بالقبلات النهارا، فالقبلات أو التقبيل ، فقد شبه الشاعر استقبال النهار أو تعانق الظلمة و النور وعملية إقبال النور بالقبلات التي تسكر وهي هنا مشبهة بالخمرة، لازدواج الاستعارة .

والفعل يلثم يحضر في الحس والشعور معنى اللّثم الوارد في بيت أبي القاسم الشّابي :

فلا الأفْق يحضن مَيْت الطيو ر ولا النحل يلثم ميْت الزّهر

ويواجهنا إيقاع التنكير في كلمة (فتى) المتصدرة البيت، لتوحي بدلالات اللاتحديد واللاتعيين، ممّا يجعل القارئ يتعلّق بالفتى، ويبحث عن الدلالات المتصلة به، وذلك يحمل النص على التأويل المتعدد ولكن دون الابتعاد عن سياقه العام، لتحتكم الأبيات لتنظيم يعتمد على سردية الخبر، وفق خطّاطة يمكن توضيحها، كما يأتي :

هاله، وملّ، وضاق، وضخّ ـــــ فنادى

وأعلن ـــــــ فأداع

ودوّى ـــــ فأرعف، وهزّ، وأزاح .

طول الحركة الإيقاعية بتعدد السرد (هاله السمت، وملّ انتظارا، وضاق بأحلام يعرب، وضخّ)، ممّا يشير إلى تعدد المواقف والحالات، ثم كانت الفاء الرابطة، فنادى : البدار ... البدار، فكان التكرار بإيقاعاته موحيا بخطورة الموقف، وزارعا في النّفْس التأهّب والتساؤل .

ويذكر الشاعر ردود الأفعال أو النتيجة من تلك المواقف، ليواصل عبر خطاطة زمنية يجلي ردّ الفعل، عبر تعبيرات استعارية (وأعلنها في ضمير الوجود، وصدر البقا)، وأخرى حقيقية (فأداع القرار) لتقلّ الحركة عن سابقتها .

ليواصل سرد تلك المواقف (ودوّى)، لتأتي ردود الأفعال في مسار زمني قصير عكس البيت الأول (فأرعف أنف الزمان، وهزّ الدّنا، وأزاح السّتار)، ولذلك نلحظ أنّ الحركة الإيقاعية قد أخذت مسارين متضادين :

الأوّل : تعدّد المواقف ثم ردّ الفعل، وفي البيت الثالث بدأت المواقف تقل والسرود تزداد، إلى أن وصل إلى البيت الأخير، فكانت المواقف محصورة في واحد، بينما الردود في ثلاثة وذلك حسب التوضيح الآتي :

ـ هاله1 ـــــ ـــــــــ وملّ 2

وضاق3 ـــــ وضخّ4، فنادى (أ)

الثاني :

وأعلنها ـــــ ـــــــ فأداع ـــــ

(1) (ب)

الثالث :

ودوّى، فأرعف ـــ وهزّ ـــ وأزاح

(1) (ج) (جَ) (جً)

وقال في قصيدة " إنّ ابن يوسف كون لا حدود له"، بمناسبة تخليد الذكرى 14 لعروج خالد الذكر جلالة محمد الخامس :

دَعِ الرَّصَاصَ يُبَخِّرْ حُلْمَ سَكْرَتِهِمْ إنَّ الرَّصَاصَ فَصِيحٌ مِدْرنٌ لسِنُ

وطَيِّرِ النَّارَ، تَقْرَعْ وَقْرَ مَسْمَعِهِمْ فَلَاهِبُ النّارِ فِي تأديبِهِمْ قَمِنُ

وَادْفعْ بِنَا لِلْمَنَايَا، فَهيَ تَعْرِفُنَا ويَعْرِفِ النَّصْرَ فيهَا، الرُّوحُ وَالبَدَنُ[1]

وَالبَدَنُ[1]

من التنظيمات التي قامت عليها الحركة الإيقاعية في الأبيات السابقة :

التنظيم الأول :

فعل الأمر وجوابه :

دع ـــ يبخّر

طيّر ـــ تقرع

التنظيم الثاني :

فعل الأمر وجوابه مقرون بالدليل :

دع ـــ يبخّر + الدليل (إنّ الرصاص.....)

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/150.

طيّر ـــــ تقرع + الدليل (فلاهِب النار .....)

التنظيم الثالث :

تماثل المكونات النحوية

دعِ الرّصاصَ يُبَخّرْ حُلْمَ سَكْرتِهم

فعل أمر+مفعول به+ جواب الأمر+ مفعول به (مضاف)+ مضاف إليه.

وطيّر النارَ، تقرعْ وقرَ مسمعهِم :

حرف عطف +فعل أمر+مفعول به+ جواب الأمر+ مفعول به (مضاف)+ مضاف إليه.

المماثلة في المكونات النحوية التي تتكرر وفق نظام الجملة نفسه.

التنظيم الرابع :

حركة الخطاب :

مسار الحركة في اتجاه الآخر (دع) وكذلك (سكرتهم)، و(طيّر)، و(مسمعهم)، و(تأديبهم)

العودة في الحركة : حيث لهذا الانتقال والتحوّل وقعه الخاص، (وادفع بنا للمنايا، فهي تعرفنا)، إذ جاء فعل الأمر في تركيب إسنادي مخالف لما سبق، فالقارئ كان يتوقع أن يوجّه الشاعر خطابه إلى الآخر، فإذا به يقدّم أمرا لمجموع المتكلّمين (الشاعر والشّعب) .

إلّا أنّ هذا التحول له ما يبرره دلاليا، فبعد أنْ قدّم الشاعر رؤيته وموقفه من الآخر (المتقاعس) الذي لا يؤمن إلّا بلغة الرّصاص، فهي التي تجدي في الحرب، فلا بد أنْ يبيّن أنّ تلك اللغة – لغة الرصاص– هناك من يجيدها، ولذلك كان التحول في حركة الخطاب التي حملت تحولا دلاليا، هو ما حققه التركيب الجديد :

الرّصاص يبخّر حلم سكرتهم

فالرّصاص يبدّد أحلامهم كالبخار، وتلك الغفلة شبّهها أيضا بالسّكر، وهو عدم التفطن وعدم إدراك ما يحدث .

كما جعل للرصاص خصوصيات الإنسان من فصاحة ولَسَن، واللّسن الفصاحة، وهو أبلغ لغة للاستعمار.

إنّ عملية القضاء على الأحلام من طرف الرصاص قد شبهها الشاعر بالتبخر، وكلاهما يوحي بالاندثار والتّفتّت والذهاب في الجو والتناثر والزوال . كما أنّ ذلك الحلم هو حلم في ندمهم وغفلتهم الذي شبّهه الشاعر بالسّكر .

والنار وليدة الرصاص لأنها تخرج من فوهة البنادق أو المدافع، تقرع السمع كالطبل، ولذلك فإن لاهب النار جدير بتأديبهم فهو كالمربي الحكيم .

وفي تركيب كنائي يوحي بالشجاعة والاستهانة بالموت، وفي حركة منسابة، فيها طواعية " ادفع بنا للموت"، يتضح معنى التضحية والاستشهاد في سبيل الله، ومن ثمّ يحمل الموت دلالات الحرية والانعتاق.

رابعا:التنظيمات الإيقاعية في باب الإخوانيات

*** قصيدة " سعد في بيت عواد"**

قالها بمناسبة تهنئة صاحب السعادة "الأستاذ محمد عواد" بازدياد ابنته سعاد مرتجلة في حفل العقيقة :

أَيَا زَهْرَةً فِي دَوْحَةِ المَجْدِ أَيْنَعَتْ ... فَفَاحَ شَذاهَا يَغْمُرُ المُنْتَدَى عِطْـــرَا

وَيَا بَسْمَـــةً لاحت ببيت مُحَمَّدٍ ... فَعَمَّتْ بِهَا الأفراحُ، وَانهلَّتِ البُشْرَى

وَيَا مَوضَةً مِنْ مَنْبعِ النُّورِ أَشْرَقَتْ ... وَلَا عَجَبٌ لِلنُّـــورِ أَنْ يَلِدَ الفَجْــرَا

ويا دَرّةً مِنْ مَعْدِنِ الفَضْلِ أَخْلَصَتْ و(عَوَّادُ) مِنْ عَادَتِهِ يَصْنَـــعُ الدّارَا

وَيَا سَعْدُ مَنْ كَانَتْ سُعَادُ انْبِعَاثُهَا هِي الشَّمْسُ مِنْ لَأْلائِهَا تَطْلُعُ البدْرَا[1]

لم يقتصر "مفدي زكرياء" على الكتابة في المواضيع الثورية أو المواضيع المتعلقة بالوطن والسياسة والثقافة والأدب والنقد أو ما يتصل بهموم الوطن العربي والعالم الإنساني، بقدر أيضا ما كتب في الإخوانيات ممّا جاء في ديوان " من وحي الأطلس"، الذي عبّر فيه عن بعض القضايا الأخوية التي تكشف عن علاقاته بمختلف الشرائح الاجتماعية، وما تعيشه الأسر من مناسبات سارّة، كازدياد مولود أو ختان أو عقيقة أو عرس .

نحس بحركة إيقاعية ممتدة فيها نوع من البطء، امتداد أعماق الشاعر ومشاعره تجاه الأبناء، ورؤيته العميقة، ولذلك نجده يعبّر عن فيض مشاعره وأحاسيسه، لتتلوّن عواطفه بالإعجاب والمسرّة .

لقد قامت الاستعارات على النّداء الذي شكّل خاصية أسلوبية من خلال تمركزه في المكان نفسه(صدور الأبيات)، ممّا جعل القارئ يركّز على المنادى الذي احتل الصدارة لأنه المخصوص بالتهنئة، فكان حينا شبيها بالزهرة، وأحيانا أخرى بالبسمة والومضة والدرّة ليصل إلى الشمس، عبْر استعارات تصريحية تتفق في دلالتها مع النداء في تناسي المشبه وجعل المشبه به هو المذكور (وهو المنادى) .

وقد احتكمت الأبيات السابقة إلى مجموعة من التنظيمات، يمكن أن نوضحها فيما يأتي :

التنظيم الأول :

النّداء :

أيا زهرة

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/203.

ويا بسمة

ويا ومضة

ويا درّة

ويا سَعْدُ

التنظيم الثاني :

النداء المتبوع بذكر الفعل ونتيجته :

أيا زهرة ـــ أينعت ـــــ ففاح

ويا بسمة ـــ لاحت ـــــ فعمّت

التنظيم الثالث :

تماثل الوظائف النحوية

ويا ومضة من منبع النور أشرقت

ويا بدرة من معدن الفضل أخلصت

وهنا تكرار المكونات النحوية نفسها، على اختلاف الألفاظ :

حرف عطف + أداة نداء + منادى + حرف جر+ اسم مجرور (مضاف) + مضاف إليه + فعل ماض .

لقد كانت البنت " زهرة " في دوحة المجد، حيث شبّه الشاعر المجد بالدوحة، وهو تشبيه بليغ من باب الإضافة، وقد عزّز المشبه به بما يلائمه، وذلك في (أينعت وفاح شداها)، فالزهر يتفتح أكمامه وتنتشر منه الرائحة العطرة، والبسمة تلوح وتعمّ الأفراح وتنهل البشرى، حيث شبه الشاعر البشرى بهلال يهلّ ويسطع علينا نوره .

كما كانت البنت بصيص أمل من منبع النور، حيث شبّه النور بالمنبع الذي تتدفق منه المياه، إلّا أنّ النّور تتدفع منه الأشعة ليرشح ذلك المعنى، فلا عجب للنور أن يلد الفجر، وكأن الشاعر أراد أن يستدل على أن والدها نور والبنت فجر . ليشبهها بعدها بالبدرة (الجوهرة والياقوتة)، إلّا أنّ معدنها هو الفضل، حيث شبه الفضل بالمعدن، ليقدم لنا ترشيحا يلائم ذلك المعنى "وعواد من عادته يصنع الدارا ".

ليدعو الشاعر بالبركة والسعد لتلك العائلة التي أنجبت سعاد، التي هي محل نور وسعادة، فهي كالشمس التي تضيء البدر من نورها.

وقال في قصيدة " هو النّبل في أدقّ المعاني "، وهي قصيدة مهداة للأخ معالي الأستاذ " أحمد سينودة" بمناسبة عرس "رجاء وآمال " :

وَإِذَا المَجْـــدُ عَـــانقَ المَجْـــدَ، فَالـــدُّنْيَا سُـــــــرورٌ، وَبَهْجـــــــةٌ، وَأَغَـــــــانِي

وَإِذَا الفَضْـــلُ خَاصَـــرَ الفَضْـــلَ فَالحِفـــ ـــظُ، وَطُـــولُ البَقَـــا، وَسِـــرُّ المَثَـــانِي[1]

في صورة بديعة قائمة على التشخيص، وحركة متناوبة ممتدة، فيها إيحاء بالتعلّق، قائمة على أسلوب الشرط (جملة الشرط وجوابه)، ليتقاطع هذا التعلق دلاليا مع الصورة الاستعارية في كل من " المجد عانق المجد"، و" الفضل خاصر الفضل" .

وما زاد الصورة جمالا التكرار المماثل (الفضل، الفضل) و(المجد، المجد)، ليكون الناتج أيضا تشبيها بليغا، وقد جاء تشبيه جمع :

فالدنيا ـــ سرور

فالدنيا ـــ بهجة

فالدنيا ـــ أغاني

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/212.

في حركة خفيفة توزيعية، أوحى بها التشبيه البليغ في البيت الأول ممّا سبق، وقد ماثله البيت الثاني، إلا أنّ توزيع الحركة في هذا الأخير لم يكن عبر تشبيهات أو بالأحرى مشبهات بها، وإنما كان مباشرة جواب الشرط (فالحفظ، وطول البقا، وسر المثاني) هو المحقَّق ..

خامسا: التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان تحت ظلال الزيتون

*** قصيدة " التحيّات أيّهذا الإمام " :**

شَـــوّهَتْهَا – طَـــوعُ الـــدَّخيلِ– غرابيـــ ـــبٌ، يُغـــذّي عروقَهَـــا الانهـــزامُ ¡

وَابْتَغَاهَـــا ضـــفادعُ الحَـــيِّ سُـــخْفًا يســـفحُ الأنْـــفَ مَـــنْ هَرَاهَـــا زكَـــامُ

(عَـــوراتٌ) لـــمْ يجـــدْ فيـــه حَيـــاءٌ وعقـــولٌ مـــا حَـــلَّ فِيهَـــا الفِطَـــامُ[1]

التنظيم الأول:

لقد كان قوام الحركة الإيقاعية الاستعارات التصريحية، لينتقل الذهن مباشرة إلى المشبه به الذي يقرع الأذن " غرابيب، ضفادع"، لتحتل صورة المشبه به ذهن القارئ، فيتعاطف مع الشاعر، في محمل الصورة على القبح، لتعزز الاستعارة التصريحية الأولى باستعارة مكنية أصلية " يغذي عروقها الانهزام"، حيث شبّه لنا الشاعر الانهزام بغذاء أو طعام تقتات منه تلك النفوس، وفي ذلك إخراج المعنوي في صورة مادية محسوسة، وهو ما يتفق مع الدوال " ضفادع وغرابيب" .

التنظيم الثاني :

شوّهتْها ـــ يغذي

وابتغاها ـــ يسفح

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/65.

وعادة السفح يكون للدمع أو الدم المراق والمسفوك، وسفح الدمع انصبّ، فقد شبه الشاعر الزّكام بالدم أو الدمع لكثرة انصبابه.

قصيدة " أمانا أيّها الشّعراء " :

وَمِـــنْ ذَوْبِ الرَّصَـــاصِ طَبَعْـــتُ سِـــفري فَـــــذابَ لِحَـــــرِّ مِسْـــــبَكِهِ الحَديـــــدُ

وَمِـــنْ حـــربِ الجزائـــرِ صـــغت وَزْنِـــي " مفـــــــاعلتن" فباركـــــــه " لَبيـــــــدُ"

وَمِـــنْ جُـــرْحِ الشَّـــهيدِ عَصـــرْتُ شِـــعْرِي دمـــا... ومقاصـــلُ الشـــهداءِ سُـــودُ[1]

وَمِـــنْ قَعْـــرِ السّـــجون عزفـــتُ لحنًـــا توقـــــــهُ السّلاســـــــلُ والقُيـــــــودُ[2]

إنها صور قائمة على تنظيمات، أهمها :

- **التنظيم الأوّل: التقديم والتأخير**

حيث كان للجار والمجرور وقع خاص، من خلال الإحالة إلى شيء معيّن، وذلك للاهتمام به، وممّا دلّ عليه مصادر الكتابة والإبداع التي كانت كلها تدل على عناصر القوة والصمود وكذا العذاب والمعاناة، كما أنّ الإبداع معاناة .

كما شكّلت تلك التراكيب بخصوصياتها الصوتية وقعا خاصا (الرّصاص، الحرب، الجرح، القعر، السّجن، الحديد، المقاصل، السّلاسل، القيود) على تلك الدلالات .

لقد كانت للشاعر مع الدوال السابقة ذكرى، بل تجربة معيشة حقيقية، فتولد منها تجربة إبداعية؛ إنه وقع الواقع وكيف ينعكس على الفن والإبداع، فقد طبع مفدي زكرياء كتبه من ذوب الرصاص ولم يقل من الرصاص المذاب، لتكون حالة الرصاص (الذوبان) هي محل اهتمام، وهي الصورة المعبّرة أكثر من التركيب " الرصاص المذاب"، ولذلك كان الشّكل أساس الصورة.

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون ، ص/83

([2]) – المصدر نفسه ، ص/84.

كما أنّ الشاعر صاغ وزنه من حرب الجزائر، وليس من العروض التي كانت عروضا بامتياز؛ كانت مصدر مفاخرة وأصالة، عززها أمراء الشّعر العربي القديم أمثال المتنبي وربيعة ولبيد وامرئ القيس، وشعر مفدي زكرياء كان عنبا أو برتقالا قام بعصره من جرح الشهداء، وقد عزف ألحانه من أعماق السجون والزنزانات التي ألف وحشتها، فكان شوقه(همّ فعله) السلاسل والقيود .

التنظيم الثاني : الفعل ونتيجته

ومن ذوب الرصاص ـــ طبعت ـــ فذاب

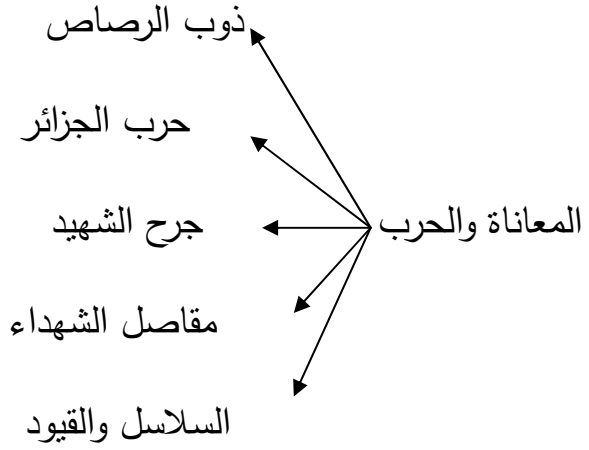
ومن حرب الجزائر ـ صغت ـ فباركه

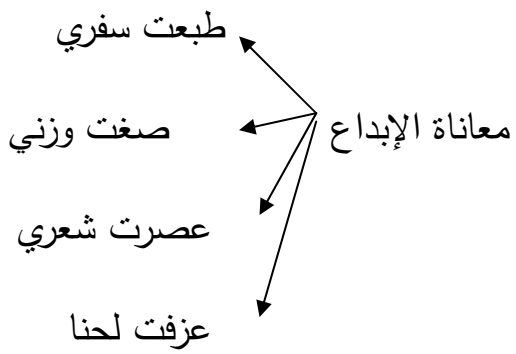
التنظيم الثالث : البنى النحوية المتماثلة

حرف عطف+ حرف جر + اسم مجرور (مضاف) + مضاف إليه+ فعل وفاعل+ مفعول به.

التنظيم الرابع : التعلّق في الحركة

التعلق في الحركة الإيقاعية حول المكونات (الحرب، الرصاص، المقاصل، ...) بما أوحى بالمعاناة، وكذا التعلق حول فكرة الإبداع (السِّفر، الوزن، الشّعر، اللّحن).





قصيدةّ دم الأحرار في بنزرت أجلى " :

تَعَطَّـــرَ مِـــنْ دَمِ الشُّـــهَدَاءِ شِـــعْرٌ وَصَـــوَّغَ فِـــي المَـــذَابِحِ مِنْـــهُ عُـــودُ[1]

وَوَقّعَـــتِ البَنَـــادقٌ مِنـــهُ لحنًـــا تَنَـــادَى لِلنِّـــدَا بِـــهِ الشَّـــهيدُ

وَلَعْلَـــعَ مِـــنْ غِمَـــارِ المَـــوتِ فِكـــرٌ تَرَاجَـــعَ دُونَـــهُ القَـــدرُ العتيـــدُ[2]

نحس بحركة إيقاعية فيها نوع من الحدّة والشدة، وكأن الشاعر يعتصر الكلمات اعتصارا ويقبض أنفاسه قبضا، وقد أوحى بذلك الإدغام –كظاهرة صوتية–، في كلّ من (تعطّر، وصوّغ، ووقّعت) .

" تعطّر الشّعر من دم الشهداء"، الشّعر صارت له رائحة (وضع العطر)، فهو كالإنسان أو كالزهر الذي يفوح برائحة طيّبة، وصنع في المذابح قيتارة ينشد بها ويعزف عليها ألحانا، وأخذت منه البنادق لحنها وصوتها الذي اتخذه الشهيد نداء في ساحة المعركة .

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/103.

([2]) – المصدر نفسه، ص/104.

ولمع من غمار الموت فكر (أو قصف) تراجع دونه القدر المخالف للحق الذي لا يقبله وهو على علم به. كما شبّه الموت بالغمار (جمع غمير) وهو الماء الكثير، وفي ذلك تعبير عن كثرة الموت وشدتها.

التنظيم الأوّل: المكون الصوتي :

العين التي تكررت في(تعطّر، شعر، عود، وقّعت، لعلع، تراجع العنيد)، والعين حرف يخرج من أقصى الحلق، وهو ما اتفق دلاليا مع الإيقاع الشديد الذي كان فيه الشاعر يعتصر الكلمات ويشد أنفاسه .

التنظيم الثاني :

التعلّق :

من دم الأحرار ـــ منه عود ـ منه لحنا ـــ به الشهيد، ممّا حقق انسجاما في إيقاعات الأبيات وجعلها تنساب في حركة توحي بالعودة إلى متحدث عنه (دم الأحرار) ليكون له السيطرة والتوزع والحضور في أبيات القصيدة رغم عدم ذكره بلفظه.

سادسا: التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان أمجادنا تتكلم...

قصيدة تحية الشبيبة لأمير المؤمنين "محمد بن عبد الله الخليلي "

قال :

وَيسفِكُ من فوق الغلاصِمِ ساجدٌ يصلّي، ولكنْ في الصَّلاةِ يطيلُ

ومَهرُكَ من تحت الحجاج مكبّر له خَبَبٌ فوقَ العِدا وذميلُ[1]

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/40.

التنظيم الأول :

-البنى النحوية المتماثلة في صدر البيت الأول والثاني :

حرف عطف+ مبتدأ +حرف جر+ اسم مجرور (مضاف إليه)+ خبر

مما خلق تجانسا وانسجاما بفعل تكرار المكونات النحوية نفسها.

التنظيم الثاني :

ويسفك ـــ ساجد

ومهرك ـــ مكبّر

حركة متناسبة في تركيب الجملة الفعلية وتركيب الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر)

التنظيم الثالث :

الحركة المتناوبة بين الأعلى والأسفل : فوق، تحت.

وقال :

وأبـــرزتَ مكنوناتِ شعبكِ لِلْورَى فتاهتْ بتلك المعجزاتِ عقـــولُ

ورّقت أغصانُ القريضِ، وأصبحتْ (عُمَّانِكَ) بالسّحرِ الحلالِ تسيلُ

وكَهْرَبْتَ أسلاكَ الخطابةِ، فانثَنَتْ منابركم نحو السّمـــاء تطـــولُ[1]

في حركة إيقاعية مثقلة متجددة تتفق دلاليا مع معاني بعض الكلمات منها (المكنونات، أبرزت)، فهي شيء دفين وخفي وعميق، وإجلاء لشيء متوارى .

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/41.

فتاهت؛ التيه والتيهان وما يلزم عنه من حيرة ودهشة، والمعجزات وما ينجم عنها من استسلام وعدم القدرة على الإتيان بمثيلاتها، وهي أمر خارق للعادة ولنواميس الكون، ولذلك فإنّ العقول تتيه والنفوس تتحير، وقد آزر هذه الإيقاعات صوت التاء بهمسه وسكونه .

التنظيم الاول :

وأبرزت ـــ فتاهت

وورقت ـــ وأصبحت

وكهربت ـ فانثنت

إخبار قوامه ذكر الموقف وبيان نتيجته في حركة متساوقة على المسافة نفسها تقريبا.

التنظيم الثاني : إيقاع عمودي، تجلّى في تموقع التركيب النحوي في مطلع الأبيات

وأبرزت

وورقت

وكهربت

التنظيم الثالث :

وورّقت أغصان القريض، وأصبحت

وكَهْرَبْتَ أسلاكَ الخطابةِ، فانثَنَتْ

التركيب النحوي المكرر الذي خلق انسجاما وجرسا موسيقيا من خلال تكرار الصيغ النحوية نفسها، أو الهيئة التي كانت عليها الألفاظ .

وورّقتَ أغصان القريض، حيث شبّه الشاعر القريض بالشجر الذي ملأه الأمير بالأوراق، وأصبح جرّاء ذلك البلد عمّان يسيل بالسّحر الحلال، حيث شبه الحبّ بالسّحر الحلال، وهي استعارة تصريحية .

وقول الشاعر : وكهربت أسلاك الخطابة، فالخطابة ليست لها أسلاك، فقد شبّه عناصرها وما تقوم عليه ممّا هو صوتي خاصة بالأسلاك، وعملية التحكم فيها والبراعة فيها بكهربتها وشحنها بروحه وعواطفه وأفكاره، فكان أن انثنت المنابر نحو السماء، حيث شبّه الشاعر المنابر بالشجر الطويل أو النبات الممتد وحذف المشبه به، وهو الشجر أو النبات، وأبقى على صفة من صفاته وهي الانثناء (انثنى انعطف وارتد بعضه على بعض) .

وقال في قصيدة خفقة فؤاد زهرات ضائعات في صفحات ضائعات :

حُنّوًا على العَهْدِ القَديمِ الذي قَضَى وَلازلتُ أحمِي له في الفؤاد رَسْمَــا

وَشَــوْقَا لِأوطــانٍ وضعتُ غَرامَهَا وأُشربتُ حُبّ المجدِ مِنْ ثَغْرِها لثْمَا

وَعَانَقْتُ أَغصَانَ الفضائل والنُّهَــى وَحُبَّ الضَّحَايَا فِي سبيلِ العُلَا قِدْمَا[1]

التنظيم الأول :

المصدر النكرة في بداية الصدر و نهاية العجز :

حُنُوًّا ـــــ رَسْمَا

وشَوْقًا ـــــ لَثْمَا

ـــــ ـــــ قِدْمَا (اسم من القديم أي في الزمان القديم، والقَدم هو الشرف القديم)

إيقاع متجانس بين البداية و النهاية، من خلال الأسماء والنكرة المنونة التي أكسبت الإيقاعات جَرْسا موسيقيا، بفعل الترديد الحاصل من خلال التنوين (حنوا، وشوقا) وما قابلها من أسماء نكرة في نهاية الأعجاز ممّا سبق من الأبيات، حيث جاءت في الصيغة نفسها في الكلمتين(رَسْمَا، لَثْمَا) وخالفتهما كلمة (قِدْما) التي كانت مكسورة الحرف الأوّل .

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/91.

كما أفاد التنوين في النكرة (حُنُوًّا وشَوْقًا) دلالات اللاتعيين واللاتحديد، ممّا جعل تلك المشاعر في الحنان والشوق مطلقة، لا تعرف الحدود؛ إنّه عهد قديم لكنه لا يزال قائما في نفس الشاعر، يقيم له رسما، ويقيم له تمثالا لم يعف، فهو يحميه ويرعاه، ولذلك كان الحنان محاطا بالحماية والرعاية .

ويستمر الإيقاع بالوتيرة نفسها، في مطلع البيت الثاني (وشوقا)، ليتم الحديث عن شوق لا حدود له هو الآخر، لا نعرف مقداره،، وهو ما يجعل القارئ يشارك في إدراك مدى الشوق الذي يحمله الشاعر لأوطان كان غرامها ثديا رضع منه، ولنا أن نتصور شدة تعلق الشاعر بالوطن الأم، وكم هي الفترة التي يكون فيها الطفل رضيعا، وهذا يتوافق دلاليا مع العهد القديم الذي قضى وأشرب حب المجد من فمها تقبيلا .

ومِن دون شك، فإنّ مَن أُرضع غرام الأوطان، ومَن أُشرب حبّ المجد عبْر قُبل الفم، ينشأ على الفضائل والمكارم، ولذلك نجد الشاعر قد عدل عن الفكرة، ليعبّر عن ذلك المعنى في فعل ماض (عانقت) عبر استعارات موجزة قوامها العطف .

التنظيم الثاني :

العطف :

وعانقت أغصان الفضائل

وعانقت النهى

وعانقت حبّ الضحايا

حيث شبه الفضائل والنهى وحب الضحايا بالأشجار، وحذف المشبه به (الأشجار)، وذكر صفة من صفاته وهي الأغصان، ثم إن الفضائل لا تعانق، وهنا نجد ازدواجية الصورة في الفعل (عانقت)، ليشبهها بالإنسان، فتعدد المشبه بينما المشبه به واحد .

وتوزيع الحركة في الاستعارة بهذا الشكل يشبه تشبيه الجمع، وهو " التشبيه الذي يتعدّد فيه المشبه به دون المشبه." [1]

وقال في قصيدة " ركب الحجيج تحيّة وسلاما " :

اُكتُــبْ علـــى سِـــفْرِ الخُلـــودِ نِظامَهَـــا وَاعْـــزفْ علـــى وَتَـــرِ الهَنَـــا أنغَامَـــا

وَاشــربْ كُــؤوسَ الأسَــى مُترعــةً، وقــلْ ركِـــبَ الحجـــيجُ تحيّـــةً وسَـــلامَا[2]

في حركة إيقاعية متوسطة تنحو نحو السرعة بفعل كثرة المتحركات، نلحظ أن البيتين قائمان على جملة من التنظيمات، منها :

التنظيم الأول : فعل الأمر القائم على العطف

اُكْتُبْ ـــــــــ وَاعْزِفْ ـــــ

وَاشْرِبْ ـــــ وَقُلْ

التنظيم الثاني : الاتفاق بين مطلعي البيتين

اكتب

واشرب

التنظيم الثالث : التماثل في التركيب النحوي

اكتب على سِفر الخلود نظامها واعزف على وتر الهنا أنغاما

فعل أمر+ حرف جر+ اسم مجرور (مضاف)+ مضاف إليه+ مفعول به.

وهذا من شانه أن يخلق توازنا في التركيب ونغما موسيقيا وانسجاما في إيقاعات الأبيات.

([1]) – محمد الواسطي: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية، ط (1)، دار نشر المعرفة، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، 2003 م ، ص/82.

([2]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/137.

لقد شبّه الشاعر الهناء بالقيثارة، وحذف المشبه به وأبقى على صفة من صفاته وهي العزف وكذا الأنغام، ممّا يوحي بحركية الصوت والتلذذ بالنغم .

كما شبّه الأُنس بشيء يُشرب، وحذف المشبه به، وأبقى على صفة من صفاته وهي الكؤوس . وقد كان بين الصورتين انسجام واتفاق دلالي، فعادة ما يكون العزف مقرونا بالشّرب، كما أنّ اللذة تتحقق فيما هو مسموع يطرب الأذن والنفس، وفيما هو مشروب، ومن دون شك فإن الأُنْس يطرب النفس ويبسطها .

قصيدة " **صلواتك وردة**"، وهي عبارة عن مسودّة المقطوعة التي نظمها الشاعر للمطربة وردة الجزائرية ، لتغنّيها، والأرجح أن يرجع تاريخها إلى ما بعد رحلته المشرقية لمدة أربعة أشهر ، ابتداء من شهر سبتمبر 1961 م.[1]

قال :

رَأيتُ وجْهَكِ فِـــي المرآة يبسِـمُ لِي فَكِدتُ أُلهِبُ بالتَّقبيـــلِ مِرآتِي

ولاحَ طيْفُكِ فِـي كَأْسِـــي، فَأَسْكَرَنِي فرُحْتُ أمضَغُ بالتَّحْنَانِ كَاسَاتِي

كمْ أُرجفَ الناس في حبّي، وَمَا علِمُوا أنّ الجزائرَ هيَ أَقْصَى غَايَاتِي[2]

في صورة جميلة، يعبّر الشاعر عن حبّه لوطنه الجزائر، حيث يبدو فيها متغزلا بامرأة، هام بها، حتى صار يرى وجهها في المرآة يبسم له، فكاد الشاعر من شدة تلك الصورة أن

([1])– مفدي زكرياء : أمجادنا تتكلم ، هامش ص/161.

([2]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يلهب المرآة بالتقبيل، حيث شبّه التقبيل بالنار (ألهب المرآة بالتقبيل) أو عود ثقاب يلهب بها المرآة، تعبيرا عن شدة الحب والوجد والصبابة .

وبدا طيفها في كأسه، فأسكره، فالطيف كان شبيها بالنبيذ أو الخمرة، فراح الشاعر يمضغ كاساته بالتحنان، حيث شبه لنا عملية التذكار والحنين وتقليب الذكريات بالمضغ، محاولا تقليب وهضم تلك الذكريات التي شكّلت علاقة الحب بينه وبين محبوبته. ليعبّر أنّ الناس قد أرجفوا وارتبكوا في حبّه، ولم يعلموا أنّ الجزائر هي أقصى غاياته.

فالذكرى تهدهده، والكون ينتشي من ترجيع آهاته، ومن نبض قلبها قد وقّع أغنياته، ومن أنينها قد لحّن أنّاته، ومن جراحها قد عالج كيّاته.

التنظيم الأول :

الإخبار (سردية الخبر)

(رأيت، فكدت، ولاح، فأسكرني، فرحت)، تتابع المواقف في أسلوب خبري يميل إلى القص في مسار سريع وفي الإطار الزمني نفسه، وقد تعزز هذا التنظيم بتنظيم داخلي قائم على أساس ذكر الفعل وبيان النتيجة

رأيت ـــــ فكدت

ولاح ـــــ فأسكرني، فرحت

التنظيم الثاني :

ثنائية حركة الخطاب

ثنائية حركة الخطاب بين الشاعر والوطن (رأيت وجهك، يبسم لي، ولاح طيفك، كاسي، أسكرني، رحت، كاساتي، حبي، غاياتي).

الفصل الثالث

إيقاع الصورة الكلية

1- الصورة الشّعرية:

تعدّدت تعريفات الصورة، كما تعدّدت تصنيفاتها وأنواعها، إضافة إلى الاختلاف في العناصر الداخلة في تركيبها . فمن الدارسين من قرنها باللغة بصفة عامة، وهناك من قرنها بجنس أدبي كالشّعر أو علم من علوم البلاغة، خاصة علم البيان .

" فالصورة الشّعرية هي الشبيه والمِثل، وهي التي تقابل المادة، لأن الصورة إمّا تجسيد مادي كالصورة التي ينحتها المثّال أو يرسمها الرّسام، وإمّا تخيّل نفسي يتخيّله الأديب في كتابته، وهي في كليهما تعكس الملامح الأصلية كلاّ أو بعضا.

والصورة عند الأديب تتحول إلى تشبيه أو استعارة، وهي التي تدعى الصورة البيانية، وتعتمد على الخيال والشعور، كما تعتمد على العقل والثقافة."[1]

ومن دون شكّ، لا يمكن أن نفصل الصورة في علاقتها بالمتلقي، وإن كان الأديب هو من يشكّل ذلك النسيج الذي يعرف بالصورة، فالصورة الفنية تعدّ تكوينا لغويا يؤدي إلى انطباع حسي- لدى المتلقي- يتجاوب معها ويغذيها، فالفنّان لا يقدّم لنا تجربته بشكل مباشر ولكنه يسعى إلى اختيار عناصر متفرقة ويضمها في نسق جميل يؤدي إلى شكل متميز، فاللوحة الفنية صورة كبرى كلية، تقول شيئا أراده الفنان، بطريقة اختارها هو، ووسيلة أجاد استعمالها، وهي الألوان أو الحركة أو الجهر أو الصوت أو الكلمة الحلوة.[2]

وإذا كانت الصورة مجموع عناصر، فإنّنا إذا نظرنا إلى القصيدة العربية، ونظرنا في تكوينها بدءا من الحرف وصولا إلى البيت الشّعري، فالنص، فإنّه يمكن القول أنّ "القصيدة صورة كلية تقول شيئا أراده الفنان – بطريقة اختارها هو، ووسيلة أجاد استعمالها- وهي الألفاظ التي هي اللغة بتاريخها وأنساقها وإيقاعاتها وجمالها، وسبكها بطريقة معينة، بضوابط اصطلح عليها اسم "النحو"، مع حريته الكاملة في التجاوز المشروط عن بعض هذه

([1]) – محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1993م، ج(2)، ص/591.

([2]) – منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، ط(01)، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية ، 1993م ، ص/137.

الضوابط لخدمة الغرض، وهذه الصورة الكبرى تقول مثلا في المدح: إنّ الممدوح يجسّد قيّم النّبل والشّجاعة والكرم....إلخ وعادة ما يستعين الفنان بكثير من الصور الجزئية التي تعمل على إبراز الصورة الكلية وتعميقها في نفوسنا." [1]

كما أنّنا إذا تأمّلنا طبيعة الشّعر ذاته، وما يعرف بالتجربة الشّعرية، نذرك حقيقة الجهد المبذول من طرف الفنّان المبدع، وندرك أيضا مختلف مرجعيات التشكيل التي تعتمد بالدرجة الأولى على ما هو لغوي يتجلى في الظاهرات النحوية المعبّرة عن مختلف الأنساق.

فالشّعر" ليس عالَما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء، إنّه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان...، الشّعر عالم لا يعترف بالحدود، والأبعاد المنطقية، إنه عالم التخطي والتجاوز والسّعي وراء المطلق للإمساك به وتجسيده في التجربة الشّعرية بواسطة الكلمة والإيقاع والرمز والصورة."[2]

وإذا كان الشّعر يبتعد عن السطحية ويتسم بالعمق، ممّا يجعل سبل التعبير عن المعنى تنحو منحى رمزيا مكثفا، أو بالأحرى غير مباشر، فإنّ ذلك ناجم عن حقيقة الشّعر، فالشّعر " في حقيقته لا يقوم بنقل دلالات ومعان مباشرة، كما أنه لا يعكس ظواهر المادة، وإنّما يحاول استبطان الجوهر الرابض في قلب الأشياء المادية بواسطة الكشف بالحدس، لا الكشف بالفكر، والشاعر يضفي على هذه المعاني كثيرا من السّمات والخصائص الفنية مبتعدا بذلك عن الواقع الحَرفي إلى الواقع النفسي."[3]

ولعلّ الانطباع الحسّي الجيّد الذي يريد الشّعر الوصول إليه لا يتأتّى إلّا إذا استخدم " معطيات الطبيعة والتاريخ والعادات والمفاهيم العامة، وطبيعة اللغة نفسها، وثرائها."[4]

([1]) – منير سلطان : تشبيهات المتنبي ومجازاته ص/137.

([2]) – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هيمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص/55.

([3]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) – منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، ص/138.

وهنا يتضح لنا مجدّدا الجهد المبذول من طرف الشاعر، فهو"... باستطاعته أن يحوّل الأفكار إلى تجارب شعرية، بتوفير ما يمكن تسميته "بالمناخ الشّعري"، وبتوظيف الأدوات الفنية، وعلى رأسها الصورة التي تمثل جوهر التجربة الفنية والتي نجدها تتردد في الكتابات الحديثة." [1]

وعليه يمكن القول "أنّ الفكرة هي صورة عقلية للتجربة، في حين أنّ الصورة الشّعرية هي المعادل الفني للفكرة."[2].أي المعادل الفنّي للصورة العقلية للتجربة.

ونحن نتحدّث عن ذلك الجهد المبذول، فهذا يجعلنا نستحضر معاني الوعي والإدراك لدى الفنّان، كما نستحضر المخزون الثقافي والخبرة في ذلك النوع من التشكيل، علاوة على خصوصيات المتلقي الذي لا يعدم الدور الفعّال في تأويل الصورة وإعطائها حياة تتجدّد بتجدّد القراءات .

فالفنّان "وهو مدرك لخصائص هذه المفردات التي يجمعها ليلوّن بها صورته، مدرك لطبيعة جهاز الاستقبال التي سيتلقاها فنّيا، من الحواس المختلفة، إلى الذهن ومخزونه إلى العواطف ومساربها، إلى الخيال وضروبه، مدرك للإطار العام الذي نعيش فيه من تاريخ وعادات وقيم ..إلخ. فحياة الصورة متوقفة على إدراكنا لها، ومعنى إدراكنا هنا "الفهم والمعايشة"، نفهمها ونتمثلها ثم نمزجها بمخزوننا وعواطفنا ثم نضفي عليها من ذواتنا وأخيلتنا ما يجعلها تتحرك أمام أعيننا، والخيال هو أداته في سبك صورته، وهو أداتنا في تذوقها، وسبيلنا في معايشتها."[3]

وعليه فإذا قارنّا لغة الشّعر ولغة النثر فإنّ الذي " يميز لغة الشّعر عن لغة النثر هو الصورة الفنية التي بفضلها يحقّق الشّعر عنصر السّحر بما يحدثه في القارئ من تأثير

([1]) – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص/55، 56.

([2]) – المرجع نفسه، ص/55.

([3]) – منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، ص/138.

وانجذاب مغناطيسي. الصورة الفنية إذا أساس التجربة، وبالتالي فإنّ الاتجاه إلى دراستها وفهمها يعني فهم العملية الإبداعية."[1]

ولا تفصل الصور عن الوجود الإنساني، ذلك أنّها " القوة الخالقة التي يسجّل بها الشاعر رؤية وموقفا موحَّدا من جزئيات الوجود."[2]

وبذلك يمكن أن نصل إلى خاصيّة تعقّد وتركيب معطيات الصورة، مما يجعلها غير واضحة في كيفية تشكيلها ونسجها، "فالصورة هي معطى مركب معقّد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى واللغة هي مركب يؤلّف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص اللّبنة لم تحدّد على نحو واضح، إنّها الوحدة الأساسية التي تمزج المكاني والزماني."[3]

وإذا تعدّدت عناصر الصورة، فإنّه من دون شك، يوف تتفاوت عناصر التأثير فينا، وتختلف، وعليه اشترط مبدأ التلاحم والتجانس في ذلك النسيج، باعتبار أنّ "كلّ ما يؤدّي إلى شكل متجانس، مكوّن من عناصر متلاحمة، استطاع أن يحرّك فينا شيئا وأن يحرّكنا نحوه، فهو صورة."[4]

وإذا كان من خصائص الصورة" أنها تتخطى حدود الرؤية البصرية المباشرة، فمن توجيهات الفكر الإبداعي إعادة تركيب الوجود وبعثه من جديد على أساس الخبرة التلقائية، والتجربة الذاتية التي تعمل على أن تبدع أعمق التجارب الفنية المتميّزة."[5]

وعليه فإنّ" تشكيل هذه الصورة الفنية يخضع في مرحلة التكوين لخصائص الفنان الذاتية وطبيعة عصره والقيم التي كانت لها السيادة في وقته، وهذه الصورة نفسها في مرحلة

([1]) – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص/56.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص/254.

([4]) – منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، ص/138.

([5]) – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص/56.

التلقي تخضع لخصائص المتلقي، ذوقه وثقافته وقيمه وطبيعة تكوينه الفني، والمناخ الذي استظل به، فلا حياة للصورة إلا بتواصل المرسِل مع المتلقي، هذا يبدع وذاك يعايش، فتتحرك الصورة كائنا حيا له خصائصه وشخصيته، ومن هنا تخرج الصورة من دائرة التشبيه والمجاز ولتشمل كل أدوات البلاغة من فنون تعتمد على الإيقاع في أداء المعنى كالجناس والسجع والازدواج....إلخ، بالإضافة إلى خصائص تركيب العبارة من تقديم وتأخير وحذف وإيجاز وإطناب وفصل ووصل...إلخ، كل هذه الفنون أدوات يتعين بها الفنان على سبك صورته الجزئية."[1]

إذن فالصورة لا يمكن أن تفهم إلا في ظل ثنائية تجمع بين المبدع والمتلقي، وهنا يتضح لنا مرّة أخرى صعوبة الإبداع بصفة عامة، ذلك أنّ المبدع يراعي خصوصيات الكتابة ذاتها، كما يراعي خصوصيات المتلقي، والتي قد تكون مغايرة تماما للمخزون الثقافي أو الظروف التي يحياها المبدع، ممّا يجعل إشكالية التلقي تطرح بحدّة .

وإن كان من رؤية تتأسّس عليها الصورة، هو عدم الفصل بين عناصرها، والمجال الذي تنتمي إليه، بمعنى أنّ الفنان لا يكتفي بتركيب عناصر جزئية تؤسّس لصورة في علم معيّن، وإنّما وجب ربط ذلك بعمليه الإبداع وما تتطلّبه هذه الأخيرة من موهبة ومران خاصين .

وليس معنى ذلك، أن تذوب العناصر الجزئية فيما هو كلّي، ولا يصير هناك حديث عن سمات الجزئي، أو التنظيم الجزئي الذي يختلف عن غيره من التنظيمات الأخرى، ولكنه يدخل في علاقة تجانس معها، ليشكّل في النّهاية نظاما كلّيا يدرك على مستوى النص الإبداعي .

"وبذلك تكون الصورة الجزئية عضوا مستقلا ومنتميا في الوقت ذاته، مستقلا بخصائص تركيبه، ومنتميا للبناء الفني كلّه، يؤثر فيه ويتأثر به، يأخذ منه ويعطيه، ومرتبط به ارتباط وجود، فكلّ الصّور الجزئية ما هي إلا مجموعة عازفين اختلفت أدوات عزفهم وإيقاعاتها،

([1]) – منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، ص/138.

ولكنّهم جميعا يؤدّون قطعة موسيقية واحدة، وأيّ خلل في الأداء يؤدّي إلى تصدّع في البناء."[1]

ويتحدث منير سلطان عن ما يسمّى بالصورة المجازية ويمكن أن ندرجه ضمن الصورة البيانية التي تتخذ من مباحث علم البيان أساسا لها، أو الصورة المشتملة على مجاز تظل محمّلة بالإشارات الجمالية، فيها تشبيه وهي مجاز، فيها كنآية وهي مجاز، فيها تعريض وهي مجاز.

ويستعمل الباحث نفسه، مصطلح صورة مرادفا لمصطلح اللقطة أو المشهد أو الموقف، " فهذه الصورة عنصران أو أكثر، يكوّنان شيئا واحدا كقطع الفسيفساء، كحبة البلّور، ثم تنضم في مثيلاتها فتكوّن هذه الجزئيات صورة أكبر، وتتحوّل الصورة الصغرى إلى عناصر في صورة أكبر، ثم أكبر، ... حتى يتكوّن جسد الصورة الكلية أو التمثال المصبوب، أو اللوحة المرسومة أو القصيدة، أو القصيدة المنظومة ذات الإطار المحدد بأوّل بيت فيها إلى آخر بيت." [2]

وإن كان من خصائص ذكرناها سابقا في الصورة، من مثل التعقيد والتركيب، وعلاقتها بكل من المبدع والمتلقي، فإنّ إشكالا آخر طرح على مستوى الصورة، وهو هل تنتمي الصورة إلى عالم الشعور أم إلى عالم الواقع، أم أنّها تجمع بينهما ؟

"والحقّ أنّ اتحاد الفكر أو الشعور بالصورة، وعدم إمكانية تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة، وشرط أساسي من شروط التصوير، وإن كانت الصورة في جوهرها تنتمي إلى عالم الشعور أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، لأن الواقع الحسّي فيها لا يحتفظ

([1]) – منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، ص /138، 139.

([2]) – منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي،المجاز، منشأة المعارف للنشر ، الإسكندرية، 2002 م، ص/352.

بمواصفاته، والشاعر مع أنه يأخذ مادة صوّره من الواقع، فإنه يعيد تشكيل الواقع تشكيلا مكانيا جديدا وفقا لحركات النفس التي تتجدّد وتتلون مع كلّ دفقة شعورية."[1]

ويرى الباحث عبد الحميد هيمة أنّ "الصورة الفنية تمثيل للواقع النفسي لا الواقع الطبيعي، وهي نسق للفكر، ليست نسقا للطبيعة، والشاعر في تشكيله للصور يستمد عناصره من الطبيعة، إلاّ أنه يضع نسقا خاصا للمكان لم يكن من قبل."[2]

وبذلك لم تبق الصورة مجرد محاكاة للواقع الطبيعي "وإنّما غدت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء، وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوثقة التجربة الكلية التي تتمدّد في كلّ جانب، وتنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع."[3]

2-أنواع الصور

أ- الصورة الأدبية :

إنّ الأديب مبدع وفنان ، ومن دون شكّ ، فإنّ كلّا من الإبداع والفن يحتاج إلى أدوات ووسائل تعبيرية، منها ما يعرف بالصورة . وبما أنّ هذه الأخيرة تنتسب – فيما تنتسب – إلى عالم الأدب ، فهي تعرف به، لذلك نقول الصورة الأدبية.

فالأديب يستخدم اللفظ ويرسم بالمخيّلة كما ترسم ريشة الفنّان ، وتتأثّر تلك الصورة بحالة الأديب النفسية، إمّا بهيجة وإمّا كئيبة، يبتعثها الأديب من خاطره وذهنه، فتجيء مادية محسوسة أو معنوية ذهنية، وهي التي يعنى بها علم الجمال الأدبي.[4]

([1]) – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص/57.

([2]) – المرجع نفسه، ص/57، 58.

([3]) – إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص/ 258.

([4]) – محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب، 591/2.

وقد يجنح الأديب أثناء تعبيره إلى استعمال لغة إيحائية يبتعد فيها عن التصوير الواقعي بذلك يكون قد أدى صورة أدبية تتمثل في المجاز، والاستعارة والتشبيه.....

وتتنوع الصورة الأدبية ، فقد تكون : إبداعية، أو نقلية، أو واقعية أو بعيدة مهوى الخيال. ولا يمكن أن نهمل الأثر الذي تتركه في النص من جمال وعذوبة وسحر أخّاذ، يفوق التعبير بكلام عاديّ .

فالصورة تُغني الفكرة، وتحرّك القارئ، وتنقله إلى أجواء أرفع من أجواء الواقع. لكن اللوحات الذهنية لا يجوز أن تتعدى المعتدل، وإلا خرجت عن مفهومها الجمالي، وابتعدت عن إدراك المضمون. إضافة إلى ميزة الإيجاز في الصورة الأدبية ، حتّى لا تقصّر في أدائها ، ويتحقّق المقصد والهدف من توظيفها.[1]

ب- الصورة البلاغية:

تشتمل البلاغة على جملة من المباحث أو بالأحرى علوم حدّدها البلاغيون في علم المعاني، علم البيان وعلم البديع . وتعدّ تلك العلوم قوام النص الأدبي المنتج أو المشتغل عليه.

ومن ثمّ يمكن اعتبار الصور البلاغية " جزءا أساسا من الصور الأدبية، فهي محاولة الأديب في استخدام المعنى البعيد للفظة، وفي تبديل الترتيب الفني للجملة، وفي استخدام الكنآية بدل اللفظ المألوف. والقصد منها التأثير في القارئ عن طريق التحسين الأسلوبي."[2]

ج-الصورة البيانية:

تأخذ هذه الصورة تسميتها من علم البيان ، وما كان مصطلحا عليه في مباحثه من طرق الأداء قصد التعبير عن المعنى الواحد ، من تشبيه واستعارة ومجاز وكنآية . "وبالصورة

([1]) – محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب، 591/2.

([2])–المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

البيانية يستطيع الأديب تأدية المعنى الواحد بأساليب شتى بحسب ذوق الأديب أو بحسب مقتضى الحال."[1]

د-الصورة الحسية:

يعتمد هذا النوع من الصور على رسم أبعاد الشيء ومكوناته ممّا يكون مدركا بالحواس المعروفة. أو" هي تمثيل فزيائي لشخص أو حيوان أو شيء يرسم أو ينحت أو يصور بحيث يكون مرئيا. ومثل ذلك الانطباع الذهني أو التشابه المتصور الذي ينبع من كلمة أو عبارة." [2]

ولا يمكن اعتبار ما يصوّر مرئيا فقط – حسب القول السابق- وإنّما ما يدرك بالحواس ، ولذلك سمّيت بالحسيّة ، بمعنى أنها كما تكون مرئية ، فإنّها تكون كذلك مدركة بالسمع أو الشمّ أو اللمس أو التذوّق.

هـ-الصورة الرمزية:

إنّ الهدف من تصوير الأشياء المادية والمحسوسة ليس قصد التعريف بها فقط وإدراك حقيقتها وكنهها ممّا يكون تقريريا فقط ، بل تكون تلك الماديات رامزة لأفكار ومعان في خفاء فني .

وبذلك فالصورة الحسية " توحي بمغزى ذي هدف. وأفضلها ما كان إيمائيا وما أشار بالتلميح دون التصريح، فصورة الحمامة رمز للسّلام، وصورة المشعل رمز للحرية والمعرفة، وصورة الوردة رمز للحياة والبهجة."[3]

([1]) – محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب، 591/2.

([2]) – المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

و-الصورة الكاريكاتورية:

قد يلجأ الأديب إلى أساليب السخرية أو التعيير ، ممّا تختلف دواعيه تصل أحيانا إلى حدّ العقد النفسية الدفينة ، أو تكشف عن بنية اجتماعية لها أسلوب معينّ مقبول في حياتها.

وعليه يمكن القول أنّ الصورة الكاريكاتورية "هي الصورة التي تهدف إلى مسخ شخص، أو تشويه شكله وواقعه الذي هو عليه، القصد منه السخرية والإضحاك، ومثل هذا كثير في شعر الهجاء عند العرب كالحطيئة وابن الرومي، وفي النثر كما في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ."[1]

ز-الصورة المهيمنة:

تتعدّد وسائل تحقيق الاتساق والانسجام في النص ، من ذلك التكرار ، وأدوات الربط ، وأسماء الإشارة ، والضمائر ، حيث تفيد تلك الأدوات التعلّق والارتباط بالمتحدّث عنه أو الشخصية المصوّرة فيكون حضورها مثلا عبر كل أجزاء النص.

وبناء على الخاصية السابقة يمكن اعتبار الصورة المهيمنة تلك الصورة "هي الصورة التي تواصل البقاء طوال عمل أدبي معيّن، وتجعل القارئ يتخيل شكل صاحبها وطبيعته مادام يقرأ، كصورة "عبد الوهاب" في "التربيع والتدوير" للجاحظ، وصورة الساذج في مقامات الهمذاني."[2]

([1]) – محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب، 592/2.

([2]) – المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

3-الصورة والشعور:

يعرّف عز الدين إسماعيل الصورة بأنها" الشعور المستقر في الذاكرة... وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشّعر أو الرسم أو النحت."[1]

ولا يمكن أن نفهم فكرة استقلالية الشعور عن الصورة ، فالمسألة شبيهة بعلاقة اللفظ بالمعنى ، " فاتّحاد الفكرة أو الشعور بالصورة، وعدم إمكانية تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة، وشرط أساس من شروط التصوير، وإن كانت الصورة في جوهرها تنتمي إلى عالم الشعور أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، لأن الواقع الحسّي فيها لا يحتفظ بمواصفاته، والشاعر مع أنّه يأخذ مادة صوّره من الواقع فإنه يعيد تشكيل الواقع تشكيلا مكانيا جديدا وفقا لحركات النفس التي تتجدد وتتلون مع كلّ دفقة شعورية."[2]

وبذلك يخرج الفنان من دور النقل المباشر للطبيعة إلى إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها."[3]

ومن دون شكّ ، فإنّ تنوع التراكيب ، وتنوّع الصور التي تكون عليها ، ما هو إلا ترجمة لما تتلوّن به النفس من مشاعر وعواطف. "والفنان الحق هو الذي لا يصوّر بعيدا عن ذاته بالاعتماد على الصيغ الجاهزة، بل هو الذي يصور بحسب شعوره وعاطفته، مما يجعلنا ننفي نهائيا تلك الثنائية في التفكير."[4]

وإذا كان من الصعوبة الحديث عن تصوّر يفصل فيه الشعور عن الصورة ، فإنه يمكن القول أنّهما ملتحمان ، ذلك أنّ الصورة الفنيّة هي " تمثيل للواقع النفسي لا الواقع الطبيعي

([1]) – عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط(04) ، دار العودة ، بيروت، 1981 م ، ص/71.

([2]) – عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص/57.

([3]) – عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، ص/65.

([4]) – عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص/57.

وهي نسق للفكر، ليس نسقا للطبيعة، والشاعر تشكيلة للصور يستمد عناصره من الطبيعة إلا أنه يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن من قبل."[1]

وبذلك لم تبق الصورة مجرد محاكاة للواقع الطبيعي "وإنّما غذت تركيبا معقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء، وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوثقة التجربة الكلية التي تتمدّد في كل جانب، وتنفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع."[2]

ومن ثَمّ يمكن البحث في المواءمات التي تقع بين الدال والمدلول ضمن التركيب اللغوي للصورة ، باعتبارها– المواءمات– تتحقّق بفعل علاقات متنوعة ، ولا يشترط فيها التماثل، فقد يكون التضاد أو التقابل في الدلالات المحتكمة إلى علاقات متعددة هو أساس الانسجام والتوافق.

وباعتبار اختلاف طبيعة الدال والمدلول، فإن وقعهما يختلف باختلاف انتظامهما واختلاف طبيعتهما بين سمعية وبصرية، بين لونية وشمية ، بين مادية ومعنوية . إضافة إلى تشابك تلك التنظيمات مع التركيبات الأخرى ، التي تدخل في علاقات توافق والصورة.

([1]) – عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص/57، 58.

([2]) – إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص/258.

الدراسة التطبيقية (إيقاع الصورة الكلية) :

أوّلا: إيقاع الصورة القائمة على المكان الواحد

1-إلياذة الجزائر

قال الشاعر :

سَـلِ الأَطْلَـسَ الفَـرْدَ عَـنء جُرْجُـرَا   تعـالى يَشُـدُّ السَّـمَا بِـالثَّرَى ؛

فَيَخْتَـالُ كِبْـرًا تُنَافِسُـهُ   تِقَجْـدَا فَـلَا يَرْجِـعُ القَهْقَـرَى

تَلَـوَّنَ وَجْـهُ السَّـمَاءِ بِـهِ   فَأَصْـبَحَ أَزْرَقُهَـا أَخْضَـرَا

وَتَجْثُـو الثُّلُـوجُ عَلَـى قَدَمَيْـهِ   خُشُـوعًا، فَتَسْـخَرُ مِنْـهُ الـذُّرَى

هُـوَ الأَطْلَـسُ الأَزَلِـيُّ الَّـذِي   قَضَـى العُمْـرَ يَصْـنَعُ أُسْـدَ الشَّـرَى(1)

الشَّـــرَى(1)

تتعدد الحركة في الأبيات السابقة بتعدد أشكال الضمائر الموظفة، حيث نحس بوقع حوار تتعدد أصواته بين شاعر ومتلقٍّ وعناصر الطبيعة والكون، من جبال وسماء وثلوج، وما يشكّل خصوصية كلّ منها من ألوان (زرقة وخضرة) وكذا علوّ وشموخ .

إنّنا أمام إيقاع تعبيرات مجازية، أمام حركية تطفح بالتشخيص، تمثل الشخوص في الذهن من خلال حوار ولغة تجعل سمات الشخصيات الممثلة تبرز، فالسؤال موجها إليها، وهي بدورها منوطة بالسؤال عند الآخر، ومن دون شك، فإنّ المستفسر عنه له حكاية وحكاية، وله شأن، وله أسطورة، أجل وهذا ما أردنا أن نبيّنه في أنّ ما تركه اللفظ " جرجرا"، إنّه التاريخ والصمود؛ إنّها الأرواح؛ إنّها العزّة التي رفضت الذلّ، بل إنّها المقاومة أو البسالة التي كسرت شوكة الاستعمار، وجذعت أنف ظالم ركب هوى نفسه، وعتا في الأرض فسادا.

---

(1) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/46.

إنها مجموعة استعارات، شكّلت ملمح الكِبْر في المستفسر عنه، والتي تأتيك بأخباره جبال الأطلس، لتجيب لِمَ كان يشدّ السماء بالأرض، ممّا جعله يختال كِبرا، إنّها صورة الاختيال، والتّباهي، وكأنه عشيق أمام الحسناوات في قصر، أو قائد في ساحة معركة، وقد حقّق ما حقّق، وانتشر صيته ودعا، فما عليه إلا أن يواصل ولا يتنازل ولو مات في لحظة من اللحظات.

إنّ استعظام الجبل يزداد غرابة في النفس، لتتداعى صور إبرازه في حدثية (تلوّن ـــ فأصبح)، كيف لا يختال كِبرا، فالسّماء تأخذ من لونه، كيف لا يختال كِبرا، وكيف لا يعجب القارئ من هذا الجبل (سلِ)، إنّه وقع الدهشة، واستحضار ما هو غريب ومتميز، وما هو أسطوري.

من يصرّ هو المانح، من دون شك، إنّ من تأخذ منه الطبيعة فباقي العناصر تخدمه، من ذلك الثلج بعد أن أخذت السماء منه خضرته، فنجدها تجثو ولا تركع، على قدميها خشوعا وخشية

تلون السماء ـ ماذا يحدث ؟ ـــ أصبح } حركة داخلية ضمن الصورة الكليّة

تجثو ـــ فتسخر

هذا الإيقاع القائم على حركة قوامها السؤال والجواب، حيث بين السؤال والجواب مجموعة صور كثيفة، تعطي أبعادا دلالية للسؤال، كما تعطي شرعية للجواب، تسمح تلك المسافة من تقديم الصورة المناسبة لما سبق من تنازل، ومتفقة دلاليا وإيقاع الحركة .

لقد كانت الإجابة في إشارة يقينية تستوقف القارئ " هو "، ليأتي ذلك التقرير الذي لا تردّد فيه " هو الأطلس الأزلي الذي قضى العمر يصنع أُسد التّرى، لتكون الصورة قائمة على انسجام محتكم إلى خاصة التكامل بين المشاهد .

وقال:

عَرَجْنَـــا نُنَـــافِحُ بَايْنَـــامَ صُـــبْحًا كَأَنَّـــا اغْتَصَـــبْنَا لِهَامَـــانَ صَـــرْحَا

نُسَـــائِلُ أَشْـــجَارَهُ الفَارِعَـــاتِ حَـــدِيثَ النُّجُـــومِ، فَتُبْـــدِعُ شَـــرْحَا

وَيَلْتَـــفُّ سَـــاقٌ بِسَـــاقٍ ، فَتَصْـــبُو فَيَغْمُرُنَـــا مُلْتَقَـــى الفِكْـــرِ نُصْـــحَا

كَـــأَنَّ عَمَـــالِقَ بَايْنَـــامَ جَمْـــعٌ بِبَـــارِيسَ، يَبْنِـــي لِفِيتْنَـــامَ صُـــلْحَا ؛

كَـــأَنَّ الإِلَـــهَ الجَمِيـــلَ تَجَلَّـــى فَـــأَغْرَقَ بَايْنَـــامَ حُسْـــنًا وَأَوْحَـــى ؛ ؛

يَتِيـــهُ الـــنَّجْمُ بَـــيْنَ النُّجُـــومِ دَلَالًا، فَيَطْلُـــعُ فِـــي اللَّيْـــلِ صُـــبْحَا

تَمُـــوجُ مَـــعَ الشَّـــمْسِ أَسْـــرَارُهُ وَسِـــرُّ الهَـــوَى مَاثِـــلُ لَـــيْسَ يُمْحَـــى ؛

فَكَـــمْ بَـــاتَ يَبْكِـــي فِيـــهِ مُوجَـــعُ وَيَسْـــفَحُ دَمْعًـــا، فَيَغْمُـــرُ سَـــفْحَا

وَكَـــمْ مِـــنْ جَـــرِيحِ الفُـــؤَادِ اشْـــتَكَى فَـــأَثْخَنَ بايْنَـــامُ فِـــي الصَـــبِّ جُرْحَـــا

وَكَـــمْ مِـــنْ صَـــرِيعِ الغَـــوَانِي تَـــدَاوَى بِأَنْسَـــامِ بَايْنَـــامَ فَـــازْدَادَ لَفْحَـــا[1]

الصور القائمة على حشد المشاهد المتعلقة بموصوف واحد (باينام)، ولقد كانت تلك المشاهد تحتكم لخطاطات متنوعة، منها :

أ-السرد كتقنية في الحكي :

عرجنا، نسائل، وكل حدث له مقابل أي ارتباط :

عرجنا ـــ كأنّا اغتصبنا

نسائل ـــ فتبدع

(1) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/48.

يلتف ـــ فتصبو، فيغمرنا

تنوع حركية الضمائر مما يوحي بحركية المشهد وخلق إثارة (عرجنا، نسائل، اغتصبنا، فيغمرنا)؛ حركة فيها اشتراك الجميع بفعل ضمير المتكلمين في الزمن الحاضر، ممّا جعل المشهد ماثلا . ثم تتغير الحركة إلى الآخر (ضمير الغائب)، فتبدع(أشجار)، فيلتف (ساق)، حركية التوجه إلى المكان مع تبيين الغرض من ذلك (ما حدث في تلك الرحلة)، ليأتي تبرير ذلك التوجه إلى باينام عبر تصوير يزيد من عظمة الجبل، حيث يبحث الشاعر عن خصوصيات خارج التكوين الذاتي للجبل، ليجد لها تبريرا في ظل تفاعل حضاري ومقارنات، وقد كان التشبيه المؤكد المجمل تبريا لذلك .

كـــــأنّ الإلـــــه الجميـــــل تجلّـــــى فـــأغرق باينـــام حســـنا وأوحـــى ؛ ؛

يتيـــــه الـــــنجم بـــــين النجـــــوم دلالا، فيطلـــعُ فـــي الليـــل صـــبحا

وفي ظل وقع التشبيه الذي تصدّرت أداته البيتين السابقين، ينمو الإحساس بعظمة باينام . ولذلك نجد تطورا على مستوى الحركة النفسية، وذلك ما جعل الشاعر يتناسى التشبيه لينتقل إلى استعارات في البيتين المواليين :

يتيـــــه الـــــنجم بـــــين النجـــــوم دلالا، فيطلـــعُ فـــي الليـــل صـــبحا

تمـــــوج مـــــع الشـــــمس أســـــراره وســـرّ الهـــوى ماثـــل لـــيس يمحـــى ؛

ليكون التعبير الاستعاري كاشفا عن حركة في الصورة (التيه/ التيهان، والتموّج) وهي متساوقة دلاليا مع الصورة التشبيهية . وكأنّ الإله الجميل تجلى فأغرق باينام حفظا فأوحى .

ومِن دون شك، فمَن كان الجمال فيه وحيا، فإنّه يتأمل فيه، ويتيه ، ويكون كالحائر، ولكن التيه هنا كان دلالا، فكان جرّاء ذلك طلوع الصبح، لتنتقل مع أشعة الشمس خباياه وحكاياته والتأكيد على ذلك المعنى (سر الهوى ليس يمحى، الترديد أو الترجيع) ضرب من التكرار للتأكيد على أحاديث العشق والهوى التي خلّدها الزمان في ذلك المكان.

ليأتي المشهد الأخير تفصيلا لتلك القصة؛ قصة الهوى الأبدي الراسخ في باينام، وكأن الشاعر يستدل عليها، فنحن أمام إيقاع حجاجي :

فكـــم بـــات يبكـــي فيـــه موجَـــع ويســـفح دمعـــا، فيغمـــرٌ ســـفحا

وكـــم مـــن جـــريح الفـــؤاد اشـــتكى فـــأثخن باينـــام فـــي الصـــبّ جرحـــا

وكـــم مـــن صـــريع الغـــواني تـــداوى بأنســـام باينـــام فـــازداد لفحـــا

وقد كان الجو فيه مشهدا من التأسّي، وقد احتكم إلى تنظيمات داخلية، قائمة على الخصوصيات الآتية :

ب-كم الخبرية :

فكم (الخبرية) ــ بات ـــــ فيغمر

وكم من جريح ـــــ فأثخن

وكم من صريع ـــــ فازداد

ممّا أفاد التعلّق والحفاظ على وحدة الشعور، فكانت " كم " الخبرية بإيقاعها خالقة ترقبا دلاليا، من خلال وضع النفس في حالة تأهب وانتظار .

ج- **أسماء الأماكن :**

ويفسّر طبيعة الحركة الإيقاعية طبيعة بعض أسماء الأماكن، من ذلك قول الشاعر :

عرجنـــا ننـــافح باينـــام صـــبحا كأنّـــا اغتصـــبنا لهامـــان صـــرحا

فلفظة باينام بانسجامها في حركتها الإيقاعية مع تراكيب البيت الشّعري، من خلال المصوتات في كل من (عرجنا، ننافح، صبحا، كأنّا، اغتصبنا، هامان، صرحا) قد جسدت ظاهرة الامتداد، بالإضافة إلى خصائص الدلالة الإيحائية لكلمة باينام، وهي دلالة إضافية

اكتسبتها الكلمة زيادة على معناها المعجمي، إذ كانت غابة باينام " أجمل مناخ جبلي في صدر عاصمة الجزائر يوحي بالعظمة والشموخ " [1]

فمعاني الشموخ والعظمة قد لازمتها حركة إيقاعية متصاعدة نحو الأعلى، وبذلك تتآزر الدلالة الإيحائية للكلمة والمصوتات لتفسر الظاهرة الإيقاعية وتنسجم مع حركتها.

وتفسير الإيقاعات على أساس حروف اللين ليس أمرا غريبا عن الشعر العربي أو اللغة العربية ، " فوجود صوت اللين في الشّعر يمنحه حركة مؤثّرة ، لأنه يعطيه المعنى المراد، ومن خلال مدّ صوت اللّين يستطيع الشاعر أن يعبّر عمّا يختلج ويجيش في صدره ، من عواطف وأحاسيس ، وهذا ما لا تحقّقه الأصوات الساكنة... ويرى النقاد المحدثون أنّ أصوات اللّين والمدّ ، لها القابلية على تحمّل أكبر قدر من الشحنات العاطفية قياسا بالأصوات الأخرى، ويزداد عدد المدّات مع زيادة انفعال الشاعر وتوجّعه."[2]

ومن الأمثلة على إيقاع المكان ، قول الشاعر :

وَحَمَّـــامُ مَلْـــوَانَ مَـــلَّ المُجُونَـــا وَأَنْهَـــــى غِوَايَتَـــــهُ وَالفُتُونَـــــا

وَفَضَّـــلَ خَـــوْضَ الحِمَـــامِ بَـــدِيلًا عَـــنِ المُسْـــتَحِمَّاتِ، وَالعَائِمِينَـــا

وَقَـــدْ عَـــاشَ دَرْبًـــا لِحُلْـــوِ الأَمَـــانِي فَأَصْـــبَحَ دَرْبًـــا يُلَاقِـــي المَنُونَـــا

وَكَـــانَ كَمِـــينَ الضِّـــبَا والـــذِّئَابِ فَصَـــارَ لِصَـــيْدِ الـــذِّئَابِ كَمِينَـــا

وَغَاضَـــتْ بِـــهِ ثَـــوَرَاتُ الهَـــوَى فَفَجَّـــرَتِ العَـــزْمَ فِـــي الثَّائِرِينَـــا

وَأَعْلَـــنَ ثَوْبَتَـــهُ فِـــي الجِبَـــالِ فَكَـــانَ الرَّصَـــاصُ القِصَـــاصَ الضَّـــمِينَا

وَمَـــدَّ اليَمِـــينَ دَاعِـــي الفِـــدَا فَأَقْسَـــمَ أَنْ لَا يَخُـــونَ اليَمِينَـــا

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، هامش ص/48 .

([2])– كوليزار كاكل عزيز : دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ط(01) ، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2009م، ص/113 ، 114.

وَشَـــمَّرَ يَـــرْفُضُ دُنْيَـــا المَلاهِـــي وَيَـــنْفُضُ عَنْـــهُ غُبَـــارَ السِّـــنِينَا

وَأَضْـــفَى الجَمَـــالُ عَلَيْـــهِ جَمَـــالاً وَكَـــانَ الجَـــلَالُ عَلَيْـــهِ ضَـــنِينَا[1]

لقد كان المكان (حمام ملوان) هو بؤرة الحديث، إذ يذكر في بداية الأبيات ثم يأتي للنشر والتفصيل في جزئياته، من خلال حركة سردية، تجسد معاني التقابل ضمن المكان الواحد . فبعد أن كان المكان موقعا لثورات الهوى تحوّل إلى منبع لثورات الفكر والنار .

ويشكّل المكان الثاني وهو " حمام ريغة " تقابلا بين المكان السابق، ليستمر الحديث عن عنصر مشترك في الجنس ومختلف في المواصفات وطبيعة الأحداث، ولكن يلتقيان في دلالة بؤرية تجسد الانتقال من جمود المكان إلى حيويته وإيجابيته من خلال تحوله إلى مصدر يستمد منه المجاهد عزمه.

ويواصل الشاعر حديثه عن الأمكنة وجمالها وكيف كانت مسهمة في خلق الحدث الثوري وإذكائه، فوثقت الصلة بين المكان والحدث .

ولعلّ هذه الظاهرة شائعة في الإلياذة، حيث تتعدد علاقات الأمكنة لتتعزز روابطها بمصادر فكرية أو عقائدية، من ذلك قول الشاعر :

شَـــــرِيعَتُنَا كَجَـــــلَالِ الشَّـــــرِيعَهْ كَمَالَاتُهَـــــا رَاسِـــــخَاتٌ ضَـــــلِيعَهْ[2]

إنّ توالي الحركة السردية المدعمة بآلية وصفية، تبرز في كل انتقال خصوصيات الحركة من إجلاء الغموض فيها، أو توضيح مسارها، أو إبراز فاعليتها، يجعل هذه الخاصة تلتقي مع ما هو عروضي، حيث إنّ الاسترسال في ذكر أجزاء الموصوف من خلال استيفاء المعاني المتعلقة به، قد جسّد استمرار وبروز البنية العروضية للمتقارب دون غيرها من البنى العروضية الأخرى، وذلك من خلال تواتر الأوتاد والأسباب في تلك البني.

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/52

([2]) – المصدر نفسه، ص/54.

إنّ إيقاع المقطوعة السابقة قائم على خاصية التحول؛ تحوّل في الحركة الإيقاعية بين الاتجاهين الأفقي والعمودي، وتحول في المشاهد .

إن تحول الإيقاع في شكل عمودي أفقي (←↑) نحو الأعلى، في قول الشاعر :

وحمّـــــام ملـــــوان مـــــلّ المجونـــــا وأنهـــــــــى غوايتـــــــــه والفتونـــــــا

وفضّـــــل خـــــوض الحمـــــام بـــــديلا عـــــــن المســــــتحمّات، والعائمينـــــــا

إنّ التحول في الحركة الإيقاعية وفق الشكل السابق قد كان متفقا والمعاني التي أفادها البيتان السابقان، إذ نلحظ تغيّر دور المكان، فحمّام ملوان بعد أن كان مرتعا للفجور وشرب الخمور، ومكانا للسباحة والاستحمام قصد التداوي، وهو الدور المحقق في فترة زمنية معينة، وقد تكفلت الحركة الإيقاعية الأفقية بتجسيده، قد تخلى (أو تحوّل) عن ذلك الدور وأبى إلا أن يشارك هو الآخر في معركة المصير، فأصبح مكانا يلتقي فيه الثوار، وتناقش فيه أمور الثورة، بل أصبح كمينا يلاقي فيه المستعمر حتفه، ومن ثمة صار المكان يفجر العزم في نفوس الثائرين، ويعطي نفسا جديدا للثورة الجزائرية .

وهذه الانطلاقة الجديدة، وهذا التحول الجديد في دور المكان هو ما جسده التحول في الحركة الإيقاعية من أفقية إلى عمودية نحو الأعلى، وبذلك أضفى الشاعر على المكان خصوصيات الوعي والفاعلية والتأثير، فكانت تلك الأمكنة مشرقة، تتطلع إلى الانعتاق والحرية .

والإيقاع القائم على التحول في المشاهد؛ التحوّل القائم على ثنائية الزمان والحدث، إضافة إلى المكان البؤرة، ثمّ الاسترسال أو التفصيل في خصوصية المكان، من دون الخروج عنه، ممّا أفاد التعلق والتماسك والانسجام في عناصر المشهد.

خاصية المشهد ـــ المكان العام ـــ ثم التفصيل

التحول المشهدي ـــ القائم على ثنائية الزمان والحدث .

الخاصية السردية المحتكمة إلى أفكار تبرز خصوصية الموصوف، ضمن المقطوعة (ملّ، أنهى، فضّل، عاش، أصبح، كان، صار، غاضت، فجَرت، أعلن، كان، مدّ، فأقسم، شمّر، يرفض، ينفض، أضفى، كان).

وقد أوحت تلك الأفعال بالتطور في الحدث والمواقف، ومن ثمّ التطور أو التحول في خصوصيات المكان .

حيث نلحظ سردا يكشف عن مواقف، عبر تعبيرات استعارية تقوم على أساس التشخيص، من ذلك (ملّ، أنهى، فضّل) .

خصوصية التحول في الزمان :

قد عاش ⟵ فأصبح

كان كمين ⟵ فصار

السبب والنتيجة :

غاضت به ⟵ ففجرت

وأعلن ⟵ فكان

ومدّ ⟵ فأقسم

ثم العودة إلى ظاهرة التشخيص في كل من (شمّر، يرفض، ينفض)، أي عودة إلى الخصوصية الأولى (ملّ، أنهى، فضّل)، ليعود إلى النظام الأول (أضفى ⟵كان)

إنّ توزيع التراكيب وفق الخطاطة السابقة التي تبرز التحول في الحدث وفي الزمن والمواقف، شكّل حركة قائمة على التناسب والانسجام، فبعد أن كان حمام ملوان مرتعا للمجون والفتون، مقرّا للمستحمات والعائمين، أصبح مقرا للثورة ومنبعا للفكر .

وبعد أن كان المكان طريقا لحلو الأماني ومعسولها صار دربا يواجه الموت والحرب والمقاومة، وبعد أن كان معقلا للذئاب ولكل أفعال المكر، صار لصيد الذئاب كمينا وفخا حيث اعتمد الشاعر على ظاهرة التقديم والتأخير مع الحفاظ على الألفاظ نفسها واختلاف الدلالة.

وأصاب شراب الهوى غيض، ففجّر العزم في الثائرينا، وألهم حماسهم وأعلن ثوبته في الجبال واحتكم إلى الرصاص قصاصا، ومدّ اليمين لداعي الفداء وأقسم أن لا يخون .

وشمّر يرفض دنيا الملاهي، ينفض عنه ذل السنين، وصار يفيض جلالا وهيبة، حتى استحق ذلك الجلال.

كما لا يخلو التحوّل المشهدي من ظاهرة التنامي، والمقصود بالتنامي، تلك الحركة القائمة على النمو في الإحساس والشعور، من الحزن إلى الفرح أو العكس، أو من الرضا إلى الغضب، أو من الشك إلى اليقين .

فبعد أن كان القارئ يحمل إحساس التأسّف والحسرة على ما كان يقع في المكان، صار يحمل مشاعر الفخر والاعتزاز، فهي حركة خفية كشفت عنها التنظيمات الإيقاعية السابقة في المقطوعة الشّعرية.

ومع حمّام آخر، باسمه المحدود ومكانه المعروف، لكن في غير طبيعته المعهودة والمعروفة، وفي غير وظيفة الاستحمام والاستجمام، يطل علينا المكان بأبعاد نفسية، تشكّل لحظات حنين وشوق لفترات زمنية معيّنة، كما شكّل تحولا في مسار التاريخ الجزائري، إنه المكان المصير، قال الشاعر :

وَحَمَّـــامُ رِيغَـــةَ بَـــيْنَ الرَّوَابِـــي تَـــرَنَّحَ طَـــوْعَ الهَـــوَى وَالنَّصَـــابِي
يَصَـــعّدُ فِـــي الجَـــوِّ أَنْفَاسُـــهُ عَبِيـــرًا ... وَأَحْشَـــاؤُهُ فِـــي التِهَـــابِ
وَتَغْلِـــي المَوَاجِـــدُ فِـــي صَـــدْرِهِ تُطَارِحُهَـــا نَـــزَوَاتُ الشَّـــبَابِ

يُحَــــــاوِلُ كِتْمَــــــانَ أَسْــــــرَارِهِ   فَتَفْضَـــــــحُهُ خَائِنَـــــاتُ الحُبَــــابِ
أَيُخْفِـــــي هَـــــوَاهُ وَفِـــــي رَاحَتَيْـــــهِ   تَمُــوجُ المَحَاسِــنُ مــلءَ الرِّحَــابِ ؟
وتختـــال بـــين يديـــه اخضـــرارا   شـــواهقُ تزجـــي ركـــاب السّـــحابِ
مَدَامِعُـــــــهُ يُتَـــــدَاوَى بِهَـــــا   كَمَـــا يُتَـــدَاوَى بِحُلْـــوِ الرُّضَـــابِ
وَأَنْفَاسُــــهُ تَغْمُـــرُ الصَـــبَّ دِفْئًـــا   فَيَنْسَـــى حَـــرَارَةَ يَـــوْم الحِسَـــابِ ؛
وَمِنْهَـــا اسْـــتَمَدَّ المُجَاهِـــدُ عَزْمًـــا   فَـــرَاعَ الـــدُّنَا بِعَجِيـــبِ العُجَـــابِ
وَفَجَّـــر ثَوْرَتَـــهُ مِـــنْ لَظَاهَـــا   وَسَـــارَ عَلَـــى هَـــدْيِها فِـــي الغِـــلابِ[1]
الغِـــــــــــــــــــــــــلابِ[1]

نلحظ براعة الشاعر ومهارته الفنية في توظيف الجمال الطبيعي لخلق جمال فني، لقد أراد مفدي زكرياء أن يجعل للجزائر ما يحقق لها البقاء والخلود، وما يفسّر التجدّد والميلاد المستمر من حيث جليل التضحيات التي كانت عملا في سبيل الله، ومن حيث جمال الجزائر في ربطه بقوة أزلية، يتجدّد اعترافنا بها، كلّما جدّدنا النظر في ملكوت السموات والأرض .

ولعلّ ما سبق يكشف عن خصوصية من خصوصيات شعر "مفدي زكرياء" في تصويره الأماكن، " فقد طبعت بطوابع نلمح فيها الأمل والرّغبة الجامحة في تحقيق الوجود الأبدي والتخلّص من القيود، وإذا ما حاولنا حصر مظاهر الإشراق فإننا نجدها متضمنة في الوصف الكوني وفي اعتماد ألفاظ وصيغ تعبيرية تتناهى إلى واجهة القيد الإنساني لنشدان السَّعَة والصّفاء . وقد ظهر هذا على إضفاء صفة الخلود على المكان المنقول إليه، وفي

([1])- مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/53.

ذكر عناصر الكون كالشمس والنجوم والقمر، والإشارة إلى الأمكنة ذات البعد الديني كالمحراب والمعبد ومهبط الوحي، وكذا أمكنة العالم الأخروي، وبالتّحلّل من القيود الدّنيوية ونتيجة لتضحيات المجاهد والمكافح لألوان القهر ." [1]

إنّ طريقة (مفدي زكرياء) في تصوير الأمكنة بالكيفيات السابقة، تعد عنصرا من عناصر التجديد في شعره، " وبذلك جمع مفدي زكرياء بين الطابع التقليدي لمدرسة الإحياء والطابع الوجداني لمدرسة أبولو، ويبدو الثاني في تجديد النّسيج والمفردات اللغوية، والصور التشكيلية الحديثة المستمدّة من خصب المخيّلة ومن توظيف تجليّات الطبيعة، وقد أعانه على هذا التوظيف سحر الطبيعة في الجزائر، سواء في الصحراء أو في الجبال والسهول والشواطئ، فقد خلبت لُبّه فأصبح وأمسى يتأمّل في تجلّياتها باختلاف الأوقات، وكأنّه عابد في محراب، أو عاشق يغنّي لمحبوبته في ضوء القمر، أو أحد شعراء التروبادور الذين يتجوّلون بين بساتين الطبيعة وهم يحملون قيثارتهم وينشدون بها، ومن ثمة نراه حتى في قصائده الحماسية يستعمل صورا من وحي الطبيعة." [2]

في حركة أفقية مندفعة نحو الأمام، مطلقة النّهاية نحو الأسفل بفعل المقطع الصوتي الطويل (بِي)، في كل من التّصابي والرّوابي، في صور شكّلت تشخيصا قائما على سمات نفسية وجدانيّة صوّرت قصّة غرامية أبرزت ملامحها بنية سردية قوامها الوصف والإخبار المتعلقان بموصوف واحد يتم الإعلان عنه في بداية المقطوعة الشّعرية، ليستمر تصويره عبر مجموعة من الأبيات وفي كلّ مشهد يتطور الموقف، و يتحقّق التغيّر والتحوّل في وظيفة المكان.

([1]) – محمد رمزي: (جماليات المكان في شعر مفدي زكرياء)، مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، أعمال الملتقى الدولي ، 16، 17، 18، فيفري ، غرداية ، 2002م، مؤسسة مفدي زكرياء للنشر، 2005 م ، ص/186.

([2]) – حسن فتح الباب: (مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزئر)، مفدي زكراء في حنايا الجزائر، ص/135.

هناك لفت انتباه من خلال الإدغام (حمّام، الرّوابي، ترنّح، التّصابي)، لتشكّل هذه الكلمات خصوصية الاحتواء أو النظر أو قراءة القصة في شخصيتها القائمة على مواقف وجدانية وعاطفية (ترنّح، طوع الهوى والتّصابي، يصعّد، أحشاؤه، كتمان أسراره، نزوات الشباب).

إنّه تصوير يضفي على المكان فيضا عاطفيا، فيخيّل لنا أنّ الحمّام رجل تدمّر من تجربة عشق، أو علاقة عاطفية، في صور جميلة، تكشف عن ذلك الكمد والضنى النفسي الذي يعانيه المحبّ (يصعّد)، ولم يقل الشاعر يتصاعد، للدلالة على ذلك الألم النفسي، وأنّ تلك الأنفاس تصعد بحرارة وشوق وألم وأنين، ممّا يجعلها تستحق التساؤل، وهو ما كان في البيت الخامس ممّا سبق :

أيخفـــــي هـــــواه وفـــــي راحتيـــــه تمـــــوج المحاســـــن مـــــلء الرّحـــــاب ؟

ترنّح، يصعّد وتغلي، يحاول، إنها بنية سردية محتكمة للإخبار، محتكمة للزمن الماضي والحاضر، للزمن الماضي (ترنّح) للإقرار بحالة قديمة وأنّ لها تاريخا وقصّة غابرة، ليتمّ التحوّل من الماضي إلى المضارع (يصعّد، تغلي، يحاول) للدلالة على استمرار الألم ودوام الأثر، وأنّ الفكرة لم تكن طيّ النسيان، فالقصّة لا تزال ممتدة والسيناريو لا يزال قائما، لهما معالم جديدة، وهو ما تكشف عنه التعبيرات المجازية المرتكزة على استعارات مكنية وتشبيه واحد .

ومن التنظيمات الإيقاعية الاحتكام إلى خاصية إيقاعية أخرى، مؤسّسة على العطف:

ومن شأن العطف أن يخلق انسجاما وامتدادا للمعاني، ويتضح ذلك في البيتين الخامس والسادس ممّا سبق :

وتغلي المواجد ــ (تطارحها الفاء مقدرة)

يحاول كتمان ــ فتفضحه

إنّه مشهد المعاناة وقد أوحت به التراكيب (التهاب الأحشاء، غليان الصّدر، شدة الوجد، محاولة كتمان الأسرار).

لنشهد تحولا آخر في البنية السردية من خلال الانتقال من أفعال مضارعة إلى أسلوب إنشائي متمثّل في الاستفهام، ومن دون شك، فإنّ الانتقال من الخبر إلى الإنشاء يخلق حيوية في الحركة الإيقاعية ويترجم تحول المعاني والدلالات.

ولعلّ التساؤل الذي طرحه الشاعر في قوله " أ يخفي؟ تساؤل مشروع، وقد أشرنا إلى ذلك سابقا من خلال القول بأنها حالة نفسية تدعو إلى التساؤل . فبعد أن كشف الشاعر معالمها في صور معتمدة على التشخيص الذي كشف عن حالة نفسية متردّدة، قوامها الكتمان والتستّر أو التصريح والبوح، ولذلك كان للفعل يخفي حقّ الصّدارة، كما كانت الحالة محلّ تساؤل، فكان الاستفهام محل صدارة أيضا، لترك القارئ يترقب الإجابة قصد معرفة موقف ذلك الولهان المكلوم، إلا أنّ الشاعر في تعبيرات مجازية يضع القارئ في جو آخر، يجعله – القارئ– يتصوّر موقف وردّ العاشق من دون أن يصرّح به، فيكتشف من خلال التراكيب اللغوية وطبيعة الاستفهام الإنكاري، أيخفي هواه؟ بمعنى أنه غير قادر على ذلك، ليقدّم مجموعة من القرائن، فيكون القارئ أمام مشهد يحاول تقديم براهين وحجج لخلق صورة البوح وعدم الكتمان، والتي منعتها :

وجود المحاسن في راحتيه(كفّيه) في البهو .

يختال بين يديه شواهق تدفع موج السّحاب.

لينتقل الشاعر إلى بنية قوامها التركيب الاسمي المحتلّ الصّدارة؛ إنّها المدامع والأنفاس، ولعلّ هذا يتّسق دلاليا مع صورة الوجد والصّبابة التي تقترن في غالب الحالات بالعين وارمعتان حنينها، والنّفس وتصعّده أو تأجّجه داخل الأضلع.

فيكون بذلك التركيب الاسمي تبريرا آخر، محلّ اهتمام ومحور الدلالة، وتبرير صورة البوح، فالدموع كانت لها وظيفة والنّفس أيضا، إنها مصدر للدّاء والسلوى والتسلّي والتخفيف، حتى إنّ الشاعر يجعل القارئ تحت وقع صورة محذوفة، يمكن تمثلها في صورة الحرارة الحاصلة لذلك العاشق، وقد أحال إليها الشاعر بقوله " فينسى حرارة يوم الحساب"، على ضرب من المبالغة، وأنّ ما يحدث في المتخيّل هو أكثر حرارة، لتحدث عملية المقارنة بطريقة غير مباشرة، وذلك هو الشّعر، كثيف الدلالة، موجز التعبير .

ودوما نبقى مع الأنفاس والمدامع، التي كانت محور الحديث، حيث يشير إليها الشاعر في قوله " ومنها "، ممّا أفاد التعلّق وحضورها من دون ذكرها صراحة، ليقرّ الشاعر دلالة جديدة ورمزية معبّرة عن تحوّل دلالي، يقرن الدمع والنّفس بالثورة :

ومنهـــا اســـتمدّ المجاهـــد عزمـــا فـــراع الـــدّنا بعجيـــب العجـــاب

وفجّـــــر ثورتـــــه مـــــن لظاهـــــا وســـار علـــى هـــديها فـــي الغـــلاب

ليقوم المشهد على هندسة قوامها :

أ- **العطف على الأفعال الماضية :**

ممّا جعل الحركة الإيقاعية تطول وتمتد (استمدّ ــ فراع، وفجّر ـــ وسار) .

ب- الاعتماد على المحسن البديعي :

واعتماد الصورة على محسن بديعي متمثّل في المجاورة ، ممّا حقّق إيقاعا موسيقيا بفعل تّكرار المقاطع الصوتية نفسها .

ج- التمركز حول المعنى المركزي الجديد (الثورة)

ويتضح ذلك من خلال الارتباط الذي جعل للحركة إحالة غير مفصولة أسهمت في خلق انسجام واتساق :

فجّـــــر ثورتـــــه مـــــن لظاهـــــا وســـار علـــى هـــديها فـــي الغِـــلابِ

و ممّا يمكن أيضا أن نحسّ فيه بإيقاع الأمكنة ، قول الشاعر :

أَمَانًـــا رُبُـــوعَ النَّـــدَى وَالحَسَـــبْ أَمَانًـــا تِلِمْسَـــانُ، مَغنَـــى الأَدَبْ

تَمَـــاوَجَ وِهْـــرانُ فِـــي أَصْـــغَرَيْكِ وَفَـــاسُ، فأبـــدعَ فِيـــكِ النّسَـــبْ

وَتَـــــاهَ الـــــوَرِيطُ بِشَـــــلّالِهِ يُلَقّـــنُ زِرْيَـــابَ مَعْنَـــى الطَّـــرَبْ

وَأَغْـــرَى المُلُـــوكَ بِحُـــبِّ المُلُـــوكِ فَـــأَخْلَصَ فِـــي حُبِّهَـــا كُـــلُّ صَـــبْ

وَلَـــــوْلَا عَنَاصِـــــرُ مِلْيَانَـــــةَ وَعْـــينُ النُّســـورِ لَكُنْـــتِ العَجَـــبْ

تِلِمْسَـــانُ أَنْـــتِ عَـــرُوسُ الـــدُّنَا وَحُلْـــمُ اللَّيَـــالِي، وَسَـــلْوَى المُحِـــبْ

بِحُسْـــنِكِ هَـــامَ أَبُـــو مَـــدْيَنُ وَفِـــي مَعْبَـــدِ الحُـــبِّ شَـــادَ القِبَـــبْ

وَأَجْـــرَى بِـــكِ الـــرُّومُ سَـــاقِيَةً بِهَـــا أَسْـــكَرَ الحُسْـــنُ بِنْـــتَ العِنَـــبْ

وَفِـــي مِشْـــورِ المَجْـــدِ أَذّنَ مُوسَـــى وَخَلَّـــدَ زَيَّـــانُ مَجْـــدَ العَـــرَبْ

وَنَـــافَحَ فِرْدَوسَـــكِ ابـــنُ خَمـــيسٍ وَيَحْـــيَ بـــنُ خلـــدونَ فِيـــكِ التهَـــبْ[1]

التهَـــــــــــــــــــــــــــــبْ[1]

نحس في هذه الأبيات بإيقاع أفقي (متساوق نحو الأمام) مبتور النهاية (دون مد) فتتساوق الحركة الإيقاعية في هدوء، وتتنوع بين عمودية تصاعدية وأفقية خطّية لتبتر في النهاية ، فيحدث كسر خفيف في امتدادها وإفراغ قوّتها، مُشْبِهة سقوطا على قرب مسافة.

لقد كانت تلك الحركات في إيقاعاتها تشبه حركة المتعب الذي يبدأ نشيطا حيويا ثم تثاقل حركته في النهاية ، أو كأنها حالة نفسية لولهان يستبد به الشوق والحنين، فتذكى

(1)– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/57.

مشاعره وتؤلمه الذكرى، ويؤلمه تذكر الهجر والبين، فيزداد جرحه، ويتقطع نفسه، وتضعف قواه، فكذلك الشاعر هنا نجده يتحدث عن جمال تلمسان، وعن رموز الإبداع ومواطن الحسن والبهاء فيها، فقد فتنت كلّ ناظر إليها، وأصيب بالسّكْر والهيّام، وهذا يتفق وحالة الشاعر أيضا(النهاية للسكران والولهان) .

لقد كانت تلمسان حسناء في مجلس طرب مملوء بكؤوس العنب، وبذلك اجتمع تأثير جمال الحسناء وتأثير ما يتناول في حضرتها، فتبدى للناظر حركات واهنة بعد صدمة المشهد .

وتـــــاه الـــــوريط بشـــــلّاله يلقّـــن زريـــاب معنـــى الطّـــرب

وأغـــرى الملـــوك بحـــبّ الملـــوك فـــأخلص فـــي حبّهـــا كـــلّ صـــبّ

بحســـنك هـــام أبـــو مـــدين وفـــي معهـــد الحـــبّ شـــاد القبـــب

كما أنّ الجانب الثوري والنضالي في مدينة تلمسان لم يبق رمزا تاريخيا، وحضاريا فحسب، بل صار رمزا جماليا يجمع بين الحدث التاريخي وجماليات المكان . فقد سخّر الشاعر الفكرة الثورية النضالية في تجسيد حسن المدينة، فأضفى عليها من المجازات ما يثير الوجدان والخيال، وعليه لم تكن مرجعية الفكرة الثورية هي فقط بؤرة الحركة الإيقاعية :

وأجـــرى بـــك الـــرّوم ســـاقية بهـــا أســـكر الحســـنُ بنـــت العنـــب

وفـــي مشـــور المجـــد أذّن موســـى وخلّـــد زيّـــان مجـــد العـــرب

ونـــافح فردوســـك ابـــن خمـــيس ويحـــي بـــن خلـــدون فيـــك التهـــب

إنّ الحركة الإيقاعية تمتد أفقيا ليلقى بها نحو الأمام، فتنحرف نحو الأفقية قليلا . وقد تُرجم ذلك الاستمرار في الحركات القصيرة في النهاية ثم انتقالها في شكل آخر منها وهو

السكون. كما أنّ تجميع الهواء كان في صوت شفوي (الباء)، وهو أعلى درجة من سابقيه الهمزة والدال في كلمة (الأدب)، والنون والسين في كلمة (النّسب) .

وبذلك يتشكّل نسق متلاحم مكوّنا مشهدا لصورة مجد تليد قوامه ما هو معرفي ووجداني وبشري وعرقي . ويتضح ذلك من خلال الاستقرار على ما صنع المجد في المكان وما يتعلق به (الأدب، النّسب، الطرب، الصبّ، العجب، المحبّ، القبب، العنب، العرب، التهب).

وقد يكون المكان هو الوطن المعبّر عنه بالبلاد التي ينتسب إليها الشاعر ، وينتمي إليها كلّ الناس الحاملين الجنسية نفسها، وفي ذلك يقول الشاعر :

لِأَجْـــلِ بِـــلَادِي عَصَـــرْتُ النُّجُـــومَ وَأَتْرَعْـــتُ كَأْسِـــي وَصُـــغْتُ الشَّـــوَادِي

وَأَرْسَـــلْتُ شِـــعْرِي ... يَسُـــوقُ الخُطَـــى بِسَـــاحِ الفِـــدَا... يَـــوْمَ نَـــادَى المُنَـــادِي

وَأَوْقَفْـــتُ رَكْـــبَ الزَّمَـــانِ طَـــوِيلًا أُسَـــائِلُهُ : عَـــنْ ثَمُـــودٍ .. وَعَـــادِ ..

وَعَـنْ قِصَّـةِ المَجْـدِ ... مِـنْ عَهْـدِ نُـوحٍ وَهَـــلْ إِرَمُ ... هِـــيَ ذَاتُ العِمَـــادِ؟

فَأَقْسَـــمَ هَـــذَا الزَّمَـــانُ يَمِينًـــا وَقَـــالَ: الجَزَائِـــرُ دُونَ عِنَـــادِ ¡[1]

اجتماع الفخر والاعتزاز والإشادة باستعمال صور استعارية بيّنت أسّ ومجال ذلك الغرض، فقد كان متسلسلا . ويمكن توضيح ذلك فيما يأتي :

عصر النّجوم

إتراع الكأس

صياغة الشوادي

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/62.

إرسال الشّعر

إيقاف ركب الزّمان

المساءلة

ثم يأتي الموقف الذي بلوره الشاعر على لسان الزمان، والمتمثل في القسم، ليحمل الزّمان دلالة اللاتبديل في الموقف، ويحمل القسم دلالات التأكيد وعدم التردّد في اتخاذ ذلك الموقف.

ليصرّح الزمان بما أقسم به، أو بالأحرى يقدّم إجابة، عبّر عنها بفعل القول (وقال). لتتحقق بذلك خاصية التتابع في جزئيات المشهد .

ومن هنا نقف على خاصية أخرى، وهي الحركة الإيقاعية القائمة على أساس بنية سردية قوامها الأفعال الماضية (عصرت، أترعت، صنعت، أرسلت، أوقفت، فأقسم، وقال).

وممّا يلحظ أنّ الحركة قائمة على سرد أحداث يتخلّلها سؤال يجعل البنى السردية تكسر النموذج السائد (السرد/ عدّ الأحداث) ففي التعلق بالذات الشاعرة، يفتح المجال لإمكانية التحوّل، وهو ما حدث فعلا من خلال الإجابة . فطبيعة السؤال الذي كان في صيغة الخبر " أسائل"، حيث كان هذا السؤال في الوسط (انشطار)، هل هو انشطار تأرجح الذات السائلة، ليأتي بصيغة صريحة فيما بعد : هل إرم هي ذات العماد؟.

ومن الخصائص أو التنظيمات التي قامت عليها الصورة السابقة تنوع الحركة الجامعة في البداية بين الذات المبدعة والموضوع (لأجل بلادي)، ثم العودة إلى الذات(عصرتُ، أترعتُ)، ليرتسم منحى التحول الثالث نحو الآخر: فأقسم هذا الزمان. وبذلك يتحوّل النسق من وجداني فكري عاطفي مُرتدّ إلى نسق يقيني، أو ما يمكن أن نعبّر عنه بتنامي الإحساس نحو الإيجاب .

كما أنّ التنوع في التركيب المكون للصورة الاستعارية بين مادي محسوس وعقلي مجرد ماثل في التشخيص، قد جعل الحركة الإيقاعية تتلون هي الأخرى بين الوقوف على حقيقة أشياء مادية موجودة في الكون، أو تتصل بحياة الإنسان، وأشياء معنوية (عقلية) .

- الماديات .⟵ النجوم، الكأس، الشّعر(لغة في جانبها المادي)
- العقليات ⟵ ركب الزمان، قسم الزمان، مساءلة الزمان، الشّعر(رؤى أفكار وعواطف).

وتقوم الصورة الاستعارية أيضا على المكان، الذي يفصح عنه في بداية المقطوعات، ثم يفصّل في أجزائه عبر صور جزئية تقيم إيقاعا لمشهد عام كلي يتعلق بمكان واحد يحضر في الحس مجد المكان أو ذكرى جميلة، ليحمل بذلك رمزية حضارية أو تجربة إنسانية أو جزءا من الذاكرة.

2- ديوان من وحي الأطلس :

قال الشاعر في قصيدة البطولات تحيي بطلا"

و(سجِلْمَاسةُ) مَنْ راسَي بها هرمَ المجدِ عَلى عَرشِ الجَلالِ
وَاسْألوا الدَّاخِلَ مَنْ فاَز بهِ فِي الثّرَى بعْدَ خِصامٍ وجِدالِ ؟
وَ(بَقِيعًا) قَسَّمُوهُ أَرْبَعًا وَتُرَابًا... ذرَّعُوهُ بالحِبَالِ
نَزَلَ (الدَّاخِلُ) فِيهَا (وَسَطا) مستقلّا عَنْ يمينٍ وشِمَالِ
وَاسْتَوَى (السَدُّ) عَلَى أَعْتَابِهِ شَامِخًا فِي كِبْرِيَاءٍ وَاخْتِيَالِ
رَكَعَ السّيلُ عَلَى أَقْدَامِهِ يَتَهَادَى فِي خُشُوعٍ وَابْتِهَالِ
يَسْألُ النّخْلَ؟ فَمَنْ بَارَكَهُ بَعْدَ عُقْمٍ؟ فَأَتَى بِابْنِ

الحَـــــــــــــــــــــــــلالِ[1]

يدخل المكان في تشكيل الصورة التشبيهية (لدينا تشبيه بليغ)، في قوله: هرم المجد، وعرش الجلال، هما تشبيهان بليغان باعتبار الإضافة . وهنا يجتمع الشعور (التنامي في الموقف) وتطور المشهد بين ما هو مادي ومعنوي في الوصف .

ونلحظ اتفاق التشبيهات ودلالة المعنى الذي أراده الشاعر لمدينة سجلماسة، وهو الإرساء، حيث يحاول الشاعر إبراز خصوصيات المكان من خلال أحداث تاريخية وجمال طبيعي عبر استعارات مكنية .

ففعل الإرساء يتطلب شيئا ماديا يبرزه، ولذلك نجد الشاعر يتحدث عن المجد والجلال وهما شيئان معنويان يدركان بالعقل، فيشبههما بالهرم والعرش وهما شيئان ماديان، وقد ينضوي المشبه به الثاني تحت ما هو معنوي (الحكم، السلطة، النفوذ) ليتزاوج المادي والمعنوي عبر ثنائيات متقابلة :

المجد ـــــ الهرم (معنوي / مادي)

الجلال ــــ العرش (معنوي / مادي، معنوي)

ليحوّل الشاعر صيغة الخطاب منوّعا فيها، جامعا بين بنية أسلوبية مؤسّسة على أمر (اسألوا)، واستفهام (مَن)؛ إنه طلب الإجابة (نفي/ التأكد)، وتحديد الفاعل المستفهم عنه، ليخرج تركيب الصورة عمّا هو عادي بسيط (مادي أو معنوي) ليتأسس على عناصر أسلوبية تكشف عن خصوصية المكان، من خلال الأبطال في علاقتهم بالأحداث.

ليواصل الشاعر بعدها رسم صورة قائمة على نقيضين : الهدم ـــــ البناء والتعمير

تقسيم البقيع إلى أربع

فصورة الهدم قوامها الخصام والجدال

([1]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/103، 104

تذريع التراب بالحبال

ثم صورة فك الخصومة والمتمثلة في استواء السد في كبرياء واختيال، إضافة إلى ركوع السيل متهاديا في خشوع وابتهال .

كما تعززت الحركة الإيقاعية بأنظمة جزئية قائمة على الفعل والحال، في حركة منتظمة خلقت توازنا في التركيب:

نزل ⟵ مستقلا

واستوى ⟵ شامخا

ركع ⟵ يتهادى

حيث كان القارئ ينتظر التركيب الاسمي نفسه في صيغة الحال بأن يكون اسما مفردا في المثال الثالث (متهاديا)، إلا أنّ الحال جاء جملة فعلية، وقد كان لذلك العدول اتفاق دلالي مع خصوصية المشبّه به، وهو التمادي والتهادي (يطلب الهداية، يستهدي) لتدل على طبيعة الحركة المتناسبة مع الدلالة المعجمية للفعل تهادى، وأنها غير قارّة وغير نهائية أو غير ثابتة، فهي متجددة، حتى لا يعتقد القارئ أنها كانت في لحظة من اللحظات، ممّا أضفى على المشهد حيوية وحركة إضافية، فكان التشخيص أكثر تأثيرا.

3-ديوان أمجادنا تتكلّم:

قال الشاعر في قصيدة عنوانها " تلمسان "

أَنْـــتِ تِلْمِسَـــانُ المُنَـــى الغَالِيَـــهْ وَالقِصَّـــةُ المَسْـــحُورَةُ السَّـــارِيَهْ

فِـــي غَمْـــرَةِ الأفْـــرَاحِ وَ(المُلتَقَـــى) وَقَفْـــتُ فِـــي جَنّاتِـــكِ العَالِيَـــهْ

وَجِئْـــتُ كَالوَلْهَـــانِ مُسْـــتَعْطِفًا أَحْنُـــو عَلَـــى آثَـــارِكِ الباقِيـــهْ

لَثَمْـــتُ تُرْبًـــا، أَتَـــدَاوَى بِـــهِ فَحَيَّـــرَ النَّـــذْكَارُ أَشْـــجَانِيَهْ

وَرُحْـتُ أَشْـدُو الشّـعر فِـي عُرْسِـهَا فَهَدْهَـــدَتْنِي فِيـــكِ أَحْلامِيـــهْ

سَـــمِعْتُ صَـــوْتًا مِـــنْ حُشَاشَـــاتِهَا فانحَبَسَـــتْ فِـــي الصَّـــدْرِ أَنْفاسِـــيَهْ

فَقُلْـــتُ: مَـــنْ أَنْـــتَ وَمَـــنْ تَبْتَغِـــي ؟ فَقَـــالَ : (أَبُـــو حَمّـــو) فَتَـــى الحَامِيَـــهْ

أَنَـــا (تِلِمْســـانُ)، وَهَـــذَا الّـــذِي تَـــرَاهُ مِـــنْ أَطْيَـــافِ آثَارِيَـــهْ

أَنَـــا الّـــذِي شَـــرَّفْتُ هَـــذا الحِمَـــى وَشِـــدْتُ مِـــنْ مَعْنَـــاهُ سُـــلْطَانِيَهْ

أَنَـــا الّـــذِي فَجَّـــرْتُ فِيـــهِ النُّهَـــى وَعِـــزَّةَ الـــنَّفْسِ بِأَفْضَـــالِيَهْ[1]

إنّنا نحس بإيقاعات متلونة بين حزن وحنين ومدح وفخر ورثاء لمدينة تلمسان، حيث شبّهها الشاعر بالمنى الغالية، ولعلّ ذلك لما عرفته تلمسان من تاريخ يطمح لبناء مجد وحضارة مشروعة كانت أمنية كلّ من حكم تلمسان أو عاش فيها، ولا غرابة أن يشبّهها الشاعر بالقصّة المسحورة السارية؛ إنها صورة خيالية، وكثيرا ما يلجأ الشّعراء إلى الصورة الخيالية لما بينهما من شبه في التأثير، لذلك كانت تلمسان قصة منعوتة بالسّحر.

ومن دون شك، فإنّ للسّحر دبيبا يسري في جسد الإنسان وعقله، فكذلك تلمسان، فأحداثها وتاريخها ومناظرها ظلت تسري عبر مخيّلة من عاشها أو زارها أو قرأ عنها، ولم يبق ذلك السريان أسير حقبة بل امتد عبْر الزمان، لتشكّل القصة موروثا يمتد عبر الأجيال والأزمان، فصارت تلمسان وجودا حضاريا غير منقطع.

وفي جو مفعم بالأفراح واللقاء، يبدو المكان عامرا، يعجّ حركة وحيوية، يقف الشاعر في آثار المدينة ومناظرها الطبيعية الخلّابة التي شبّهها بالجنّات العالية، وفي ذلك تَوَق إلى مكان لا يبلى، أو توق إلى الخلود، حيث الأمن والنعيم، وهذا له صلة بالتشبيه الأول " المنى الغالية " .

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/290.

ليستمر الشاعر في تصوير تلك الخواطر للمكان الذي يحاول استحضاره، فالاستحضار في زمن الشاعر، فهو لا يقصي زمن الماضي، ليخلق إيقاع الفارق الزمني بين لحظة الوصف وقول الشاعر، وتاريخ المكان. فالوقوف في جنّات عالية، يتطلب سيرا خاصا وهيئة خاصة، وهذا ما عبّر عنه الشاعر في تشبيه مرسل مفصل (وجئت كالولهان مستعطفا) .

لقد أوحى التشبيه السابق بحركة فيها نوع من التمايل والانحناء والتموّج واللّين، وهذا يتطلب أن لا يكون الشاعر آمرا أو ناهيا، وذلك ما أوحى به وجه الشبه، فكان من جنس المشبه به .

إنّ الاستعطاف وما يتطلبه من تودّد وتوسّل ولين ولطف في الطلب، والحنين والشوق (أو الشفقة) على ما تبقّى من آثار المدينة، وإن كان العطف والحنين والشوق قد استبدّ بالشاعر، فلا بد له من دواء، وهذا ما راح الشاعر يقرّ به، وهو دواء من جنس خصوصيات المكان، فقد كان به جنّات، ولذلك كانت تربته كريمة ومقدّسة، وعليه فقد راح الشاعر في تصوير استعاري آسر، يعبّر عن شدة ذلك الشوق ويكشف عما اعتراه وحرق فؤاده :" لثمت تربا أتداوى به"، ولم يقل " مسحت على الترب، أو لمست الترب، أو وضعت يدي على الترب، وهنا نقف على تنظيم إيقاعي بارز، حيث يذكر الفعل ويبيّن نتيجته، ممّا خلق انسجاما في دلالات الأبيات القائمة على الفعل وبيان نتيجته :

لثمت تربا ⟵ فحيّر

ورحت أشدو ⟵ فهدهدتني

سمعت صوتا ⟵ فانحبستْ

حيث شبّه الشاعر الترب بستار أو رداء يلثم به وجهه قصد التداوي وطلب الشفاء ورجاء البرد، فما كان إلا أن حيّر التّذكار أحزانه، حيث شبه التّذكار بشيء محيّر أو منبه (مسألة محيرة)، ثم راح يغني ويشدو ويترنّم بشعر في عرس المدينة، حيث شبه ما كانت عليه

المدينة، من مجد وحركة وأفراح بالعرس، فما كان إلا أن هدهدته فيها أحلامه، ليشبه الأحلام بشيء يهدهد، كالأم مع طفلها، وقد سمع صوتا من حشاشاتها فانحبست أنفاسه في صدره؛ إنّه صوت غير عاديّ .

ويمكن أن نلحظ تنظيما آخر قوامه الفعل الماضي الموزع بالآلية نفسها، وفي الموطن نفسه :

وجئتُ، لثمتُ

ورحتُ

سمعتُ

وقلتُ

لتتحول الحركة الإيقاعية إلى خطاطة سردية معتمدة على أفعال ماضية، كاشفة عن مواقف نفسية تنمّ عن حنين وشوق فيهما حسرة وأسى على ما فُقد مِن تلمسان.

إنّ الحوار الذي كان في البيت السابع، فقلت : من أنت ومن تبتغي ؟ قد كان ممهّدا له في البيت السادس، إذ من الطبيعي أنه بعد سماع صوت يحدث ما أحدثه للشاعر، أن حبس أنفاسه، وأغلق أوتاره، يقود من دون شك إلى الاستفسار عن ذلك الصوت وعن سرّه، ولذلك نجد الشاعر يسأل ويستفسر عن مراد ومبتغى ذلك الصوت، ليضع القارئ في جو حوار قائم على السؤال والجواب – وإن كان حوارا قصيرا– مركّزا على أساس الجواب، وقد كان ذلك مقصودا، لأنّ الجواب هو جواب الشاعر والرؤية هي رؤيته، والموقف هو موقفه، ليجيب الصوت الشاعر، في إجابات شكّلت إيقاعات توحي بالفخر والاعتزاز، من خلال تكرار بنية نحوية محتكمة إلى الجمل الاسمية مدعومة بتكرار ضمير المتكلم المفرد (أنا) :

أنا تلمسان

أنا الذي شرفتُ

أنا الذي فجّرتُ

ليتشكّل إيقاع أفقي وعمودي في الوقت نفسه (↵) من خلال توزيع ضمير المتكلم المفرد في الموقع نفسه، وعلى مسافات تكاد تكون متساوية، ليشكّل بذلك إيقاعا بصريا تلحظه العين عبر مساحة النص .

إنّ ذلك التكرار الممثل في ضمير المتكلم (أنا)، خلق إيقاعا موحيا بسيطرة صورة ومعان أراد لها الشاعر أن تبقى في الذاكرة، لأنّها أساس الوجود، أو بالأحرى الدواء الشافي للشاعر، فهو ما يمكن أن يتخطّى به الشاعر حالة حيرة الأشجان إلى طمأنينتها وأمنها؛ إنّها الجنّات التي يمكن أن توحي بالخلود، ولهذا نجد الشاعر يحاول أن يبرز في صورةٍ أنّ هذا الصوت لا يمكن أن يزول؛ إنّه ما شكّل خصوصيات ذلك المكان، وهذا ما جعل المشهد متجانسا في مساريه الأفقي والعمودي، في حركة متنازلة إلى الأسفل، وكذا حركة تصاعدية إلى الأعلى.

ليتعزز هذا المشهد بنظام آخر يتعدى تكرار ضمير المتكلم المفرد، ليشمل الاسم الموصول وصِلَته التي جاءت في الصيغة نفسها (فعّلتُ)

أنا

أنا الذي شرّفتُ

أنا الذي فجّرتُ

ليشكّل النظام النحوي ظاهرة بلاغية أخرى، إنها التطريز، ليسهم هذا الأخير في خلق تناغم موسيقي من خلال تكرار البني نفسها، وفي الموطن نفسه.

ثانيا:إيقاع السياق الثقافي ضمن الصور الكلية :

وإذا كانت الأمكنة قد شكّلت جزءا هامّا في الصور البلاغية، وحققت إيقاعا تعدّدت خصوصياته وخصوصيات حركته، فإنّنا نجد صورا أخرى ترتبط بنسق آخر، إنّه بنية

اجتماعية، بما تحمله من ظروف وأوضاع، وكذا ثورة فكرية، أو قل ثورة البناء والتشييد، في نقد لاذع لوضع قائم، أسهم فيه سياق ثقافي معيّن محتكم إلى الأنانية وحبّ الذات وحبّ المسؤولية.

" ولا شكّ في أنّ العلاقات بين الظواهر اللغوية والظواهر الاجتماعية ، وتأثّر اللغة بالعادات والتقاليد والنظام الاجتماعي في زمان ومكان معيّنين قائمة منذ أن وجدت اللغة ووجدت الحياة الاجتماعية ، فجوهر الإنسان إنّما يكمن في لغته وحساسيته وحياته الاجتماعية." [1]

وإنّنا نقصد بالسياق الثقافي كلّ ما يمكن أن يؤسّس لمفهوم الثقافة من أفكار ونُظم تتصل بما هو اجتماعي أو سياسي أو ديني أو أدبي أو اقتصادي ، ذلك أنه " لكل عصر ثقافته – الاجتماعية والسياسية والدينية– التي تميّزه عن غيره من العصور. واللغة بوصفها انعكاسا لهذه الثقافة أو تلك تحتوي هي الأخرى خصوصيتها، فبعض الكلمات أو العبارات قد تحمل مدلولات سياسية أو دينية أو اقتصادية أو اجتماعية تتغيّر من عصر إلى آخر." [2]

يقول الشاعر :

وَأَفْلَـــتَ بَعْـــضٌ زِمَـــامَ النَّـــأَنِّي‼ وَحُمَّـــى الكَرَاسِـــي... كَإِعْصَـــارِ جِـــنِّ

وَدُنْيَـــا المَطَـــامِعِ، تُبْـــدِي الخَفَايَـــا وَتَـــــدْفَعُ عُشَّـــــاقَهَا لِلتَّجَنِّـــــي

تَهُـــبُّ رِجَـــالٌ لِضَـــمْدِ الجِـــرَاحِ وَإِنْ قَلَـــبَ الـــبَعْضُ ظَهْـــرَ المِجَـــنِّ

([1])– هادي نهر : علم اللغة الاجتماعي عند العرب، ط(01)، طبع الجامعة المستنصرية ، بغداد ، 1988م، ص/09.

([2])– عرفات فيصل المناع: السياق والمعنى، دراسة في أساليب النحو العربي، ط(01)، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن ، بالاشتراك مع منشورات الاختلاف، الجزائر، ومنشورات ضفاف لبنان، 2013 م، ص/26، 27.

وَتُطْـــوَى الحَمَاقَـــاتُ طَـــيَّ الكِتَـــابِ وَعَـــنْ كُنْـــهِ أَسْـــرَارِهَا لَا تَسَـــلْنِي!![1]

إننّا أمام وقع نسق اجتماعي موبوء، تتصارع فيه اتجاهات متناقضة؛ اتجاه يسعى للمسؤولية بكل الوسائل، حتى صار يصاب بالحمّى، واضطراب في السلوك والموقف والرؤية، ممّا يؤدي إلى تشكيل أخلاط في البدن تؤدي إلى ارتفاع درجة الحرارة، هاته الصورة صورة التهافت والتكالب، شبّهها الشاعر بإعصار جنّ، وما للإعصار من دلالة على الإتلاف والفساد وخلق الفوضى والتشويه، فكذلك كان السياق الاجتماعي موبوءا. وما للجن أيضا من دلالة الفساد والهلاك، هذا التصور ينمو ويتبلور في ذهن القارئ، ويجعل مواقف التأسّف تقوى، ولذلك يتعزز بصور استعارية تبيّن ذلك :

دنيـــا المطـــامع، تبـــدي الخفايـــا وتـــــدفع عشّـــــاقها للتجنّـــــي

إنها حركة تتساوق مع النسق (تبدي، تدفع، العشق، التجني)، إنّها شهوة ارتكاب الجريمة والاعتداء . لينقلنا الشاعر إلى سياق مغاير، وهو الاتجاه الثاني؛ فهو نسق يحاول كسر تلك الحركة والتخفيف من تلك الموجة في سرعة . وكما لم يكن هناك إيذان بذلك التحول، فكذلك التركيب اللغوي، كشف عن تلك السرعة، فالمقام لا يسمح باستمرار الأوضاع، فكانت الفاء الرابطة إيذانا بذلك، وكان الفعل " هبّ"، أيضا إيذانا بذلك، لتتحقق دلالات سرعة اتخاذ القرار، وانتهاج السلوك المغاير، إنها دعوى نحو الإصلاح، وجبر الكسر :

فهـــبّ رجـــال لضـــمد الجـــراح وإن قلـــب الـــبعض ظهـــر المجـــنِّ

إنّها حركة سريعة متأهبة، لازمة، لا تمنح فرصة، ولذلك كان ما بعدها نكرة، ولتدل على العموم واللاتحديد، فالمجال لا يسمح بتقديم خصوصية الرجال المعنيين، فالفعل وجد وكفى،

([1]) – مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/ 74.

ليشبّه لنا الشاعر عملية الإصلاح وتداول الأمور بضمد الجراح، على سبيل الاستعارة التصريحية .

ليحاول الشاعر التخلص من ذلك الوضع، فهو غير مقبول، إنّه سياق غير مستساغ. وهو ما عبّر عنه الشاعر بالفعل" تُطوى"، حيث استعمل صيغة البناء للمجهول لعدم اهتمامه بالفاعل، بقدر ما أراد لتلك المحن أن تمحى وتزول، فشبّهها بطي الكتاب، وهو تشبيه بليغ، أو ما أطلق عليه ابن طباطبا اسم التشبيه المصدري، وهو من أحسن التشبيهات . ولعلّ الصورة هنا تعززت بعنصر إيقاعي آخر وهو الجناس (جناس الاشتقاق) (الفعل، المصدر) مع اختلاف في المعنى.

ثالثا:إيقاع النسق الأدبي ضمن السياق الثقافي

قصيدة " خواطر كئيب" :

وَلَجْتُ خِضَمَّ الشّعـر أَسْبَـحُ يَافِعًـا وَسُقْـتُ سَفِينِي فَوْقَ لُجَّتِهِ سَوْقَـا

تَخِـذْتُ عَصَـاهُ لِلطَّـوَارِقِ عُـدَّةً فَكَانَتْ (عَصَا مُوسَى) يَصُونُ بِهَا الحَقَّا

تَظَـلُّ قَوَافِيـهِ تَلُـوذُ بِمُهْجَتِـي نَشَـاوَى، فَأَجْلُـوهَا، وَأُرْسِلُهـَا وَدْقَـا

أَلَذُّ مِنَ السَّلْوَى، وَأَصْفَى مِنَ الحَيَا وَأَلْطَـفُ مِنْ رَيَّـا النَّسِيـمِ إِذَا رَقَّـا

وَقَفْتُ بِهِ فِي أَيْكَةِ الشَّرْقِ صَادِحًا إِلَى مُسْتَوَى الدُّسْتُورِ أَحْدُو بِهِ الشَّرْقَا[1]

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/59.

إذا كانت الأمكنة والقضايا الثورية والاجتماعية والسياسية والتاريخية والحضارية تشكّل إيقاعا في مشاهد تنوعت خصوصياتها، فإنّ القضايا الأدبية والنقدية هي الأخرى، قد كان لها إيقاعها الخاص من تصوير مكثّف قارب القصّة التي تلونت بالمغامرة والرحلة في أماكن متعددة، كان البحر مرتعا لها، كما كان الشرق مكانا استشرافيا يحمل بعدا حضاريا وتقليدا إبداعيا .

ولعلّ عنوان القصيدة التي أخذنا منها الأبيات، له إيقاع وطيد الصلة بإيقاع الأبيات وما تكونت منه مِن صور استعارية .

أ- **إيقاع العنوان :**

فالعنوان " خواطر كئيب"، يحدث وقعا في النفس، ما يجعل دلالات التداعي والإبداع وما يحمله الإبداع من دلالات؛ إنها المعاناة النفسية، بل الذات الإنسانية، فهي المخيّلة، وما تجوب به من صور بفعل عملية التصوير، وهي تنهل من مخزون الفكر والخيال، وتأخذ من أعاجيب اللغة، وتغرف من بحرها لتركب سفنا، وأشرعة .

كما أنّ تلك الخواطر بإضافتها إلى كئيب، جعل للتركيب الإضافي وقعه الخاص الذي تحكّم في مسار المضاف (المبتدأ) وجعله في حقل دلالي متميز متسم بالكآبة والحزن وما يلزم عنها من شعور بالألم والأسى، وهنا تتساوق دلالات العنوان بإيقاعه مع الصور التي تزخر بها الأبيات الشّعرية :

تلك الصور التي تتخذ من السرد تقنية في رسم المشاهد التي حملتنا مع رحلة الشاعر في خضمّ الشّعر، الذي راح يسبح فيه، ويسوق سفينته فوق عُبابه .

وفي تناص آخر يجعل النص القرآني يلقي بظلاله ما هو محذوف من قصص ومشاهد، كان كل من الهول والهلع والمعجزة قوامها؛ إنّه استحضار لقصة سيدنا موسي (عليه

السلام)، وإغراق فرعون، وكانت العصا عاصمة سيّدنا موسى(عليه السّلام) ومَن معه بفضل الله تعالى.

إنّ هول المشهد قد دلت عليه تراكيب لغوية، من ذلك : (ولجت، خضم، لجته، عدّة)، حيث شبّه الشاعر مجال الشّعر بشيء شديد الخوض، أو ببحر لجّي يسبح فيه، إلّا أنّه كان صغيرا، حيث أوحى هذا المشهد بمشهد محذوف، ممّا شكّل إيقاعا قائما على التقابل أساسه المذكور والمحذوف في المشاهد.

وقوام الخاصية السابقة في الحركة، ما يأتي :

مادام الشاعر يافعا في السباحة، فهذا يلزم عنه أنّ البحر واسع الحدود، لا مرأى له، فلم تقم الاستعارة على حذف المشبه فقط، في حركة تعتمد على الانتقال من شيء محذوف إلى شيء مذكور لعلاقة بينهما، بل كان في تركيب الصورة الاستعارية خاصية أخرى قائمة على حذف مشاهد يوحي بها المشبه به المذكور أو المشبه المحذوف، وبذلك تشكّل هذه الخاصة إيقاعا يدرك ببعد النظر والتعمّق والتأمل في فهم تركيب الصورة .

إنّها حركة إيقاعية تضعنا في جو قصصي، بطلها واثق من المغامرة، وواثق من النّصر، رغم صعوبة الموقف والخطر الذي يداهمه (ولجتُ، أسبح)، ليستعين الشاعر بالعطف أو الوصل، وكأنّ الأحداث والمغامرات مازالت تتوالى (وسقتُ)، إنّه صاحب القيادة، فهو الربّان، في صورة تنقلنا من قرض الشّعر وتركيب الصور إلى قيادة سفينة. إنّ مفاتيح الشّعر صعبة، وإنّ ميدانه أصعب، ولذلك فهو يملك موجا (لُجّة)، تخذت، حيث كان للصيغة الصرفية للفعل الماضي وقعا خاصا تجعل القارئ يستحضر الصيغة الصرفية الأخرى (اتخذت)، إلّا أنّ الشاعر فضّل الصيغة الأولى (تخذت) وكأنّ الحذف في الصيغة الصرفية أوحى بالسرعة؛ إنّها سرعة التصرف واتخاذ القرار، أو أنّ المشهد (الموقف) لم يكن يسمح للتهاون والإطالة، أو أنّ الشاعر قد كان مستحضرا عظمة الرحلة، ولذلك كان يعدّ لها العدّة،

وهذا ما اتفق دلاليا مع التركيب المجاور (عدة) "عصاه للطوارق عدّة". فكأنّ الفعل بصيغته يوحي بما سيأتي من تركيب، لتكون العملية شبيهة بالتصريع في الشّعر .

وكما كانت العصا التي استعملها سيدنا موسى (عليه السلام) نافعة بفضل ربّها، فإنّ الشاعر جعل عصاه ماثلة في القوة والاستقامة والمتانة، ولذلك شبّهها بعصا سيدنا موسي (عليه السلام) التي بيّنت الحق من الباطل .

وفي ظل هذه الصور الجامعة بين استعارة (تخذت عصاه) وتشبيه (البيت أكمله)، يستحضر القارئ من خلال هذه المشابهة صورا محذوفة تأبى إلا أن توحي بها التراكيب اللغوية . فإذا كانت عصا سيدنا موسى (عليه السلام) حافظة الحق، فإن هناك باطلا مدحوضا، وإذا كان هناك شعر قد تخذ له الشاعر عدّة، فإن هناك شعرا متروكا، وهو ما أشرنا إليه في الحذف القائم على التقابل. ليأتي التصريح بتلك العدّة، لتكون هي الصورة المختارة على حساب المحذوفة.

تظـــــل قوافيـــــه تلـــــوذ بمهجتـــــي نشـــاوى، فأجلوهـــا وأرســـلها وَدْقـــا[1]

ب – إيقاع صيغ المفاضلة

ويتجلّى ذلك في الألفاظ : ألذّ، أصفى وألطف .

فصيغة التفضيل أحدثت وقعا يوحي باستجلاء معاني التفاوت، الذي شكّلته حواس الذوق (ألذّ)، والبصر أو العقل (أصفى)، واللمس (ألطف) .

أو يمكن أن نلاحظ التوازي :

ألذّ من السلوى

وأصفى من الحيا

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/59

وألطف من ريّا النسيم إذا رقّا

ليعود الشاعر إلى الآلية التي بدأ بها الأبيات، فيحقق التوافق والانسجام الإيقاعي بين المطلع والختام :

وقفت به في أيكة الشرق صادحا إلى مستوى الدستور أحدو به الشرقا

والصيغة نفسها (ولجتُ، وقفتُ) على وزن فعلتُ في كل من مطلع وختام الأبيات لسابقة.

لتتعزز الصورة بمحسن بديعي وهو التصدير (رد الأعجاز على الصدور) بين الشرق والشرقا، ليكون التصدير مكونا إيقاعيا إضافيا يسهم في خلق تجانس موسيقي وتأكيد دلالي من خلال الاختلاف في المعنى بين أيكة الشرق وأحذو بها الشرقا .

رابعا : إيقاع المشاهد

3-1- قصيدة " تنزّل كريما في بلاد كريمة "

حَبِيبِـــي تَنَـــزَّلْ بَعْـــدَ خَمْسِـــينَ لَيْلَـــةً وَقَـدْ كُنْـتَ مِنَّـا قَـابَ قَوْسَـيْنِ أَوْ أَدْنَـى

وَهَـــذِي جُمُـــوعُ الشَّـــعْبِ كَالسَّـــيْلِ أَسْـــرَعَتْ تُبَـــارِكُ فِيـــكَ الصِّـــدْقَ وَالمَطْمَـــحَ الأَسْـــنَى

وَتَحْمِلُـــكَ الأَعْنَـــاقُ شَـــوْقًا وَطَالَمَـــا حَمَلْـــتَ عَلَـــى الأَعْنَـــاقِ عَهْـــدًا فَبَايَعْنَـــا

وَلَـــوْ أَنَّنَـــا فِـــي الأَمْـــرِ نَمْلِـــكُ طَاقَـــةً لَكُنَّـــا فَرَشْـــنَا فِـــي (عُوَيْنَتِنَـــا) عَيْنَـــا

وَكُنَّـــا بَسَـــطْنَا فِـــي الرِّحَـــابِ ضُـــلُوعَنَا وَكُنَّـــا وَضَـــعْنَا دُونَ سَـــيَّارَةٍ جَفْنَـــا

حَسَـــدْنَا جَـــوَادًا غَاصِـــبًا، وَلَـــوْ أَنَّنَـــا عَلِمْنَـــا، جَعَلْنَـــا مِـــنْ حُشَاشَـــاتِنَا مَتْنَـــا

تَحَيَّـــرَ فِـــي عَيْنَيْـــكَ دَمْـــعٌ، فَأَسْـــلَمَتْ مَآقِيـــكَ مَـــا يُخْفِـــي الحَنَـــانُ، فَأَشْـــفَقْنَا

تَجَلَّيْـــتَ فِـــي أَبْصَـــارِنَا فَتَشَـــابَكَتْ دُمُـــوعٌ، وَأَبْكَيْـــتَ العُيُـــونَ، وَأَبْكَيْنَـــا[1]

فَـــلَا تَـــدَعِ المِنْـــدِيلَ يُخْفِيـــهِ، إِنَّنَـــا عَهِـــدْنَاكَ لَا تُخْفِـــي دُمُـــوعَ الهَـــوَى عَنَّـــا

فَفِـــي كُـــلِّ مَـــا تَرْوِيـــهِ عَيْنَـــاكَ قِصَّـــةٌ تَـــأَثَّرْتَ مِنْهَـــا قَبْلَنَـــا، فَتَأَثَّرْنَـــا

وَمَهْمَـــا ذَرَفْـــتُمْ عَبْـــرَةً، فَهْـــيَ عَبْـــرَةٌ تُنِيـــرُ دَيَاجِينَـــا إِذَا نَحْـــنُ أَدْلَجْنَـــا

وَأَلْهَمْتَنَـــا وَعْيًـــا بِمُخْتَلِـــفِ اللُّغَـــى وَعَـــنْ لُغَـــةِ العَيْنَـــيْنِ عَنْـــكَ تَعَلَّمْنَـــا[2]

الأفعال الواردة : خمسة وثلاثون (35)

الأسماء الصريحة : واحد وخمسون (51)

الفارق : ستة عشر (16)

تنزّل، كنت، أسرعت، تبارك، تحملك، حملت، فبايعنا، نملك، لَكُنّا، فرشنا، وكنّا بسطنا،وكنّا وضعنا،، حسدنا، علمنا، جعلنا، تحيّر←— فأسلمت (التحول الإيقاعي، تحول المعاني)، ما يخفي فأشفقنا، تجليت فتشابكت، وأبكيت وأبكينا.

فلا تدع تخفيه (التحول الثاني) عهدناك لا تخفي، ما ترويه، تأثرت فتأثرنا، ذرفتم، تنير أدلجنا، وألهمتنا، تعلّمنا .

إنّ الإيقاع ينبغي أن ينظر إليه في نسب استعمال الأسماء والأفعال، لانه في حقيقة الأمر التفاوت في النسب يخلق إيقاعا.

يمكن تقسيم القصيدة السابقة إلى مشاهد :

1-إيقاع المشهد الأول : مشهد الترحيب والتهليل واللّقاء

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/193.

([2]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون ، ص/194.

حركة تهب إلى لقائه، وقد دلت على ذلك الأفعال والتراكيب : تنزّل، كنتَ، أسرعت، تبارك فيك، تحملك، حملت، نملك، لكنا، فرشنا، وكنا بسطنا، وكنا وضعنا، حسدنا، لو أننا علمنا جعلنا)، وقد كان يوحي بالثقل وكأن الشاعر يسوق المعاني (الترحاب والتهليل) للممدوح، فكان يبحث عن ألفاظ وتعابير تعبّر عن رفعة ذلك المقام وما يليق به.

كما نحس بوجود حركة فيها هول وتعظيم، ولعلّ التراكيب اللغوية بإيقاعاتها قد أوحت بذلك، سواء المكونات الاسمية أم الفعلية، فمن الاسمية (هذي الجموع، الشعب، الاعناق، شوقا، طاقة، عينا، الرّحاب، الضّلوع، جفنا، حشاشات، متنا)، أوالأفعال : (تنزّل، أسرعت، تبارك، نحملك، فرشنا، بسطنا، وضعنا، جعلنا).

وممّا يلحظ في الأفعال أنها كانت مسندة لضمير الجمع المتكلم (نحن)، ممّا أفاد المشاركة الجماعية والاستعداد الكلّي، وقد اتفقت أيضا مع بعض الأسماء التي جاءت في صيغة الجمع (جموع الشعب، الأعناق، الرّحاب، الضلوع، الحشاشات)، كما اتفقت الأفعال صوتيا مع الكلمات التي جاءت في نهاية الأبيات (أدنى، أسنى، عينا، جفنا، متنا) مما جعل للقافية الداخلية بفعل ذلك التوزيع إسهاما في خلق إيقاعات تتآزر وإيقاعات المشهد.

إنّ ذلك المشهد قد عززته صور بلاغية حققت ما له من إيقاع، من ذلك الكناية في قوله " كنت منّا قاب قوسين أو أدنى" للدلالة على القرب .

والتشبيه في قوله "هذه جموع الشعب كالسيل قد أسرعت"، وهو تشبيه مرسل مفصل قوامه الحركة.

والاستعارة في قوله " حملت على الأعناق عهدا فبايعنا"، وفي ذلك تشبيه العهد (شيء معنوي) بشيء مادي يُحمل، قوامه الحركة في الحمل والرفع والهيئة (محمول).

وتحتكم التراكيب المجازية " لكنّا فرشنا في عوّيننا عينا، وكنّا بسطنا في الرّحاب ضلوعنا وكنّا وضعنا دون سيارة جفنا"، إلى نظام داخلي يعتمد على الفعل الماضي الناقص الذي

تكرر في بداية كل صورة، ممّا خلق إيقاعا ولّد في الذهن صورة مأمولة لم تتحقق؛ فهي صورة مختزلة، وقد اتفقت دلاليا مع أسلوب التمني (لو)، وهو حرف امتناع لامتناع، أي امتناع الجواب لامتناع فعل الشرط، ممّا حقق تعالقا وترابطا وامتدادا في الحركة :

لو أننا علمنا جعلنا من حشاشاتنا متنا، فكان التركيب النحوي هو أساس تكوين الصورة .

2-إيقاع المشهد الثاني :

التحوّل إلى الممدوح، أي الشخصية المحورية، بعد أن كان التعلق الجماعي بها، لتتحول صيغة الخطاب إلى المفرد الغائب، ليشير إلى ما يتعلق بخصوصية الممدوح : تحيّر في عينيك، مآقيك (الكاف)، تجليت، أبكيت، (التاء)، حيث تعززت الإيقاعات بحركة خطاب متقابلة بين المخاطب وجماعة المتكلمين الغائبين .

أبكيت ⟵ فأبكينا

تأثرت ⟵ فتأثرنا

هذا التقابل خلق إيقاعا بفعل الفارق في صيغة الخطاب (المفرد/ الجمع)، وبفعل تكرار الأفعال نفسها، وكذا الجناس الناقص في عَبرة وعِبرة، واللغى ولغة، وهندسة القوافي الداخلية، خاصة النون التي توزعت وفق ما هو مبيّن :

تجليت في أبصارنا ـ ـــــــــــ وأبكينا

ـــــــــــ إننا ـــــــــــ عنّا

ـــــــــــ ـــــــــــ قبلنا فتأثرنا

ـــــــــــ ـــــــــــ دياجينا، إذا نحن أدلجنا

وألهمتنا ـــــــــــ تعلمنا

ليختلف مكان توزيع النون، حيث تقرب المسافة وتتباعد عن الرويّ، فأحيانا تكون وسط الصدور، وأحيانا في نهايتها، وأحيانا أخرى رديفة الروي، وأحيانا بين بداية الصدور و نهاية الأعجاز (الروي)، لتشكل النون إيقاعا تختلف مسافاته، ومن ثم أزمنة تكراره على المسمع .

وإذا تأملنا الكلمات التي اشتملت على حرف النون نلحظ أنّه تحقق فيها انسجام دلالي على غرار الانسجام الصوتي؛ فالأبصار لها علاقة بالبكاء، واسم إنّ وشبه الجملة (عنّا) قد أفادا الفاعلية الاسمية دون الحدث، (دياجينا، أدلجنا)، فالتوافق الدلالي واضح، إذ الحديث عن الدياجي وعن الظلمة، ينجر عنه حديث عن التّيه وعدم الإبصار، وكذلك قول الشاعر : (ألهمتنا تعلمنا)، فإنّ التعلم هو ناتج الإلهام .

لقد شكّلت الصور الاستعارية المكنية مشهدا يوحي بأحاسيس الحزن التي راحت تتنامى في حركة متطورة تجليها الصور في نسب متفاوتة:

تحيّر في عينيك دمع فأسلمت ـــــ مآقيك

ففي كل ما ترويه عيناك قصة ـــــ تأثّرت

إلى أن قال : فهي عبرة تنير دياجينا، فقد تحقّق التطور في موقف الحزن إلى ما هو إيجابي ، وذلك ما نجده في الرومانسية الحديثة.

*** وقال في قصيدة دموع وآلام وخواطر :**

وَقَعْنَـــا زَمَانًـــا فِـــي أَرَائِـــكِ عِـــزَّةً نَعُـــبُّ نَعِـــيمَ الـــدَّهْرِ مِـــنْ كَأْسِـــهِ عَبَّـــا

وَنَمْـــرَحُ فِـــي ظِـــلِّ السَّـــعَادَةِ وَارِفًـــا نَشَـــاوَى كَـــأَنَّ الـــدَّهْرَ وَاعَـــدَنَا حُبَّـــا

تَخِـــذْنَا مِـــنَ الأَيَّـــامِ جِلْبَـــابَ رَاحَـــةٍ وَمَـــنْ يَرْتَـــدِ الأَيَّـــامَ، أَعْرَتْـــهُ لَا رَيْبَـــا

فَيَـــا بُـــؤْسَ كَاسَـــاتٍ بِهَـــا السُـــمُّ كَـــامِنٌ وَيَـــا خُسْـــرَ أَيَّـــامٍ أَرَتْ بَعْـــدَهَا حَرْبَـــا

كَـذَا الـدَّهْرُ مَهْمَـا أَغْمَـضَ الطَّـرْفَ بُرْهَـةً عَلَـــى مَعْشَـــرٍ أَوْلاهُـــمْ بُؤْسَـــهُ حِقْبَـــا

فَيَـــا وَيْحَهَـــا ذِكْـــرَى تُمَـــزِّقُ أَنْفُسًـــا يَعُـــزُّ عَلَيْهَـــا أَنْ تَـــرَى حَقَّهَـــا يُسْـــبَى

وَيَـــا تَعْـــسَ مَأْسَـــاةٍ تَمْثُـــلُ بَيْنَنَـــا مَنَـــاظِرُ يُـــذَوِّي دُونَهَـــا أَحَـــدٌ كَرْبَـــا[1]

أ- إيقاع العنوان

يواجهنا العنوان بوقع في النفس يستحضر معاني الحزن والفرح التي قد تحملها الدموع، إلّا أنّ القرينة وهي العطف في عبارة العنوان " دموع وآلام"، يجعل الصورة المضادة تسقط من المخيّلة، لتبقى صورة الحزن هي الماثلة . كما أن المعطوف الثاني (خواطر)، يجعل للعواطف حضورا للرؤى والتصورات؛ إنه فيض نفسي وجيش عاطفة وتداعي أفكار.

إنّنا نحس بإيقاع عواطف حزينة يتنامى فيها الشعور وفق حركة متطورة، منتقلا من الخفة إلى الحدّة، من تأسّ بوضع إلى ذمّ وضع، من لحظات كانت سعيدة، إلى لحظات صارت تعيسة. إنّ الفارق بين اللحظات يخلق إيقاعا يجعل المعاني تتضح والصورة تجلى معالمها.

إنّ مشاهد الحزن السابقة تصنعها استعارات وتشبيهات، تتجاوز حدود الجزئيّ، لتقدّم مشهدا متكامل الأجزاء؛ إنّه مشهد عاطفي يشدّه خيط آسر؛ لنقف على دلالات تنامي الحزن والألم وذمّ الدّهر، فكان بذلك الانتقال انتقالا من درجة أقل حدّة إلى أخراة أكثر حدّة .

ب- التنظيمات الإيقاعية ضمن المشهد الأوّل:

لقد احتكم المشهد إلى تنظيمات إيقاعية متعددة، خلقت تنوعا في العناصر الداخلة في تركيب الإيقاع، من ذلك :

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/61.

- الأفعال الماضية (وقعنا، تخذنا) التي أجلت حركة ممتدة عبر الزمن الماضي، تكشف عن مواقف وسلوكات نهجها الشاعر ومن معه تجاه الزمن والحياة والأحداث، حيث كانت تلك الأفعال كاشفة عن أسف، وعن عهد كان جميلا، أو لم يحسن التصرف فيه، أو كان فيه في غفلة . وممّا أعطى خصوصيات ذلك الزمن أيضا المكونات الاسمية الدالة على هيئة أو حال (عزّة)، عبّا(المفعول المطلق)، وارفا (نعت)، نشاوى (الحال)، جلباب (مفعول تخذ) .

- الضمائر التي أوحت بحركة كان صنيعها المجتمع، من خلال توظيف ضمير جمع المتكلمين، الذي ورد متصلا بالأفعال (وقعنا، تخذنا)، ومستترا (نعبّ، نمرح) .

- **التكرار في الصورة الاستعارية :**

تجلى التكرار في التركيب " نعبّ نعيم الدّهر من كأسه عبّا "، ما خلق انسجاما صوتيا، من خلال تكرار الحروف نفسها، على اختلاف في صيغة الكلمة، ممّا حقق تأكيدا وحضورا قويّا لمعنى العبّ .

إنّها صورة الانغماس والانشغال بالزمن والدنيا ونعيمها، وقد عزّز ذلك دلاليا التعبير الاستعاري، في قوله " نعب نعيم الدهر من كأسه عبّا "، حيث شبّه نعيم الدهر بشيء يشرب، وقد رشّح هذا المعنى أن ذكر ما يؤيده ويوضحه في قوله " من كأسه"، وهو شرب من غير تنفس، وفي ذلك لهفة وانغماس، وهو ما اتفق دلاليا مع ما سبق ذكره.

-الموقف من الزمن :

شبّه الشاعر الزمن بثوب يرقّع ويصلح، وجلب فيه أمنا وعزا وأبهة، وراح يشرب مما ينضح به الزمن شرابا غير منقطع، في غير هوادة، ممّا أوحى بالانغماس، ويستمر ذلك التصوير من خلال ظاهرة الوصل أو العطف، حيث يواصل الشاعر تصوير تلك المواقف

الوجدانية (نمرح)، فقد كان ذلك المرح كثيرا، شبيها بالشجر الكثير، مما حقّق نشوة تعبّر عن لذّة ذلك النعيم، إذ شبّهه الشاعر بمواعدة الدّهر للناس حبّا وودا .

وكما كان العبّ (الشراب في غير تنفس) كان اتخاذ الشاعر في غير تفكير أو تردّد، في سرعة ليس معها شك، حيث جعل الشاعر الأيام ثوبا يلبس، فقد شبه الراحة بثوب يلبس، وشبه التعامل مع الأيام وأحداثها في التساهل واللامبالاة بجلباب راحة، والمشبه ذاته جاء تشبيها بليغا من باب الإضافة، حيث شبّه الشاعر الراحة بالجلباب.

لتتعزّز الحركة ببنية نحوية أساسها أسلوب الشرط القائم على فعل الشرط وجوابه، ممّا خلق تقابلا في الحركة :

من يرتدِ الأيّام ـــــ أعْرتْه لا ريبا

إنّ الشاعر يقدم لنا الدليل أو الحجة على بطلان موقفهم من الأيام والزمن .

ج- إيقاع المشهد الثاني :

يأتي المشهد الثاني في المقطوعة الشّعرية السابقة، متميزا بتنامي الإحساس نحو الحدّة والتأزّم ليتحوّل النعيم إلى جحيم، ولتتحول لحظات الزمن الحلو إلى لحظات مرة، ولحظات السعادة إلى لحظات تعاسة، إنّ هذا التحول قد صاحبه تحول في البنية التعبيرية التي احتكمت إلى بنية أسلوبية قوامها النّداء :

يا بُؤْسَ كَاسَاتٍ ـــــ◄ يا خُسْرَ أيّامٍ

▼

فيا وَيْحَهَا

▼

ويا تَعْسَ

لنقف على حركية الانتقال في أسلوب النداء ممّا هو حقيقي إلى ما هو مجازي يتحقق من خلال أغراض، لنجد المواقف السابقة (العبّ، المرح، واتخاذ الأيام جلباب راحة)، تقود إلى نتيجة تتفق منطقيا مع حركة الانتقال ممّا هو حقيقي في النداء إلى ما هو مجازي، وهذا هو جوهر البلاغة .

إنّ الكاسات التي كان يعبّ منها الشاعر عبّا، صار يدعو عليها بالبؤس، فالسمّ مدسوس في عسلها، والأيام التي اتخذها جلباب راحة صارت مضنية، فدعا عليها بالخسران

يدعو بالبؤس ـــ ثم يعلل (بها السم كامن)

يدعو بالخسر (الخسران) ــ ثم يعلل (أرت بعدها حربا)

وكأن الشاعر في حاجة إلى توضيح أكثر ولذلك جاء البيت الذي بعده خاليا من النداء، ليقدم دليلا آخر، حول حقيقة الدّهر، في أسلوب استفساري قائم على التشخيص :

كذا الدهر مهما أغمض الطّرْف بُرهة على معشر أولاهم بؤسَه حِقْبا

ليؤكد الشاعر حقيقة الدّهر، أنّه وإن أغمض عينيه أو تغافل، فإنه لن يغفل عنك، فكانت حكمة عزز بها الشاعر حججه.

ليعود إلى الذم مرة أخرى، بعد أن تأكد أن الدهر تقلّب وساء بأهله، حيث تصير مجرد الذكرى ممقوتة ولا تحتمل :

فيـــا ويحهـــا ذكـــرى تمـــزّق أنفســـا يعـــزّ عليهـــا ان تـــرى حقّهـــا يُســـبى

ليكون المنادى اللفظ (ويْحَ)، وهي عبارة تدل على الذمّ، فالشاعر يذمّ ذكرى صارت تمزّق وتفضح أنفسا، ولنا أن نتصوّر هذا التصوير المكثّف المزدوج، الذي يحمل على تصوير الذكرى مسكينا أو إنسانا يقوم بعملية التمزيق، كما أنّ التمزيق لا يكون للنفس وإنما يكون للخِرق أو الثوب، لأن المعروف أن يكون المشبه غير محمول على المجاز أو المشبه به، كما هو المثال السابق (الدّهر أغمض الطّرْف)، فالدهر مشبه بالإنسان لأن الطرْف من

خصوصيات الإنسان، ولو قال الدهر أغمض الأحداث مثلا، لصار كالتركيب الثاني (الذكرى تخرق أنفسا) .

لتصير الأيام والأحداث مأساة، بما تحمله هذه اللفظة من معان وتصورات في الذهن والنفس :

ويـــا تعـــسَ مأســـاة تمثـــل بيننـــا منـــاظر يـــذوي دونهـــا أحـــد كرْبـــا

حيث يذمّ الشاعر تلك المأساة، فهي مأساة تحمل بطبيعتها معاني البؤس والشقاء، ولكن قد تكون مفيدة، على غرا ر قول المتنبي :

بذا قضت الأيام ما بين أهلها ... مصائب قومٍ عند قومٍ فوائدُ

ولينفي الشاعر هذا التصور الأخير، وليبيّن أنّ المأساة كانت قاسية، فقد قدّم لها بلفظة " تعْس"، التي لم تبق التأويل السابق في لفظة مأساة، ولعلّ هذا التصوّر يتأكد في الصورة التي وظّفها الشاعر وكانت توحي بحالة الانكسار :

منـــــــاظر يـــــــذوي دونهـــــــا أحـــــــد كربـــــــا

فقد جعل الشاعر تلك المناظر ببؤسها جرّاء الكرب والحزن كالنبات الذابل اليابس، وإذا جفّ النبات أو ذبل ويبس فهذا يعني موته، فكذلك حال ذلك المجتمع أو الأمّة التي حلّت بها تلك المأساة.

لقد كان الإيقاع عبر مشاهد يتنامى فيها الإحساس والشعور نحو الحدّة والإنكار وهو أساس رسم مسارات الصورة، ناقلا ذلك التحول والتطور عبر تعبيرات استعارية معتمدة على حجج.

خامسا: إيقاع شعر التفعيلة (قصيدة " أنا ثائر" أنموذجا)

نظمها الشاعر أثناء فراره من السجن في طريقه إلى المغرب في آذار سنة 1959 م، وهي عيّنة من مذهبه الرصين في الشّعر الجديد.

قال الشاعر :

فِي الحَنَايَا

وَسَوَادُ اللَّيْلِ قَاتِمْ

مَالَتِ الأَكْوَانُ سَكْرِى

ثَمِلَاتٍ

أَوْدَعَتْهَا، مُهْجَةُ الأَقْدَارِ سِرًّا

في الزّوايا–

بينَ سهرانَ ونائمْ

ونجومُ اللَّيل حَيْرى

حالماتٍ

ضارعاتٍ، بثَّ فيها الغيبُ أمرا [1]

والمنايَا

بينَ مظلومٍ وظالمْ

مثقلاتٍ ضِقْنَ صَبرا

جاثماتٍ

ظَلّنَ يَرْقُبْنَ متى يُطلعنَ فَجرا

قامَ كالماردِ ..؛ يرتادُ المنايَا

وتَهادَى

يملأُ العالمَ بُشْرَى

وتحَدَّى الدَّهْرَ .. لا يَخشى الرّزايَا

وتمادى

يغمُرُ الأكوانَ عِطرَا

ومضى يَبني، على هامِ الضَّحايا

وتنادى

يُلهِمُ التّاريخَ سِفْرَا

لازمة

ويُنادِي... فَتُناجِيهِ البنادقْ

في الشَّواهِقْ

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/124.

عَاصِفاتْ [1]

يا بِلادِي ... فتُتَاغِيهِ الصواعقْ

بِالمَواحِقْ

صَارِخاتْ

فَوقَ هَامَاتِ الجبابرْ؛

وَيُغنّي فوقَ أعْوادِ المَشانقْ

فَتُحييّهِ، الخَوافقْ

وتزكّيهِ ، الخوارقْ

أنا ثائرْ

في الجزائرْ

أنا ثائرْ

إِنْ أَمُتْ : تَحي الجزائرْ...

ظلمونِي –

وَاسْتباحُوا الحَرَما

صِحْتُ : وا معتصمَا..

لطموني

لَم يُراعوا الكَرَما [2]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/125.

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/126.

غَلَّلُونِي –

حَمَّلُونِي المَغرَما

تَخَذونِي مَغْنَما

أَعْدَمُونِي

وَأَقاموا مَأتَما

كَبَّلُونِي–

دَنَّسُوا أرضَ الحِمَى

غسِّلوها بالدّمآ

طَهِّروها

ولْتباركْها السّمآ

قال : يا أمّاه، لبّيكِ وكَبَّرْ

وتَدَفّعْ

صارخًا، يَدعو البِدارَا

واستفزَّ الشّعبَ للحرب، فشمّرْ

وتطوّعْ

يُلهبُ الطاغينَ نارَا

ودعا الدّهرَ فلبّاهُ (نفمبرْ)

وتدلّعْ

يبعثِ اللّيلَ نَهارا

وَينادِي : .....[1]

رتِّلُوهَا، كصلاةِ اللهِ، خَمْسًا (سنوات الجهاد الخمس)

مُلِّئَتْ طُهْرًا وُقْدْسَا

وَاجْعَلُوها

لِبِناءِ المَجْدِ أُسَّا

سَجِّلوهَا، عَنْ فُنونِ الحَرْبِ دَرْسَا

لَقِّنُوها لِفَرنسا

ذَكّروهَا

فَهْي فِي العادةِ تَنسَى؛

أَطْلِعوها في قَضايَا العَدلِ شَمْسَا

سوفَ لا تتركُ لُبْسا

خَلِّدوهَا

تَبْقَ فِي الأَعيادِ عُرْسَا

وَطَنٌ عَبّدَ بالأشلاءِ طُرُقا

وَتَجلَّى

يَمْلأُ الدُّنيَا دَوِيًّا [2]

أُنْصرُوهُ، تَبْعَثوا فِي الأرضِ شَرْقًا

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/127.

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/128.

مُسْتَقِلاّ

لا يُمالِي الأجْنَبِيَّا ii ..

أَنْصِفُوهُ، إنَّهُ ثارَ لِيَبْقَى

يومَ يُجلَى

غَاصِبُوه: عَربِيّا

ويُنَادِي : .....[1]

قد تبدو لنا الأفكار متباعدة لا رابط بينها، أو أنّ شيئا من التناقض يميزها خارج النص، أو أنها تتسم بنوع من التباعد ولا يمكن أن نجد مسوغا يشد لحمتها، ويصهر بوتقتها، إلّا أنّ الحركة الإيقاعية لمختلف مشاهد القصيدة يمكن أن تكشف عن بناء متكامل وجو متناغم تربطه وحدة شعورية يحققها الإيقاع العام للنص، وخاصة إذا ربطنا الكلمات ومعانيها بالسياق العام له.

وبوقوفنا على مختلف الصور الجزئية في اتحادها واندماجها، تتكون – بفضل الوحدة العضوية– الصورة الكلية . فالصورة تقترن مع غيرها من العناصر " داخل سياق تحيا فيه وتشارك في بنائه." [2]

ونحسب أنّ مفدي زكرياء قد استطاع أن يجسّد تجربته الفنية من خلال بناء عالم فني يمكن أن نلمس من خلاله وعيا جماليا يمكّننا من فهم تجربة الفنان. وبذلك يتحد الجزئي

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/129.

([2])– عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ط(01)، دار جرير للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2009م، ص/100.

والكلّي ، " فليس هناك فرق بين الصورة والإنسان المفرد أو بين العمل الفني والمجموع الإنساني العام. ولمّا كان تركيب الإنسان المفرد يتماثل مع تركيب المجموع في أنّهما يحويان الوحدة مع التفرّد، فإنّ تركيب العمل الفني أيضا يتشابه مع تركيب الصورة المفردة . فمطلبه هو مطلبها : الوحدة مع الاستقلال أو التنظيم المعقد لعديدٍ من العلاقات المختلفة." [1]

لقد نقل لنا مفدي زكرياء حركة الحياة، لأن الصورة التي لا تقوم على الحياة، يمكن أن نقول عنها إنها جافة وجامدة، ذلك أنّ الصورة ليست نقلا حرفيا للواقع أو ما هو كائن في الطبيعة ، وإنّما يخضعها الشاعر" لرؤيته الخاصة ، فتخرج الصورة وليدة فكرته ، وحول ما أراد نقله إلينا ، فهي نتاج متميّز يصدر عن ملكة التخيّل لدى الشاعر." [2]

في حديث الشاعر عن فرنسا وهي تنسى، يمكن أن ندرك أهمية الصورة ومهمتها في فضح السلبي وتجاوزه.

ولا شكّ، أنّ الحديث عن موضوع وطني أو ثوري لا يمكن أن يلغي لنا شخصية الفنان، فهي موجودة ضمن الصورة، فما تحمله هذه الأخيرة من " دلالات ذات أبعاد تاريخية أو ثقافية أو اجتماعية "[3] لا يعدمها إلى جانب ذلك " قدرة الشاعر على استيعاب ما يحيط به."[4]

إنّ الصورة الكلية تكون أكثر وضوحا وتفصيلا ، فالصور" المتزاوجة أو المترابطة تحتشد لتشكيل صورة مركّبة، متضمنة تفاصيل دقيقة وشروحا توضيحية تخدم المعنى ، عبْر نمو مستمر لتحدث تأثيرا في المتلقي كان قد توخاه الشاعر." [5]

([1])–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2])– لمياء عبد الحميد القاضي : مرجعية الصورة في شعر الطبيعة ، ط(01) ، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة ، 2012م، ص/30.

([3])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5])– صاحب خليل إبراهيم : الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2000 م، ص/271.

1- إيقاع العنوان

يشكّل العنوان المكوّن من جملة اسمية (مبتدأ ضمير المتكلم المفرد) وخبره ثائر الذي جاء في صيغة اسم فاعل إيقاعا محفّزا الذات الإنسانية، ويعطينا خصوصية عن صاحب القصيدة . إنّ الضمير "أنا" يجعل القارئ يستحضر الذات المبدعة بكل خصوصياتها، ويجعلها محور الحدث، فكلّ تصرّف، وكلّ موقف، وكلّ سلوك، سوف يكون صادرا عن تلك الشخصية ومتعلقا بها، ليحقّق بذلك خصوصية الذات الشاعرة.

وبسماع الخبر، يأتي الخبر بوقعه (في دلالته المعجمية)، وأيضا صيغته الصرفية، لتتزاحم الدلالتان، وتبدوان متناقضتين، إلا أنّ بينهما اتفاقا دلاليا لا يدرك إلّا بعد نظر عميق. فصيغة ثائر تحمل دلالات الثورة والتمرّد؛ إنّه الفعل الهادف للتغيير، كما أنّ صيغة اسم الفاعل تشترك في دلالات المبتدأ " أنا" السابقة، من خلال حملها دلالة صاحبها، علاوة على الحدث على سبيل التجدّد لا الثبوت والدوام، ممّا يحقق توافقا دلاليا بين المبتدأ والخبر من هذه الناحية .

وممّا يبدو التناقض في الصيغة التي كانت على صيغة اسم الفاعل، وفيها كسر لصيغة الفعل، فهل كان ذلك الكسر هو انكسار على مستوى الذات الشاعرة، في حين الدلالة المعجمية أوحت بالتغيير والانتقال ممّا هو سلبي إلى ما هو إيجابي، وهذا يجعلنا أمام دلالة كسر النموذج أو النسق القائم، لا الانكسار الذي يحمل معنى الإحباط على مستوى الذات، وإنّما هو كسر لنموذج سائد، والبحث عن نموذج آخر، والذي يكشف عنه سياق النص، وهو ما يمكن تمثيله ببساطة في محاولة الانتقال من العبودية إلى الاستقلال والحرية، أو انتقال من الظلم والتعسّف والجور إلى العدل والمساواة والعيش في كرامة.

2- إيقاع الحركة في النص

وبناء على الثنائية السابقة يتبلور إيقاع النص العام الذي تتنازعه حركتان؛ حركة تركن إلى تصوير عالم الظلم والمعاناة، وحركة تنزع به نحو التحرّر، في رفض الوضع القائم،

وحشد الهِمم والدعوة إلى الفطنة وضرورة محاربة الاستعمار، ممّا يجعل للإيقاعات وخزا يلهب حماسة القارئ، من خلال استجلاء الواقعين .

ويمكن أن نقسم القصيدة السابقة إلى مشاهد، نرصد من خلالها الحركة الإيقاعية، وفقا لمضون كلّ مشهد :

أ- **إيقاع المشهد الأول :**

والذي شكّلته بؤر لافتة الانتباه، وقد تمثلت في صيغة الجار والمجرور:

في الحنايا

_____

_____

_____

_____

في الزوايا

_____

_____

_____

_____

والمنايا

حيث كان ما تخلّل الحنايا والزوايا من تصوير كشف عن الوضع القائم، أو أعطى خصوصية للأمكنة وما يجري فيها، كمشهد عام، أو مدخل (تمهيد) وضعنا في الجو العام للنص.

إنّها حنايا تتسم بسواد الليل الشّديد، ماذا يحدث؟ لتجيب الاستعارة، وتقدّم تآزرا للمشهد، "مالت الأكوان سكرى"، والأكوان لا تميل ولا تسكر، ولذلك كانت الأكوان مشخصة في صورة حركة وقد اتفقت الدلالة في الفعل والحال، فإنّ السكران يتمايل، وكأنّ وجودها هناك كان من روح القدر، لننتقل إلى تشخيص آخر، يجعل للأقدار مهجا وسرّا، ممّا يتفق مع سواد اللّيل والقتامة، وهذا ما جعل الشاعر يشبّهها بما هو سرّي في الحركة الإيقاعية نفسها يلقي بالحس نحو مكان، ليتكرر التركيب النحوي نفسه " في الزوايا"، ليكون القارئ قد وضع في حالة ترقب وتتبع لخصوصيات المكان، فالتقديم قد أدى هذا الدور ليتجه القارئ إلى المكان وينتظر ما يحدث فيه.

الليل قاتم لا بد أن يكون الناس نيّاما، وهذا فعلا ما حمله المشهد؛ فالناس بين سهران ونائم، وفي الليل يكون الحديث عن النّجوم، لتتعزز الاستعارة المكنية صنعة الزوايا، وكما كانت الأكوان سكرى ثملات، فإنّ النجوم لن تخالفها في الحركة؛ إنّها حيرى، لنقف على تشخيص آخر، فهي حالمات، شاردة الذهن، فاقدة التركيز، لا تدري من أمرها شيئا، ولا تعرف مخرجا، وكأنّ ذلك من أمر الغيب.

ليتم العدول عن البنية النحوية " الجار والمجرور"، إلى بنية نحوية مغايرة في الحرف ليتحول إلى حرف عطف " الواو"، التي تُعرَب حسب ما قبلها، ليتم الحديث مباشرة عن موجود، أو عمّا هو كائن في المكان، الذي يحتلّ رتبة التقابل مع المكانين السابقين (في الحنايا، في الزوايا) .

وبعد أن تمّ إجلاء واستقصاء خصوصيات المكان، الذي كان مؤلما وموحشا، وفيه بؤس وشقاء، فيه حيرة وقلق، يأتي الإفصاح في صورة أجلى؛ إنّه الموت الماثل بين ظالم

ومظلوم، ويقوم التشخيص فيضفي قِيّما فكرية وعاطفية على المشهد، ليجتمع التجسيد والتشخيص في آن واحد، فالمنايا مثقلات، فهي تشبه إنسانا أو حمارا أو سيارة، ليأتي الترشيح (ضقن صبرا) لتكون الحمولة للإنسان، جاثمات هامدات تترقبن بفارغ الصبر طلوع الفجر، ومعرفة ما يحدث .

ب – إيقاع المشهد الثاني :

يأتي البطل الذي زار المكان، أو قدّم وصفا للمكان وقدّم صورة أعطت ضرورة، قدّمت تبريرا للتدخّل . وهنا يأتي المشهد الثاني بإيقاعاته التي توحي بنوع من الهمّة والتحدّي ووجود نشاط وحيويّة، وقد حققته تنظيمات، منها :

ب–1 – السرد :

قام كالمارد

وتحدّى الدّهر

ومضى يبني

وينادي

ويغنّي

إنّها بنى فعلية شكّلت محورية الحدث، التي كشفت عن حركة عبر الزمن، حيث خلقت الأفعال الماضية بتلك الهندسة إيقاعا حقّق انسجاما وجعل القارئ يتتبع مواقف وسلوكات البطل في ظل الوضع الذي صوّره.

ب–2 : **البنية الأسلوبية القائمة على الفعل الماضي والمفعول به**

قام.... وتهادى يملأ العالمَ بشرى

وتحدّى .... وتمادى يغمر الأكوانَ عطرا

ومضى .... وتنادى يُلهم التاريخَ سفرا

إنّ الجملة العربية بتركيبها السابق (فعل، واو العطف، فعل، حال، مفعول به، وتمييز أو مفعول به)، وتكرارها في صورة متشابهة خلق تناسبا في المقادير، ومن شان التناسب في المقادير أن يخلق إيقاعا منسجما.

وقد تعزّزت البنية النحوية السابقة ببنية بلاغية أخرى أسهمت في تشكيل نغم موسيقي آسر ترتاح له النفس وتطرب، وذلك بفعل الجناس (وتهادى، وتمادى، وتنادى)، وهو جناس ناقص، لاختلافه في حرف واحد، تنوع بين الهاء والميم والنون . وهو بدوره يصنف ضمن ظاهرة بلاغية أخرى وهي التطريز.

كما تحقّق اتفاق دلالي بفعل المدّ المصوت (الفتحة الطويلة)، وكذا الألف المقصورة في نهايته، ممّا جعل الحركة الإيقاعية تمتدّ في انسياب، فكذلك التهادي والتمادي والتنادي، فكل فيه امتداد للحركة وعدم انقضائها دفعة واحدة، سواء في حركة الجسم أو الفعل أو الصوت .

وقد أسهمت في تشكيل معاني المشهد الذي احتكم إلى حركية تجلي مواقف وسلوكات البطل، صور بلاغية تنوعت بين تشبيه واستعارة، حيث اتفقت دلاليا مع إيقاع المشهد .

فالتشبيه في قوله : قام كالمارد .. ¡ يرتاد المنايا

فحركة المارد، حركة الشياطين وما توحي به من معاني السرعة والتنكيل و البطش، وذلك ما عبّر عنه بما يناسبه في المشبّه به (يرتاد المنايا)، ولنا أن نتصور حركة المارد وحركة ارتياد المنايا.

وإن كان للحركة من قيام، فلا بد أن تقرن ذلك بالسياق العام للنص، وخاصة العنوان، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك. فالحركة كان قوامها التغيير، ولذلك فالاستعارات التي شكّلت مشاهد جزئية، قد اتفقت دلاليا مع هذا المعنى :

يملأ العالم بشرى

يغمر الأكوان عطرا

يلهم التاريخ سفرا

لتستحضر خصوصيات المكان التي رسمها الشاعر في بداية القصيدة، وهي صورة مناقضة لما هو ضمن التصور الجديد؛ إنه تحول في المكان، كشفت عنه مواقف وسلوكات الشاعر، ولعلّ هذا الأمر يرجع إلى كون مفدي زكرياء لم يكن شاعرا أو ناقدا فقط، بل كان مفكّرا وسياسيا ومناضلا، وهذا ما جعل التفاعل يحصل بين الفنان الذي أبدع في تصوير الأحداث، والمناضل الوطني الذي كان يذكي أفكاره وقلمه بما يحياه.

فالعالَم بعد أن كانت تخيّم عليه الكآبة والتعاسة، راح الشاعر يملأه بشرى وسعادة، والأكوان بعد أن كانت سكرى ثملة، صارت تفوح عطرا، والأحداث بعد أن كانت تحتكم للقدَر ولأمر الغيب، تحوّلت عقلا وفكرا يلهم ويذكي كتبا؛ إنّه اليقين والدليل الملموس .

ويواصل الشاعر حركته في الكون وينادي، والمناداة قد يكون لها صدى وقد لا يكون، إنّ ما يلحظ هو أنّ مناداة الشاعر قد تحقق لها الصدى :

وينادي ⟵ فتناجيه البنادق

إنّها صورة خلقت حركة قائمة على الفعل والنتيجة، وقد كانت النتيجة من جنس الفعل، وهذا ما يحقق اتفاقا دلاليا مع الحركة الإيقاعية والصورة الاستعارية " تناجيه البنادق"، ولعلّ المناجاة ضرب من المناداة، فالبنادق أخذت سمة الأنوثة، أو سمة الإنسانية، لتردّ الصوت، فلم يكن صوتها مجرّد دليل على الحرب، بقدر ما كانت على تجاوب وعلى موعد، وكانت

هي الرؤية التي تبناها الشاعر؛ إنه الكفاح المسلّح، فالخلاص فيها، فهي واعية بتلك المسؤولية وذلك الدور، لذلك ردّت وناجت.

لتكسر الحركة في الصيغة فقط، أي التحول من البنية السردية المحتكمة إلى أفعال ماضية وحاضرة إلى بنية أسلوبية محتكمة إلى النداء، وقد كان ذلك أمرا طبيعيا، بعد أن ذكر الشاعر ذلك " وينادي ".

لتأتي البنية الأسلوبية " يا بلادي "، محدّدة المنادى وموضحة مواقف الشاعر (قام، تحدّى، مضى، يبني)، وإن اختلفت البنية فإنها وافقتها في جزء منها فكان الفعل والنتيجة:

ينادي ←——— فتناجيه البنادق (النتيجة)

يا بلادي ←——— فتناجيه الصواعق (النتيجة)

ويعود الشاعر بعد النداء إلى سرد مواقفه، فبعد النداء كان الغناء، وفي حركية أكثر تطورا وامتدادا بفعل الوصل الذي حقق ذلك الامتداد :

طول الحركة الإيقاعية، من خلال التراكيب :

ويغنّي ————————

فتنحيه، الخوافق

وتزكيه، الخوارق

ليتعزز المشهد ببنيتين بلاغيتين، وهما : التطريز والجناس .

التطريز في قوله : فتحييه، الخوافق

وتزكيه، الخوارق

من خلال الاتفاق في البنية اللغوية (الصيغة والوزن)، ممّا خلق انسجاما وولّد إيقاعا متجانسا بفعل التناسب في الوزن والصيغة، والتوزيع الهندسي المماثل.

والجناس بين الخوافق والخوارق، ممّا خلق نغما موسيقيا حققته المقاطع الصوتية المتماثلة إضافة إلى التماثل في الصيغة والوزن (الفواعل). وقد كان الجناس هنا لاحقا، وذلك لتباعد حرفي الفاء والراء في المخرج؛ فالفاء من الحروف الشفهية، في حين الرّاء من الحروف اللسانية .

ومن دون شك، فإنّه مَن كان ذلك موقفه، أو مَن ملأ العالَم بشرى، وغمر الأكوان عِطرا، وألهم التاريخ سِفرا، ونادى فناجته البنادق في الشواهق، وقال بلادي فناغته الصواعق بالمواحق، وغنّى فحيّته الخوافق، وزكّته الخوارق، فإنّه ثائر ولا ريب، وهنا نلتقي مجددا مع دلالة العنوان المتكرّر :

أنا ثائر

في الجزائر

أنا ثائر

إنْ أَمُت: تحي الجزائرْ ...

ليكون كلّ ما قاله الشاعر هو ملخص في التركيب الاسمي " أنا ثائر"، لتتّحد المشاهد السابقة كلّها ودلالة العنوان .

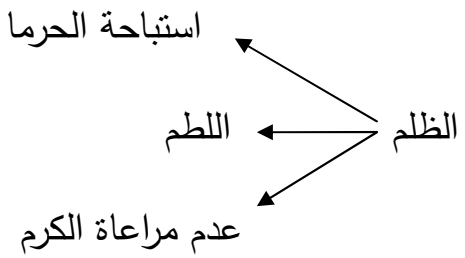
والحقيقة التي لا ينبغي أن تغيّب، هي أنّ هذه الثورة لم تكن من عدم، وكأنّ الشاعر بعد أن أبدى مواقفه، وكشف عن وطنيته التي أذكت حسّه النضالي وأبرزت فكره السياسي التحرّري، كان لزاما عليه أن يبرّر، أو بالأحرى يجيب عن سؤال : لمَ ثرتُ؟

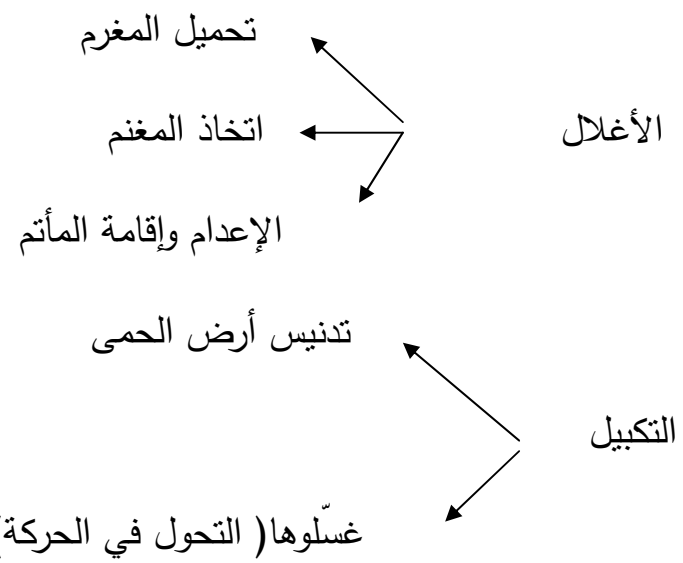
ج- **إيقاع المشهد الثالث :**

يبدأ المشهد الثالث من قول الشاعر : ظلموني إلى قوله " يبعث الليل نهارا"، لتتحوّل الحركة الإيقاعية بتحوّل صيغة الخطاب، وتحويل الصيغة في حركية بين الشاعر والآخر؛ بين الشاعر والعدو (الاستعمار) في حركة قوامها الذهاب والإيّاب؛ فحركة الذهاب أوحت

بصاحب الفعل (مقترف الفعل) من خلال ضمير الرفع (الواو المتصلة بالفعل)، ممّا جعل المشهد يحيد مساره بين الشاعر والآخر ذهابا وإيّابا .

وشكّلت الأفعال بدلالتها المعجمية مشهد تلك الحركة والذي كان فيه ظلم وغلّ وتكبيل، من خلال ذكر اللفظة ثمّ توزيع المعاني المتعلقة بها ونشرها :





لينهي ذلك التنظيم مشهد التنكيل والتعذيب وما هو ممارس من ظلم وعدوان على الشاعر، لينتقل الشاعر إلى ذكر المقابل، أو ذكر ردّ الفعل والذي مثّله الشاعر في حوار بينه والوطن الأم، لنلحظ تنظيمات إيقاعية جديدة قوامها أفعال ماضية جسدت مواقف ورؤى الشاعر :

التنظيم الأول : الأفعال الماضية والعطف عليها

قال ⟵ وكبّرْ

واستفزّ ⟵ وشمّرْ

ودعا ⟵ فلبّاه (نفمبر)

التنظيم الثاني : التطريز والسّجع

_____

وتدفّع

_____

وتطوّع

_____

وتدلّع

وكان قوامه السجع والتطريز في آن واحد، ممّا حقق انسجاما صوتيا يتكرر في المسافة نفسها، كما خلق تناسبا في المقادير من خلال الاتفاق في أوزان الأفعال الموظفة.

التنظيم الثالث : التركيب النحوي

_____

_____

صارخا، يدعو البدارا

_____

_____

يلهب الطاعنين نارا

_____

يبعث الليل نهارا

ليكون الاختلاف في بنية الحال الأول، الذي جاء اسما على غرار المثالين الثاني والثالث إذ كان جملة فعلية (يلهب ويبعث)، ومع اختلاف آخر كان في المثال الأول (البدارا) مفعولا به، في حين كان المكونان (نارا، نهارا) تمييزا.

ولعلّ الاختلاف في الصيغة بين الحال، كونها اسما وكونها جملة فعلية، قد فسّره المقام، ولذلك كان المقتضى في صورة اسمية مقدّمة، ليدل على حال اتصف بها الفاعل على وجه التجدد لا الدوام في صيغة اسم الفاعل، كما اتفقت مع الحال في كونه اسما، إذ إن الصراخ كان إنذارا في لحظة من اللحظات ثم انقضى، وكان بعده الموقف الذي يستمر ويستغرق زمنا وهو ما يقتضي الاتفاق مع العنوان " أنا ثائر"، فحركة التغيير لا تفصل عن الزمن، ولذلك فالتركيبان " يلهب الطاعنين نارا، ويبعث الليل نهارا "، هو استمرار للحدث المتحقّق عبر الزمن.

د- **إيقاع المشهد الرابع (الأخير) :**

ويبدأ من قوله " وينادي إلى آخر النص (وينادي ....)

ليحتكم هذا المشهد إلى تنظيم إيقاعي متنوع، قوامه بنية أسلوبية متمثلة في الأمر، لنكون أمام إيقاعات سلطة؛ إنها إرادة، أي ما يريده الشاعر. ومَن أخبر وأبدى موقفا فلا بد أنْ يوجّه رسالة إلى الآخر؛ كلّ معنيّ، إنّه نقْلٌ لفعل من ذات الشاعر إلى الآخر، ومن ثمّ وجب على الآخر أن يتحرّك وأنْ يسهم في حركة الثورة، وهنا نقف على حقيقة فعل التغيير، فالتغيير لا يكون فرديا، ولهذا يمكن تبرير سبب الانتقال إلى صيغة الأمر كرؤية فكرية فلسفية تقوم عليها فكرة الثورة، أو هو تفسير إضافي للعنوان " أنا ثائر " .

د-1 التنظيم الأول :

رتّلوها _____

سجّلوها _____

أطلعوها _____

ليأتي فاصل أو عدول عن التنظيم السابق بجملة (وطن عبّد بالأشلاء طرقا)

العودة إلى التنظيم السابق :

أنصروه _____

أنصفوه _____

د-2 التنظيم الثاني : التوزيع المنتظم لأفعال الأمر ، مع التماثل في ضمير الخطاب.

_____

_____

واجعلوها

_____

_____

ذكّروها

_____

_____

خلّدوها

د-3 التنظيم الثالث : التقابل الداخلي الموزّع بكيفية لافتة تجمع بين البداية والنهاية ، وبين النهاية والبداية داخليا.

رتّلوها ــــــــ

ــــــــ

واجعلوها

سجّلوها ــــــــ

ــــــــ

ذكّروها

أطلعوها ــــــــ

ــــــــ

خلّدوها

وخلال التنظيمات السابقة تتخلل صور بلاغية، تنوعت بين التشبيه والاستعارة، فقد أراد الشاعر لسنوات الكفاح من سنة 1954 م – وهو زمن اندلاع الثورة الجزائرية – إلى سنة 1959 م – وهو زمن كتابة القصيدة – لهذا الزمن أن لا ينسى، وأن يبقى ماثلا في الذاكرة، فهو مقدّس، ولذلك شبّهه الشاعر بشيء أقدس منه، وأكثر ارتباطا بالإنسان، وهو الصلاة، وإن كان الشاعر حريصا على أن تحفظ الثورة وسنوات الكفاح من طرف أهلها، فإن العدوّ أيضا، لابدّ أن نجعل له نظرة من الثورة، وهنا يحدث الانتقال إلى الآخر، وتصور الثورة عنده، ليفيد هذا التحول إيضاحا يمكن أن يكشف عن رؤية الشاعر للكفاح والفعل الثوري الذي هو أسّ معادلة العنوان، إنّها درس يلقّن لفرنسا؛ فالدرس لا بد أن يحفظ، ولا بد أن يعاد بتفاصيله، وأن تدوّن قاعدته . وكما كان الشاعر حريصا على جعل الثورة صلاة لأهلها، فإنّه أيضا، كان حريصا على أن تكون – الثورة– درسا للعدوّ.

الوطن(الأهل، الشعب الجزائري)ــــــــ العدوّ (المستعمر الفرنسي)

↓

↓

الصلاة ــــــــــــــــــــــــــــ الدرس

كما شبّه الشاعر الثورة بالشمس والعرس؛ إنها شمس في قضايا العدل، فهي عادلة، هي ثورة حق. فالثورة الجزائرية من أعظم الثورات التي اتسمت بنبلها وإنسانيتها، ولذلك أراد الشاعر أن يشبّهها بالشمس، فإنها هي الأخرى عادلة، وقد تبدو لنا المعادلة معقدة أو المعنى بعيدا، ولكن بشيء من التأمل ندرك عدل الشمس، فهي حينما تبزغ لا تحجب أشعّتها عن الطالح، بل توزعها بالقدر نفسه على كلّ من الصالح والطالح.

كما يمكن أن نجعل من الوضوح سمة لها، كما هي واضحة الأهداف النبيلة التي رسمتها ثورة أول نوفمبر 1954 م؛ إنّه بحث عن العدل في مكونات الطبيعة وعناصر الكون التي يشاهدها كل إنسان ليل نهار، وعلى أمد الدهر، وفي ذلك مصداقية أكثر، في تجسيد الفكرة ونقلها ممّا هو معنوي إلى ما هو محسوس، مدرك بالبصر والعقل .

وإذا كان الشاعر قد شبّه الثورة بالعرس، وما للعرس من مواصفات الفرح والسرور، فكذلك الثورة الجزائرية فقد أدخلت في نفوس شَعبها فرحا وسرورا، بعد أن رسم طريقها للكفاح المسلّح، فكانت ذكرى التحوّل ممّا هو سلبي إلى ما هو إيجابي، وهذا ما يمكن أن نعبّر عنه بقول الشاعر مفدي زكرياء .

ويأتي الفاصل الذي كان بمثابة دعم للصور السابقة وتقديم دليل آخر، يجعل من القضية صلاة ودرسا وعرسا، وهو أنّ الثمن الذي دفع وقدّم لتحقيق الدوال السابقة (الصلاة، الدرس، العرس) وما تحمله من مدلولات، كان غاليا، بقدر الحصى والحجارة والتربة التي تفرش بها الطرقات، وفي ذلك تكثيف للحسي في صورة حسية، ليتضح أكثر، وهذا من مهام الصورة، التي يلجأ فيها الشاعر إلى تصوير المحسوس في صورة محسوسة.

ومن كان ذلك دأبه، لا بد أن يُنصر ويُنصف، وهذا ما ختم به الشاعر قصيدته " أنصروه، أنصفوه" .

***خلاصات ونتائج :**

1- لقد اعتمدت البنية الإيقاعية للتشبيه على خاصية لافتة الانتباه ، وهي تكرار جزء من ألفاظ التركيب الوارد فيه التشبيه في تركيب المشبه به ، أو تكرار جزء من المشبه في المشبه به ، ممّا جعل الصورة التشبيهية تتعزّز بجناس شبه الاشتقاق ، كما بُنيت في حالات أخرى على السّجع .

2- اعتمدت البنية الإيقاعية للتشبيه على علاقات مؤسسة على ذكر الشيء وبيان نتيجته ، كما كانت قائمة على أساس الحركة (مشبهات قوامها الحركة) . كما تميّزت تلك المشبهات بالدهشة والغرابة ، إلا أنّ دخول تلك المشبهات في علاقات دلالية مع تراكيب خارج بنية التشبيه يزيل تلك الغرابة والدهشة ، مما يحقق لذة ومتعة وارتياحا إثر الوصول إلى جمال وبلاغة تلك التراكيب.

3- اتسمت الحركة الإيقاعية في التشبيه بالانسجام ووحدة الشعور ، خاصة ما تعلّق بتشبيه الجمع ، المحتكم إلى هندسة قوامها مشبه واحد ، في حين تعدّدت المشبهات بها ، وذلك خلق تعلّقا بالمشبه الذي تكرّر ضمنيا في المشبهات بها الأخرى ، وذلك ما يحقق ترابطا في أفكار النص ، وانسجاما في معانيه.

4- لم تفصل البنية الإيقاعية للتشبيه عن الصوامت والصوائت والمصوتات الداخلة في تركيب بنية التشبيه ، كما لم تفصل عن دلالة الألفاظ الخارجة عن تركيب الصورة التشبيهية ، فقد اتفقت معها في الإيحاء بمعاني السرعة والاندفاع والتدفق أو الثقل والبطء.

5- لقد تحققت المجانسة الإيقاعية في بنية التشبيه ، بفعل خصوصيات تركيب الصورة التشبيهية ، التي تأسست في جانب منها على خاصية لافتة الانتباه ، وصارت سمة أسلوبية في شعر مفدي زكرياء ، وهي أنّ جزءا من التشبيه الأول هو مشبه به ، ولعلّ هذا من التركيبات الجديدة في الصورة التشبيهية ، وهي أن يكون وجه الشبه في تشبيه هو عنصر من عناصر تشبيه مجاور .

6- اعتمد إيقاع التشبيه على حركة قوامها الاختزال في المشاهد ، وإحضار صور لا تخالف ما رسم في الحس وأثير في الوجدان. كما كانت الحركة الإيقاعية متسمة بالتدفق والاندفاع نحو الأمام ، خاصة التشبيهات القائمة على المشاهد ، مما خلق جوا من التصوير المتلاحق ، فكلّما أنهى المتلقي استقبال صورة ، إلا ودخل في صورة جديدة .

7- إن التوزيع الهندسي للتشبيه ، من خلال تمركز الأدوات في المواطن نفسها ، والمسافات نفسها ، خلق إيقاعا متجانسا ، بفعل التماثل في التوزيع ومراعاة خصوصيات المسافة والزمن . وعليه شكّلت أدوات التشبيه إيقاعا بصريا مزدوجا جمع بين ما هو أفقي ، وما هو عمودي .

8- إنّ إيقاع التشبيه القائم على الأداة كأنّ ، حمل خصوصية وقع المشبه منذ الوهلة الأولى ، ليسيطر على الحس والشعور ، خاصة ما كان مرتبطا بمتخيّل ديني .

9- لقد أسهمت الصوامت والصوائت في توجيه الحركة الإيقاعية في الصورة التشبيهية ، كما اتفقت الصيغ الصرفية وما تحمله من دلالة مع ما أفادته المشبهات بها من

معان ، وعليه فإن تفسير الحركة الإيقاعية في التشبيه لا يمكن أن يكون بمعزل عن البنية الصوتية واللغوية في جانبيها الإفرادي والتركيبي ، لأنها تدخل في علاقات تجانس دلالي مع المشبه أو المشبه به .

10- احتكام الحركة الإيقاعية في التشبيه إلى بنية سردية قوامها الأفعال، خاصة المضارعة منها ، لتتناسب والتدفق الشعوري المتملك نفس الشاعر .

11- قيام إيقاع التشبيه على علاقات التقابل القائم على التضاد اللفظي والمعنوي ، إضافة إلى دخوله في علاقات مع ظاهرات بلاغية أخرى خاصة السّجع .

12- لقد شكّلت عناصر الطبيعة فضاءات الحركة في الصورة التشبيهية ، واحتكمت إلى الهيئات والألوان والحركات. كما اقترنت عناصر التشبيه بالدلالة المرئية ، وذلك لكل ما أراد الشاعر أن يوليه اهتماما .

13- إنّ حركة الضمائر وتنوعها بين غائب وحاضر ، وتناوبها بين متكلم مفرد وجماعة متكلمين ، كلّ ذلك أسهم في تفسير الحركة الإيقاعية ، وإعطائها تلونا وحيوية ، وربطها بمعاني المشبه أو المشبه به .

14- كانت الحركة الإيقاعية في التشبيه كاشفة أحيانا عن غرابة العلاقات القائمة بين المشبهات والمشبهات بها خاصة فيما هو عقلي ، إلا أنّ اعتماد الحركة الإيقاعية على نوع من الاستدلال ، جعل التجانس الدلالي يتحقق على مستوى التشبيهات . ولعلّ تلك السمة بارزة في التشبيهات البليغة أيضا، القائمة على وقع المشمومات والمسموعات ، والتي تجلى فيها الانسجام بفعل حسن الانتقال من الدال إلى المدلول.

15- لقد كان مسار الحركة الإيقاعية في التشبيهات موجَّها بفعل أساليب إنشائية خاصة الأمر والاستفهام ، لتتشكل حركة جزئية ضمن حركة كلّية تسهم في إثارة المتلقي.

16- لا يمكن للمشبهات أو المشبهات بها، أن تفسّر ضمن البنية الإيقاعية للتشبيه بعيدا عن ظاهرة التعريف والتنكير ، مما يجعل التقاطع حاصلا بين ما يعتري أحوال اللفظ في علاقته بالتركيب .

17- لقد تأسست الحركة الإيقاعية في الصورة التشبيهية على تكرار نمط معين من البنى النحوية ، ممّا جعل الانسجام يتحقق في بنية االتشبيه بفعل التماثل الحاصل جرّاء تكرار المكونات نفسها ، عبر مساحات مرئية ومدركة في النص ، وبذلك تحقق البنية النحوية توازنا بفعل التساوي في المقادير ، وحضور بنية نحوية دون غيرها تحقق الوظيفة النحوية نفسها . ولا يخلو هذا الجانب من تكرار مكونات ذات طبيعة فعلية أو اسمية متماثلة .

18- لقد شكّلت الحركة الإيقاعية القائمة على بنى وتراكيب نحوية متماثلة انزياحا أسلوبيا على مستوى التشبيهات ، من خلال الخروج عن نمط تركيبي معين بعد مسافة محدّدة . ذلك الانزياح ارتبط بالخروج عن المألوف في صورة التشبيه ، إلا أنه حقق تجانسا دلاليا فسّرته البنية اللغوية الخارجة عن تركيب الصورة التشبيهية.

19- أقيمت البنية الإيقاعية للاستعارة على أساس الإجمال ثم التوزيع ، مما جعل البنية الإيقاعية في هذه الخاصية تشترك مقايسة وبنية التشبيه خاصة تشبيه الجمع. كما دخلت الألفاظ اللغوية في تركيب الاستعارة في علاقات اللزوم والجزئية والكلية ، ممّا حقّق انسجاما وتجانسا في حركية الانتقال.

20- احتكام التنظيم الإيقاعي في الاستعارة إلى الكمّ والتماثل في البنى النحوية ، ممّا شكّل إيقاعا قائما على التكرار .

21- احتكمت البنية الإيقاعية للاستعارة إلى بنى أسلوبية متفقة دلاليا وطبيعة الحركة الإيقاعية. كما احتكمت إلى صيغ سردية قوامها الأفعال الماضية ، ولم تنفصل تلك البنية في دلالتها عن البنية الصوتية المكونة تلك الأفعال.

22- اعتماد البنية الإيقاعية للاستعارة على ظاهرتي التصريع والتقفية ضمن تراكيب اسمية ، كان وراء تحقيق الإثارة والتشويق ، والإحالة إلى مشاهد مختزلة ، حقّقت حضورها بفعل قوّة الألفاظ المستعملة وحسن توظيفها.

23- كشفت البنية الإيقاعية للاستعارة عن علاقة الشاعر بوطنه الجزائر ، وانتمائه للوطن العربي الكبير ، مبرزة مدى حبّه ووفائه لوطنه . وهذا ما يؤسّس لفكرة أن العلاقات بين الألفاظ والتراكيب ، ما هي إلّا علاقات للوعي والشعور المتصلة بالإنسان.

24- ارتبطت الحركة الإيقاعية بالدلالة الممتدة امتداد الزمن والتاريخ ، أثناء إشارة الشاعر إلى الأبطال الذين تعاقب حكمهم في الجزائر ، وقد ترجم ذلك الامتداد في الحركة توظيف أسماء الإشارة .

25- كما تلونت الحركة الإيقاعية بطبيعة الأحداث المعبّر عنها ، حيث اتسمت – الحركة- بالثقل، حينما عبّر الشاعر عن وطأة الليالي ، وعمق ما هو حاصل من أوضاع مزرية تنخر عمق المجتمع الجزائري.

26- احتكام الصورة الاستعارية إلى التقابل المزدوج في الصدر والعجز ، أو التقابل الأحادي في الصدر والعجز ، أو التقابل المقيّد في الصدر من دون العجز . وكلّ تلك التنظيمات أسهمت في خلق التناسب القائم على حركة قوامها التقابل .

27- لقد شكّل التكرار أحد مقومات الإيقاع في الصورة الاستعارية ، وحمل دلالات بصرية ، من خلال التوزيع عبر مساحات النص ، أو التمركز في المكان نفسه ، ممّا حقّق خصوصيات التناسب والتساوي .

28- حقّق أسلوب الشرط اتساقا في الحركة الإيقاعية ضمن التركيب الاستعاري ، ذلك أن أسلوب الشرط تتوزع فيه الحركة بين جملة الشرط وجوابه ، وهو ما يحقّق خاصية التعلّق والارتباط بين المعاني ، ناهيك عن التشويق بفعل انتظار الجواب ، لترتاح النفس بعد ذلك ، وهو ما يفسّر استقرار الحركة في جملة جواب الشرط في كثير من الأحيان.

29- تعزيز البنية الإيقاعية للاستعارة بظاهرات بلاغية أخرى ، منها الجناس القائم على التماثل في المقاطع الصوتية والاختلاف في المعاني ، ممّا جعل الصورة تتضح أكثر .

30- قد يبدو التضاد على مستوى الصورة الاستعارية ، بفعل الدلالة المعجمية للألفاظ ، إلا أنّ الحركة الإيقاعية ضمن بنية الاستعارة ، تفسّر ذلك التضاد الذي يؤسّس لتجانس دلالي .

31- لم تخرج الحركة الإيقاعية في ثقلها أو خفّتها عن تفسير محتكم إلى الصوائت والصوامت والمصوتات .

32- إن تحول الزمن في صيغته داخل التركيب الاستعاري ، كان إيذانا بتحول في المعاني ، خاصة ما تعلّق بتصوير الأمكنة ، في تحولها مما هو سلبي إلى ما هو إيجابي . وكلّ ذلك لم ينفصل عن رؤية الشاعر للحدث الثوري الذي يتطلب نمو الوعي وتحول المواقف.

33- لقد احتلّت الأسماء وخاصة أسماء الأماكن الصدارة ضمن بنية التركيب الاستعاري ، ممّا حقّق وقعا خاصا لتلك الأسماء . كما كان لذلك التوظيف أثر دلالي عميق ، فقد كان الشاعر يهتمّ بكلّ ما يحقّق للجزائر وحدتها ويعبّر عن هويتها ومجدها وبطولاتها ونضالها، لذلك كانت تلك الأمكنة دالة على حدثية مصحوبة في كثير من الأحيان بإجلاء مواقف نفسية ، يعزّزها الوصف . ليشكّل ذلك التوظيف ظاهرة أسلوبية لافتة الانتباه.

34- تميّزت الحركة الإيقاعية في بعض الاستعارات بالخفة ، حيث كانت قائمة على التشخيص والترشيح . وقد ارتكز التشخيص على أساليب إنشائية ، خاصة الأمر والاستفهام ، ممّا جعل حركة الصورة الاستعارية تسير في اتجاهين ، جامعة بين الباث والمتلقي .

ولعلّ من ميزة اتّسم بها ذلك الحوار ، هي القصر ، وقيامه على أساس السؤال والجواب ، ممّا عزّز بنية التنغيم في ظلّ تلك الأساليب ، وجعل البنية فوق التركيبية (التطريزية) تتجانس دلاليا على مستوى السؤال والجواب.

كما أنّ سمة التشخيص القائمة على الحوار ، جعلت البنية الإيقاعية للاستعارة تقوم على حركة تتناوب بين طرفيها ، متفقة مع إيقاع البنية الصوتية ضمن التركيب الاستعاري القائم على حركة متناوبة قوامها الذهاب والمجيء.

35- قامت الاستعارة على ظاهرة التكرار في بعض تراكيبها اللغوية ، وما كان ذلك ضعفا لغويا أو تسلية ، وخاصة في حديث الشاعر عن الأمكنة . لأن ذلك التكرار في بنية الاستعارة اقتضاه السياق أو الموقف ، حيث كان الشاعر حريصا كلّ الحرص على عدم توغّل الاستعمار والسيطرة أكثر ، وذلك ما أسّس لإيديولوجية الفهم لمعنى الثورة عند مفدي زكرياء ، الذي نبّه على خطر المدّ الاقتصادي والتجويع الذي يسهم في تمكين العدوّ من السيطرة على الشعوب.

36- كانت الحركة الإيقاعية في الاستعارات المتضمنة تهنئة باحتفالات سريعة وفيضا نفسيا، كشفت عمّا هو ذاتي من رؤية خاصة لطبيعة العلاقات التي تربط الشاعر بمختلف الشرائح الاجتماعية ، وما تعيشه الأسر من مناسبات سارة كازدياد مولود أو ختان أو عرس أو عقيقة.

لتمتد تلك الحركة وتتسم بنوع من البطء ، حينما تتلون عواطف الشاعر بالإعجاب والمسرّة . والملحوظ في تلك الاستعارات أنها قامت على أسلوب النداء كظاهرة أسلوبية لافتة الانتباه ، من خلال تمركز النداء في المواطن نفسها ، حيث كان مقدّما في المخصوص بالتهنئة .

كما كشفت تلك الاستعارات في باب الإخوانيات عن حنان مطلق غير محدّد أو غير مقيّد، وذلك ما أسّس له مجيء الأسماء النّكرة في مطالع الأبيات ، فكانت عهودا عاشها الشاعر ، إلّا أنها لم تعفُ ، بل ظلّت مستمرة أحاطها الشاعر بالرعاية والحنان.

37- لقد اتسمت الحركة الإيقاعية في الصورة الكلّية القائمة على رسم المكان الواحد بالحيوية والتعدد بتعدد الضمائر الموظفة ، ليمتد الحوار بين الباثّ والمتلقي وعناصر الكون والطبيعة ، وما كانت عليه من خصوصية الهيئات والأشكال والألوان.

ومن سمات تلك الحركة قيامها على أساس السؤال والجواب ، وما بينهما من صور كثيفة تعطي أبعادا دلالية للسؤال ، كما تعطي مشروعية الجواب المقدّم.

38- لقد كانت الصورة الكلية قائمة على حشد المشاهد المتعلقة بموصوف واحد وبذلك كان الانتقال في الحركة مبنيا على أساس العلاقة بين ما هو كلي وما هو جزئي . وما زاد من حيوية تلك المشاهد في تعدد الخطاطات السردية بتنوع الضمائر أثناء الانتقال من الماضي إلى الحاضر ، مما كان يكشف عن قلق لدى الشاعر .

39- جمعت الصورة الكلية بين التشبيه والاستعارة في حركة نفسية ، حيث كان الانتقال من التشبيه إلى الاستعارة وراء إثراء دلالات المكان ، وإضفاء حيوية عليه ، تجانست دلاليا ، مع حركة التشبيه.

40- لم تكن الحركة الإيقاعية في الصورة الكليّة مفصولة عن الصوامت والصوائت والمصوتات ، فقد شكّلت وحدة شعورية ، حقّقت معاني التعلّق والارتباط بموصوف ، واحد .

فقد اتفقت الحركة الإيقاعية الممتدة أفقيا نحو الأعلى مع المصوتات (الصوائت الطويلة) أثناء التعبير عن معاني الشموخ والعظمة . كما أنّ التحوّل في مسار الحركة بين أفقي وعمودي ، صحبه تحوّل في دور المكان . فبعد أن كانت الأمكنة مرتعا للفجور وشرب الخمور ، صارت دالة على تفجير العزم في نفوس الثائرين ، وإعطاء نفَس جديد للثورة الجزائرية.

ولعلّ معاني التحول في وظيفة المكان أسّست لها ظاهرات التقابل ، وكذا الإجمال ثم التفصيل ، ليؤسّس ذلك التقابل على معاني مرفوضة اجتماعيا وأخرى مطلوبة ومشروعة ، تتعلق بمصير الأمّة ، وهي ما عبّر عنها الشاعر بثورة الفكر والنار.

41- إن آليات الانتقال والتدرّج في تفصيل جزئيات الموصوف ، أسهم في توضيح مسارات الحركة والمعنى ، كما حقّق اتساقا وانسجاما في النص الشّعري ، مما حقّق وحدة عضوية قائمة على ثنائية الزمن و ثنائية طبيعة الحدث ، المتعلّقين بمكان بؤري أو محوري . وعليه تأسّست الحركة الإيقاعية على ما يعرف بالتنامي ، أي النّموّ في الإحساس والشعور .

وقد تعدّدت آليات الاتساق والانسجام في الحركة الإيقاعية للصورة الكلية لتبنى على ظاهرة الوصل الذي جسّد امتداد المعاني وانسجامها ، إضافة إلى ظاهرة المجاورة التي خلقت نغما موسيقيا تجانس والمعاني المحققة.

42- لقد تأسّست البنية الإيقاعية في الصورة الكلّية على تآزر وتفاعل الماديات المحسوسة والمعنويات المجرّدة العقلية ، ممّا هو موجود في الكون أو متصل بحياة الإنسان .

وأحيانا تتطور الحركة الإيقاعية في الصورة الكلية وفق التطوّر في الموقف الشعوري لا المشهدي ، حيث تؤدي الاستعارات الدور الكبير في تأكيده ورسم مساره.

43- لقد تحقّقت الانزياحات الأسلوبية في الصورة المشهدية (القائمة على المشاهد) بفعل التغير في طبيعة الجمل ، التي تتحول من اسمية إلى فعلية في صيغ الحال . حيث كان ذلك العدول متفقا دلاليا مع المشبه أو المشبه به ، أو المستعار له ، أو المستعار منه.

44- اعتمدت الصورة الكلية على التكرار ، وكان ذلك بغية سيطرة صورة أو معان أرادها الشاعر أن تبقى في الذاكرة لأنها أساس الوجود.

45- يخرج المشهد أحيانا ليوظف صورا خيالية قائمة على استثمار ما هو أسطوري

46- شكّلت الأنساق الثقافية والفكرية والأدبية محورا أساسا في إيقاع الصورة المشهدية ، التي خرجت من مجال تصوير المكان ، إلى الحديث عن البنية الاجتماعية ، في ظلّ علاقتها بثورة البناء والتشييد والتعمير . وقد كشفت الحركة الإيقاعية في تلك الأنساق عن الصراع القائم في ظل وضع تحكمه متناقضات.

ومما أسهم في تصوير ذلك الصراع في البنية الإيقاعية التراكيب اللغوية والدلالات المعجمية ، إضافة إلى الاستعارة والتشبيه والكناية.

47- كشفت البنية الإيقاعية لشعر التفعيلة عند مفدي زكرياء عن بناء متكامل وجو متناغم تربطه وحدة شعورية ، يحقّقها الإيقاع العام للنص.

48- إن الإيقاع العام في شعر التفعيلة يحتكم إلى حركتين متناوبتين ، حركة تنزع نحو التحرّر ورفض الوضع القائم ، وحركة تصوّر عالم الظلم والمعاناة.

49- احتكمت البنية الإيقاعية لشعر التفعيلة إلى مجموعة تنظيمات إيقاعية ، تمثّلت في : ظاهرة التقديم والتأخير ، التماثل في البنى النحوية ، الجناس وخاصة غير التام ، التطريز ، السّجع ، التشبيه والاستعارة .

كما تجلت تنظيمات أخرى ، خرجت عن حدود ما هو بلاغي ونحوي ، إلى ما هو عقلي في نظام اللغة ، قائم على ذكر الفعل وبيان نتيجته ، وكان ذلك متساوقا دلاليا مع الصور الموظفة من تشبيه واستعارة.

ومن التنظيمات الإيقاعية التي كان لها دور كبير في توجيه دلالات النص ، اجتماع الأمر والنداء ، في حركة متناوبة ، أوحت بإيقاع يمكن أن نسميه إيقاع سلطة الشاعر ، أو إيقاع إرادة الشاعر ، التي تبلورت في ظله فكرة مسؤولية القول ومسؤولية التغيير واقتراح البديل ، وبذلك توفّر للشاعر أحقية الأمر والنّداء .

الباب الثالث

إيقاع علم البديع

البديع وتعدّد الدلالات والمباحث :

اقترن البديع بمصطلحات تختلف في التسمية ، إلا أنها تتقارب أو تتفق في المفهوم ، من ذلك " الجديد ، والغريب ، والبارع ، والعجيب ، ومن هنا فهم البلاغيون القدماء مصطلح البديع ، على أنه درجة خاصة من التميّز يظفر بها بها الفنان المطبوع ، لذا تراهم يوسّعون دائرته تارة ويجعلونها مرادفة للبلاغة ، وأخرى يضيقونها ويجعلونها خاصة بالتفرّد في فنون بعينها ." [1]

وعليه اقترن اسم البديع بالبلاغة في أوسع مفهومها، من خلال اتصالها باستعمال اللغة في سياقات مختلفة ومقامات متنوعة ، فكانت بذلك قصة البديع هي" قصة البلاغة بأسرها ، قصة الذوق العربي والفن العربي ، والفطرة العربية في أوجها وفي ضمورها." [2]

وإن كان البديع في مراحله الأخيرة قد عرف نوعا من الانحطاط والركاكة في الأساليب وطرق التعبير ، فإن ذلك راجع لأسباب عديدة ، لعلّ أهمها ما أنتج من أدب رديء في تلك

([1]) – منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد ، ص/11.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/12.

الفترة ، إضافة إلى كثرة التلخيصات والاشتغال عليها ، دون أن ننسى الظروف الصعبة التي مرّت بها البلاد العربية . " وبالرغم من ذلك ، نقرّر أنه قد أتيح للبديع من خلال هذه الجهود الفنية من يتنبّه إلى الذوق ويشيد به ، وإلى حسن النظم وإلى الجمال ، وإلى كثرة الشواهد الأدبية المختارة التي يبرز فيها بأحلى صوره ، وبأمتعها ، قبل أن يتقدّم به التدهور الفني والذوقي إلى العقم ..." [1]

وإذا كانت الأساليب بتنوعها ، واللغة بمختلف استعمالاتها ، تكون وراء التميّز والإبداع ، فإنه يمكن أن " نقرر أيضا أنّ البديع هو البلاغة في أسمى درجاتها ، فالأسلوب المتميّز المبتدع هو الذي يؤدي إلى البلاغة ، وهو الذي يعطيها البديع ، وبالتالي تكون الفنون البلاغية كلّها فنونا لتحقيق درجة الإبداع ، فالتشبيه والمجاز والكنآية والطباق والفصل والوصل وغيرها من فنون ، إنما هي أوعية يحاول الفنان أن يصبّ فيها ابتكاره وإبداعه ونبوغه، وقد ينجح وقد لا ، فليس هناك فنون بديعية ، إنما هناك فنون تحاول أن تحقّق البديع ، أن تحقق البلاغة في أبدع صورها ، ومن ثمّ نحسّ بمدى الخسارة التي لحقت الدرس البلاغي بالانحراف إلى ما يسمى بفنون البديع ، بمعنى تخصيص فنون بعينها تسمى البديع ، بينما المقصود من الفنون البديعية : الفنون التي نحاول من خلالها تحقيق الإبداع ، والابتكار والتميّز والفن الجميل."[2]

ويفرّق ابن رشيق القيرواني بين الاختراع والإبداع ، وإن كان معناهما في العربية واحدا كما يقول ، فذكر أنّ الاختراع :" خلق المعاني التي لم يسبق إليها ، والإتيان بما لم يكن منها قطّ "[3] ، أمّا الإبداع ، فهو " إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف ، والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرّر ، فصار الاختراع للمعنى ،

([1]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) – منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد، ص/20.

([3]) – ابن رشيق القيرواني : العمدة ، 265/1.

والإبداع للفظ ؛ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع ، فقد استولى على الأمد ، وحاز قصب السبق." [1]

ومن دون شكّ ، فإن الظروف التي أثّرت في البلاغة في عصورها المتأخرة ، كانت وراء إنتاج فكر بلاغي له رؤيته الخاصة لكثير من المباحث البلاغية ، فأثّر ذلك في منهج الدراسة وكيفية تناول الشواهد ، وكذا مختلف الأحكام التي صارت تخضع لها.

وكلّ ذلك عمل على " ترسيخ كثير من الأحكام التي تلقاها في مصادره ومراجعه. ولعلّ من بين هذه العوامل ... ما قام به المتأخرون من علماء البلاغة ، حين راحوا يوزعون مباحثها على علوم ثلاثة ، يختص كلّ منها بمفهوم وبعدد من المباحث التي تكون في ال نهاية مجال هذا العلم وتفصله عن ذاك."[2]

وقد تكون فكرة التقسيم أو التصنيف أو ما يمكن أن نسمّيه بالتقنين لها مبرّراتها ، ذلك أنّ الحرص على علوم اللغة العربية من الضياع والاختلاط بغيره من العلوم الأخرى ، كان وراء فكرة التقسيم ، ناهيك عن أنّ الإشكال ليس في المادة العلمية التي تنضوي ضمن علم من تلك العلوم التي قسموا إليها البلاغة ، أو في منهج تناولها ممّا يتلاءم وطبيعة مادته ، وإنّما الإشكال يكمن في تصوّرهم لتلك العلوم الثلاثة(علم المعاني ، علم البيان وعلم البديع).

وعليه لم تكن " نظرة هؤلاء البلاغيين إلى هذه العلوم ... واحدة ، لتصور – غير صحيح للأسف– لمفهوم كلّ منها. وقد ترتب على ذلك أن جاء تصورهم للبديع تصورا يجعله ذيلا للعلمين الآخرين ، ثم جاء تناولهم لمباحثه وفنونه يرسخ هذا التصور ويؤكده، فإذا كان ثمة فلسفة خاصة وقفت وراء تقسيمهم للبلاغة إلى هذه العلوم الثلاثة ، فإن هذه الفلسفة ذاتها هي التي جعلتهم يتصورون البديع على أنه علم يؤتى به لمجرد تحسين الكلام وتزيينه ، بعد أن يكون هذا الكلام قد طابق مقتضى الحال – وهو ما يقوم به علم المعاني – ووضحت

([1]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) – عبد الواحد علام : البديع المصطلح والقيمة، مكتبة الشباب للنشر، 1992 م ، ص/5.

دلالته على المعنى المراد – وهو ما يتولاه علم البيان– وقد انعكس هذا التصور النوعي للبديع على طبيعة المنهج وطريقة التناول ، بل على مباحث كلّ علم وفنونه." [1]

وإدراج السّكاكي البديع في القسم الثالث من كتابه وجعله تابعا لعلمي المعاني والبديع يعني أن السكاكي" لم يكن ينظر إليه كعلم مستقل قائم بذاته، وإلا لكان عليه أن يعامله معاملة علمي المعاني والبيان ، وأن يعطيه من ال عناية ما أعطاه لهما ." [2]

ولعلّ النظرة السابقة لعلوم البلاغة ، ولعلم البديع بصفة خاصة ، هي ما جعلت البديع "لا يتم تناوله إلا بعد أن يتناول العلمان السابقان ثم لا يحتل إلا مساحة جد ضئيلة ، إذا ما قيست بالمساحة التي يحتلانها ، ناهيك عن إطلاق مبدأ الإضافة إلى مباحثه وفنونه لمن يشاء ، في الوقت الذي حدّدت فيه مباحث العلمين الآخرين تحديدا . ثم تجيء طريقة التناول ذاتها لتؤكد ذلك التصور، حيث الاكتفاء في الأغلب الأعم بذكر التعريف ، وسوق مثال لا يتغير – عادة – في كتاب عنه في آخر ، وعادة ما يساق أيضا غفلا من أي تحليل ، وإذا بدا انّ ثمة خلافا فهو حول التعريف والتشقيق والتفريع ، إلى غير ذلك ممّا لا علاقة له بجوهر الفن ." [3]

ومن القضايا التي أثّرت في دراسة علم البديع ، والاختلاف في تحديد مباحثه ، ما أشار إليه البلاغيون من فكرة لا محدودية تلك المباحث ، وترك الحرية للمبدع أن يأتي بما شاء ، ثم يجعله في باب البديع أو ما هو مخترع .

وقد كانت تلك النظرة سلبية ، إذ غرست " في عقول كثيرين أن أنواع البديع لا تقف عند حدّ، وأنّ المهم هو اختراعها والافتنان في قولبتها . أمّا الدراسة الفنية لتلك الألوان والوقوف على قيمتها وأهميتها للعمل الأدبي وارتباطها العضوي به ، فذلك ما لم يشغل به أحد ." [4]

([1]) – عبد الواحد علام : البديع المصطلح والقيمة ، ص/5، 6.

([2]) – عبد العزيز عتيق : علم البديع ، دار الآفاق العربية للنشر ، القاهرة ، 2004 م ، ص/33.

([3]) – عبد الواحد علام : البديع المصطلح والقيمة ، ص/6.

([4]) – المرجع نفسه ، ص/159.

ذلك أنّه لا يمكن أن نعتبر تلك المحسنات " لمجرد الزينة والزخرفة الشكلية فحسب، بل إن التحسين الذي تضفيه على الكلام تحسين ذاتي يقتضيه المقام وتستدعيه الحال." [1]

فالتعبير باستعمال تراكيب لغوية على هيئة خاصة لا يمكن أن يفضل عن المقاصد التي هي معان كامنة في النفوس ، تراعي خصوصيات المقام والظروف التي ينتج فيها الكلام ، وهذا ما حرص عليه البلغاء القدامى .

ولذلك اعتبر كثير من الدارسين أنّ " ... نظرة المتأخرين – الخطيب وأتباعه– إلى فنون البديع على أنها مجرد محسنات، حسنها حسن عرضي بعد تمام المطابقة ووضوح الدلالة نظرة غير سديدة ولا تتمشى مع نظرة المتقدمين الذين جعلوا الحسن في تلك الفنون حسنا ذاتيا يقتضيه المقام ويدعو إليه الحال ، ولذا وجدنا غير واحد من المتأخرين يخالف الخطيب معلنا أن تحسين البديع تحسين ذاتي ، وليس عرضيا ، ومن هؤلاء بهاء الدين السبكي ، صاحب عروس الأفراح وأبو جعفر الغرناطي في مقدمة شرحه لبديعية ابن جابر الأندلسي ، والشيخ أحمد موسى في كتابه الصبغ البديعي ." [2]

ويذهب دارسون آخرون إلى رفض تقسيم مباحث علم البديع إلى ما هو لفظي وما هو معنوي ، إذ يقول بسيوني عبد الفتاح فيود: " كما أننا لا نوافق على تقسيم هذه الفنون إلى محسنات معنوية وأخرى لفظية ، إذ لا يتأتى بين اللفظ والمعنى ، فالألفاظ أجساد للمعاني ، ولا يظهر للفظ مزية إلا من خلال النظم الذي يسلك فيه، وعندما تتأمل الألوان البديعية التي وضعت في القسم المعنوي، ثم تنظر إلى ألوان القسم اللفظي يتضح لك ضعف هذا التقسيم، إذ لا تجد فرقا بين تلك الألوان، أو بمعنى آخر لا تلمس فرقا بين الحسن الذي يضفيه اللون

([1]) – بسيوني عبد الفتاح فيود : علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، ط(02) ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2004 م، ص/5.

([2]) – بسيوني عبد الفتاح فيود : علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، ص/97.

من هذه الألوان على المعنى وتكتسبه الصياغة والعبارات والحسن الذي يضفيه اللون الآخر..." [1]

ويقول الجاحظ : " ونحن أبقاك الله إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصد والأرجاز . ومن المنثور والأسجاع ، ومن المزدوج وما لا يزدوج ، فمعنا العلم على أن ذلك لهو شاهد صادق من الديباجة الكريمة ، والرونق العجيب ، والسبك والنحت الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولا أرفعهم في البيان أن يقول في مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل."[2]

وإذا تأمّلنا مختلف المباحث البلاغية فإننا نجد ما هو قائم على عناصر صوتية واضحة ، بحيث تتوزع تلك العناصر على مسافات متساوية أو تكاد تكون ، وبذلك تراعي خصوصيات الزمان والمكان ، إلّا أنّ ذلك غير مفصول عمّا هو دلالي ، وإنّما يكون في انسجام وتلاؤم معه ، لتتحقق مزية اللفظ والمعنى معا.

وعليه فإنّ " ثمّة فنونا لا يظهر بهاؤها إلا وهي موقعة ، كالسّجع والجناس والازدواج والمشاكلة ورد الأعجاز على الصدور ، وفنون أخرى لها من الطاقة أن تبرز كلّ خفاياها بلا إيقاع ، وقد يتوافر لها الإيقاع ويكون حينئذ إضافة جديدة . كالطباق والتعليل والمبالغة والتورية ، وغيرها من الفنون التي لا تحتاج إلى الإيقاع لتبرز خفاياها ، ولكنه قد يظهر فيها.

هذا هو الإيقاع ، أن يستخدم الفنان قدرات أصوات الحروف ، ونغمات الألفاظ ، والتراكيب ، وينسق بينها، بحيث تترجم ما يعتمل في نفسه، وتجذب المخاطب إلى محيطها ، ليذوب في أجوائها، ويظل في جنباتها، لا ينفك عقله مع نفسه مع روحه في تجاوب متصل مع الفنان وعمله الفني .

([1]) – المرجع نفسه، ص/110.

([2]) – الجاحظ : البيان والتبيين ، 426/3.

ومن جزئيات الإيقاع في البيت الواحد ، ومع إيقاع البيت الآخر، والأبيات معا، تتكون النغمة العامة للعمل الفني من حزن سائد أو فرح غامر ، أو قلق طاغ ، أو شوق محيّر..."[1]

ولعلّ العلاقات الموجودة بين مختلف الظاهرات الإيقاعية من تلازم أو تقابل أو تناظر أو تضاد أو عموم أو خصوص ، وغير ذلك من العلاقات التي تفسّر ما هو ظاهر أو خفي من تلاؤم وتجانس ، كلّ ذلك يولّد "... حركة ذهنية نشطة ، لكنها منتظمة تتمثل في الانتقال بين أجزاء القول الشّعري ، لإدراك علاقات التشابه والاختلاف بينها ، ولا تكتمل فاعليتها إلا وهي داخل السياق ، إذ لا بد من مراعاة تموضعها ، ومكانها من النظم حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة ، والفاعلة في نسيج البناء الشّعري ، وهذا لا يتم إلا عندما تنبثق عن الحركة النفسية والوجدانية للشاعر ، وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشّعري ، فإذا ما استقطبتها القوى الذهنية على حساب الفاعلية النفسية والوجدانية ، تمركز غناها وثراؤها الاجتماعي في حدود سياقها التركيبي الواردة فيه ، فلا تتجاوز – غالبا– حدود البيت الشّعري الذي يحتضنها ، مما يضر بالمسار الإيقاعي ، ويفقده تكامله ليتحول إلى تراكمات إيقاعية لا ترابط بينها ، مما يحدّد بالتالي الآفاق الإيحائية لدلالاتها ويقلص الناحية الفنية فيها." [2]

وإذا كانت العناصر الجزئية تحدّد ملمح الإيقاع العام ، وتكون علامة عليه ، فإن ذلك لا يعني تفسيرها مجزّأة بل في علاقتها بالدلالة العامة للنص المحدّدة بسياقاتها اللغوية ومقاماتها وظروف إنتاجها ، ومقاصد الخطاب .

وعليه " فإن التوتر الإيقاعي وتكامله يكون مرشدنا إلى بؤر الغنى الفني للظواهر البديعية ، وذلك من خلال شدة ارتباطها بالنفس المبدعة من جهة ، ومدى تفاعلها مع مكونات

([1]) – منير سلطان : البديع تأصيل وتجديد ، ص/23 ، 24.

([2]) – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص/295.

السياق المقالي والحالي من جهة أخرى ، وهذا كله قائم على تناولها من خلال دورها في بناء الإيقاع الشّعري العام . " [1]

ومن خلال ما سبق، يمكن أن نستنتج أنّ مباحث علم البديع تضيف طاقات هائلة للحركة الإيقاعية في النص ، من خلال وضوح التماثل الصوتي أو التقارب في البنية الصوتية على مستوى البنية ، أو من خلال مختلف العلاقات الدلالية التي تحكم الظاهرات الإيقاعية في علم البديع من ترادف أو تطابق أو تقابل أو تضمن أو لزوم ، إضافة إلى التراكيب التي ترد فيها تلك الظاهرات ، إذ تكون مستقلة تعطي ملمحا تمييزيا لعلم البديع عن غيره من العلوم الأخرى ، كما أنّها قد تكون ضمن مباحث علمي المعاني والبيان.

الفصـــل الأول

([1]) – المرجع نفسه ، ص/289.

إيقــاع السّجــع

1-السّجع في عرف البلاغيين القدماء :

يرى ابن سنان الخفاجي أنّ السّجع ضرب من المناسبة في الصيغ بين الألفاظ، حيث يقول : " ومن المناسبة بين الألفاظ في الصيغ السجع والازدواج، ويحدّ السجع بأنه تماثل الحروف في مقاطع الفصول. "[1]

إنّ السّجع يحدث في النثر بفعل التماثل الحاصل بين حروفه ومقاطع الكلام فيه، وذلك ما يشبه القوافي في الشّعر، " فكما أنّ الشّعر يحسن بتساوي قوافيه كذلك النثر بتماثل الحروف في فصوله." [2]

([1]) - ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص /171.

([2]) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وذلك ما ذهب إليه " الخطيب القزويني " في تعريفه السّجع مستحضرا قول السكاكي في ذلك، فيقول : " السجع هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا معنى قول السكاكي الأسجاع في النثر كالقوافي في الشّعر." [1]

وقد اختلف الناس في حكم استعمال السّجع واللجوء إلى توظيفه في الشّعر أو النثر، وذهبوا بين مؤيّد ومعارض، على اختلاف الحُجّة المقدّمة . يقول ابن سنان الخفاجي : " وبعض الناس يذهب إلى كراهة السّجع والازدواج في الكلام، وبعضهم يستحسنه ويقصده كثيرا، وحجّة من يكرهه أنّه ربّما وقع بتكلّف وتعمّل واستكراه، فأذهبَ طلاوة الكلام وأزال ماءه، وحجّة من يختاره أنّه مناسبة بين الألفاظ يحسنها، ويظهر آثار الصنعة فيها، ولولا ذلك لم يرد في كلام الله تعالى، وكلام النبي (صلّى الله عليه وسلّم) والفصيح من كلام العرب ." [2]

وعليه يمكن القول أنه ليس السجع كضرب من المناسبة ونوع من التوازن والاتفاق في الصيغ بين الألفاظ هو المستكره أو المذموم، وإنما كيفية استعماله ودرجة ذلك أيضا . وهذا غير مقتصر على السّجع فقط، بل على كلّ أنواع البديع . ولذلك يوضح ابن سنان الخفاجي كيفية استعمال السجع ويشير إلى بعض الخصائص الفنية التي وجب توفرها فيه، علاوة على الغرض منه، إذ يقول : " ...المذهب الصحيح أنّ السجع محمود إذا وقع سهلا متيسرا بلا كلفة ولا مشقة، وبحيث يظهر أنّه لم يقصد في نفسه ولا أحضره إلاّ صدق معناه دون مرافقة لفظه، ولا يكون الكلام الذي قبله إنّما يتخيّل لأجله، وورد ليصير وصلة إليه." [3]

ويتفق أبو هلال العسكري مع النظرة السابقة، إذ يذهب إلى أنّ " التسجيع له فضيلة على شروط البراءة من التكلّف والخلوّ من التعسّف ." [4]

([1]) – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص/278.

([2])– ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص /171.

([3]) – ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص /171.

([4]) – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص/261.

ولذلك فإنّ الاعتدال وعدم الكثرة من استعمال السجع أو غيره، ممّا فيه زيادة عن القدر المطلوب، أو تكلّف، أمر محبّب للنفس، وهذا ما أشار إليه " ابن الأثير"، حينما قال : " واعلم أنّ الأصل في السّجع إنّما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع.."[1]

ولأجل تحقيق الفائدة المرجوة من السّجع نبّه البلاغيون والنقاد والدارسون على ضرورة الاهتمام بجماليات اللفظة، من حسن اختيارها، وحسن انتقاء أصواتها، مع ضرورة أن تكون تلك اللفظة تابعة لمعناها لا العكس. وممّن أشاروا إلى هذه المسألة عبد القاهر الجرجاني، وتبعه فيها ابن الأثير فيما بعد.

يقول عبد القاهر الجرجاني في ذلك : " وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا يبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا..."[2] .

وبذلك يكون المعنى مدار استعمال السّجع، فالمعاني هي التي تستدعي تركيبا معينا، له خصوصيات معينة، من تناسب في الأصوات والصيغ، ولا يصير السّجع أو الجناس ضربا من الزينة أو الزخرفة التي لا ترجى فائدة منها، وإنّما تكون تلك المحسنات بنية تركيبية وظيفية تكشف عن معنى النص وتبيّن مقصد صاحبه .

ويوضّح عبد القادر الجرجاني كيف يتجه مستعمل السجع أو الجناس إلى المعنى، وهذا الأخير هو الذي يسلمه إلى اختيار تركيب دون آخر، فيقول : " فالمتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، وعبَر به الطريق عليهما حتى إنه لو رام تركهما

([1]) – ابن الأثير: المثل السائر، 313/1.

([2]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص/11.

إلى خلافهما ممّا لا تجنيس فيه ولا سجع لدخل من عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه في شبيه بما ينسب إليه المتكلف للتجنيس المستكره والسجع النافر." [1]

ويشرح عبد القاهر الجرجاني الفكرة السابقة أكثر، ويبيّن كيف يتحقق ذلك المراد الذي تكون فيه المعاني تابعة للألفاظ، فيرى أنّ الحسن في السجع هو إرسال المعاني دون تكلّف، حيث تطلب هذه الأخيرة ما يناسبها من ألفاظ، فيقول : " ولن تجد أيمن طائرا، وأحسن أوّلا وآخِرا، وأهدى إلى الإحسان وأجلب للاستحسان أن ترسل المعاني على سجيّتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتسب إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزيّنها . أمّا أن تضع في نفسك أنّه لا بد أن تجنّس أو تسجّع بلفظين مخصوصين، فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذّمّ ". [2]

ويشير ابن الأثير إلى خصوصيات بعض الألفاظ المسجّعة من حلاوة وحرورة، ووقع ورنين، فيقول : " بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حارّة طنانة، رنّانة، لا غثّة، ولا باردة، وأعني بغثة وباردة أنّ صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه من غير النظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة، وما يشترط لها من الحسن، وهو في الذي يأتي به من الألفاظ المسجوعة كمن ينقش أثوابا من الكرسف (القطن)، أو ينظم عقدا من الخزف الملوّن. " [3]

ولا يكتفي ابن الأثير بالإشارة إلى خصوصيات الألفاظ المسجوعة، بل يرى أنّ هناك مطلبا آخر، وهو المعنى، حيث يقول : " فإذا صفي الكلام من الغثاثة والبرد، فإنّ وراء ذلك مطلوبا آخر، وهو أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعا للفظ، فإنه

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص/13.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – ابن الأثير: المثل السائر، 313/1.

يجيء عن ذلك كظاهر مموّه على باطن مشوّه، ويكون مثله كغمد من ذهب على نصل من خشب ." [1]

2) أقسام السّجع :

يرى أبو هلال العسكري أنّ السّجع على وجوه : [2]

- فمنها أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين، لا يزيد أحدهما على الآخر، مع اتفاق الفواصل على حرف واحد.

- ومنها أن يكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة، فيكون الكلام سجعا في سجع، وهو مثل قول البصير : حتى عاد تعريضك تصريحا، وتمريضك تصحيحا... وهو أعلى مراتب الازدواج والسجع.

وهناك مرتبة دونهما، وهي ما كانت فيه الأجزاء متعادلة، وكانت الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد. [3]

فبالإضافة إلى الإشارة إلى التوازن والاعتدال في أجزاء التركيب، والتشابه من خلال الاتفاق في الحرف الأخير، فقد تم التفطن إلى قضية صوتية أخرى وهي قضية المخارج، في تصنيف مرتبة السّجع، حيث إنّه إذا تقاربت هذه الأخيرة في حالة كون الكلمتين المسجوعتين من جنس واحد فإنّ السجع يكون أدنى مرتبة مما سبق .

وممّا اشترطه أبو هلال العسكري في الأقسام السابقة للسّجع وخاصة الازدواج ما يتعلق بعدد المرات التي تتماثل فيها الفواصل، إضافة إلى الطول والقصر، ومتى يكون ذلك أفضل أو من باب التكلّف، فيقول : " ...فإن أمكن لأن يكون كل فاصلتين على حرف واحد، أو ثلاث أو أربع، لا يتجاوز ذلك كان أحسن، فإن جاوز ذلك نُسب إلى التكلّف، وإن أمكن

([1]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص/262.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/265.

أيضا أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل، وإن لم يكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول. على أنّه قد جاء في كثير من ازدواج الفصحاء ما كان الجزء الأخير منه أقصر، حتى جاء في كلام النبيّ (صلّى الله عليه وسلّم) منه شيء كثير كقوله للأنصار يفضلهم على من سواهم " إنكم لتكثرون عند الفزع، وتقلون عند الطمع."[1]

كما تفطن البلاغيون العرب إلى وزن الكلمات المسجوعة، حتّى إن لم تكن على حرف واحد فينبغي أن تكون الفواصل على زنة واحدة. [2]

وإن أشار العرب إلى بعض جماليات السّجع، فقد أشاروا إلى بعض المسائل التي ينبغي أن يبتعد عنها الأديب، كونها تعدّ عيبا في ذلك النوع البديعي، خاصة ما كان في الازدواج ومن ذلك التجميع " وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني ..." [3]، وكذا التطويل " وهو أن يجيء بالجزء الأول طويلا، فتحتاج إلى إطالة الثاني ضرورة ..." [4]

وإن كان من شروط – أشرنا إليها سابقا– وجب توفرها في السّجع، فإن هناك شرطا أساسا، إن سقط لا اعتبار للسّجع أصلا، ألا وهو اختلاف المعنى بين اللفظتين المسجوعتين أو الألفاظ المسجوعة . وذلك ما ذهب إليه ابن الأثير في قوله : " واعلم أنّ للسجع سرا هو خلاصته المطلوبة، فإن عري الكلام المسجوع منه فلا يُعتدّ به أصلا." [5]

ويوضح ذلك السرّ قائلا : " والذي أقوله في ذلك هو أن تكون كلّ واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها، فإن كان المعنى فيهما سواء فذلك هو التطويل بعينه لأن (التطويل) إنما هو الدلالة على المعنى بألفاظ

([1]) – أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص/263، 264.

([2]) – المرجع نفسه ، ص/263، 264.

([3]) – المرجع نفسه، ص/264.

([4]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) – ابن الأثير: المثل السائر، 315/1.

يمكن الدلالة عليه بدونها. وإذا وردت سجعتان تدلان على معنى واحد كانت إحداهما كافية في الدلالة عليه."[1]

وتتضح أقسام السجع أكثر عند ابن الأثير، حيث يقسّمه إلى ثلاث، باعتبار الطول والقصر بين الفواصل المسجوعة :

- الأول : " أن يكون الفصلان متساويين، لا يزيد أحدهما على الآخر.
- القسم الثاني : أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول، لا طولا يخرج به عن الاعتدال خروجا كثيرا، فإنه يقبح عند ذلك، ويُستكره ويُعدّ عيبا."[2]
- القسم الثالث : " أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول، وهو عندي عيب فاحش، وسبب ذلك أنّ السجع يكون قد استوفى أمره في الفصل الأول بحكم طوله، ثم يجيء الفصل الثاني قصيرا عن الأول، فيكون كالشيء المبتور، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غآية فيعثر دونها."[3] وهذا الرأي نفسه هو ما ذهب إليه الخطيب القزويني.[4]

ويتفق ابن الأثير في رؤيته للنوع الأخير من السّجع مع أبي هلال العسكري، حيث يذهبان إلى أنّ الطول في الفاصلة أو القسم الأخير أجمل وأفضل، وإن كان أبو هلال العسكري قد أشار إلى شيوع السّجع القصير الفاصلة الأخيرة في كلام الرسول (صلّى الله عليه وسلّم).

ومن خلال ما سبق يجمل ابن الأثير السّجع في ضربين :

([1]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

([2]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه ، ص/370.

([3]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه، ص/372.

([4]) – ينظر : الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص/270.

– أحدهما : يسمّى السّجع القصير:" وهو أن تكون كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة، وكلما قلت الألفاظ كان أحسن، لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع. " [1] . وفي ذلك حرص على قصر المسافة حتّى لا تبتر الصلة بين المسموع وذهن القارئ، لأنه في طول المسافة قد يزول أثر الصوت المماثل.

أمّا النوّع الثاني فهو ما يسمى بالسّجع الطويل، " وهو ضد الأول لأنه أسهل متناولا . وإنّما كان القصير من السجع أوعر مسلكا من الطويل لأنّ المعنى إذا صيغ بألفاظ قصيرة عزّ مواتاة السّجع فيه، لقصر تلك الألفاظ، وضيق المجال في استجلابه، وأمّا الطويل فإن الألفاظ تطول فيه، ويستجلب له السّجع من حيث وليس كما يقال، وكان ذلك سهلا." [2]

وهنا تفطن إلى علاقة النظم بطول العبارة وقصرها، ومدى صعوبة ذلك في الحالة الثانية، لأن المعاني قد تستعصي على الإنسان في العبارة الموجزة، وهذا لا يختلف مع نظرة العرب للبلاغة التي اعتبروها إيجازا.

ويوازن ابن الأثير بين النوعين السابقين من السجع، فيرى أنّ " كلّ واحد من هذين الضربين تتفاوت درجاته في ألفاظ :

أمّا السّجع القصير فأحسنه ما كان مؤلفا من لفظتين لفظتين ...ومنه ما يكون مؤلفا من ثلاثة ألفاظ وأربعة وخمسة، وكذلك إلى العشرة، وما زاد على ذلك فهو من السجع الطويل. [3] "

نلحظ أنّ ابن الأثير يحتكم إلى معيار آخر في تصنيف السّجع وهو عدد الألفاظ المسجوعة، حيث يخالف في هذه المسألة أبا هلال العسكري، إذ يرى هذا الأخير أنّ أحسن

([1]) – ابن الأثير، المثل السائر، 1 /372.

([2]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه ، ص/373.

([3]) – ابن الأثير، المثل السائر،373/1.

السجع في القصير ما لم يتجاوز الأربعة، وإن جاوزها نُعت بالتكلّف، في حين أنّ ابن الأثير يوصلها إلى عشرة.

ونشير إلى أنّ السّجع قد استعمل تحت أسماء وفنون بديعية أخرى، منها الترصيع والتصريع، " فلقد أعجب السّجع العرب حتى استعملوه في منظوم كلامهم وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعا في سجع، وهذا مثل قول امرئ القيس :

سليم الشظى عبل الشوى شنج السنا

وسمّى أهل الصنعة هذا النوع من الشّعر المرصّع." [1]

ويقسّم القزويني السّجع إلى ثلاثة أضرب : " مطرّف ومتواز وترصيع

فالسّجع المطرّف : هو الذي اختلفت فيه الفاصلتان في الوزن، كقوله تعالى : ﴿ **مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا (13) وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا** (14) ﴾ [سورة نوح، آية : 13، 14]

والسّجع المرصّع أو الترصيع : إن لم تختلف الفاصلتان في الوزن، وإن كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها، مثل ما يقابله في الأخرى في الوزن والتقفية، مثل قول الحريري : " هو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الاسماع بزواجر وعظه" .

وأما المتوازي : " فهو ما اتفقت فيه أواخر الفاصلتين في الوزن والتقفية دون وجود ما يقابل باقي الألفاظ في الفواصل الأخرى، كقوله تعالى: ﴿ **فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ** ﴾ [سورة الغاشية، آية : 13، 14] " [2]

ويرى القزويني أنّ أحسن السّجع " ما تساوت قرائنه، كقوله تعالى : ﴿ **فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ وَظِلٍّ مَمْدُودٍ**﴾ [سورة الواقعة، آية : 28، 29، 30]، ثم طالت قرينته كقوله تعالى ﴿ **وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى**﴾ [سورة النجم، آ : 1،

([1]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه ، ص/264، 265.

([2]) – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص/278، 279.

2]، أو الثالثة، كقوله تعالى : ﴿ **خُذُوهُ فَغُلُّوهُ ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ**﴾ [سورة الحاقة، آية : 30، 31]، وقد اجتمعا في قوله تعالى: ﴿ **وَالْعَصْرِ إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ إِلَّا الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ** ﴾ [سورة العصر، آية : 1، 2، 3]

ولا يحسن أن تولى قرينة قرينة أقصر منها، لأنّ السّجع إذا استوفى أمده من الأولى لطولها، ثم جاءت الثانية أقصر منها كثيرا، يكون كالشيء المبتور ويبقى السامع كمن يريد الانتهاء إلى غآية فيعثر دونها" [1]

كما يقسم القزويني السّجع إلى قصير وطويل ومتوسط [2]

وقد تفطن العرب قديما إلى علاقة السجع بالإعراب، حيث إنّ مراعاة الحركة الإعرابية للكلمات أثناء النطق بها يؤدي إلى فقدان شيء من قيمة السجع، ذلك أنّ " فواصل الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز، موقوفا عليها لأن الغرض أن يزاوج بينها، ولا يتم ذلك في كل صورة إلا بالوقف ألا ترى أنّك لو وصلت قولهم " ما أبعد ما فات، وما أقرب ما هو آت" لم يكن بدّ من إجراء كل من الفاصلتين على ما يقتضيه حكم الإعراب، فيفوت الغرض من السّجع؟ وإذا رأيتهم يخرجون الكلم عن أوضاعها للازدواج في قولهم " إنّي لآتيه بالغدايا والعشايا"، أي بالغدوات، فما ظنّهم بك في ذلك. "[3]

ويتحدث القزويني عن أصل الحسن في السجع مستندا إلى رأي عبد القاهر الجرجاني، فيقول : " وأصل الحسن في جميع ذلك – أعني القسم اللفظي – كما قال الشيخ عبد القاهر هو أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني، فإن المعاني إذا أرسلت على سجيّتها وتركت وما تريد، طلبت لأنفسها الألفاظ، ولم تكتس إلا ما يليق بها، كان خلاف ذلك، كما قال أبو الطيب المتنبي :

([1]) – المرجع نفسه ، ص/279.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، ص/280.

إِذَا لَـــمْ تُشَـــاهِدْ غَيْـــرَ حُسْـــنَ شِـــيَاتِهَا وَأَعْضَـــائِهَا، فَالحُسْـــنُ عَنْـــكَ مُغَيَّـــبُ[1]

3- شروط السّجع :

يجمل ابن الأثير شروط السجع في أربع نقاط [2]، وهي :

- اختيار مفردات الألفاظ.
- اختيار التركيب.
- أن يكون اللفظ في الكلام المسجوع تابعا للمعنى، لا المعنى تابعا للفظ .
- أن تكون كل واحدة من اللفظتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذي دلّت عليه أختها.

وأضاف البلاغيون شروطا ومعايير لحسن السجع ورأوا في وجودها دليلا على جودته، ومن هذه الشروط [3]:

1- أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة رنّانة ولا باردة يلذّ سماعها، تتحلى بالرشاقة والأناقة وروعة الجرْس.

2- أن تكون الألفاظ تابعة للمعنى ولا يكون المعنى تابعا لها مما يؤدي إلى سلامة السجع من التكلّف.

([1]) – المرجع نفسه ، ص/283.

([2]) – ابن الأثير: المثل السائر، 315/1، 316.

([3]) – زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، ط (1)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006 م ، ص/ 184 .

3- أن تكون المعاني الحاصلة عند التركيب مألوفة غير مستكرهة ولا ركيكة لأنها إذا كانت غريبة نفرت عنها الطباع، وإذا كانت ركيكة مجّتها الأسماع.

4- أن تكون كل واحدة من السجعتين دالة على معنى مغاير لمعنى الأخرى وإلا كانت تكرارا لا فائدة فيه.

5- أن تتناسب الفقر المسجوعة قدر الإمكان في الطول حتى يتم التناغم والانسجام فيما بينهما .

6- أن يأتي السجع عفوا غير مقصود ولا متكلّف، فهو كالخال في الوجه إذا كثر قبح وصار مذموما.

4- بلاغة السّجع :

يشير صاحب الصبغ البديعي في اللغة العربية إلى فائدة السجع ، فيقول :" وإذ كانت للسّجع فائدة ونكتة لا تقلّ عمّا ذكروه للجناس ، إذ إنه يخامر العقول مخامرة الخمر، ويخدّر الأعصاب إخدار الغناء ، يؤثّر في النفوس تأثير السحر، ويلعب بالأفهام لعب الريح بالهشيم لما يحدثه من النغمة المؤثرة والموسيقى القوية التي تطرب لها الأذن، وتهش لها النفس، فتقبل على السماع من غير أن يداخلها مَلل، أو يخالطها فتور، فيتمكن المعنى في الأذهان ويقرّ في الأفكار، ويعزّ لدى العقول، وكان كلّ أولئك ممّا يتوخاه البلغاء ويقصده ذوو البيان واللسن ، كان السّجع ممّا يستدعيه المقام وتوجبه البلاغة." [1]

ويحقّق السّجع في القرآن الكريم " تماسك الفاصلة وارتباطها بما قبلها في الكلام بحيث تنحدر الأسماع انحدارا، وكأنّ ما سبقها لم يكن إلا تمهيدا لها وبحيث لو حذفت لاختلّ

([1]) – أحمد إبراهيم موسى: الصبغ البديعي في اللغة العربية ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969 م، ص/496 ، 497.

معنى الكلام، ولو سكت عنها لاستطاع السامع أن يختمه بها انسياقا مع الطبع والذوق السليم "[1]

وفي الغرض السابق يشير مصطفى صادق الرافعي إلى غرابة بعض الألفاظ في القرآن الكريم ، من ذلك لفظة ضيزى من قوله تعالى : ﴿ **تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى**﴾ [النجم ، آ:22]".

ويَعتبر الرافعي تلك اللفظة من أغرب ما في القرآن الكريم . ويبيّن مدى حسنها في نظم الكلام ، إذ كان ذلك الحسن من أغربه وأعجبه ، فقد كانت سورة النجم مفصلة كلها على الياء ، فجاءت كلمة ضيزى فاصلة من الفواصل ، ثم هي في معرض الإنكار على العرب ، إذ وردت في ذكر الأصنام وزعمهم في قسمة الأولاد ، فإنهم جعلوا الملائكة والأصنام بنات لله مع أولادهم البنات ، فقال تعالى : ﴿ **أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَى؟ تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى**﴾ [النجم ، آية: 21، 22] فكانت غرابة اللفظ أشدّ الأشياء ملاءمة لغرابة هذه القسمة التي أنكرها ، وكانت الجملة كلها كأنها تصوّر في هيئة النطق بها الإنكار في الأولى والتهكم في الأخرى؛ وكان هذا التصوير أبلغ ما في البلاغة، وخاصة في اللفظة الغريبة التي تمكنت في موضعها من الفصل، ووصفت حالة المتهكم في إنكاره من إمالة اليد والرأس بهذين المدّين فيها إلى الأسفل والأعلى ن وجمعت إلى كل ذلك غرابة الإنكار بغرابتها اللفظية.[2]

ويضيف قائلا : " وإن تعجبْ فعاجبْ لنظم هذه الكلمة الغريبة وائتلافه على ما قبلها، إذ هي مقطعان: أحدهما مدّ ثقيل ، والآخر مدّ خفيف ، وقد جاءت عقِب غنّتين في " إذن" و"قسمة" وإحداهما خفيفة حادة ، والأخرى ثقيلة متفشية ، فكأنها بذلك ليست إلا مجاورة صوتية لتقطيع موسيقي." [3]

([1]) – بسيوني عبد الفتاح فيود : علم البديع ، ص/260.

([2]) – مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط(3) ، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت ، 2001م، ص/230.

([3]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبذلك يشير الرافعي إلى مسألتين هامتين :

- دور السّجع في اتساق وانسجام النص بناء على الجوانب الموسيقية التي لم تقتصر على البنية اللغوية ، بل تعدّته إلى ما هو فوق تركيبي (نبر وتنغيم)، كما استثمر خصائص الأصوات ، وكذا الصوائت والصوامت في تحقيق ذلك الاتساق والانسجام.
- توضيح علاقة التركيب والنظم بالمعاني المعبّر عنها في السورة القرآنية ، دون فصلها عن سياقها ، من جهة، وكذا المخاطَب، من جهة أخرى.

ولذلك يُعدّ السّجع " من أكثر المحسنات اللفظية دورانا على ألسنة البلاغيين والمبدعين كما يعد في الوقت ذاته من أكثر المحسنات إثارة للجدل واستحواذا على اهتمام الباحثين والدارسين قديما وحديثا، وقد توزعت آراء هؤلاء الباحثين بين إقراره وإنكاره، وإطلاقه وتقييده.[1]

ويمكن أن نستنتج أنّ هناك اهتماما بالأصوات وحسن انسجامها، وذلك له علاقة بفصاحة المفرد، وفيه إشارة إلى الإيقاع الداخلي .

- الاهتمام بالتأليف، أي بالنظم، من خلال الإشارة إلى علاقة اللفظة بأختها، وفي ذلك إشارة إلى الإيقاع الخارجي .
- الاهتمام بالمعنى في اللفظة ذاتها، أي إشارة إلى المعنى المعجمي، أو ما يعرف بإيقاع الدال .
- اختلاف المعاني، وفيه إشارة إلى التوليد الدلالي.
- الجانب النفسي، في ترقّب الطول.

الحرص على الإيجاز، من خلال الإشارة إلى المشقة الحاصلة في السّجع القصير، وهذا ضمن رؤيتهم للبلاغة على أنها إيجاز .

([1]) – زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري : فنون بلاغية، ص/171.

الدراسة التطبيقية (إيقاع السّجع):

1-إيقاع السّجع المتوازي :

قال الشاعر :

صَـــنَعْتِ البطـــولاتِ مِـــنْ صُـــلْبِ شَـــعْبٍ سَـــــخِيِّ الـــــدِّمَاءِ فَرُعْـــــتِ الـــــدُّنَا[1]

وقع السّجع بين الفعلين صنعت ورعت، وهو من السّجع المتوازي، أو القصير، ونلحظ بُعد المسافة بين اللفظتين المسجوعتين، حيث جاءت الأولى في بداية البيت الشّعري، والثانية في حشو العجُز، إلا أنّ السّجع خلق انسجاما بين البداية و النهاية ، فقد ارتبطت

([1]) – مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/43.

اللفظة الثانية بالأولى بالفاء ممّا حقّق – إضافة إلى التوازن في الصيغة والتماثل في الحرف الأخير– تعلقا وامتدادا في الحركة، حيث كان من نتائج تلك الصناعة البطولية الصادرة من صلب شَعب لم يبخل بدمه على وطنه أن كان المعنى خلق الرّوع في الدنيا، فألقت النتيجة في الحسّ انسجاما وتوافقا مع حجم الصناعة .

وقال :

بِهَـــا ذَابَ قَلْبِـــي كَـــذَوْبِ الرَّصَـــاصِ فَأَوْقَـــدَ قَلْبِـــيْ وَشَـــعْبِيَ جَمْـــرَا[1]

يعبّر الشاعر عن شدة حبّه لوطنه ومدى تعلّقه به، في صورة مادية محسوسة قَوامها البصر والاعتماد على الحركة؛ إنها حركة الرصاص المذاب، وفي ذلك نقل لما هو معنوي مجرّد في صورة محسوسة ليكون أكثر تعبيرا عن ذلك الحبّ .

وممّا آزر الصورة التشبيهية السابقة قيامها على أساس المماثلة في بناها التركيبية المعتمدة على التّكرار (الفعل والمصدر)، ممّا جعل لحركة الذوبان سيطرة على الصورة، لاهتمام الشاعر بذلك الموقف أو التصوّر، فكان لذلك الرصاص أن أوقد قلب الشاعر وشعبه جمرا، وألهب قلبه وشعبه، ونلحظ أنّ السّجع قد اقتضاه المعنى، فالثورة لم تكن صنيع فَرْد، بل هي صنيع شَعْب، ومن ثمَّ فإن الإيقاد كان لازما في كليهما.

وقال :

فِـــي رَحْـــبِ تِيلْغَمْـــتَ تَـــاهَ الغَـــزَالُ عَلَـــى الشَّـــمْسِ يَخْتَـــالُ لُطْفًـــا وظَرْفَـــا[2]

وظَرْفَـــــــــــــــــــــــــــــا[2]

([1]) – المصدر نفسه، ص/47.

([2]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/58.

قد ورد السّجع في نهاية البيت الشّعري بين اللفظتين لُطْفا وظَرْفا، وهو من السّجع القصير، ممّا خلق نغما موسيقيا تكثّف به موسيقية القافية، لأنّ الرّويّ كان فاء من جنس ما قبلها، بالإضافة إلى التوازن في التركيب والتماثل في الصيغة .

علاوة على الخصائص السابقة فإنّه قد تحقق التماثل الدلالي أيضا في علاقة السّجع ببعض تراكيب البيت الشّعري السابق، فالاختيال كان في لطافة ورشاقة ووداعة، وهو يتلاءم مع الحيوان الذي اختاره الشاعر ليمثّل معنى التّيه، وهو الغزال، فاتفقت تلك الحركات وخصوصية الحيوان المختار.

وقال :

وَيَصْـــنَعُ وَحْـــدَتَنَا ابْـــنُ عَلِـــيٍّ فَيَرْفَـــعُ رَايَتَهَـــا بِـــاليَمِينِ[1]

وقال :

ويُسْـــكِرُ هَـــذَا الـــوَرِيطُ الـــدُّنَا فَتَعْصِـــرَ فِيـــهِ النُّجُـــومُ سُـــلَافَا[2]

استعمل الشاعر السّجع في البيتين السابقين بين اللفظتين (يصنع، يرفع)، و(يسكر، تعصر)، وهو سجع أحادي الفاصلة، بَعْدَ المسافة نفسها والموضع نفسه أيضا، ليحقّق ذلك السّجع ضربا من التوازن، من خلال التعادل في الصيغ علاوة على التماثل الصوتي في الحرف الأخير، إضافة إلى اتساق الحركة الإيقاعية الممتدة التي حققتها الفاء الرابطة، وقد أفادت الترتيب في الحوادث، فصنعُ الوحدة كان بعدها رفع الرّاية، وإسكار الدّنا كان من شأنه أن يجعل النّجوم تعصر أجود وأحسن الخمرة.

وقال :

يَصُـــوغُ النِّظَـــامَ، وَيَبْـــرِي الحُسَـــامَ فَيَقْطُـــرَ ذاكَ وَهَـــذَا ... دَمَـــا[1]

([1]) – المصدر نفسه، ص/78.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/80.

نلحظ تقسيم الصدر إلى قسمين متوازنين، وهذا ما يعرف بالتوازي وهو ضرب من التوازن، إضافة إلى التماثل الصوتي الحاصل بين السّجعتين (النّظام والحسام)، ويمكن أن نجعل ذلك السّجع من باب السّجع المتساوي أي ما تساوت قرينتاه .

وقد حقّق السّجع السابق تجانسا دلاليا، من خلال الرؤية التي قدّمها الشاعر للحرب، فهي تتطلب نظاما وتنظيما، ثم إنّ النظام وحده لا يكفي ولا ينفع، فلا بدّ من عدّة وعتاد، وهو ما عبّر عنه الشاعر بعبارة " يبري الحسام"، فلم يقتصر الانسجام على ما هو صوتي، بل تعداه إلى المعنى الذي تتطلبه الحرب من ضرورة وجود تدبير وعتاد.

وقال :

شـــرَعْتَ الجِهَـــادَ، فَلَبَّـــاكَ شَـــعْبٌ وَنَاجَـــاكَ رَبٌّ فَكَـــانَ النَّصِـــيرَا[2]

وقال :

وَأَلْهَبْـــتَ فِـــي القَـــابِعِينَ الحَنَايَـــا وَأَيْقَظْـــتَ فِـــي الخَـــانِعِينَ الضَّـــمِيرَا[3]

وقال أيضا :

ثَمَـــانٌ وَعَشْـــرًا... تَخُـــوضُ المَنَايَـــا وَتُزْجِـــي السَّـــرَايَا، وَتَبْنِـــي المَصِـــيرَا[4]

نقف في الأبيات السابقة على سجع في شكل موازنات تنوّعت أشكالها، فمنها التوازي غير المتقابل ، والتوازي المتقابل . والمقصود بالتوازي غير المتقابل هو ما لم يشمل الشطرين كليهما، وإنّما توزع ضمن الشطر الأول فقط، أو ضمن جزء من الشطر الأول وجزء من الشطر الثاني، على اختلاف مكان التوظيف.

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/83.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/84.

([3]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ففي البيت الأول ممّا سبق، نجد التوازي غير المتقابل بين : لبّاك شعْب وناجاك ربّ، ولم يصل ذلك النوع من السّجع درجة الترصيع، ذلك أن الفعلين " لبّاك وناجاك"، كان الاتفاق في الضمير وليس في حرف أصلي من حروف الفعلين، كما لم يكونا على وزن واحد.

أمّا البيت الثاني، فقد تحقق فيه التوازي المتقابل، وهو ما يمكن تسميته بالتشطير، وإن كان من البلاغيين من اشترط في التشطير أن يكون خاصا بالشطر الواحد فقط، في حين ذهب آخرون إلى خلاف ذلك، لقلّة مجيء الأول في الشّعر.[1]

ويمكن رصد التقابلات الحاصلة في البيت الشّعري الثاني ممّا سبق، كما يأتي :

وألهبت ـــــــــــ وأيقظت

في القابعين ـــــــــ في الخانعين

الحنايا ـــــــــ الضميرا

وممّا يلحظ أنّ المقاطع الأخيرة من الألفاظ والتراكيب السابقة قد تنوعت مخالفة حرف الرويّ، وهذا ما أعطى فسحة أكثر للتلوين الإيقاعي في البيت الشّعري.

وفي البيت الثالث توازٍ غير متقابل أي أنّه يشمل جزءا من الشطر الأول وجزءا من الشطر الثاني، ويتضح ذلك في الألفاظ والعبارات التالية :

تخوض المنايا ـــــــ وتزجي السّرايا ـــــــــ وتبني المصيرا

تخوض ـــــــ تزجي ـــــــــ تبني

المنايا ـــــــ السّرايا ـــــــــ المصيرا

([1])– يراجع: أبو هلال العسكري ، الصناعتين، ص/411 . وأيضا : القزويني : الإيضاح ، ص/281.

ويأخذ السّجع تنظيما آخر ليتعزّز بآليات أخرى قوامها التفريق (التوزيع) كحركة منتظمة تخلق تقابلا في كيفية توزيع المعاني، إضافة إلى التوازن في المقادير بفعل تماثل الصيغ . إذ يقول الشاعر :

وَقَـــــالَ الرَّعَادِيـــــدُ : قَـــــوْمٌ رَعَـــــاعٌ مَجَـــــانِينُ تَجْـــــرِي وَرَاءَ الخَيَـــــالِ

وَقَـــــالَ المَنَاجِيـــــدُ : قَـــــوْمٌ كِـــــرَامٌ صَـــنَادِيدُ مِـــنْ عُظَمَـــاءِ الرِّجَـــالِ[1]

الرِّجَـــالِ[1]

لقد وزّع الشاعر معنى القول بين الرّعاديد والمناجيد، وجعل قول الرّعاع قولا مقلّلا من شأن المحاربين المدافعين عن أوطانهم، وأنّهم من سفلة القوم مصابون بالجنون يطاردون الخيال . في حين جعل قول المناجيد مخالفا للقول الأوّل في أنّ المحاربين قوم كرام شجعان من أنبل وأعظم الرّجال.

وقد تحقق التماثل الصوتي في كل من الرّعاديد والمناجيد، علاوة على التماثل في الصيغة مما شكّل ظاهرة بلاغية أخرى هي التطريز، ليمتد التماثل إلى لفظة صناديد . وممّا زاد في تأكيد المعاني التكرار الفعلي (وقال)، وأيضا الاسمي (قوم) .

وممّا يلحظ أيضا تعزيز الإيقاع في البيتين السابقين بفعل البنى النحوية المتكررة بالكيفية نفسها:

وقال الرعاديد : قوم رعاع مجانين

وقال المناجيد : قوم كرام صناديد

إنّ ترتيب الألفاظ السابقة بالكيفية نفسها، ومجيئها في صيغ متماثلة، باستثناء مجانين وصناديد، حيث جاءت الأولى على وزن مفاعيل، والثانية فعاليل، ليتعدى ذلك التماثل إلى التماثل في الوظائف النحوية ممّا حقق انسجاما في الحركة الإيقاعية .

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/48.

وقال :

وَبَـــــــارَكَ فَـــــــأْرًا ... يُـــــــوَزِّعُ نَـــــــارًا فَيَخْلَـــــــعُ بِالرُّعْـــــــبِ، قَلْـــــــبَ الجَبَـــــــانِ[1]

في حديث الشاعر عن الحيوانات ومشاركتها في الثورة الجزائرية ، فيدعو له بالبركة (بارك فأرا)، ليتم في الفاصلة الثانية الإفصاح عن تلك البركة وسببها، وهي النار الموزعة . وقد كان السّجع قصيرا متوازيا، على اختلاف الحرف الأخير وكذا الصيغة بين اللفظتين بارك ويوزّع.

وقال :

وَلَـــــــــمْ يَتَنَكَّـــــــــرْ لِأَمْجَـــــــــادِهِ وَأَجْـــــــــدَادِهِ الخَالِـــــــــدِينَ العِظَـــــــــامِ[2]

جاء السّجع في نهاية الصدر وبداية العجز، ليمتد ذلك التماثل الحاصل على مستوى المقاطع الصوتية (دِهِ) صامت + صائت+ صامت+ صائت، وعلى مستوى الصيغ (أمجاد، أجداد) .

وقد ساعدت الهاء المكسورة في كلّ من أمجاده وأجداده في تحقيق امتداد الصوت وانسيابه، ليحقق بذلك انسجاما دلاليا يفسّر امتداد الرؤية التي تبنّاها الشاعر وحملتها ألفاظ السّجع (أمجاد وأجداد)، ممّا يوحي بكفاح مرير ونسب عريق وتضحيات جسام، مخلّدة عبر الزمن، وذلك ما جعل الشاعر يتبع السّجع بنعت (الخالدين العظام) ليؤكد ذلك المعنى ويقرره في ذهن المتلقي.

وقال :

وَإِنِّـــــــي بِتَخْلِيـــــــدِ مَجْـــــــدَ بِـــــــلَادِي مُقِـــــيمٌ عَلَـــــى العَهْـــــدِ، رَغْـــــمَ البِعَـــــادِ ¡[3]

([1]) – مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/114.

([2]) – المصدر نفسه، ص/146.

([3]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/156.

تعددت الكلمات التي جاء فيها السّجع في الشطر الأول، حيث اشتمل على ثلاث كلمات مسجوعة، وهي تشكل فاصلة واحدة، فلفظتا تخليد ومجد داخلتان في تركيب الفاصلة الأولى " وإني بتخليد مجد بلادي "، في حين تمثلت الفاصلة الثانية في " مقيم على العهد "، بينما كانت الثالثة " رغم البعاد " .

ليكون بذلك السّجع مكوّنا من ثلاث فواصل، ولكن بخمس كلمات مسجوعة ليشكّل ذلك تكثيفا موسيقيا متجانسا عبر البيت الشّعري.

وقد توزعت تلك السجعات بين وظائف نحوية تناوبت بين اسم إنّ وخبرها :

وإنّي ⟵ تركيب السّجع ⟵ مقيم ⟵ تركيب السجع، ليتشكل لنا نظام كسر رتابة الموسيقى نوعا ما .

وقال في **مجموعة تسابيح الخلود في قصيدة** " **فاشهدوا** " – النشيد الرّسمي للثورة الجزائرية:

يَـــا فَرَنْسَـــا قَـــدْ مَضَـــى وَقْـــتُ العِتَـــابْ وَطَوَيْنَـــــاهُ كَمَـــــا يُطْـــــوَى الكِتَـــــابْ

يَـــــا فَرَنْسَـــــا إِنَّ ذَا يَـــــوْمُ الحِسَـــــابْ فَاسْـــــتَعِدِّي وَخُـــــذِي مِنَّـــــا الجَـــــوَابْ

إِنَّ فِـــــــي ثَوْرَتِنَـــــــا فَصْـــــــلَ الخِطَـــــــابْ

وَعَقَـــــــدْنَا العَـــــــزْمَ أَنْ تَحْيَـــــــا الجَزَائِـــــــرْ

فَاشْـــهَدُوا.. [1]

لقد تحققت خصوصيات السّجع الموسيقية بفعل التسكين الحاصل في بنية التصريع (العتابْ والكتابْ)، ذلك أنّ من فوائد السّجع التوافق الصوتي . ومن دون شك، فإنّ الصوائت تؤدي دورا كبيرا في ذلك الجانب، وقد تفطّن العرب قديما إلى علاقة السّجع بالحركات

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/72.

الإعرابية، حيث إنّ مراعاة هذه الأخيرة للكلمات أثناء النطق بها، يؤدي إلى فقدان شيء من قيمة السّجع، " ذلك أنّ فواصل الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز، موقوفا عليها لأن الغرض أن يزاوج بينها، ولا يتمّ ذلك في كل صورة إلا بالوقف ..." [1]

فلو أجرينا الفاصلتين (العتاب) و(الكتاب) على ما يقتضيه حكم الإعراب لضاعت فائدة السّجع، ويصير التركيب على النحو الآتي : (وقت العتابِ، كما يطوى الكتابُ) .

كما كان السّجع فيما سبق، متميزا بتوزيع خماسي :

ـــــــ العتابْ ـــــــ الكتابْ

ـــــــ الحسابْ ـــــــ الجوابْ

ـــــــ الخطابْ

ولعلّ هذا التكثيف الموسيقي هو الأليق بطبيعة النص المنشَد، ولِما كُتب له من غرض، متمثل في إثارة الحماس وإلهاب العواطف، وذلك يتطلب التأثير في المتلقي من جهة، والنظم على إيقاعات خفيفة متقاربة المقاطع، تكون أسهل للحفظ والترديد، من جهة أخرى .

إنّ إيقاعات السّجع في الأبيات السابقة قد ألقت في الحس إيقاعا تقاطع مع النص القرآني بمعانيه وظلاله في صورة مرعبة وهي يوم الحساب، حيث يحضر الناس، وقد رُفعت الصحف، وجفّت الأقلام، وكلّ كتابه بيده، وكلّ مطالب بقراءة ما في كتابه، والإجابة عن الأسئلة الموجهة إليه، وهذا الأمر يتطلب استعدادا، وهو العمل الصالح في الدنيا، لأنّها بلاغ، ولذلك فلا بد من تحضير جواب للسؤال.

هذه الصورة أرادها الشاعر أن تقرع مسمع فرنسا، وتعيها جيّدا، وأن تبلغ عقول الفرنسيين، ولذلك راح يناديها " يا فرنسا"، ويكرّر النداء نفسه في مطلع الصدر الثاني من الأبيات السابقة، ليكون تنبيها لها، وليؤكد الشاعر أنّ وقت العتاب واللّوم قد مضى وانقضى

([1]) – القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص/280.

وطوي، وأنّه أتت مرحلة أخرى؛ إنّها مرحلة الحساب ولذلك كان فعلا الأمر " استعدي "، و"خذي " منّا الجواب، وهو أن تسمع الردّ والذي تمثل في فصل الخطاب الذي حملته ثورة نوفمبر .

من دون شك، فإنّ من يُسأل قد أوتي فصل الخطاب، وفي ذلك إشارة إلى قول الرسول (صلى الله عليه وسلّم) : " لقد أوتيت الحكمة وفصل الخطاب "، أي القول البليغ الفصيح. وكذا ما ورد في قوله تعالى: ﴿ **وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ**﴾**[سورة ص،آية: 20]**.

وقال الشاعر في **مجموعة** " **نار ونور**" **في قصيدة** " **أكذوبة العصر** :

أُكْذُوبَـــــةُ العَصْـــــرِ، أَمْ سُـــــخْرِيَّةُ القَـــــدَرِ ؟ هَـــذِهِ الّتِـــي أُسِّسَـــتْ، فِـــي صَـــالِحِ البَشَـــرِ؟[1]

قد تنوّعت فواصل السّجع، حيث جاءت ثلاثية القرينة، وقد تدرّجت في الطول، إذ كانت الفاصلة الثانية أطول من الأولى، والثالثة أطول من الثانية، وهذا من أحسن السّجع، حسب ما أقرّه البلاغيون .

علاوة على ما سبق، فإنّه يمكن أن نجد ضمن السّجع السابق ما يعرف بالتصريع بين " القدر والبشر "، ممّا حقق انسجاما موسيقيا بين نهاية الصدر و نهاية العجُز .

إنّ القصيدة السابقة قد نظمت في التنديد بالأمم المتحدة إثر موقفها المفضوح من قضية الجزائر في الدورة الرابعة عشرة المنعقدة في شهر نوفمبر (نشرين الثاني) من سنة تسع

وخمسين تسعمائة وألف (1959 م). [2]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/140.

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/140.

فقد أعلن الشاعر موقفه النّاكر والمندّد بموقف هيئة الأمم المتحدة إثر تجاهلها القضية الجزائرية، حيث اختار مطلع القصيدة ليكون تعبيرا عن ذلك الموقف، في تعابير تحقق فيها التوازن (القدر، والبشر)، كما اختار الشاعر صوت الراء المجهور والمتميّز بالترديد ليكون صدى مدويا لذلك الموقف، وإعلانا صريحا لموقف الرفض .

كما تعزّز السّجع بتركيب أسلوبي تمثل في الاستفهام الذي زاد من وقع فكرة الشاعر، واتصل بالإنكار والتنديد . والأساليب الإنشائية تتصل أكثر بالحالات العقلية والنفسية المعبّرة عن القلق والحيرة .

وقد جاء السّجع في مركبات اسمية (العصر، القَدَر) مرتبطة بالزمان لأنّه شاهد على المواقف، وكما أنّ الإنسان يحيا في حركته، وبذلك لا يمكن أن نتصوّر موقفا مفصولا أو خارجا عنه . وبطبيعة الحال فإنّ ما يحدث في الزمان يكون من صنع الإنسان (أي له دخل فيه)، أو يكون من باب القدر، إلا أنّ الشاعر لا يعتبر ما وقع من باب القدر وما تقتضيه السّنن الكونية، وإنّما رآه من باب السخرية والاستهزاء بالشّعب الجزائري، فأراد الشاعر أيضا أن يعبّر عن موقفه المستخفّ هو الآخر من قرار هيئة الأمم المتحدة بتوظيف استفهام حقّق الغرض المطلوب .

وإذا تأمّلنا الفاصلة الثالثة "هذه التي أسِّست، في صالح البشر ؟" نجدها تبيينا للمحكوم عليه في ظل ذلك الزمان، وفي ظل ذلك القدر وهو الإنسان من خلال لفظة " البشر " . فهل كان ما حدث فعلا واجتمعت عليه العقول في خدمة البشرية أم أنه تلاعب بمصير الشعوب والقضايا العادلة التي طالما دافع عنها الشاعر "مفدي زكرياء"، فكان في رؤيته يتبنى أفكار الحرية والعدل؛ حرية الكلمة وحرية الفعل، من أجل ما هو إنساني نبيل، لا ما هو استبدادي قهري .

وقال في قصيدة " أهدافنا في العالمين صريحة" :

دِيغُـــولُ يَعْلَـــمُ مَـــا نُرِيـــدُ وَيَفْهَـــمُ مَـــا بَالُـــهُ حَيْـــرَانَ لَا يَـــتَكَلَّمُ ؟

فَقَـــدَ الصَّـــرَاحَةَ، أَمْ أَضَـــاعَ فَصَـــاحَةً أَمْ أَنَّ تَقْرِيـــرَ المَصِـــيرِ، تَـــوَهُّمُ ؟[1]

يشير الشاعر إلى موقف ديغول من كفاح الشعب الجزائري والثورة الجزائرية، فبيّن أنّ ديغول يعلم ما يريده الشّعب الجزائري، إلا أنّ الشاعر لم يكتف بهذا الخبر (علم مطلب الجزائريين)، وإنّما عززه بمعنى آخر في تركيب سجعي متصل بالأول في المعنى وكذا في الجانب الصوتي وطبيعة التركيب، فالعِلم بالشيء ليس بالضرورة فهمه، ولذلك أراد الشاعر أن يؤكد أنّ ما يُبدى من مواقف من ديغول لا تبرير له، فكل عذر غير مقبول باعتبار تحقق العلم بالشيء وفهمه، لتطول الفاصلة الأخيرة، فيبيّن الشاعر موقف ديغول المنعوت بالحيرة ومن ثمّ عدم التكلّم، ليواصل الشاعر تفسير عدم التكلّم باستفهام آخر، فيه نوع من السخرية والتقريع معا، حينما قال " فقد الصراحة، أم أضاع فصاحة؟ " وقد كان السّجع في هذا التركيب إجابة عن السؤال السابق وتوضيحا له، وعليه اتفق السّجع في قوله " ما باله حيران لا يتكلم؟ دلاليا مع السّجع " فقد الصراحة أم أضاع فصاحة ؟ "، فكل منهما متعلق بصدق وبيان اللّسان.

2- إيقاع السّجع المطلق المطرّف

وقال :

بِـــلَادِي أُحِبُّـــكِ فَـــوْقَ الظُّنُـــونِ وَأَشْـــدُو بِحُبِّـــكِ فِـــي كُـــلِّ نَـــادِي

لِأَجْـــلِ بِـــلَادِي، عَصَـــرْتُ النُّجُـــومَ وَأَتْرَعْـــتُ كَأْسِـــي وَصُـــغْتُ الشَّـــوَادِي[2]

الشَّـــــــــــــــــــــــــــــــوَادِي[2]

(1) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/143.

(2) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/62 .

توزّع السّجع بطريقة تجمع بين ثنائية (بداية، نهاية)، فقد كانت الألفاظ المحقّقة السّجع في بداية صدر البيت الأول (بلادي) و نهاية العجز الأول (نادي)، وفي حشو الصدر الثاني (بلادي) و نهاية عجُز البيت الثاني (الشوادي) .

لقد تحقّق التماثل في الحرف الأخير (الدال)، إضافة إلى الياء التي كانت للنسبة حينا وجزءا من الكلمة حينا آخر، ليشمل التماثل المقطع الصوتي(ادي) المكوّن من: مصوت(صائت طويل) وصامت، ومصوت فصائت، وهو مقطع زائد الطول تكرر بالكيفية نفسها في مواطن السّجع، ممّا حقّق تجانسا إيقاعيا بين الروي والتراكيب الداخلية.

وقال في قصيدة " وقال الله" :

وَقَـــالَ الله : كُـــنْ يَـــا شَـــعْبُ حَرْبًـــا عَلَـــى مَـــنْ ظَـــلَّ لَا يَرْعَـــى جَنابَـــا !

وَقَـــالَ الشَّـــعْبُ : كُـــنْ يَـــا رَبِّ عَوْنًـــا عَلَـــى مَـــنْ بَـــاتَ لَا يخشـــى عِقَابَـــا !

فَكَـــانَ، وَكَـــانَ مِـــنْ شَـــعْبٍ، وَرَبٍّ قَـــرَارٌ أَحْـــدَثَ العَجَـــبَ العُجَابَـــا ![1]

تفسّر الحركة الإيقاعية في الأبيات السابقة جملة تنظيمات، نوضحها فيما يأتي :

التنظيم الأوّل : التقابل

تتحقّق في الأبيات الشّعرية السابقة حركة إيقاعية متساوقة، يحكمها التقابل في المطلب بين الله والشّعب؛ بين ما قاله الله وما قاله الشعب، بحيث تتوزع الحركة في صورة منتظمة من خلال توزيع المعاني وتفريقها .

ولدينا **تنظيم ثان** تحتكم إليه الحركة الإيقاعية وهو تَكرار المكونات النحوية وكذا صيغ التراكيب نفسها في كلا البيتين، مما خلق إيقاعا منسجما بفعل التماثل والتساوي .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدّس، ص/32.

أمّا التنظيم الثالث وهو ما شكّل ظاهرة التطريز البلاغي بين صدر البيت الأول وصدر البيت الثاني، كما هو موضح :

وقال الله : كن يا شعب حربا

وقال الشعب : كن يا ربّ عونا

وبين عجُز البيت الأول وعجز البيت الثاني :

على من ظلّ لا يرعى جَنابا

على من بات لا يخشى عقابا

والتنظيم الرابع : وهو تعزيز القوافي الخارجية بقواف داخلية، ففي البيت الأول لدينا (شعب، حرب، جنابا)، وفي البيت الثاني (الشعب، ربّ، عقابا).

التنظيم الخامس : العكس والتبديل في قوله : وقال الله كن يا شعب، وقال الشعب : كن يا ربّ، مما يخيّل للقارئ أنّ المعنى قد أعيد، ولكن المتأمل في التركيب وخصوصياته، يجد أنّ المعنى مغاير، ممّا يجعل الدلالة المحورية تقوم على أساس التبادل والتقابل بين قول الشعب وقول الربّ.

التنظيم السادس : المجاورة بين الفعلين " فكان وكان"، وهو ضرب من التكرار ولكن المعنى مختلف، لذلك كان من باب المجاورة . فلفظة (كان) الأولى تتعلق بما تحقّق من الشعب . في حين أفادت (كان) الثانية ما تحقق من الربّ، ليأتي ذلك التصريح بما هو متحقق في سجع قصير متمثل في : شَعْب ورَبّ، ليضيف تكثيفا موسيقيا للقوافي الخارجية من خلال التماثل في الحرف الأخير من الفاصلتين المسجوعتين وحرف الرّويّ.

وقال في قصيدة " أيها المهرجان هذا قصيدي " :

عَصَـــــرَتْهُ يَـــــدُ الجَزَائِـــــرِ خَمْـــــرًا أَحْمَـــــــرَ كَالـــــــدِّمَاءِ، عَـــــــذْبًا زُلَالَا

زَرَعَتْـــهُ الأَشْـــلاَءُ فِـــي الحَفْـــلِ زَهْـــرًا غَمَـــــرَ الأَرْضَ فِتْنَـــــةً وَجَمَـــــالاَ

سَـــــكَبَتْهُ رُوحُ الفِـــــدَائِي عِطْـــــرًا ضَـــمَّخَ السَّـــهْلَ، وَالرُّبَـــى وَالجِبَـــالاَ

نَفَثَتْـــهُ الشِّـــفَاهُ فِـــي الشَّـــعْبِ سِـــحْرًا تَخِـــذَ الـــوَعْيَ لِلْقُلُـــوبِ جَمَـــالاَ[1]

نقف على تنظيم آخر للحركة الإيقاعية، حيث يتناوب الإيقاع في صورة تعتمد على تكرار مكونات الصدر نفسها في البيتين الأوّل والثاني ممّا سبق، ليتناوب النّمط الإيقاعي الذي كان سائدا :

فعل ومفعول به وفاعل (مضاف) ومضاف إليه وتمييز.

فعل ومفعول به وفاعل وشبه جملة (جار ومجرور) وتمييز.

ليتكرّر في صدر البيت الثالث التنظيم الأول نفسه، وفي صدر البيت الرابع التنظيم الموجود في البيت الثاني نفسه، وبذلك تتوزع المكونات بشكل متساوٍ، ووفق نظام متناوب، ممّا يحقّق انسجاما في الحركة الإيقاعية التي كانت قائمة، في جانب منها، على أساس العنصر النحوي .

3- إيقاع التشطير :

وقال :

وَلَنْ يَنْكُرَ المَجْدَ إِلَّا الجَبَانُ ولنْ يَجْحَدَ الفَضْلَ إِلَّا العُتُلُّ[2]

لقد قسّم الشاعر البيت إلى أقسام متساوية في الوزن، مختلفة في الحرف الأخير منها، ومتماثلة في الوظيفة النحوية التي حققها كلّ تركيب في كلّ شطر، كما تحقق التقابل بين كل لفظة في الصدر والعجز وهذا ما يعرف بالتشطير، ويمكن توضيح التقابلات السابقة

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدّس، ص/35.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/155.

كما يأتي :

ولنْ يَنْكرَ ⟵ ولَنْ يَجْحَدَ

المَجْدَ ⟵ الفَضْلَ

إِلَّا الجَبَانُ ⟵ إِلّا العُتُلّ

وقد تحقق التناسب الدلالي بين الجملتين " لن يجحد ولن ينكر "، وبين اللفظتين " المجد والفضل "، وبين الجبان والعتلّ، حيث شكّل أسلوب الاستثناء حركة إيقاعية خاصية توحي بسرعة دلالية وحركة مغايرة لما قبلها لعدم دخوله في الحكم نفسه، ولذلك يأتي ما بعد المستثنى في أوصاف مغايرة أو مناقضة لما قبله .

وممّا خلق انسجاما نفسيا وحّد الشعور، ما جاء من صفات مشتركة بعد أسلوبي الاستثناء في كل من " إلا الجبان وإلا العتلّ " باعتبارها صفات ذميمة .

وإذا انتقلنا إلى ديوان اللهب المقدس فإننا نعثر على أمثلة معتبرة وظّف فيها الشاعر السّجع .

المجموعة الأولى : من أعماق بربروس

قال في قصيدة " الذبيح الصاعد" :

صَرْخَةٌ تَرْجُفُ العَوَالِمُ مِنْهَا وَنِـدَاءٌ مَضَى يَهُــزُّ الوُجُــودَا

اُشْنُقُونِي، فَلَسْتُ أَخْشَى حِبَالًا وَاصْلِبُونِي، فَلَسْتُ أَخْشَى حَدِيدَا[1]

نلاحظ مجيء التشطير وهو ضرب من الموازنات، في البيت الثاني ممّا سبق، ومفاد تلك التقابلات :

اشنقوني ⟵ اصلبوني

فلست أخشى ⟵ فلست أخشى

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص /10.

حبالا ⟵ حديدا

وقد تكرر المقطع الصوتي " ونِي " في فعلي الأمر اشنقوني واصلبوني(مصوت+مقطع صوتي متوسط)، وتكررت جمل فعلية بأكملها (فلست أخشى)، ممّا خلق نغما موسيقيا موحّدا وكذا انسجاما بفعل التوازن في المقادير .

ويلحظ أنّ التماثل الصوتي في بنية السّجع كان مخالفا لرويّ البيت ممّا خلق تلوينا إيقاعيا داخليا تعززت به إيقاعات القافية .

إنّ طلب الشنق وطلب الصّلب، قد حقّق دلالة نفسية مفادها عدم اكتراث الشهيد بالموت، من جهة، وشجاعته وتحدّيه فرنسا، من جهة أخرى . ولعلّ التكرار الذي تعزّز به التشطير " فلست أخشى"، وهو ضرب من التعطّف، حيث إنّ النّفي الأوّل ليس هو النفي الثاني، أي أنّ نفي الخشية في الشطر الأول ليس هو نفي الخشية نفسه في الشطر الثاني، لأنّ النّفي الأول تعلّق بالحبال وهو خاص بالشنق، في حين النفي الثاني خاص بالحديد والسلاسل وهو متعلق بالصّلب والتقييد.

وقال في قصيدة " وتعطلت لغة الكلام " :

وَالشَّعْبُ شَقَّ إِلَى الخُلُودِ طَرِيقَــهُ فَوْقَ الجَمَاجِــمِ، وَالخَمِيسُ لُهَــامُ

وَأَثَارَهَــا حَرْبًا لِأَجْــلِ بَقَائِــــهِ قُرْبَــانُهَــــا الأَرْوَاحُ والأنــامُ

لَا النَّارُ، لَا التَّقْتِيلُ، يُثْنِي عَزْمَهُ لَا السِّجْنُ، لَا التَّنْكِيلُ، لَا الإِعْدَامُ[1]

يشكّل النفي إيقاعا بارزا في البيت الأخير، وهو يكشف عن نفسية الشاعر المتحدّية، فهو في موقف المدافع، ولذلك راح يذكر كلّ الأساليب التي يمكن أن يلجأ إليها المستعمر الغاشم في القضاء على إرادة الشعوب، من نار وتقتيل وسجن وتنكيل وإعدام، وهي صورة موجزة لما يمكن أن يُرتكب في حقّ الشعوب، وعليه ذهب الشاعر إلى نفي نفع ذلك الأسلوب مع

([1]) – مفدي زكرياء، اللهب المقدّس، ص/ 45.

الشّعب الجزائري الذي أعلنها حربا لأجل البقاء، لأنّ الانسحاب في أبسط صوره يعني الموت، ولذلك توالى أسلوب النفي لكلّ ما يمكن أن يُتصوّر في الذهن حول سياسة المستعمر في الحرب، لتتوالى بذلك تلك الأشياء في حركة سريعة، تختزل صور الاستسلام أو الانسحاب بصور التّحدّي والمقاومة والإرادة الصارمة والعزيمة القوية .

وقد كان السّجع في الأبيات السابقة قصيرا أو أحادي القرينة ، وقد تحقّق فيه التوازن في الصيغ (لا التقتيل، لا التنكيل)، لتفيد اللام بخصوصياتها الصوتية صدى ذلك التّحديّ المتواصل والممتدّ إلى كلّ أسلوب ذكره الشاعر أو يمكن أن يتبادر إلى الذهن.

وقال في القصيدة نفسها : وتعطلت لغة الكلام

فَلْتَعْلَــمِ (الأَقْطَابُ) أَنَّا لِلْفِــدَا ... ثُرْنَــا ... وَأَنَّ الانْعِتــَاقَ لــِزَامُ

(الرَّهْطُ) فِي أَرْضِ الجَزَائِرِ خَالِصٌ ... وَ (النَّفْطُ) فِي أَرْضِ الجَزَائِرِ خَامُ؛[1]

خَامُ؛[1]

ويتحقق التشطير في البيت الثاني، حيث كان هناك توازن في المقادير والصيغ، وهو توازن قائم في جزء منه على التقابل :

الرّهط ⟵ النّفط

في أرض الجزائر⟵ في أرض الجزائر

خالص ⟵ خام

وقد اختلفت القوافي الداخلية لبنية التشطير، بين الكلمتين الأخيرتين (خالص وخام)، ما أحدث تلوينا موسيقيا، في حين تحقق التماثل في جزء من التشطير وذلك بين كلمتي الرّهط والنّفط، مما حقّق انسجاما بين بداية الصدر الثاني وبداية العجُز الثاني، من خلال التماثل الصوتي بين اللفظتين، إضافة إلى التماثل في الصيغة الصرفية .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/50.

وإن كان من بدّ لتكرير شبه الجملة " في أرض الجزائر"، فإنّ ذلك له علاقة بالسّجع الحاصل بين (الرّهط والنّفط) من حيث المعنى، فقد قابل الشاعر بين الرهط والنفط، فكلاهما ثروة تزخر بها أرض الجزائر، إلاّ أنّ الرّهط هو في باب الثروة البشرية، في حين أنّ النفط يمكن عدّه من الثروة الطبيعية، وقيمة كل اسم تتجلى في خصوصية الخبر (خالص) للرهط، وخام للنفط . وقيمة الرّهط في المعنى الذي صوّره الشاعر وهو ضرورة الدفاع عن الوطن بما عبّر عنه في قوله (للفدا ثرنا، والانعتاق لزام)، يتطلب الإخلاص وهو أساس النجاح وأسّ تحقيق النّصر والحرية، و من دونه فلا يمكن تحقيق الاستقلال، فالأساس هو القيمة الخلقية.

وكذلك فإنّ النّفط في أرض الجزائر والذي كان سببا من أسباب الاحتلال، كان هو الآخر مادة خامّا أي لم تهذّب، ولم تعالج بالصناعة، على غرار الرّهط الذي كان نموذجا للصفاء والاختيار والنّقاء، بمعنى آخر أنّ الأحداث قد علّمت الشاعر دروسا وألهمته خبرة، وكشفت له عن حقيقة ونوايا الاستعمار، والشّعب ليس مادة خامّا تفعل فيها ما تشاء، وكأنّ الشاعر أراد أن يبيّن الفرق بين صناعة الرهط وصناعة النفط، ذلك أنّ الصناعة الأولى هي فكرية وعسكرية، ولا يمكن التحكم فيها أو التأثير فيها كما يشاء العدوّ .

وقال في قصيدة اقرأ كتابك :

وَاقْرَأْ كتابكَ للأنامِ مُفَصَّلًا تقرأْ بِهِ الدُّنْيَا الحَدِيثَ الأروعَـا ؛

وَاصْدَعْ بثورتك الزّمَانَ وَأَهْلَهُ وَاقْرَعْ بِدَوْلَتِكَ الوَرَى و(المَجْمَعَا)[1]

لقد ورد التشطير غير المتقابل في البيت الثاني ممّا سبق، وقد شغل نصف الصدر الثاني والعجُز الثاني، وذلك بين التركيبين : واصدع بثورتك واقرع بدولتك . حيث تحقق التماثل

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/57.

الصوتي بين نهايات الكلمات، إذ تكررت كلّ من العين والتاء والكاف (ضمير المخاطب)، إضافة إلى التوازن في الصيغ :

اصدع واقرع ⟵ افعل

ثورة ودولة ⟵ فَعْلة

وممّا يلحظ أيضا الاتفاق الدلالي بين الكلمتين الدّالتين على الصّدع والقرع، فيما توحيان به من صدى الصوت القوي، ووجود قوّة فاعلة مؤثّرة . ففعل الصّدع هنا بمعنى التبيين والجهر، وذلك ما ورد في قوله تعالى : ﴿ **فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ** ﴾ **[سورة الحِجر، آية:** 94 **]** .

فقراءة الكتاب مفصّلا يلزم عنه التوضيح والتبيين لهذا الزمان وللتاريخ، ولمن كان ومَن سيأتي، كما يلزم عنه أن يرمي هذا الكون والمجمع الدولي، فيكون من باب التنبيه والإسكات والكف .

ولعلّ الإيقاع في البيتين السابقين يتعزّز بتنظيمات أخرى، وهي :

- **الاتفاق في الوظائف النحوية** : علاوة على الاتفاق في الصيغ، نلاحظ اتفاقا في الوظائف النحوية، ممّا يجعل المكونات النحوية مشكّلة إيقاعا متماثلا .

- **التماثل الصوتي** :

وذلك في كل من الألفاظ : اصدع واقرع والمجمعا، حيث توزعت الصاد على مسافات متباعدة، تتخلّلها قواف متنوعة .

- **امتداد الحركة في بعض المكونات** : من ذلك قوله " الزّمان وأهله "، فالامتداد حاصل في أهله أثناء القراءة، وكأنّ الزّمان ثابت على الرغم من اختلافه بين ماض وحاضر ومستقبل، فهو الزمن الذي يعيش الإنسان في حركته، وإنّما الأهل هم المتغيرون عبر

حركة الزّمان، وذلك ما أوحى به الامتداد في الهاء (أهله)، ليتواصل مسار الحركة الإيقاعية، وهو ما حقّقه العطف في بداية عجز البيت الثاني ممّا سبق.

وقال في قصيدة " المارد الأسمر" :

اصدَعْ رَفِيعًا، أَيُّهَا المَارِدُ وَاصْعَدْ سَرِيعًا أَيُّهَا الصَّاعِدُ[1]

نلاحظ تحقق التوازن بفعل التقابل الحاصل بين كلمات الصدر والعجز، وهو تشطير متقابل، ولم يرق إلى درجة الترصيع لاختلاف لفظتي اصدع واصعد في التقفية .

ويمكن أن نوضح تلك التقابلات، كما يأتي :

- اصدع ⟵ اصعد
- رفيعا ⟵ سريعا
- أيّها المارد ⟵ أيّها الصّاعد

وقد اشتمل هذا التشطير على محسن بديعي آخر وهو جناس القلب بين اصدع واصعد، وهو قلب جزئي ممّا أدّى إلى تكرار الحروف نفسها، وعليه تحقّق في التشطير السابق التماثل الصوتي والتوازن في المقادير، من خلال التماثل في الصيغ علاوة على الوظائف النحوية.

ونحسّ بإيقاعات فيها حدّة، ولعلّ ذلك يتفق مع طبيعة الألفاظ المستعملة، والتي كانت تحمل دلالات الحركة الحادة (اصدع، المارد، اصعد، سريعا، الصاعد) .

وقد تعززت الإيقاعات بصوت العين، وهو صوت حلقي (من أقصى الحلق)، فيه تجميع للقوة ثم الانطلاق، ممّا اتفق دلاليا مع معاني البيت التي قامت على أساس الحركة والانطلاق والاندفاع بقوة.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/146.

كما تحقق إيقاع قائم على الجمع بين أسلوبين بلاغيين هما الأمر والنداء، إذ جاءا وفق تنظيم قائم على التوالي والتقابل (أمر، نداء) ـــــــــ (أمر، نداء). ويمكن توزيع الحركة بين كل أسلوب على حدة ليتحقق التقابل على مستوى آخر خاص بكل أسلوب .

فيتحقق التقابل المتماثل في أسلوب الأمر : اصدع ـــــــ اصعد، كما يمكن توزيع الحركة في أسلوب النداء، ليتحقق التقابل فيه : أيّها المارد ـــــــ أيّها الصّاعد .

وقال في قصيدة "أغادير الشهيدة " :

وَاقْبَلُوهَا مِنْ حُشَاشَاتِ الجـــــــــزَا ئِرِ، لِلْمَغْرِبِ، أَزْكَى صَلَوَاتِ

طَافِحَـاتٍ بالتَّعـــَازِي الصَّادِقـــَاتِ عَامِرَاتٍ بِالأَمَانِي الزَّاخـــِرَاتِ[1]

قد تحقّق في البيت الثاني التشطير المتقابل، وذلك من خلال التوازن الحاصل في البيت الشّعري الثاني بفعل التماثل في الصيغ مع تنوّع الحرف الأخير الذي قبل مقطع القافية، بين : خاء وراء وزاي، وكذا بين الزاي والنون، مما حقق تلوينا إيقاعيا داخليا، في حين تحقق التماثل الصوتي في حرف الراء بين كلمتي عامرات والزاخرات.

ويمكن ان نمثّل التقابلات السابقة، كما يأتي :

طافحات ـــــــ عامرات

بالتعازي ـــــــ بالأماني

الصادقات ـــــــ الزاخرات

وقد تعززت إيقاعات البيتين السابقين بالإيقاع الصوتي الحاصل في التاء، وهو حرف نطعي مهموس، ممّا حقق تجانسا دلاليا من خلال المواءمة في التعبير عن معاني العزاء .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/170.

وكذا حروف المد (حروف اللين، الصوائت الطويلة) التي أوحى امتدادها بامتداد الحركة الإيقاعية التي فسّرت الفيض النفسي الخالص والصادق من الشاعر، أو بالأحرى كشفت عن حرارة نفسٍ متدفقة وموصولة بحُبّ عميق لشعب المغرب .

ولعلّ المعاني المعجمية لبعض الألفاظ قد كانت متوافقة ومعاني الامتلاء والفيض النفسي، من ذلك : طافحات وزاخرات، فكلتا اللفظتين تحملان معنى الامتلاء والفيض والارتفاع والطول والافتخار.

وقال في قصيدة " **ته يا عمان بنصر الله** " :

إِنْ ضُيِّقُوا صَبَرُوا، أَوْ أُغْدَقُوا شَكَرُوا أَوْ أُرْهِقُوا كَفَرُوا الإِرْهَاقَ وَالحَرَبَا[1]

ترتكز بنية التشطير على ما هو نحوي، من خلال اعتماد أسلوب الشرط القائم على فعل الشرط وجواب الشرط، علاوة على العطف بالحرف " أو "، ممّا خلق حركة إيقاعية قائمة على التقابل، والانطلاق بقوة في أوّل مسارها ثم تستقر في جملة جواب الشرط.

ومن التقابلات الحاصلة :

- إن ضيقوا ⟵ صبروا
- أو أغدقوا ⟵ شكروا
- أو أرهقوا ⟵ كفروا
- **ومن التّماثلات الصوتية :**
- صوت القاف في كلّ من :
- ضيقوا ـــ أغدقوا ـــ أرهقوا

([1]) – مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص /67.

- وصوت الراء :

- صبروا ـــ شكروا ـــ كفروا

وممّا زاد في اندفاع الحركة الإيقاعية في مسار أفقي أمامي يوحي بمدى امتداد دلالة الأفعال، ضمير الرفع المتصل (واو الجماعة)، حيث تحقق الاتساق الدلالي بين ما هو صرفي وما هو دلالي، فكما كان كلّ من التضييق والإغداق والإرهاق غير مقرون بصفة، وغير محدد، كذلك كان الصّبر والشّكر غير محددين وغير مقرونين بصفة، ليتحقّق بذلك تصوّر مدى قدرة تلك النفوس على الصّبر ومقابلتها النّعمة بالشكر غير المحدودين وغير المقيّدين بزمن وظرف معيّنين.

ونحسّ بخروج الحركة الإيقاعية عن خصوصيات النمطين السابقين في جملة جواب الشرط في الفاصلة الثالثة : "وإن أرهقوا كفروا"، ليتم إضافة تركيب " الإرهاق والحربا"، وبذلك تقييد وتحديد جملة جواب الشرط .

ولعلّ ذلك الأمر مبرّر دلاليا، حينما تحدّث الشاعر عن أمر يتعلّق بالكفر، حتى لا يعتقد القارئ أنّ الكفر في التعبير " إذا أرهقوا كفروا "، هو كفر عَقدي (عقائدي)، يؤدّي إلى الشّرك، والشاعر هنا في مقام الإشادة بخصال أولئك الأقوام، ومن هنا يتدخل السياق اللغوي في تحديد الدلالة وتوجيهها.

- **قصيدة "إرادة الشعب تسوق القدر "**

وقد قالها الشاعر بمناسبة حوادث بنزرت الدامية إثر العدوان الفرنسي عليها يوم التاسع عشر(19) يوليو (تموز) سنة واحد وستون وتسع مائة وألف (1961 م) :

يَا أَرْضُ مِيدِي، وَاصْعَقِي يَا سَمَآ يَا نَارُ زِيدِي، وَادْفُقِـي يَا دِمَـآ

يَا بَحْرُ أَزْبِدْ، وَاصْطَبِغْ عِنْـــدَمَا يَا أُفْقُ أَرْعِدْ، وَاصْدَعِ الأَنْجُمَـا[1]

نحس بحركة إيقاعية متناوبة، تتخلّلها فسحة وبعدها دفعة، شَكَّلَ خصوصياتها العطف أو الوصل :

- يا أرض ميدي، واصعقي يا سمآ
- يا نار زيدي، وادفقي يا دمآ

وممّا حقق إيقاعا بصريا ودلاليا أسلوب النداء الذي توزع في تقابلات :

أ- بداية الصّدر و نهاية العجز :

- يا أرض ..... ـــــ ..... يا دمآ

ب- بداية كلّ من الصدر والعجز في البيتين معا :

يا أرض .....ـــــــــ..... يا نار

يا بحر.....ـــــــــ ..... يا أفق

ج- بداية و نهاية كل من الصدر والعجز :

يا أرض ـــــــ يا سمآ يا نار ـــــــ يا دمآ

يا بحر ـــــــ غياب النّداء يا أفق ـــــــ غياب النّداء

لقد حقّق توزيع الجمل بتلك الطريقة انسجاما وإيقاعا موسيقيا من خلال التوافق بين حركة النداء الممتدة في بداية الصدر ونهايته، وبداية الصدر و نهاية العجُز في البيت الأول، وأيضا في بداية كلّ من الصدر و العجز في البيت الثاني .

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/55.

وممّا يلحظ هو توزيع النّداء بصورة عكسية، ففي مرة يكون في البداية ومرة أخرى في النهاية :

(نداء، تركيب) ـــــ (تركيب، نداء)

(يا أرض ميدي ـــــ واصعقي يا سمآ)

بخلاف لوكان النّداء متصدّرا كلّ التراكيب على النحو الآتي :

يا أرض ميدي، ويا سماء اصعقي يا نار زيدي ويا دمآ ادفقي

فيكون بذلك مسار الحركة الإيقاعية أفقيا مائلا نحو الأسفل بفعل تحقّق التماثل الصوتي بين العروض والضرب (اصعقي وادفقي) في التنظيم الجديد دون مطالع الصدر والعجز (يا أرض، يا نار)، فتتشكّل لنا ظاهرة عروضية وبلاغية وفق هذا التنظيم، وهي التصريع.

كما كان السّجع السابق عبارة عن تشطير، وذلك من خلال جملة التقابلات الحاصلة في تراكيبه :

- يا أرض ميدي ـــــ يا نار زيدي
- واصعقي يا سمآ ـــــ وادفقي يا دمآ

وهو ضرب من الموازنات قائم على التشابه في بعض مكوناته دون مرتبة الترصيع، لأن الاختلاف كان بين أرض ونار في الحرف الأخير.

ونجد تنظيما آخر في البيت، يمكن أن يعطي خصوصيات أخرى للحركة الإيقاعية :

- يا بحر أزبد، واصطبغ عندما يا أفق أرعد، واصدع الأنجما

فالمنادى في التركيب الأوّل جاء نكرة مقصودة (بحرُ)، وكذلك في التركيب الثاني (أفْقُ)، وقد جاء في كليهما مذكرا، ممّا نجم عنه تحول في التركيب الذي بعده (أزبد) و(أرعد) دون مدّ (من دون ياء المخاطبة)، وعليه تغيّرت الحركة الإيقاعية بالانتقال من منادى مؤنث في البيت الأول ممّا سبق (يا أرض ميدي ـــــ يا نار زيدي) إلى آخر مذكّر وجعلها– الحركة – تتّسم بنوع من الوقف بين الفاصلتين، وكأنّ في ذلك إيحاءً بعدم وجود امتداد في الحركة .

إنّ ذلك التلوين الإيقاعي المتمثّل في التّسكين الحاصل في فعلي الأمر أزبدْ وأرعدْ، وغياب المدّ في الفعل، قد كان إيذانا بغياب المنادى بعد الوصل في قوله " اصطبغ عندما"، و" اصدع الأنجما " ممّا كان انزياحا إيقاعيا، حيث كانت النفس تنتظر مجيء حرف النّداء بعد العطف، ليحدث ذلك الخروج عن التركيب المألوف تلوينا إيقاعيا داخليا. وهو لا يخلو من اتساق وانسجام في التركيب والمعنى، لأنّ غياب المنادى بلفظه قد جعل الاتساق يتحقق بفعل الفاعل المستتر، ممّا جعل للمنادى حضورا في الذهن، ليكون تقدير التركيب، هو :

- يا بحر أزبد، واصطبغ يا بحر عندما
- يا أفق أرعد، واصدع يا أفق الأنجما

الفصل الثانـــي

إيـقـاع الجنـــاس

1- تعريف الجناس:

يعدّ الجناس من المحسّنات البديعية التي لجأ الشّعراء والكتّاب والخطباء والحكماء إلى توظيفها في كلامهم ، شأنه شأن غيره من المحسنات الأخرى ، ممّا لا يخلو من دلالات توضح الكلام وتزيده رونقا وجمالا ، خاصة إذا استعمل في محلّه ، دون أيّ تكلّف أو إسراف.

ويذكر علي الجندي بعض أسباب لجوء العرب إلى ذلك المحسّن البديعي ، منها: [1]

- اللغات القديمة كالعربية واليونانية أكثر توقيعا وغناء من اللغات الحديثة بكثير.
- اللغة العربية مثرية بالألفاظ المشتركة في الصيغ والمختلفة في المعنى وهذا يساعد على اصطناع الجناس.
- شغف العربي بالغناء والإيقاع ، والجناس شعبة من ذلك ، ويعود ذلك إلى مجاورة المتماثلين من الكلمات.

ومن البلاغيين من عدّ الجناس في باب المحسنات اللفظية ، نذكر منهم الخطيب القزويني الذي عرّفه بقوله : " الجناس بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ."[2]

وإن لم يشر القزويني صراحة إلى اختلاف اللفظين في المعنى ، فإنّ من البلاغيين من أشار إلى ذلك صراحة ، كابن الأثير الذي قال : " وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا ، والمعنى مختلفا."[3]

ولا يهمل عبد القاهر الجرجاني قضية المعنى في الجناس ، حينما تحدّث عن فضيلة كلّ من السّجع والجناس واعتبرها تتحقق إذا كانت الألفاظ تابعة للمعاني، إذ يقول: "وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لا يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني

([1])-علي الجندي: فن الجناس، (دط)، دار الفكر العربي للطبع والنشر، مصر، (دت)، ص/16.

([2])- الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص/281.

([3])- ابن الأثير : المثل السائر ، 262/1.

والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها. فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنة الاستكراه وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين."[1]

وبذلك فإنّ الجناس يحقق قيما صوتية تتصل بالسمع تكون محلّ اهتمام ، كما أنّ المعاني التي تعبّر عنها تلك الألفاظ المشتركة ، تكون هي الأخرى محلّ اهتمام أيضا ، لأنّ مدار المقارنة بين تكرار اللفظ بالمعنى نفسه من عدمه ، قضية ترجع إلى المعنى.

2-أقسام الجناس :

يشير ابن الأثير إلى اختلاف أنواع الجناس ، وتعدّد أقسامه وتفريعاته ، خاصة ما كان عند المحدثين ، حيث قال : " اعلم أنّ التجنيس غرّة شادخة وجه الكلام، وقد تصرّف العلماء من أرباب هذه الصناعة ، فغرّبوا وشرّقوا، لا سيّما المحدثين منهم، وصنّف النّاس فيه كتبا كثيرة ، وجعلوه أبوابا متعدّدة، واختلفوا في ذلك، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض، فمنهم عبد الله بن المعتزّ، وأبو علي الحاتمي، والقاضي أبو الحسن الجرجاني، وقدامة بن جعفر الكاتب ، وغيرهم." [2]

وعلى هذا الأساس ، فإنّنا لن نتتبّع كلّ تلك التقسيمات والتفريعات ، وإنّما سنذكر بعض الأنواع ممّا يمكن استثماره في الدراسة التطبيقية، ويكون محلّ استشهاد على الظاهرات الإيقاعية التي يمكن أن يؤسّس لها التماثل في المقاطع الصوتية ، إضافة إلى التناسب بين المعاني ، من جهة ، وعلاقتها بالبنية الصوتية ، من جهة أخرى.

([1]) _ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص/08.

([2])-ابن الأثير : المثل السائر ، 262/1.

ويقسّم الجناس إلى قسمين رئيسين ، هما : [1]

2-1-**تـام:** وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، مع الاختلاف في المعنى.

2-2-**غير تام:** وهو ما اختلف فيه اللفظان في أمر ممّا سبق في الجناس التام.

3- أنواع الجناس التام: [2]

3-1- **الجناس المماثل** : وهو ما اتفق فيه اللفظان في النوع ، كأن يكونا اسمين ، أو فعلين.

3-2- **الجناس المستوفى** : وهو ما كان فيه اللفظان المتجانسان من نوعين كاسم وفعل.

3-3- **جناس التركيب** : وهو ما كان أحد لفظيه مركبا.[3]

4-**أنواع الجناس غير التام:** و نذكر منها :

أ-الجناس المُصَحَّف:

وهو" أن تتماثل الكلمتان المتجانستان في الخط والرسم وتختلفان في النقط "[4] كما في قوله تعالى: ﴿ **قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُمْ بِالْأَخْسَرِينَ أَعْمَالًا الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا** ﴾ [سورة الكهف، آية: 103، 104.]، فيحسبون ويحسنون متماثلان خطا ورسما، مختلفان نقطا.

([1]) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص/7.

([2])-الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص/271، 272.

([3])- ويأتي جناس التركيب في صور متنوعة ، منه المرفوّ : وهو ما كان المركّب فيه مكوّنا من كلمة وبعض كلمة . ومنه المتشابه : وهو ما اتفقا في الخط (ذا هبة و ذاهبة) ، فالأول بمعنى صاحب هبة ، والثاني زائلة . ومنه المفروق : وهو ما اختلف لفظاه في الخط (تهذيبها وتهذي بها) . ينظر : المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

([4]) _ بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة، ومسائل البديع، ص/243، 244.

ب-الجناس المضارع:

وهو " ما كان فيه الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج من ذلك قول بعضهم: "البرايا أهداف البلايا" حيث كانت الراء واللام من مخرجين متقاربين." [1]

ج-الجناس اللاحق:

وهو " ما كان فيه الحرفان المختلفان غير متقاربين في المخرج ." [2] من ذلك قوله تعالى:﴿ **وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ**﴾[سورة الهمزة، آية: 1].

وتختلف مواطن الحرفين المتقاربين أو المختلفين في المخرج بين بداية ووسط و نهاية.

هـ-الجناس المُحرّف:

وهو " ما يكون الاختلاف فيه في هيئة الحروف مثل: البَرَد، البَرْد." [3]

و-الجناس الناقص:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد الحروف، ويكون ذلك على وجهين: [4]

***أحدهما:** أن يختلف بزيادة حرف واحد في الأول أو في الوسط أو في الآخر. ويسمى ما كانت الزيادة في حرفه الأخير بالمُطرّف، ووجه حسنه "أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة...أنها هي التي مضت، وإنّما أُتي بها للتأكيد حتى إذا تمكن آخرها في نفسك ووعاه سمعك، انصرف عنك ذلك التوهم؛ وفي هذا حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها."[5]

***ثانيهما:** أن يختلفا بزيادة أكثر من حرف واحد وهو ما يسمى بالمذيل كقول "الخنساء":

إِنَّ البُكَـــــاءَ هُـــــوَ الشِّـــــفَا ءُ مِـــنَ الجَـــوَى بَـــيْنَ الجَـــوَانِحِ

ز-**جناس قلب البعض:** نوع من أنواع جناس القلب وهو ما قلبت بعض حروفه .

([1]) _ عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص240.

([2]) _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) _ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([5]) _الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص273.

ح-الجناس المزدوج:

وقد يطلق على هذا النوع من الجناس اسم المكرّر أو المردّد، ويكون إذا تتالى المتجانسان. [1]

5- ما يلحق بالجناس:

ويلحق به شيئان:[2]

***أحدهما:** أن يجمع اللفظين الاشتقاقُ، كقوله تعالى: ﴿**فَأَقِمْ وجهَكَ للدِّينِ القَيِّمِ**﴾[سورة الروم: آية، 30.]

***والثاني:** أن يجمعهما المشابهة، وهي ما يشبه الاشتقاق وليس به مثل قول البحتري:

وَإِذَا مَـــا رِيَـــاحُ جُـــودِك هَبّـــتْ صَـــارَ قَـــولُ العُـــذُولِ فِيهَـــا هَبَـــاءَ*

6- وظيفة الجناس :

للجناس في اللغة الشّعرية والكلام الفني عامة ثلاث وظائف :

6-1- الوظيفة الدلالية :

وفيها يأتي الجناس للتوسّع في التعبير واحتواء المعنى، ويظهر هذا في تكرار اللفظ الواحد بمعنيين مختلفين، كما في قول أبي تمام :

بكـــلّ فتـــى ضـــرب يعـــرِّض للقنـــا محيّـــاً محلّـــى حَليُـــه الطّعـــن والضّـــربُ

([1]) _يراجع: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ص249.

([2]) _ يراجع: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*-جاء البيت في الديوان : فإذا ما رياح جودك هبّت صار قول العُذّال فيها هباء – ينظر ديوان البحتري ، تح وشر وتع : حسن كامل الصيرفي ، المجلد (1)، ط(2)، دار المعارف للطبع، مصر ، 1972م ، ص/19.

فالضرب الرجل الخفيف والضرب السّيف [1]

إنّ التجنيس يساعد اللغة على استيعاب المعاني ويسد عجزها الكمي، وهو عجز أشار إليه الجاحظ، حينما تحدّث عن اكتشاف الخليل بن أحمد أوزان الشّعر وتسميتها ، وكذلك ذكرُ النحويين الحال والظرف وما أشبه ذلك ، إضافة إلى أصحاب الحساب الذين اجتلبوا أسماء وجعلوها علامات للتفاهم .

ويبرّر الجاحظ جواز ذلك بقوله :" وإنما جازت هذه الألفاظ في صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني ." [2] وهذا يدلّ على بسط وامتداد في المعاني في حين أنّ أسماءها محدودة .

وقد تنبّه اللغويون إلى هذه الحقيقة إذ ذكروا " أن الألفاظ متناهية والمعاني غير متناهية، والمتناهي إذا وزّع على غير المتناهي لزم الاشتراك." [3]

فهم يوجبون الاشتراك للتخفيف من قصور اللغة أمام كثرة المعاني، وهذا يعين الشاعر – من دون شك– على أداء غرضه، إذ يتسع مجال القول أمام خياله فينطلق ويتدفق بمكنون النفس. [4]

- ويأتي التجنيس أيضا لتأكيد المعنى وتقويته وتوضيحه :

كما في قول أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب في حدّه الحدّ بين الجدِّ واللعب

([1]) – محمد الواسطي: طاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية، ، ص/ 179

([2]) – الجاحظ: البيان والتبيين ، 93/1.

([3]) – محمد غاليم : التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، ط(1) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب 1987 م ، ص/15.

([4]) – محمد الواسطي: طاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص/179.

فالجناس في الشطر الثاني يؤكد معنى الصدق في السيف الذي يرمي هنا إلى القوة، فهو وحده سبيل الجد، أما الكتب وهي التنجيم وترمز هنا إلى الضعف فإنّها مجرد كذب ولعب لا يفيد في شيء .[1]

– ويأتي التجنيس كذلك لإخصاب المعاني، بصفة خاصّة عندما يتصل بالمجاز، كما في قول أبي تمام :

وما مات حتى مات مضرب سيفه من الضّرب واعتلت عليه القنا السّمر[2]

أو بالمطابقة كما في قوله أيضا :

عداكَ حرُّ الثغورِ المستضامةِ عن بردِ الثُّغورِ وعن سَلسالها الحصِبِ

"فالأساليب في هذا وما شاكله تتفاعل وتندمج فتنتج أفكارا ودلالات ثرة وغنية " [3]

وقد عزا البلاغيون جمال الجناس إلى الناحية الدلالية وفصلوا القول في ذلك، يقول عبد القاهر الجرجاني : " واعلم أنّ النكتة التي ذكرتها في التجنيس وجعلتها العلة في استيجابه الفضيلة، وهي حسن الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة، وإن كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه إلا في المستوفى المتفق الصورة منه... " [4]

ويعلل (إبراهيم سلامة) جمال الجناس، قائلا : " وأمّا التجنيس فقد ظهر في كلام الجاحظ وعدّه ابن المعتز من صنوف البديع الأولى. وشواهد كثيرة في اللغة العربية بلاغة وأدبا ، وقديما وحديثا، ونحسبه ممّا سلم للعرب. ومما جاء عفوا سهلا على ألسنتهم ولغتهم تساعدهم على استعمال هذا الجناس. فأساسه ألفاظ مشتركة تتفق مبانيها، وتختلف معانيها اختلافا تاما أو ناقصا، واللغة العربية تحفظ كثيرا من هذه الكلمات متفقة الجرس ، مختلفة الحس،

([1]) – محمد الواسطي: طاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص/179.

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص/14

وهذه الكلمات تساعد على استعمال الجناس، بل إنّ من عرف اللغة ، ودقّ وقع الكلمات على أذنه، ينطق بالجناس في غير معاناة، تحقيقا للمبدأ النفسي المعروف " تداعي الألفاظ" وتداعي المعاني ." [1]

6-2- الوظيفة الصوتية :

يرى الباحث محمد الواسطي أنّ عبد القاهر الجرجاني قد أهمل الناحية الصوتية في الجناس، في حين أنّه فصّل القول في ناحية المعنى.[2]

وإن كان عبد القاهر الجرجاني قد صرّح بما يومئ بالفكرة السابقة، حينما قال:" فقد فرغنا الآن من الكلام على جنس المزية، وأنها من حيّز المعاني دون الألفاظ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك، وتعمل رويتك وتراجع عقلك، وتستنجد في الجملة فهمك... " [3]

فهذا لا يعني أنّه قد أهمل الناحية الصوتية ، بقدر ما كان مهتما بفكرة أنّ الجوانب الصوتية إضافة إلى البنى اللغوية لا تكون مفصولة عن المعنى ، فبقدر ما يختمر المعنى ويتجلى في عقول وخواطر أصحابه ، يأتي بعده التركيب اللغوي على اختلاف مستوياته الأخرى .

إنّ للجناس في فن القول ولاسيّما الإبداع الشّعري قيمة جمالية ترجع إلى الحيز الزماني كتلك التي نجدها في الألحان والموسيقى، فهو – إلى جانب أدوات أخرى – قيتارة الشاعر التي يعزف عليها، ويدندن بها، لأنه – في الواقع- صوت أو إيقاع تتكرر فيه الكلمتان المتجانستان تجانسا تاما أو ناقصا في مساحة البيت الشّعري أو الجملة النثرية، في مواطن تتنوع بين البداية والوسط و النهاية .[4] بحيث نجد " النقص في الجناس الناقص يلبّي

([1]) – إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط(1) ، المكتبة الأنجلو مصرية للنشر، 1950 م، ص/77.

([2]) – محمد الواسطي: طاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص/180.

([3]) – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص/64.

([4]) – محمد الواسطي: طاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص/181.

حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر. " [1]

وتكرار إيقاع المتجانسين إما أن يكون متصلا كما في قول أبي تمام :

السّـــيفُ أصـــدقُ أنبـــاءً مِـــنَ الكتـــبِ فـــي حـــدّه الحـــدّ بـــين الجـــدّ واللّعـــبِ

فأنت ترى أنّه كرر إيقاع لفظ حد من دون فاصل، ممّا أدّى إلى تماس الدلالة والإيقاع وتشابكهما ، والمراد بهذا تأكيد الصوت وإشباع النغم والجرس.

وإمّا أن يكون إيقاع المتجانسين منفصلا، كما في قول بشار: [2]

إِذَا نَظرتْ صبّت عليك صبابة وكادت قلوب العالمين تطير

فالحيز المكاني أو المسافة الفاصلة بين إيقاع المتجانسين قد تقصر بحيث تكون كلمة أو كلمتين أو ثلاث كلمات، وقد تطول فتكون أكثر من ذلك، والأمر في هذا يعود إلى طبيعة المعنى الشّعري، ومقدار تأثيره في المخاطب .

وكثيرا ما يجمع الشاعر بين الإيقاع المتصل والمنفصل في بيت واحد ليلبي رغبة النفس في تنوع الإيقاع ، كما في قول أبي تمام :

ريـــم أبـــتْ أن يـــريم الحـــزن لـــي جَلَـــدا والعَـــيْنُ عَـــينٌ بمـــاء الشـــوق تبتـــدر

وإذا كان الجناس يتوفر على الجوانب الصوتية السابقة الذكر ، فإنّ ذلك لا يعني أنّ قيمة الصوت تكون معزولة عن غيرها من القيم الدلالية ، بل هي قيم متصلة اتصالا عضويا بحيث يعود إليها كلها ولا يعود إلى بعضها دون البعض. [3]

([1]) – منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، ص/82.

([2])–محمد الواسطي: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص/181.

([3]) – المرجع نفسه، ص/182.

6-3- **الوظيفة النفسية :**

وتتمثل فيما في الجناس من مخاتلة ومداعبة، فالقارئ أو السامع لقول أبي تمام :

عداك حرّ الثغور المستضامة عن برد الثغور وعن سلسالها الحصب

يحسبه قد أعاد لفظ الثغور فيسارع إلى اتهامه بالتكرار وقلة الفائدة، ولكنه لا يلبث بعدما يعلم أنّ الكلمة الثانية في الجناس تخالف الكلمة الأولى في المعنى، وإن كانت مثلها في الشكل واللفظ حتى يرجع على نفسه باللوم الذي وجهه إلى الشاعر، ويقول : ما أجود ما قاله أنا الذي أخطأت الفهم.[1]

وتتحقق مثل هذه المخاتلة في الجناس التام، وهناك لون آخر من المخاتلة يأتي في الجناس الناقص المطرف، كما في قول أبي تمام: [2]

يَمُــدّونَ مِــنْ أَيْــدٍ عَــوَاصِ عَوَاصِــمِ تَصُــولُ بِأَسْــيافٍ قَــواضٍ قَواضِــبِ

فأنت " تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم، والباء من قواضب: أنها هي التي مضت وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكّن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها انصرفت عن ظنّك الأوّل، وزلت عن الذي سبق لك من التخيّل وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها... " [3]

ويشير عبد القاهر الجرجاني إلى الفرق الكائن بين الجناس الذي يكون فيه الاختلاف في نهايته ، وما يكون فيه الاختلاف في بدايته . ليسهم بذلك المكان في تشكيل التخيّل الذي يختلف باختلاف الموطنين.

([1]) – محمد الواسطي: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص/182 .

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص/18.

كما أنّ قوة الجناس الذي يأتي بالزيادة في النهاية يكون أقوى ممّا تكون الزيادة في بدايته . ويمثّل لذلك بقول الشاعر :

وكـــم ســـبقتْ منـــه إلـــيّ عـــوارفٌ ثنـــائِيَ مِـــن تلـــك العـــوارفِ وارفُ

وكـــم غـــررٍ مـــن بِـــرّهِ ولطـــائفٍ لَشُـــكري علـــى تلـــك اللّطـــائف طـــائفُ

فيعلّق عبد القاهر الجرجاني على الجناس الوارد في البيتين السابقين قائلا : " وذلك أنّ زيادة عوارف على وارف بحرف اختلاف من مبدأ الكلمة في الجملة فإنه لا يبعد كلّ البعد عن اعتراض طرف من هذا التخيّل فيه ، وإن كان لا يقوى تلك القوة ، كأنّك ترى اللفظة أعيدت عليك ، مبدلا من بعض حروفها غيره أو محذوفا منها." [1]

ولا شك أنّ حصول الفائدة بعد المخاتلة والمخادعة الأدبية أمر تطرب له نفس القارئ وينشرح له صدره سرورا به، أكثر ممّا ينشر لغيره من الكلام الحرفي المتداول الذي يخلو من المفاجأة .[2]

وكان أرسطو قد تنبّه للمخاتلة في أسلوب المجاز وغيره وما لها من تأثير في نفس المتلقي، يقول : " إن معظم النكت البلاغية التي نلمحها في الصورة وفي النقل، بلاغتها في المخاتلة التي يلجأ إليها الأديب، فإذا انتظرنا من الأديب معنى فخاتلنا عليه ليأتي بمعنى آخر مضاد له تأثّرنا به وتأثّرنا بكلامه أكثر من غيره، وكأننا من أثر هذه الدهشة وتلك المخاتلة نقول : ما أحق ما يقول وما أصدقه؛ نحن الذين أخطأنا الفهم لا الأديب. " [3]

وكما يؤثّر الجناس في نفس المخاطب عن طريق المخاتلة يؤثر فيها أيضا عن طريق جمال الإيقاع وصفائه . وقد أشار صاحب كنز البلاغة عماد الدين بن الأثير إلى هذا بقوله

([1]) – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص/15.

([2]) – محمد الواسطي: طاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص/182.

([3]) – إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص/270.

: " ولم أر من ذكر فائدة الجناس، وخطر لي أنها الميل إلى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوق إليه. " [1]

7- بلاغة الجناس :

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ للجناس قيما فنية كبيرة ، تتعدى حدود ما هو صوتي إلى ما هو معنوي غير مفصول عن السياق اللغوي والمقام الوارد فيه .

كما أنّ الجناس يسهم في خلق نشاط فكري يدعو القارئ إلى تتبع الدلالات والوقوف على الفروق الموجودة بينها ، خاصة إذا اعتقد أنّ في توظيف الجناس ضربا من التكرار غير المفيد. ولعلّنا نلمس ذلك في قول عبد القاهر الجرجاني ، حينما علّق على بعض الشّعراء قائلا : " ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفّاها، فبهذه السّريرة صار التجنيس- وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة- من حلى الشّعر ومذكورا في أقسام البديع ." [2]

وبذلك يؤدي الجناس إلى تحقيق" نشاط خيالي معنوي متكامل في حيّز التماثل الصوتي، وهذا النشاط يحدث نوعا من التشويق ينتهي غالبا بمفاجأة عندما يكتشف المتلقي أن التماثل الصوتي ينطوي على تباين دلالي ." [3]

([1]) - بهاء الدين السبكي : عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تح : عبد الحميد هنداوي، ج (02) ، ط(01) ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 2003 م، ص/288.

([2]) - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص/9.

([3]) - زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، ص/ 169.

8- كيفية تذوق الجناس :

إنّ المتلقي يطرب للجناس وغيره من فنون البديع الأخرى ، ويرجع ذلك إلى عدة جوانب ، منها: الصوت واللفظ والمعنى ، والتركيب ، وحسن التأليف ، والتخييل. إلا أنّ التأثر لا يمكن أن يفصل عن مرحلة هامة ، وهي الفهم.

وعليه فإنّ الجناس أو غيره من المحسنات البديعية لا يبقى رهين السمع والبصر ، وإنّما يتعداهما إلى الفكر ، أو بالأحرى إلى الفهم والتحليل والتبرير أيضا في مسائل اختيار مواد صوتية دون غيرها ، وكذا المعاني المختلفة المحقّقة.

ذلك أنّ " التذوّق الجمالي لا يفصل عند التطبيق بين لفظ أو معنى، إذ المعنى القائم بالنفس لا حدود له، ولا يعرف سبيله ، إلّا من قِبل صاحبه ، أمّا المعنى الذي يحكم له أو عليه، فذاك المعنى الملفوظ ، أي القائم باللفظ. " [1]

وإذا كان أبرز ما ينبغي إدراكه في الجناس ، هو معرفة موطنه والمعاني المتقابلة فيه ، ثم قيمته ، فإنّه لا يمكن أن نتصوّر مسألة الفصل بين اللفظ والمعنى إلا " تيسيرا للدراسة، إذ لا نعتبر المحسّن اللفظي الذي لا يحمل معنى ناضجا مؤثرا في المتلقي ، كما لا نعرف المعنى الذي يجول في خاطر صاحبه ." [2]

ومن هنا يمكن أن يفتح الجناس وغيره من المحسنات البديعية الأخرى آفاقا واسعة في دراسة المعنى ، ذلك أنّ الجناس بصفة خاصة ، يعدّ مظهرا من مظاهر المشترك اللفظي المحقّق ترادفا على المستوى الكلّي، لا بين لفظتين أو ألفاظ مختلفة، بل في ألفاظ متجانسة ، كما يمكن اعتباره ضربا من المشترك اللفظي على المستوى الجزئي، أي في حالة الاشتقاق، أو بالأحرى مجالا يكشف عن معان إضافية في اللغة لا يمكن أن تظهر في

([1])- محمد بركات أبو علي : البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، ط (01)، دار البشير للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 1992 م، ص/59.

([2])-المرجع نفسه ، ص/59، 60.

المعنى المعجمي ، إلّا من خلال الاستعمال . وهنا تؤدّي القرائن اللغوية دورا كبيرا في تحديد الدلالات الإضافية للمفردة المكرورة داخل السّياق.

ولا ريب، أنّ " تكرار استعمال كلمة أو عبارة في نطاق معيّن من الأحوال والظروف ، ينزع إلى إيجاد مجموعة من القرائن بين تلك الكلمة أو العبارة، وبين أيّ معالم مميّزة للأحوال التي يتكرّر وقوعها فيها. وغالبا ما تندرج المعاني الإضافية للكلمة ضمن نطاق المعنى الاجتماعي أو المعنى المعبر." [1]

وإذا كان ذلك الفهم والتركيب والتحليل والمقارنة مقترنا بحواس متنوعة ، من سمع وبصر فإنّ ذلك غير مفصول عن علوم تتصل بتلك الحواس ، وعليه وجب أيضا على متلقي الجناس " التمتع بثقافة خاصة وعلم واسع باللغة العربية وإدراك لمخارج الحروف وخاصة عند تذوق نماذج الجناس اللاحق والجناس المضارع، وهذا العلم لا يتيسر لأي شخص " [2]

9- جمال الجناس :

يشير علي الجندي إلى بعض الأسباب التي تجعل القارئ يبرر بها جمال الجناس ، من ذلك : [3]

1- تناسب الألفاظ في الصورة كلّها أو بعضها، وممّا لا شك فيه أنّ التوافق في الزي والهندام، واقتران الأشباه والنظائر بعضها ببعض تميل إليه النفوس بالفطرة وتأنس به وتغتبط، ويطمئن إليه الذوق ويسكن، لأنه نظام وانسجام وائتلاف، وهي أشياء مركوز حبها في الغرائز لخلعها على النفوس راحة وبشاشة وهدوءا وقرارا.

([1])- جون لوينز: اللغة واللغويات، تر: محمد العناني ، ط(01)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2009م، ص/158.

([2]) – زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، ص/170.

([3]) – علي الجندي: فن الجناس، ص/29، 30.

2- التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا، فيطرب الأذن ويونق النفس ويهز أوتار القلوب.

ونلحظ أن التناغم هنا أوسع وأشمل منه في السّجع، لأنه في الجناس لابد أن يصدر عن عدة حروف فيكون أشبه شيء بتخت موسيقي تام مختلف الأدوات متناسق الأصوات.

3- هذا التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنِّس لاختلاب الأذهان واختداع الأفكار .

" فبينما هو يريك أنه سيعرض عليك معنى مكررا ولفظا مرددا لا تجني منه غير التطويل والانقباض والسآمة، إذا هو يروغ منك فيجلو عليك معنى مستحدثا يغاير ما سبقه كل المغايرة وإن حكاه في نفس الصورة وذات المعرض، فتأخذك الدهشة لهذه المفاجأة السارة الجديدة التي أجدت عليك جديدا مفيدا لم يقع في حسابك، ولا ريبة أن كل طريف يفجأ النفس ويباين ما كانت تنتظره تتنزى له وتنفتح وتستقبله بالبشر والفرح . " [1]

ومن دون شكّ ، فإنّ البلاغيين والنقاد واللغويين القدامى قد أدركوا قضايا الانسجام الصوتي وعدم التنافر بين الأصوات في الكلمة المفردة أو في التركيب ، وكذا تخيّر اللفظ للمعنى ، والاهتمام بحسن التأليف أو النظم ممّا له علاقة بالصورة والخيال، وما يمكن أن يُعمل فيه القارئ ذهنه بفعل فهم المعاني الأصلية التي يحققها الجناس أو المقارنة بين المعاني المستفادة من طرفيه أو ركنيه ، إضافة إلى ما أشار إليه البلاغيون – خاصة عبد القاهر الجرجاني– من مسائل المباغثة وما يحقق الدهشة والإثارة وإعمال الفكر ، ممّا يؤكّد إدراكهم الكبير لسحر البيان وأسرار اللغة العربية ، وقصب السبق فيما هو متعلّق بالجوانب الصوتية الدلالية ، ودورها في تحقيق الانسجام والائتلاف الذي يريح النفس ، ويرضي الخواطر ، ويقنع العقول.

---

[1]- علي الجندي: فن الجناس، ص/29، 30.

الدراسة التطبيقية (إيقاع الجناس)

أولا : إيقاع الجناس التام :

قمنا برصد ما أمكن العثور عليه من أشكال الجناس التام في شعر مفدي زكرياء، مفصلين الحديث عن البنية الإيقاعية ، و متتبعين مساراتها ، في علاقتها بالجوانب الدلالية.

1- إيقاع الجناس المماثل :

قال مفدي زكرياء :

مـــــدّ اليمـــــينَ لِـــــدَاعِي الفِـــــدَا فأقســـــمَ أنْ لا يخـــــونَ اليمينَـــــا[1]

جاء الجناس بين لفظتي " اليمين " الواقعة في صدر البيت و" اليمين " المستعملة في نهاية العجُز، فاللفظة الأولى جاءت بمعنى اليد اليمنى والتي تدل على مد اليد من أجل المساعدة والوقوف إلى جانب الثورة ومساعدة من يدعمها ويساندها من قريب أو بعيد .

واللفظة الثانية جاءت تحمل دلالة القسم والوفاء بالعهد وعدم خيانته مهما كانت الشدائد والمصائب والمحن .

كما أنّ الجناس في هذا الموضع جاء بموضوع مغاير لِما كان الشاعر يذكره، فقد كان يتفنّن في وصف الطبيعة الخلابة للجزائر، وفجأة قفز إلى موقف أو موضوع يتناول الثورة ومواضيعها، وهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على لهفة الشاعر إلى الحديث عن الثورة وإعجابه بها واستيلاء موضوعها على جل تفكيره.

وقد ترك ذلك الجناس أثرا صوتيا بفعل تكرار اسمين متماثلين في الصيغة والوزن، وذلك من خلال تكرار حروف: الياء، الميم والنون، التي امتدت على طول البيت.

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، شر: الطاهر مريبعي، دار المختار للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 . ص 16 .

كما نلحظ أنّ بداية البيت كانت بحرف الميم وكذلك الكلمات الأخرى في البيت معظمها يحتوي على أحد الحروف المكوّنة الجناس، ممّا يجعل بنية هذا الأخير تدخل في علاقات صوتية مع أبنية أخرى خارج تركيب الجناس.

وكذلك نجد الجناس المماثل في قول " مفدي زكرياء " :

شَـــــرِيعَتُنَا كَجَـــــلَالِ الشَّـــــرِيعَهْ كَمَالَاتُهَـــــا رَاسِـــــخَاتٌ ضَـــــلِيعَهْ[1]

الجناس في هذا البيت بين لفظتي " شريعتنا " و" الشريعة "، فاللفظة الأولى جاءت بمعنى جبال الشريعة، " وهي سلسة جبال تبعد عن الجزائر العاصمة بخمسين كيلومترا، وهي من روائع الطبيعة في الجزائر " . [2]

واللفظة الثانية جاءت بمعنى العقيدة والدين الإسلامي. وهناك عدة أوجه للدلالة تجمع بين اللفظتين المتجانستين، من خلال ما تحملانه من دلالات الرفعة والسّمو والثبات والرسوخ؛ فإذا نظرنا إلى الجبال وجدناها توحي بالعظمة والقوة والرسوخ والاستمرار والديمومة والبقاء على الهيئة نفسها، مواجِهة كلّ العوامل التي تهدد كينونتها، فكذلك الشريعة الإسلامية وما تحمله من خصائص إذا ما قارنّاها بالديانات الأخرى التي سبقتها، فهي شريعة ومنهج ثابت راسخ ومستمر من دون أي تزييف ولا تحريف بالرغم من كل الدعوات التي تحاول تغيير وتشويه الوجه الحقيقي لها.

و قد ترك الجناس كذلك قيمة وأثرا صوتيا، وأحدث إيقاعا تطرب له الآذان وتألفه نفس السامع وتطمئن له، من خلال تكراره حروف : الشين، الراء ، الياء، الحاء، التاء . التي أحدثت نغمة تلوّنت بين الرهبة والرغبة، فجمعت بذلك بين خصوصيات الجهر والهمس في الحروف السابقة.

ومن بين المواضع التي ورد فيها الجناس المماثل في " الإلياذة " كذلك نذكر قول الشاعر:

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص /18 .

([2]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و ثَـــــوْرَةُ قَلْبِـــــي، كَثَـــــوْرَةِ شَـــــعْبِي هُمَـــــا أَلْهَمَـــــانِي فَأَبْـــــدَعْتُ شِـــــعْرَا[1]

فموطن الجناس هنا كان في صدر البيت، بين لفظتي " ثورة " و" ثورة "، فاللفظة الأولى جاءت للدلالة على المشاعر الجياشة والحماس الذي يملأ قلب الشاعر تُجاه وطنه ومصير شعبه.

واللفظة الثانية جاءت بمعنى الانتفاضة والرفض من أجل التغيير والتحرّر وتحقيق الاستقلال، وكلتا اللفظتين تنتميان إلى حقل دلالي معبّر عن الحرب والصراع بين الشعوب المستعمَرة والمستعمِر الغاشم .

كما أن الشاعر يشير إلى أنّ الثورة هي التي صنعت نفوسا جديدة، لا تنتظر أن يقدم لها جلادها استقلالها وحريتها، بل ثارت وانتفضت لتنتزع استقلالها بنفسها عن طريق السلاح والقوة، بعيدا عن الكلام والوعود الزائفة .

ونشير إلى الأثر الصوتي الذي تركه الجناس من خلال تكرار حروف: الثاء، الواو، الراء، فقد أحدث إيقاعا يستسيغه المتلقي ويأنس به، وقد أكسب هذا التكرار الكلام قوة وزاده تأكيدا وحسنا وجمالا في الأسلوب .

وكذلك من خلال ما توحي به كلمة " ثورة " من معان مختلفة كعدم الاستسلام وعدم الخضوع، والرفض والطموح إلى الأفضل، والتخلص من السلطة الاستبدادية الطامحة إلى طمس الشخصية الوطنية للشعب وبسط سيطرتها عليه .

وقال في قصيدة وتعطلت لغة الكلام:

عِزٌّ (المَكَاتِبِ) فِي الحَيَاةِ كَتَائِبُ زَحَفَتْ، كَأَنَّ جُنُودَهَا الأَعْلَامُ

خَيْرُ المَحَافِلِ، فِي الزَّمَانِ جَحَافِلُ رُفِعَتْ عَلَى وَحَدَاتِهَا الأَعْلَامُ[2]

([1]) – مفدي زكرياء : إلياذة الجزائر ، ص/ 12 .

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/43.

يتضح الجناس المماثل في لفظتي الأعلام الواردة في نهاية العجز الأوّل، والأعلام الواردة في نهاية العجز الثاني، حيث يبدو للقارئ أن اللفظة نفسها قد أعيدت على مسمعه، وأنّ الشاعر وقع في التكرار، ليتكرّر بذلك المعنى نفسه، إلا أنّ الأمر لم يكن كذلك؛ فاللفظة الأولى كانت بمعنى الجبال، في حين الثانية جاءت بمعنى الرايات، ليتحقق بذلك التماثل الصوتي من خلال تكرار الصوامت والصوائت والمصوتات نفسها، كما تتحقق الفائدة الدلالية والتي شكّلت هي الأخرى تجانسا وتماثلا، من خلال دلالة تقاطعية مشتركة بين لفظتي الجناس وهي البروز والظهور .

وقد حقّق تلك الدلالة بناءُ الجناس على صور تشبيهية، فكانت جنود الكتائب شبيهة بالأعلام (الجبال) في الصلابة والقوّة والصمود، وذلك هو الأصل في وظيفة الكتائب والدور المنوط بها.

ليأتي صدر البيت الثاني ممّا سبق، مشيرا في صورة غير مباشرة لتلك الوظيفة وذلك الأصل، ليكشف عنه الشاعر في كلمة (خير)، وهنا يتحقق اتفاق دلالي آخر في الرؤية للكتائب والمحافل من خلال الإشارة إلى الصورة المفضّلة فيهما .

وكأنّ الشاعر أراد أن يقول: خير الكتائب ما كانت جنودها كالأعلام (الجبال)، وخير المحافل أيضا ما كانت جحافل تحقّق النصر، وتدافع عن مطالبها وحرمة أوطانها، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله (رفعت على وحداتها الأعلام) .

و من أمثلة " المماثل " في " الإلياذة " كذلك قول الشاعر :

وتَسْتَبْلِهُ النَّاسَ فِي كُلِّ شَيْءٍ فَمَا أَثْبَتَ العَقْلُ قَالَتْ خِلَافَهْ

و تَقْرَعُ فِيهِم رِيَاحُ الطُّبُولِ فَتُغْرِ يهُمُو بِادِّعَاءِ الخِلَافَهْ[1]

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/ 88 .

فالجناس " المماثل " بين لفظتي " خلافه " و" خلافه " فهما متماثلتان من حيث الجوانب الشكلية سواء في عدد الحروف أو هيئتها أو في أنواعها وترتيبها، غير أنهما تختلفان من حيث المعنى .

فاللفظة الأولى بمعنى المخالف أو المغاير لشيء ما، أو يمكننا القول خلاف الشيء عكسه أي ما كان مختلفين عنه، في جانب من جوانب، واللفظة الثانية بمعنى المُلك أو الوكالة والنيابة، فمثلا الخلافة الإسلامية وهي تفويض شخص ما لِيَنُوب عن الكل ويكون مسؤولا عن رعاية شؤونهم وممثّلا لهم .

وتمثلت الأصوات المشكّلة الجناس: الخاء، اللام، الألف، الفاء، الهاء، وقد أحدثت موسيقى مستساغة من خلال هذا التكرار الممتد على طول البيتين لا على مستوى المقطع فقط ، ليكون بمثابة رابطة .

وقد وردت اللفظتان في موضع كان فيه الشاعر يذم من بقي تبعا للمستعمر وعينا له في الجزائر، وفي الوقت نفسه يحث على القضاء على هذه الظواهر والابتعاد عن هذه الصفات الشنيعة التي زرعها المستعمر في بعض النفوس الضعيفة .

وممّا زاد الجناس في هذا الموضع حسنا أنه جاء في نهاية الأبيات، حيث توزع على المسافة نفسها، ومن ثم خلق توزيع الجناس بهذه الكيفية نظاما يجعل النفس تنتظر سماع المقطع الصوتي نفسه، خلال فترة زمنية متساوية أو تكاد تكون .

قصيدة : سنثأر للشعب

أنشدها الشاعر في المهرجان العظيم الذي أقامه الديوان السياسي للحزب الحر الدستوري التونسي (بباب الخضرا) غرة نوفمبر (تشرين الثاني) سنة 1960 م، في تخليد الذكرى السادسة للثورة الجزائرية [1]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/198.

قال :

وثَبْنَا وَرُوحُ الشَّعب تُذْكِي عُرُوقَنَا وَسِرْنَا، وَرُوحُ اللهِ تَغْمُرُنَا رِفْقَا[1]

توزّع الجناس بين الصّدر والعجُز، وذلك في لفظتي روح المضافة إلى الشعب، وروح الثانية المضافة إلى الله . ليتحقّق التماثل الصوتي بين الصوامت والصوائت والمصوتات في كلتا اللفظتين، في حين يختلف معناهما.

فالرّوح الأولى تحمل معاني القوة والإرادة والحماس والهِمّة، في حين الرّوح الثانية خاصة بمعاني اللطف والنعمة والرحمة.

وبقراءتنا للبيت السابق وتمثّل معانيه، نحسّ بحركة إيقاعية مندفعة نحو الأمام في تثاقل، حيث كان قوامَها التماثلُ في البنى النحوية، وذلك ما هو موضّح فيما يأتي :

وثبنا (فعل ماض) ⟵ وسرنا(فعل ماض)

وروح الشعب(جملة اسمية) ⟵ وروح الله (جملة اسمية)

تذكي عروقنا(جملة فعلية) ⟵ تغمرنا رفقا (جملة فعلية)

وقد اتّفق مسار الحركة دلاليا مع معاني الأفعال (وثبنا، وسرنا) لتتضح فلسفة الشاعر في الكفاح المبني على الاعتماد على روح الشّعب التي كانت تسري في العروق وتبعث الحماس، ثم السير والاتّكال على الله، وكيف كانت روح الله تفيض رفقا بالمجاهدين والذائدين عن حمى الوطن .

وذلك ما يؤسس لمقاربة مفهومية لمصطلح الثورة من منظور الشاعر مفدي زكرياء، حيث اتكأت تلك المقاربة على مرجعية ماركسية وأخرى دينية، فالأولى قائمة على ما هو جماهيري محكوم بالإرادة والتوكل على النفس، والثانية قائمة على أساس التوكّل على الله .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/199.

ومن هنا تتحقق دلالات التجانس في تلك المقاربة، بفعل دلالة التضمّن والاحتواء، فالمرجعية الدينية القائمة على التوكّل على الله لا تقصي الاعتماد على النفس، ولكن النّصر لن يكون إلا بتوفيق من الله، ولعلّ ذلك التصوّر هو ما عبّر عنه النص القرآني، في قوله تعالى: ﴿ **وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ** ﴾ **[سورة التكوير، آية : 29]**

قصيدة : فلسطين على الصليب

وهي عبارة عن حوار بين الشاعر وفلسطين والعُرب بمناسبة الذكرى الثالثة عشرة لتقسيم فلسطين. [1]

وَقَالَ ابْنُ يَعْرُبَ، لَمَّا تَيَـــقّـــ ظَ : لَمْ أَدْرِ– مِنْ سَكْرَتِي– مَا هِيَهْ ؟

وَلَـــــمْ أَتَفَطَّـــــنْ(لِتَالُوثِـــهَا) وَلَـــمْ أَدْرِ – مِـــنْ غَفْوَتِي– مَاهِيَهْ؟[2]

يتجلىّ الجناس المماثل في اللفظتين (ما هيه) التي جاءت في صورة مركبة من أداة استفهام ومستفهم عنه، في حين كانت اللفظة الثانية الموجودة في نهاية العجُز الثاني بمعنى الأصل والجوهر والحقيقة .

كما أسهمت التراكيب من خلال التماثل في الوظائف النحوية في خلق إيقاع منسجم يبدو لأوّل وهلة أن الشاعر كرر الجملة نفسها : لم أدر من سكرتي ما هيه؟ ولم أدر من غفوتي ماهيه؟ ليشكّل التطريز بفعل التماثل في تراكيبه إيقاعا قائما على التناسب في الصيغ والمقادير إضافة إلى التماثل في المقاطع الصوتية .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/336.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/344.

2- إيقاع الجناس المستوفى :

وقال : **الجناس المستوفى (الجناس بين فعل واسم)**

أحِبُّها، مِثْلَ حُبِّ اللهِ، أَعْبُدُهَا آمَنتُ باللهِ، لا كُفــرٌ، ولا نَــزَقُ

أرضُ الجزائرِ في إفْرِيقِيا، قدُسٌ رِحَابُهَا مِنْ رِحَابِ الخُلْدِ إِنْ صَدَقُوا [1]

نحسّ بحركة إيقاعية بطيئة نوعا ما، تحمل نوعا من الشدّة والحزم، ممّا يلفت الانتباه إلى أمر ما، يريد الشاعر تأكيده، ليتجلى الجناس في اللفظتين " أحبّها " و" حب الله "، حيث جاءت الأولى فعلا والثانية اسما(مصدرا)، من الفعل نفسه، ليختلفا في المعنى، حيث كان الحُبُّ الأول حُبّا خاصا بالجزائر، والوطن، في حين كان الحبّ الثاني خاصا بالله .

ويتحقّق الاتفاق الدلالي بين لفظتي الجناس، من خلال دلالة التضمن، التي تجعل من حبّ الأوطان من حب الله، ذلك أنّ حبّ الوطن من الإيمان، وعليه اقتضى مجيء الجناس ضمن صورة تشبيهية عززت ذلك المعنى، حيث جعل الشاعر حبّ الوطن مثل حبّ الله . ليوضح الشاعر ذلك أكثر حيث جعل الوطن معبودا مجازا، ذلك أنه يؤمن بالله، لنحس في آخر البيت بسرعة في الحركة الإيقاعية كان قوامها النفي والعطف، في قوله " لا كفر، ولا نزق " .

ثانيا: إيقاع الجناس غير التام

تعدّدت أنواع الجناس غير التام في شعر مفدي زكرياء، وسنحاول أن نبرز الجوانب الإيقاعية في هذا النوع من الجناس . وما ينبغي الإشارة إليه أنّ الجناس غير التام جاء بنسب أكبر من الجناس التّام . ولعلّ سبب ذلك طبيعة اللغة ذاتها، فالعلاقة القائمة بين الألفاظ الحاملة معنيين مختلفين في الصورة نفسها قليلة مقارنة بالألفاظ التي تختلف معانيها وصورها.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/26.

1 – إيقاع الجناس المحرّف :

يقول الشاعر :

وقَدْ عاش دَربًا لِحُلْوِ الأَمَانِي فَأَصْبحَ دِربًا يُلاقِي المَنونَا[1]

فالجناس المحرّف في البيت وقع بين لفظتي " دَربا " و" دِربا " وقد اختلفتا في حركة حرف الدّال، فالأولى جاءت مفتوحة في حين الثانية مكسورة، كما اختلفتا من حيث المعنى فلفظة " دَربا " معناها الطريق أو السبيل أو المسلك الذي يسلكه الماشي . أما " دِربا " فمعناها الجريء، والشجاع الذي يلاقي ويواجه الموت ولا يهابه.

وقد أراد الشاعر أن يربط بين الأمكنة والثورة الجزائرية، فكان حمّام ملوان الموجود في مدينة البليدة، والذي يقترن اسمه ببعض الأساطير، لعلّ أهمّها القدرة الخارقة على شفاء بعض الأمراض المستعصية، وفي ذلك إشارة إلى بعض القصص المشهورة التي تشير إلى علاج ابنة الداي حسين[2] (آخر دايات الجزائر) في ذلك الحمّام وشفائها بعد أن أصيبت بشلل.

ومِن ثَمّ صار الحمّام مرتعا للتبرّك والتنزّه والاستجمام، إلا أنّ الشاعر أراد أن يبرز ذلك التحوّل في دلالة المكان ممّا هو أسطوري إلى ما هو حقيقي مقترن بالبطولة والشّجاعة والتضحية، إذ صار ذلك الحمّام مرتعا للمجاهدين والمقاومين .

إنّ الجوانب الصوتية في الجناس السابق لا تنفصل عن دلالة التحوّل في المكان، فقد كانت أصوات الدال والرّاء والباء، مجهورة متناسقة مع موقف البطولة والشجاعة.

كما يدخل الجناس المحرّف بفعل التنوين في لفظتي (دَربا ودِربا) في علاقة إيقاعية دلالية مع كلمتي الأماني والمنونا، لتفسّر التحوّل في دلالة المكان (حمّام ملوان)، حيث جاءت

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 16.

([2])-http://www.djazairess.com/elmassa/10823" روبورتاج كمال بن جعفر نشر في جريدة المساء بتاريخ2008/08/22

اللفظة الأولى (دَربًا) في صدر البيت السابق، قبل لفظة الأماني، والتي مثّلت حركة منسابة تناوبت بين مدّ عمودي نحو الأعلى، وآخر أفقي منحرف إلى الأسفل . ليتجانس ذلك الانسياب في الحركة ودلالة لفظة الجناس الأولى (دَربا) في ارتباطها بالاستجمام والتمتّع، في حين اختلف مسار الحركة في لفظة (المنونا) التي جاءت قبلها كلمة (دِربا)، فقد كان مسار الحركة مندفعا في قوّة وشدّة وتأهّب نحو الأمام في ارتفاع، أوحى به المصوّت (الضمّة الطويلة)، ليتغيّر مسار الحركة عموديا نحو الأعلى، وذلك ما أوحى به التحوّل الجديد في وظيفة المكان.

ويمكننا أن نقف على مثال آخر من الجناس المحرف وذلك من خلال قول الشاعر :

أَلَا ... مَا لِهَذَا الحِسَابِ وَمَالِـــي ؟ صَـــــحْرَاؤُنَا ... نَبْـــــعُ هَـــــذَا الجَمَـــــالِ

وعوَّدَنَا الصِّدْقَ ... رَاعِي المَواشي و علَمنـــا الصـــبرَ ... صـــبرُ الجِمَـــالِ[1]

الجِمَـــالِ[1]

فالجناس وقع بين لفظتي " الجَمال " و" الجِمال " الواقعتين في نهاية عجُز البيتين السابقين، حيث جاءت الكلمة الأولى بمعنى الحُسن والبهاء، سواء من حيث الشّكل والمنظر، أومن حيث الخُلُق الحميد الحسن؛ فالصحراء كما هو معروف هي موطن الحسن والجمال بمناظرها الخلابة الأخّاذة، وكذلك بأخلاق سكانها وصفاتهم المتمثلة في الشهامة والكرم .

في حين جاءت الكلمة الثانية دالّة على حيوان من حيوانات الصحراء وهو الإبل. والجِمال جمع " جَمل " ذكر الناقة، فكلتا اللفظتين لهما اتصال وطيد بالصحراء وطبيعتها المتميزة، فالجَمل كذلك من بين المخلوقات التي تثير في نفس الإنسان فضولا للتّعرف عليها وعلى سلوكها، كما أنّ الجَمل يضرب به المثل في الصّبر على ظروف الحياة الصحراوية القاسية، وتحمّل العطش مدّة طويلة . ولذلك استقى منه الشاعر نموذج السلوك الحسن

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 23 .

والخُلق الجميل، وهنا يتحقّق الاتفاق والتجانس الدلالي بين لفظة الجناس الأولى (الجَمال)، واللّفظة الثانية(الجِمال)، إذ وحّدت شعور المتلقي في جعله يندمج مع صورة للجَمال حول مكان واحد وهو الصّحراء، باعتبار الجمال المتحقّق في لفظة الجِمال والذي لم يخرج عن ذلك النّبع والمصدر .

ومن النّاحية الصوتية فإنّه قد تكرّرت الأصوات نفسها، مع اختلاف طفيف في حركة الجيم، التي كانت مفتوحة في لفظة الجَمال، ومكسورة في لفظة الجِمال. فكأنّ الانتقال بين فتح وكسر نجم عنه اختلاف في المعنى، إلا أنّه كان متضمّنا في الأوّل متناسقا معه، خادما له.

2- إيقاع الجناس الناقص :

و من أمثلة الجناس الناقص قول الشاعر :

وَإِذَا ذَكَرْتُـــــكِ شَـــــعَّ كَيَـــــانِي وَ مَـــا إِنْ سَـــمِعْتُ نِـــدَاكِ أُلَبِّـــي

وَمَهْمَـــا بَعُـــدْتِ وَمَهْمَـــا قَرُبْـــتِ غَرَامُـــكِ فَـــوْقَ ظُنُـــونِي وَلُبِّـــي[1]

فقد جاء الجناس بين لفظتي " أُلَبّي " و" لُبِّي " الواقعتين في نهاية عجز البيتين السابقين، حيث كانت اللفظة الأولى فعلا مضارعا، في حين كانت الثانية اسما منسوبا.

كما كان الجناس في المثال السابق بين فعل (أُلَبّي) واسم (لُبّي)، وقد كانت الزيادة في الأوّل بحرف واحد وهو الهمزة، إضافة إلى الاختلاف بين حركتي اللام في كلتا اللفظتين وهو نوع من التصحيف.

وإذا تأمّلنا في معنى الكلمتين نجد الفعل الأوّل من التلبية وهي الاستجابة والردّ على النّداء، في حين كان الاسم الثاني بمعنى العقل ومركز التفكير .

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 08.

ومن دون شكّ، فإنّ تلبية النّداء بمجرّد سماعه وعدم التردّد في رفض الطلب أو إرجائه إلى حين، يلزم عنه أن يكون صاحب النّداء ذا مكانة كبيرة وحظوة في قلب الشاعر . وإذا أدركنا أنّ صاحب النّداء هو الوطن ندرك سرّ التلبية السريعة وعدم التفكير في الردّ .

وعليه يمكن أن نستنتج أنّ الجناس الناقص في لفظتي (ألبي ولبّي) قد كشف عن علاقة الشاعر بالوطن، وما تعبّر عنه تلك العلاقة من عواطف إنسانية راقية وأفكار واعية اختصرتها بنية الجناس في كلمتي (ألبّي ولبّي).

وقال :

ولَعْلَـــعْ، مِـــنْ (شَـــلَعْلَعْ) ذُو بَيَـــانٍ فَـــأَنْطَقَ فَـــوْقَ جُرْجُـــرَةَ الجِعَابَـــا[1]

(شلعلع : جبل مرتفع من جبال أوراس، جرجرة : شبكة الجبال بالقبائل الكبرى من سلسلة الأطلس الجبار . ذو بيان : المدفع)

وقع الجناس في صدر البيت، إذ تقاربت المسافة بين اللفظتين المتجانستين (لعلع وشلعلع)، وقد كان الجناس ناقصا بحرف واحد وهو الشين . ولعلّ ما نلحظه هو اتفاق فكرة الاشتقاق أو الاحتواء في المكونات، وفكرة انطلاق الثورة واحتضان جبال الأوراس لها، فلفظة (لعلع) بحروفها الأربعة متضمنة في لفظة (شلعلع)، وكذلك دوي الرصاص والإعلان عن الكفاح المسلح قد احتضنته جبال الأوراس التي قطعت الشك باليقين .

ومن أمثلته قول " مفدي زكرياء " في المقطع الثالث والثمانين في البيتين السابع والثامن:

وَمَا قَرَّرَ العِلْمُ وَالضَّالِعُونَ رَمَتْهُ وَقَالَتْ : حَدِيثُ خُرَافَهْ

وَيَفْشُو الفَرَاغُ، بِهِمْ وَالضَّيَاعُ فَيَعْتَبِرونَ الأَصَالَةَ: آفَهْ [2]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/31.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/ 83 .

جاء الجناس بين لفظتي " خرافه " و" آفه "، فاللفظة الأولى كانت بمعنى الأفكار المبتذلة غير المبررة وغير المؤسسة التي كان ينشرها المستدمر . وقد تجدرت هذه الأفكار في أصول المجتمع ومعتقداته، في حين جاءت اللفظة الثانية بمعنى المرض والسقم والداء الذي يصيب المجتمعات في أخلاقها وتصرفاتها وتفكيرها .

والكلمتان كلتاهما جاءتا في مجال الحديث عن البنية الثقافية والاجتماعية لمرحلة ما بعد الاستقلال وما يلي الحرب التي خاضها الشعب من أجل القضاء على المخلفات التي غرسها المستدمر الفرنسي في عقول ونفوس الجزائريين. " فإن كان المستعمر قد غادر الجزائر عسكريا، فلابد من محاربة أفكاره والأخلاق الفاسدة التي زرعها في المجتمع الجزائري ".[1]

وقد كانت الزيادة في أوّل اللفظة، علاوة على أنّها تمثّلت في حرفين هما الخاء والرّاء، والزّيادة بحرفين في الأوّل.

3-إيقاع الجناس الناقص المردوف

من أمثلة هذا النوع في الإلياذة، قول الشاعر :

تُرَاقِصُـــــــنِي وَتُـــــــرَاقِصُ هَـــــــذَا وَ ذَاكَ ... وَيَعْبَـــثُ عَـــنْ حُسْـــنِ نِيَّـــهْ

وَ تَقْضِـــــي اللَّيَـــالِي خَـــارِجَ بَيْتِـــي وَ ذَلِـــــكَ مِـــــنْ نِعَـــــمِ المَدَنِيَّـــــهْ[2]

والجناس في هذين البيتين جاء بين لفظتي " نيّه " و" مدنيّه " وهو جناس ناقص مردوف بزيادة حرفين تمثّلا في الميم والدّال، في أوّل الكلمة.

([1]) – يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء،دراسة فنية تحليلية ، ط (1) . دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ، 1987 م، ص/ 226.

([2]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 91 .

ونحسّ بإيقاعات موحية بألم، فالشاعر كان ينتقد الوضع الاجتماعي بعد الاستقلال ويتأسّف على ما آل إليه بعض الأفراد من تمسّك بعادات وسلوكات غير لائقة بطبيعة المجتمع الجزائري العربي المسلم .

وتمثّلت تلك العادات في شغف زواج المرأة بالأجانب وقضاء أوقاتها خارج بيتها في الملاهي والشوارع، ناهيك عن التبرّج وعدم الغيرة على الأعراض، واعتبار كلّ ذلك تفتّحا وتقدّما وحضارة .

وقد ورد الجناس في نهاية عجُز البيتين السابقين بين اسمين، حيث جاء اللفظ الأول " نيّه " بمعنى حسن قصد، أو أن يبيّت في نفسه فعل شيء ما، واللفظ الثاني " مدنيّه " دال على التحضّر والتقدّم ومسايرة العصر .

ولعلّ مجيء الجناس في تلك الخصوصيات الصوتية من إدغام ووقف في النهاية ، قد عبّر أحسن تعبير عن تحسّر الشاعر وتأسّفه على تلك المواقف والسلوكات التي صارت قَناعات لدى المرأة الجزائرية بصفة خاصة، والمجتمع الجزائري بصفة عامّة، الذي تأثرت عاداته وتقاليده بما غرسه الاستعمار الفرنسي فيه من ثقافة موبوءة .

ومن شواهد الجناس المردوف مما كانت الزيادة فيه بحرفين في أوّله، قول الشاعر في قصيدة ذكرى الشابي :

لَهَفِي عَلَى الشِّعْرِ أَصْبَحَ عِنْدَهُمْ بِضَاعَةً مَالَها عِزٌّ وَلَا شَانُ

هَذَا يُتَاجِرُ بِالأَسْعَارِ مُحْتَرِفًا وَذَاكَ غَايَتُهُ بِالشِّعْرِ نِيشَانُ[1]

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/22.

اتّخذ الشاعر من ذكرى وفاة الشاعر "أبي القاسم الشابي"، مناسبة للحديث عن موقفه من الشّعر الحرّ أو شعر التفعيلة، الذي تحوّل إلى بضاعة رخيصة لا قيمة لها، راح بعض أصحابها يتاجرون بها في احترافية ومهارة .

ويتجلى لنا الجناس الناقص بين لفظتي (شان، ونيشان)، حيث توزّع الجناس في نهاية عجزي البيتين الأوّل والثّاني، وقد دلّت اللفظة الأوّلى (شان) المسبوقة بأداة نفي (لا)، على القيمة أو المكانة المفقودة للشّعر، في حين دلّت الثانية (نيشان) على ما يبتغيه قائل الشّعر من شهرة أو الحصول على أوسمة استحقاق .

وفي ظل المعنيين المتحققين في لفظتي (شان ونيشان) نلحظ أنّهما يتفقان دلاليا في توضيح رؤية أو موقف الشاعر من أصحاب الشّعر الحر، والذي حسب رأيه يخرج الشّعر عن رسالته الحقيقية .

4-إيقاع الجناس المطرّف :

من الجناس المطرّف، قول الشاعر :

وَوَادِ الهَـــــوَى وَالهَـــــواءِ بِسِـــــرْتَا يُزَكّـــــي مَسِـــــيدَ الهَـــــوَى خَلْفَهَـــــا[1]

وقع جناس " ناقص " من نوع " **المطرّف** " بين لفظتي " الهوى " و" الهواء " واللفظة الأولى تدلّ على اسم وادٍ بضواحي قسنطينة، و الثانية تدلّ على النسيم الخفيف والعليل، حينما يهبّ حاملا نسمة زكيّة يعبق بها الأرجاء المحيطة به، وقد جاء هذا الجناس في موضع كان فيه الشاعر يعدد محاسن الطبيعة الأخّاذة والخلّابة.

وقد كان الجناس مطرّفا باعتبار الموطن الذي وردت فيه زيادة الحرف بين اللفظتين المتجانستين، وهو النهاية (الهوى والهواء)، ممّا يخيّل للقارئ أنّ الكلمة نفسها أعيدت على المسامع، إلّا أنّ صورة الكلمتين تختلف في النّهاية ، وكذا المعنى كان مغايرا .

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/ 29 .

وإذا تأمّلنا الحروف المشكّلة الجناس، والتّي تمثّلت في حروف الهاء والواو والألف، نجدها توزعت في كلمات أخرى ضمن البيت الشّعري السابق، من ذلك : واد، سرتا، خلفها ممّا يحقّق تجانسا صوتيا ليس فقط بين اللفظتين المتجانستين، بل يتعداه إلى ألفاظ أخرى وهذا يكثف موسيقية الأصوات ويجعل لبنية الجناس امتدادا خارج تركيبها .

ففي مطلع البيت مثلا نجد أنه ابتدأ بالواو وقد انتهى بألف مد وكلاهما من الحروف المشكلة لهذا الجناس فالألف، والواو هي حروف مد ولين ومخارجها متسعة لهواء الصوت وليس لشيء من الحروف أوسع مخارج منها ولا أحدّ للصوت، فإذا وقفت عنده لم تضمنه بشفه ولا لسان .... فالصوت لا ينقطع حتى آخره .[1]

وهذه الصفات التي تميز الحروف المشكلة للجناس ملائمة للموضع الذي استعملت فيه، فالشاعر بصدد الحديث عن إعجابه وافتتانه بالمناظر الخلابة وجَمال الطبيعة التي يتميز بها وطنه في كل ربوعه .

وكما كانت الزيادة في البداية فإننا نعثر على أمثلة تكون الزيادة في وسطها، وهو ما يعرف **بالجناس المكتنف.**

من ذلك قول الشاعر :

فَفِـــي كُـــلِّ دَرْبٍ لَنَـــا لُحْمَـــةٌ مُقَدّسَـــةٌ مِـــنْ وِشَـــاجٍ وَصُـــلْبِ

وَفِـــي كُـــلِّ حَـــيٍّ لَنَـــا صَـــبْوَةٌ مُرَنّحَـــةٌ مِـــنْ غِوَايَـــاتِ صُـــبِّ[2]

وقع الجناس في البيتين بين لفظتي " صُلْبِ " و" صُبِّ " وهو جناس ناقص بزيادة حرف (اللام) في وسط الكلمة " صلب " . وقد جاءت الكلمتان اسمين وتوزّعا في نهاية عجُز كِلا البيتين .

([1]) – مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية، ط (1). عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2010 م، ص/ 52.

([2]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/08.

واللفظة الأوّلى (صُلب) تحمل دلالة الأصل والوسط وأصل الشيء " صُلْبُهُ ". كما نقول صلب الموضوع، محوره والأساس الذي يدور حولهُ. أمّا كلمة " صُبِّ" فهي بمعنى الوَلَه والحبّ والشّوق .

ولعلّ مجيء الباء في نهاية البيتين ، قد أسهم في امتداد الحركة الإيقاعية ، ناهيك عن الكسر الموجود في ذلك الصوت . وتلك الخصائص الصوتية في إيحائها بالامتداد اتفقت دلاليا ومعنى العموم في شبه الجملة المقدمة والمتصدّرة البيتين السابقين(ففي كلّ درب، وفي كلّ حيّ).

5- إيقاع الجناس المضارع

قال الشاعر في **قصيدة وتعطلت لغة الكلام** :

وَلَـــوَافِحُ النِّيـــرَانِ، خَيْـــرُ (لَـــوَائِحِ) رُفِعَـــتْ لِمَـــنْ فِـــي نَاظِرَيْـــهِ رُكَـــامُ

وَرَوَائِـــحُ البَـــارُودِ مِسْـــكُ نَـــوَا فِـــجٍ سُـــجِرَتْ لِمَـــنْ فِـــي مِنْخَرَيْـــهِ زُكَـــامُ[1]

وقال :

فَلْتَكْتُبِ الأَقْلَامُ، سِفرَ هَنَاتِكُمُ لِلْعَالَمِينَ وتَنْطِقِ (الأَقْلامُ)[2]

وتقترب المسافة بين الألفاظ المكوّنة ظاهرة الجناس، لتتوزع بين بداية الصدر ونهايته، من ذلك قوله : لوافح ولوائح، ليعود الجناس إلى الظهور في بداية البيت الثاني مما سبق، في قوله : روائح، لتشكّل هذه اللفظ جناسا مع لفظة لوائح .

وممّا نلحظه أنّ لفظة (لوائح) التي توسّطت أمثلة الجناس السابقة (لوافح، لوائح، روائح)، قد شكّلت جناسا مع ما سبقها، من خلال الاختلاف في حرف الوسط بين الفاء والهمزة، وشكّلت جناسا مع ما بعدها، من خلال الاختلاف في حرف البداية بين لام وراء .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/44.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/46

لتتباعد المسافة بين ألفاظ الجناس، وتتوزع بين عجز البيت الأول وعجز البيت الثاني، وتتعزّز بظاهرة التطريز، من خلال التماثل في الصيغ والحروف الأخيرة لكل مكونات التركيب :

ـــــــــــ رُفعت لمن في ناظريه رُكـــام

ـــــــــــ سُجرت لمن في منخريه زكام

وقد تحقّق الاتّفاق الدّلالي بين ألفاظ الجناس (لوافح ولوائح) ومعاني ألفاظ البيت، فما يلفح يكون باديا من خلال اللّهب المنطلق منه، ولذلك جعله الشاعر بمثابة اللائحة أو الإشعار والإعلان الذي اتخذ، وفي ذلك إشارة إلى نهج الكفاح المسلح الذي صار خيارا لا بديل منه، وقد عبّر الشاعر عن ذلك الإعلان وتلك السياسة الجديدة بلفظة (رُفعت)، وهو ما اتفق دلاليا مع اللوائح . وهنا يتشكّل مشهد قائم على البصر، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله (في ناظريه ركام) .

وإذا كان البصر قوام الجناس السابق، فإنّ الشمّ قوام المشهد الثاني، الذي اتخذ من رائحة البارود مسكا مسجورا يدخل المناخر المسدودة والمعلولة، إثر إصابتها بالزكام.

وقال في قصيدة إرادة الشعب تسوق القدر:

نَحْنُ بَنُو الخَضْـــرَاءِ، آثَارُنَـــا سَارَتْ بِهَا فِي الكَوْنِ أَخْبَارُنَا

تُـرَابُنَـــا قُدْسٌ، وَأَحْجَـــــارُنَا نَحَتَهَا بِالـــــرُّوحِ أَحْـــرَارُنَـــا

شَهْمٌ، نَبِيلٌ، مُخْلِصٌ جَارُنَـــــا كَرِيمَـــةٌ، مِضْيَافَةٌ، دَارُنَـــا[1]

تتعدد آليات توزيع الجناس في الأبيات السابقة، لتشكّل تكثيفا موسيقيا ظاهرا، بفعل التقاطع الأفقي والعمودي في ظاهرة مشتركة هي الجناس، ومختلفة في نوعه .

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/56.

فالجناس ماثل بين نهاية الصدر والعجز في البيت الثاني ممّا سبق بين (أحجارنا وأحرارنا)، لتتفق الكلمتان في الوزن وعدد الحروف وشكلها وتختلف في نوعها، وذلك في الحرف الثالث الذي كان جيما في الكلمة الأولى في حين جاء راء في الثانية، وهذا ما يصنف الجناس ضمن المضارع لتقارب الجيم والراء في المخرج .

ويدخل أيضا الجناس في علاقة أخرى من خلال تماثل الكلمة الأولى من الجناس الأول (أحجارنا) مع كلمة (جارنا) الواقعة في نهاية صدر البيت الثالث، ليتشكل الجناس بين (أحجارنا وجارنا)، وهو جناس مغاير لما سبق، باعتبار هذا الأخير مصنفا ضمن الجناس الناقص وبالذات المردوف، لتدخل لفظة الجناس الثاني في علاقة مماثلة أخرى مع آخر كلمة في عجز البيت الثالث ممّا سبق، ليتشكل لنا جناس آخر بين(جارنا ودارنا)، وهو جناس لاحق لتباعد مخرجي الجيم والدّال، فالأوّل غاري، في حين الثاني لثوي أماميّ.[1]

و يمكننا أن نقف على هذا النوع من الجناس في الإلياذة من خلال قول الشاعر :

تَسَـــلَّقْ اِيعَكُّـــورَنْ واغْـــذُ السُّـــهَا و طَـــاوِلْ بِـــهِ سِـــدْرَةَ المُنتهَـــى !

فَيَخْجَـــلَ هَامَـــانُ مِـــنْ صَـــرحِهِ و يَعْجِـــزَ أَنْ يبلـــغَ المُشْـــتَهَى[2]

فالجناس بين لفظتي " المنتهى " و" المشتهى " وقد اختلفت اللفظتان في حرفي " النون " والشين، فهو جناس مضارع لتقارب مخرجي الحرفين. ذلك أنّ النون على الرغم من كونها "صوتا لثويا أنفيا مجهورا" [3] والشين " صوتا غاريا احتكاكيا مهموسا" [4] إلا أنّهما متصلان متصلان باللّسان على اختلاف الموطن .

([1]) – غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم أصوات العربية، (دط)، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2002 م، ص/192.

([2]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 19 .

([3]) – غانم قدوري: المدخل إلى علم أصوات العربية، ص/72.

([4]) – المرجع نفسه، ص/74.

وقد جاءت الكلمة الأولى بمعنى النهاية وآخر الشيء وحدّه الأقصى، أمّا الثانية فقد جاءت بمعنى المرغوب فيه؛ ما يشتهيه الإنسان ويصبو إلى تحقيقه والوصول إليه .

و كذلك قول مفدي زكرياء :

وَ فِـــي قُـــدْسِ جَنَّاتِنَـــا النَّاضِـــرَةِ وُجُـــوهٌ إِلَـــى رَبِّهَـــا نَـــاظِرَهْ[1]

جاء الجناس المضارع بين لفظتي ناضرة وناظره، وقد توزّع الجناس في نهاية كلّ من الصّدر والعجُز، حيث كان الاختلاف بين حرفي الضاد والظاء، وهما حرفان متقاربان في المخرج، لذلك كان الجناس مضارعا.

وقد دلّت اللفظة الأولى على البهاء والجمال والنّصاعة والحسن والاخضرار وما يسرّ الناظر، في حين دلّت الكلمة الثانية على التأمّل والرؤية . ومن دون شكّ، فإنّه علاوة على التجانس الصوتي الحاصل في المقاطع الصوتية بين اللفظتين، فإنّ الاتفاق الدلالي قد تحقّق بينهما، ذلك أنّ وصف الجزائر بالقدس كناية عن عظمة المكان، ناهيك عن جعل ما فيها من مناظر طبيعية وبدائع خلّاقة، جعل الشاعر يضاهيها بالجنّات البهيّة، ولا عجب إن كانت الصنعة بديعة فإنّ صانعها أبدع، ولذلك تشدّ الأنظار إليه، متأمّلة في خلقه وعجيب صنعه، متدبّرة في قدرته .

وقال :

وَاقْضِ يَا مَـــوْتُ مَا أَنْتَ قَـــاضٍ أَنَا رَاضٍ، إِنْ عَاشَ شَعْبِي سَعِيـــدَا[2]

لقد جاء الجناس في موطن العروض وحشو العجُز، وقد اتفقت اللفظتان في الوزن وترتيب الحروف والحركات، واختلفتا في الحرف الأول، حيث كان قافا في الكلمة الأولى، في حين جاء راء في الثانية.

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 33 .

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/10.

وإذا وقفنا على مخرج كلّ من القاف والراء فإننا نجده متقاربا، وعليه فإنّ الجناس مضارع . وقد تعزّز ذلك الجناس بجناس آخر، وهو جناس الاشتقاق بين اقض وقاض، حيث جاءت اللفظة الأولى فعل أمر، في حين كانت الثانية اسم فاعل، وذلك ما عزّز حضور حرف الضاد (اقض، قاض، راض)، ما أوحى بحركة إيقاعية قائمة على حوار خفيّ غير مباشر، قائم على القضاء (الحكم) والرضا به، كما أوحت به حركة الخطاب المتنوعة بين ضمير المخاطب المفرد (أنت) وضمير المتكلّم المفرد (أنا) .

وكما كانت اللفظة الأوّلى في الجناس (قاض) موحية بتنفيذ الحكم في حركة سريعة، فإنّ الموقف كذلك كان سريعا، مِنْ دون تردّد مِنَ الشاعر، حيث مهّد لذلك بفعل الأمر (واقض)، وفي ذلك بيان لموقف فكري وحالة عقلية مستهينة بطبيعة الحكم الصادر، وغير متخوّفة أو قلقة له، ولذلك يصرّح الشاعر في حالة موحية بالاطمئنان والقبول لما سيكون، حيث يقول : أنا راض إن عاش شعبي سعيدا .

ومن أمثلة المضارع قول الشاعر في قصيدة زنزانة العذاب رقم 73 : بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها، حيث زج بالشاعر في زنزانة مظلمة بسجن بربروس إثر أن أسلمته زبانية العذاب للسجانين يوم ثمانية وعشرين (28) أبريل (نيسان) من سنة خمس وخمسين تسعمائة وألف للميلاد(1955 م)، فهاجت في أعماقه المواجد، ونظم هذا القصيد في ظلام الزنزانة وحفظه بيتا بيتا لاستحالة كتابته [1] :

وَالحَــوْضُ حَــوْضٌ، وَإِنْ شَــتَّى منابعُــهُ أُلْقَــى إلَــى القَعْــرِ، أَمْ أُسْــقَى فَأَنْشَــرِقُ[2]

(1)– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/20.

(2)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إلى أن قال :

يَا سِجْنُ، مَا أَنْتَ لَا أَخْشَاكَ، تَعْرِفُنِي مَنْ يَحْذِقِ البَحْرَ، لا يَحْدِقْ بِهِ الغَرَقُ[1]

توزّع الجناس المضارع في عجز البيتين بين (ألقى وأسقى) وبين (يحذق ويحدق) وقد اعتمد الأوّل على الحركة في السّقاية والإلقاء، كما أحدثت الهمزة إيقاعا يتناغم وإيقاع القاف باعتبارهما صوتين مجهورين، فكان ذلك متفقا دلاليا مع ما أقره الشاعر من معاني الشجاعة والتحدي واللامبالاة، ليدلّ الجناس الثاني الذي دخل في علاقة صوتية أخرى مع الجناس الأوّل بفعل التقاطع الحاصل في حرف القاف في كل الألفاظ (ألقى، أسقى، يحذق، يحدق) عن واقع مألوف لدى الشاعر، وتجربة ومعاناة متكرّرة في السجون، ومعرفة بالحرب وأسرارها.

لتكشف لنا هذه النماذج عن موقف مفدي زكرياء من الاستعمار الفرنسي والتعذيب ويصوّر لنا أيضا نموذج التضحية والمقاومة وما كان يتعرّض له في سبيل وطنه.

وقد اعتمد الجناس الأوّل على حركة قوامها أسلوب الفصل والبناء للمجهول، في حين كانت في الثاني معتمدة على أسلوب الشرط القائم على جملة الشرط وجوابه مما حقّق التعلق بين أجزاء الكلام .

قصيدة رسالة الشّعر في الدنيا مقدّسة

ألقاها الشاعر باسم الجزائر في مهرجان الشّعر بدمشق يوم 23 سبتمبر (أيلول الثاني) 1961 م: [2]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/21.

([2]) – المصدر نفسه، ص/287.

قال :

عُـودُوا إِلَــى لُغَــةٍ يَرْضَــى الـدَّخِيلُ بِهَــا مَـــا كَـــانَ أَغْنَـــاكُمْ عَنَّـــا، وَأَغْنَانَـــا

أَوْ عَجِّلُـــوا تَوْبَـــةً تُرْضِـــي عُرُوبَتَنَـــا مَـــا كَـــانَ أَدْنَـــاكُمْ مِنَّـــا، وَأَدْنَانَـــا[1]

يُصدر الشاعر أوامر (عودوا، عجّلوا) موجّها خطابا لادغا لأولئك الذين حاربوا اللغة العربية وكلّ ما يمتّ بمقوّمات الشخصية الجزائرية والعربية، أو ما يمكن أن نعتبره من الثوابت التي آمن الشاعر بها ودافع عنها، لذلك نجده يصدر أحكاما، أو بالأحرى يحتكم التعبير إلى بنية أسلوبية قوامها الأمر، المرتبط بحالات شعورية قلقة، ليأتي الجناس اللاحق في عجزي البيتين السابقين :

ما كان أغناكم عنّا، وأغنانا

ما كان أدناكم منا، وأدنانا

ويتجلى الجناس في لفظتي (أغناكم وأدناكم) و(أغنانا وأدنانا)، وقد كان الجناس مضارعا لتقارب الغين والدال في المخرج . فعلى الرغم من كون الغين من الأصوات الطبقية، أي صوت " طبقي احتكاكي مجهور مستعلى" [2]، والدال من الأصوات الأسنانية اللثوية، أي صوت " أسناني لثوي انفجاري مجهور مرقّق " [3]، فإنهما من الأصوات التي يحدثها اللسان على اختلاف موضعه .

وقد تعزز الجناس بإيقاع التطريز في عجز البيتين من خلال التماثل في الصيغ والتوازن في المقادير، ممّا خلق انسجاما صوتيا وتركيبيا . وكلّ من البنية الصوتية والبنية التركيبية قد تجانستا دلاليا، فالحركة الإيقاعية الموجَّهة التي احتكمت إلى أفعال الأمر وتوجيه الخطاب من الشاعر إلى من حاربوا اللغة العربية والعروبة قد كانت ماثلة في تركيبي

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/292.

([2]) – حسام البهنساوي، علم الأصوات، ط(1)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004 م، ص/77.

([3]) – المرجع نفسه ، ص/67.

الجناس والتطريز، ممّا كشف التمايز الموجود بين المواقف السائدة آنذاك في نظرتها لثوابت بناء الشخصية الجزائرية المنتسبة إلى العروبة والإسلام .

قصيدة أفي السموات عرش أنت تنشده

قال :

وَلِلَّيَـــــالِي، نُصَـــــافِيهَا فَتُنْغِصُـــــنَا وَلِلزَّمَـــــانِ نُدَارِيـــــهِ فَيُرْدِينَـــــا ؟

وَلِلسِّـــــمَاتِ نَـــــدْعُوهَا فَتُكْسِـــــفُنَا وَلِلْحُظُـــــوظِ نُـــــدَانِيهَا فَتُقْصِـــــينَا؟

أَلِلْمَقَـــــادِيرِ ثَـــــارَاتٌ بِمَغْرِبِنَـــــا أَمْ لِلْأَعَاصِـــــيرِ، غَـــــارَاتٌ بِوَادِينَـــــا؟

وَأَيُّ خَطْـــبٍ دَهَـــى (الحَمْـــرَاءَ) فَانْتَكَسَـــتْ تِلْـــكَ المَغَـــانِي الّتِـــي كَانَـــتْ تُنَاغِينَـــا؟[1]

لقد توزّع الجناس في الأبيات السابقة في صورة مطلقة، حيث جاء في عجزي البيت الأول والثاني، ويتضح ذلك في لفظتي (نداري وندانى)، وقد كان الجناس مضارعا لتماثل كلّ من الرّاء والنون في المخرج، فكلاهما صوت لثوي، على اختلاف طريقة النطق المرتبطة بموضع اللسان.

والجناس الثاني ورد في البيت الثالث بين لفظتي (ثارات وغارات)، وهو جناس لاحق لتباعد كلّ من الثاء والغين في المخرج؛ ذلك أنّ الثاء " صوت أسناني احتكاكي مهموس مرقق." [2] والغين من الأصوات الطبقية، فهو " صوت طبقي انفجاري مهموس مرقّق." [3]

(3)

([1]) – مفدي زكرياء : من وحي الأطلس، ص/37.

([2]) – حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص/64.

([3]) – المرجع نفسه، ص/77.

وقد اتفق هذا النوع من الجناس مع الجناس السابق (المضارع) في مكان التغيير الصوتي المتوزّع في بداية الجناسين ، وعليه تحدث تلك المسافة أو ذلك المكان تجانسا إيقاعيا يتحقق بفعل حدوث الظاهرة في المكان نفسه.

ولعلّ من ميزة في الأمثلة السابقة احتكامها إلى ثنائيات قائمة على التضاد ممّا ولّد إيقاعا قائما على الحركة في تصوّر المعاناة .

وتتجلّى تلك الثنائيات الضدية في قول الشاعر: (نصافيها، تنغصّنا)، (نداريه، يردينا)، (ندعوها، فتكسفنا)، (ندانيها، فتقصينا)، لتكشف عن حركة قوامها الفعل (الموقف) وردّ الفعل (النتيجة) لتبرز صورة كلية تكشف وتصوّر ما حدث بمراكش الحمراء وبوادي الجواهر .

وقد يجتمع الجناس المضارع وشبه الاشتقاق، من ذلك قول الشاعر في قصيدة : سنثأر للشعب:

وَفِــي مَــذْبَحِ الأَحْــلَافِ تُزْهَــقُ أَنفُــسُ وَتُخْنَــقُ أَنْفَــاسُ الشُّــعُوبِ بِــهِ خَنْقَــا

وَيُعْقَــدُ بِاسْــمِ العَــدْلِ، لِلْجُــورِ مَجْلِــسٌ وَيُخْــرَقُ بِاسْــمِ السِّــلْمِ مِيثَاقُهَــا خَرْقَــا[1]

يتجلى الجناس بين كلمتي (أنفس وأنفاس) وهو شبه الاشتقاق، باعتبار الأنفس الأولى بمعنى الأرواح، من النَّفْس، والثانية جمع نَفَس، وفي ذلك تعبير عن ضياع مصير الشعوب وتضليل القضايا العادلة وانتهاك القوانين .

ويتجلى التصدير أيضا في عجز البيتين، وفق النظام الآتي :

تخنق ـــــــــ خنقا

([1]) – مفدي زكرياء : تحت ظلال الزيتون، ص/44.

تخرق ـــــــــــ خرقا

ليظهر بذلك الجناس المضارع بفعل التوزيع العمودي بين البداية (تخنق، تخرق) والنهاية (خنقا، خرقا)، وقد كان الجناس الأوّل بين فعلين، في حين جاء في الثاني بين اسمين (مفعول مطلق) . كما كان الجناس في كلا التركيبين السابقين مضارعا لتقارب النون والراء في المخرج .

ولعلّ التجانس الدلالي يتحقّق في لفظتي الجناس(خنق، خرق)؛ فالخنق والخرق كلاهما يعبّر عن ضياع مصير الشعوب، والتلاعب بالقرارات، فالخنق المعبّر عن الإبادة والقضاء على آمال الشعوب وطموحاتهم في الانعتاق والحريّة والتحرر، لا ينفصل في تصوّره عن خرق القوانين وعدم احترامها .

وتتعزّز إيقاعات البيتين السابقين بظاهرات بلاغية أخرى تتقاطع وظاهرة الجناس، وهي السّجع في لفظتي (تزهق وتخنق)، ليتسّع مجال حضور أصوات الجناس السابق (الخنق، الخرق)، من خلال تكرار صوت القاف في تراكيب خارج لفظتي الجناس، لتتحقّق المماثلة من هذا الجانب .

وقال :

نَحْـــنُ بَنُـــو الخَضْـــرَاءِ، آثارُنَـــا سَـــارَتْ بِهَـــا فِـــي الكَـــوْنِ أَخْبَارُنَـــا

تُرَابُنَـــــا قُـــــدْسٌ، وَأَحْجَارُنَـــــا نَحَتَهَـــــا بِـــــالرُّوحِ أَحْرَارُنَـــــا

شَـــهْمٌ، نَبِيـــلٌ، مُخْلِـــصٌ جَارُنَـــا كَرِيمَـــــةٌ، مِضْـــيَافَةٌ، دَارُنَـــــا[1]

يتوزع الجناس وفق هندسة منتظمة قوامها العروض والضرب، كما هو واضح في البيتين الأوّل والثاني ممّا سبق :

ـــــــــ أحجارنا ـــــــــ أحرارنا

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/56.

ـــــــــ جارنــا ـــــــــ دارنــا

وكان الجناس بين (أحجارنا وأحرارنا)، وبين (جارنا ودارنا) مضارعا لتقارب كلّ من الجيم والراء، والجيم والدال في المخرج . ليظهر لنا الجناس الناقص بين أحجارنا وجارنا وفق المسار العمودي، ليعبّر الشاعر عن مكانة الوطن عنده وعند الجزائريين، فيعتبره قدسا، ليشير في تعبير مجازي إلى تضحيات الشعب الجزائري وكيف بدل نفسه وماله وكلّ ما يملك من أجل الدفاع عن وطنه وعن مقوّمات شخصيته الوطنية المسلوبة، وذلك ما عبّر عنه الشاعر بنحت الحجر .

ولعلّ من ميزة إيقاعية للجناس السابق هو دخوله في علاقات مماثلة مع القوافي الداخلي، ممّا أحدث تكثيفا موسيقيا لبعض المقاطع الصوتية، وخاصة الهمزة والراء والنون وألف المد، ويمكن أن نوضح ذلك التوزيع كما يأتي :

ـــــــ آثارنا ـــــــــــ أخبارنا

ـــــــ أحجارنا ـــــــــــ أحرارنا

ـــــــ جارنا ـــــــــــ دارنا

حيث كانت المقاطع الصوتية للقوافي الداخلية والخارجية متطابقة في صوامتها وصوائتها ومصوتاتها، وهذا ما يجعل البنية الإيقاعية تتميّز بنوع من الرّحابة، بفعل هذه العلاقات الداخلية، التي تصنعها تراكيب اللغة، بفعل توزيعها توزيعا منتظما عبر مساحة النص الشّعري.

قصيدة عش مع الخالدين يا شيخ وانعم :

قالها في الذكرى الأربعينية للمرحوم شيخ أدباء تونس الأستاذ العربي الكبادي المقامة بنادي الرشيدية يوم 14 أبريل (نيسان) سنة 1961 م .

أَوْ رَأَى الشّـــعر، بَـــاتَ سُـــخْفًا وَلَغْـــوًا وَالأَدِيـــبُ الأَرِيـــبُ، أَصْـــبَحَ قِـــرْدَا.. !!

؟[1]

يتجلى الجناس اللاحق في اللفظتين (الأديب والأريب)، حيث اختلفتا في حرف واحد، إذ جاء في الأولى دالا في حين كان في الثانية راء، وهما حرفان متقاربان في المخرج.

وقد يجيء **الجناس مصحّفا مضارعا**، من ذلك قول الشاعر :

وَيَحْـــــدُو الرَّعَاطِشَـــــةُ النَّـــــائِرو نَ جَحَافِلَهَـــــا لِلْمَصِـــــيرِ الجَلِيـــــلِ

وَتُقْسِـــــمُ طُولْقَـــــةُ بِـــــالطَّلَاقِ ثَلَاثًـــــا، فَتُلْهِـــــبُ نَـــــارَ الخَلِيـــــلِ[2]

نلاحظ وجود اختلاف بين الكلمتين الأخيرتين من كلا العجزين والمتمثلين في : " الجليل " و" الخليل " فحرف " الجيم " في اللفظة الأولى يقابله " الخاء " في اللفظة الثانية، وهما حرفان متقاربان من حيث المخرج، وبذلك فالجناس مضارع . وإذا نظرنا إلى فرق آخر بين الجيم في كلمة (الجليل)، والخاء في كلمة (الخليل)، نلحظ أنّ الاختلاف كان في النقط، حيث جاءت الكلمتان منقوطتين بتنقيط مغاير .

فكلمتا (الجليل والخليل) متفقتان خطا (أي في الكتابة) مختلفتان في النقط . وقد جاءت كلمة الجليل بمعنى العظيم والوقور والحسن، في حين كانت كلمة الخليل بمعنى قريب غير مقصود وهو الصّديق، ومعنى متوارى هو المقصود، وفي ذلك إشارة إلى النبي سيّدنا إبراهيم عليه السّلام .

ولعلّ الملاحظة السابقة تجعلنا نقف على خاصية في بنية الجناس المصحّف في النموذج السابق، وهو أنّه قائم على أساس التّورية.

وقال :

فَاصْـــعَدْ لِرَبِّـــكَ وَاسْـــعَدْ عِنْـــدَ سِـــدْرَتِهِ وَخَـــلِّ رُوحَـــكَ بالبُشْـــرى تُنَاجِينَـــا[3]

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/52.

([2]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 62 .

تُنَاجِينَـــــــــــــــــــــا[1]

يتجلى الجناس المضارع بين لفظتي (اصعد واسعد)، حيث كان الاختلاف بين حرفين من حروف الصفير وهما الصاد والسين، وهما متقاربان في المخرج، بل يكادان يتطابقان، والاختلاف أثناء نطقهما يكون فقط في انخفاض مؤخّرة اللسان بعيدا عن الطبق، فتضيق غرفة الرنين في السين، في حين ترتفع مؤخّرة اللسان نحو الطبق، فتتسع غرفة الرنين، في الصاد . [2] وذلك الاختلاف في ارتفاع وانخفاض مؤخّرة اللسان هو ما يجعل السين مهموسا مرقّقا، والصاد مهموسا مفخّما.

حيث نحس بحركة إيقاعية متناوبة قائمة على الأمر والعطف ، وفق التنظيمات الآتية:

فاصعد ـــــــ واسعد ـــــــ وخلّ

فاصعد ـــــ واسعد

واسعد ـــــ وخلّ

6- إيقاع الجناس ضمن بنية التشطير :

وقال في قصيدة "**وتعطلت لغة الكلام**":

نظمت بسجن بربروس (القاعة التاسعة) في فيفري (شباط) 1957 م بمناسبة خذلان المنظمة الدولية لقضية الجزائر في دورتها الثالثة عشرة :[3]

نَطَقَ الرّصَاصُ، فَمَا يُبَاحُ كلامٌ ؛ وَجَرَى القِصَاصُ، فَمَا يُتَاحُ مُلَامُ ؛ [4]

(1) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/225.

(2) – حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص/70.

(3) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس،، ص/42.

(4) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهو من نوع التشطير غير المتقابل في الجزء الأول، ممّا جعله لا يرقى إلى درجة الترصيع، حيث اتفق الفعل جرى مع نطق في الوزن واختلف عنه في الحروف :

نطق الرصاص ـــــ وجرى القصاص

فما يباح كلام ـــــــ فما يتاح ملام

وإذا قمنا بتشريح مكونات ذلك التشطير فإننا نجده قائما على أساس نوعين من السّجع، أوّلهما مضارع، لتقارب الرّاء والقاف في المخرج، ويتجلّى ذلك بين : الرّصاص والقصاص، والثاني لاحقا، ويتضح ذلك في لفظتي (يباح، يتاح) و(كلام، ملام)، حيث جاء حرفا الباء والتاء متباعدي المخرج، وكذلك الكاف والميم .

قصيدة : أفي السموات عرش أنت تنشده ؟

بدعوة من جلالة الحسن الثاني توجّه الشاعر إلى الرّباط للإسهام في حفل التأبين الأربعيني المقام بساحة (المشور) يوم 07 أفريل (نيسان) 1961 م، لتخليد روح المغفور له جلالة محمد الخامس، وأنشد هذه القصيدة باسم الجزائر الثائرة [1]

قال :

مَـــا لِلْجِرَاحَـــاتِ نُخْفِيهَـــا فَتُبْـــدِينَا وَلِلْحُشَاشَـــاتِ نَأْسُـــوهَا فَتُـــدْمِينَا؟

وَلِلْفَوَاجِـــعِ، نَنْسَـــاهَا فَتَفْجَأُنَـــا وَلِلسِّـــهَامِ، نُفَادِيهَـــا فَتُصْـــمِينَا ؟[2]

؟[2]

لقد كان التشطير ثلاثيا، ويتجلى ذلك بين : (الجراحات والحشاشات)، (نخفيها، نأسوها)، (فتبدينا، فتدمينا) . وقد اعتمد التشطير على عدم التقابل للاختلاف في الحروف الأخيرة .

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس،، ص/219.

([2]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كما اتضح التوزيع المتقابل في البيت الثاني ممّا سبق، والقائم على الثنائيات الآتية (وللفواجع، وللسّهام)، (ننساها، نفاديها)، (فتفجأنا، فتصمينا) .

إضافة إلى التنظيمات الإيقاعية السابقة، فقد جاء الجناس المضارع كمكون داخل بنية التشطير، حيث توزّع في نهاية كلا البيتين، ويتجلّ ذلك بين لفظتي (تدمينا، تصمينا).

والمتأمّل في مخرجي التاء والصاد يجدهما متطابقي المخرج مع اختلاف النطق فيهما، فكلّ من الدال والسين يصنّف ضمن الأصوات الأسنانية اللثوية، فالدّال " صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مرقّق. " [1]، كما أنّ الصّاد " صوت أسناني لثوي احتكاكي مهموس مهموس مرقّق." [2]

ولعلّ مجيء الجناس المضارع في ذلك الموطن من البيتين قد عزّز إيقاع القوافي الخارجية من خلال زيادة مقاطع التماثل، لتشمل الصامت (الميم) المشترك بين اللفظتين من دون الاقتصار على الصائت القصير فقط (الكسرة)، أي حركة ما قبل الساكن في لفظتي (تدمينا وتصمينا).

كما أنّ إيقاع الجناس في البيتين السابقين يلقي في الحسّ إيقاع موروث شعري، يستوقف القارئ عند نونية ابن زيدون .

7-إيقاع الجناس اللاحق :

و يمكننا رصد هذا النوع من الجناس من خلال قول الشاعر :

وَيَسْـــلُكْنَ غَيْـــرَ الطَّرِيـــقِ السَّـــوِيِّ كَخَـــابِطِ لَيْـــلٍ أَضَـــاعَ دَلِيلَـــهْ

وَأَخْلَاقُهُـــــــنَّ كَوُجُـــــــوهِهِنَّ بَوَاسِـــــرُ، مُمْتَقِعَـــاتٌ، عليلَـــهْ[3]

([1]) – حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص/67.

([2]) – المرجع نفسه، ص/70.

([3]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 93.

فالجناس بين اللفظتين الأخيرتين من عجز البيتين وهما : " دليله " و" عليله " وقد اختلفتا في حرفي " الدال " و" العين " . وقد كان هذا الجناس لاحقا لتباعد كلّ من الدال والعين في المخرج؛ فحرف الدال مخرجه " ما بين طرفي اللسان وأصول الثنايا " [1]، أمّا حرف " العين " فمخرجه الحلق وبالضبط " من أوسط الحلق " [2]

لقد اختلفت الكلمتان المتجانستان من حيث المعنى؛ فالكلمة الأولى " دليله " بمعنى الرشد والهادي، أمّا الثانية " عليلة " بمعنى مريضة وسقيمة .

وقال :

فَلَا ضَمِيرَ عَنِ الفَحْشَاءِ يَرْدَعُهُمْ إِنْ أَيْسَرُوا فَسَقُوا، أو أَعْسَرُوا سَرَقُوا[3]

أيسروا ــ أعسروا ــــــــ الاختلاف في نوع الحروف + التضاد

فسقوا ــ سرقوا ــــــــــــ الاختلاف في نوع الحروف مع الترتيب

الجناس القائم على التضاد والترصيع، وهذا ما يحقق تكثيفا إيقاعيا يترجم تعددا دلاليا يُفسّر من وجهات بلاغية عديدة حسب طبيعة الظاهرة البلاغية الموجودة في التركيب .

فالجناس الحاصل بين لفظتي (أيسروا وأعسروا) هو جناس لاحق لتباعد الياء والعين في المخرج . وقد اتّفق الجناس المعزّز بسجع دلاليا مع معنى البيت (الصدر) الذي وضّح حقيقة لا مراء فيها عن وحشية المستعمر، الذي لا يحدّه عن المنكر شيء لأنّه لا ضمير ولا أخلاق له، ولذلك فإنّ المرء يتوقّع كلّ شيء من المستعمِر، وهذا ما كشف عنه تركيب الجناس المحتكم إلى جملتين شرطيتين الأولى : إن أيسروا فسقوا، والثانية : أعسروا سرقوا . فالنتيجة في كلتا الحالتين تنسجم ودلالات صدر البيت السابق، لذلك اقترن الفسق باليسر وكذا السرقة بالعسر .

([1]) – مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية ، ص/ 47 .

([2]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/28.

وممّا زاد في انتظام البنية الإيقاعية للجناس في البيت السابق، هو التماثل في الأوزان والتناسب في المقادير، بفعل الترصيع الحاصل في صدر البيت، ويتّضح ذلك في التراكيب:

إن أيسروا فسقوا، أو أعسروا سرقوا

حيث نلفي التماثل في الأوزان الصرفية في لفظتي أيسروا وأعسروا، حيث جاءتا على وزن (أفعل ـــ أيسر، أعسر) المتصل بضمير الجمع الغائب، في حين جاء الفعلان فسقوا وسرقوا، على وزن (فَعَلَ ـــ فسق، سرق) المتّصل كذلك بضمير الجمع الغائب.

وفي صورة قائمة على التضاد تولّد إيقاع متناوب، فكانت الحركة الإيقاعية قائمة على التناوب المفسّر وفق تنظيمات مختلفة، من ذلك :

التناوب المتضاد في المعنى بين اليسر والعسر .

التناوب المتماثل والمتكرّر في توزيع الصيغ(أفعلوا، فعلوا)، (أفعلوا، فعلوا)

قال في قصيدة "**الذبيح الصاعد** " التي نظمها بسجن بربروس في القاعة التاسعة في الهزيج الثاني من الليل أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أوّل شهيد دشّن المقصلة المرحوم " أحمد زبانا" وذلك ليلة 18 جويلية (تموز) 1955 م:

شَـــــامِخًا أَنْفُـــــهُ، جَـــــلَالًا وَتِيهًـــــا رَافِعًـــــا رَأْسَـــــهُ، يُنَـــــاجِي الخُلُـــــودَا

رَافِـــلًا فِـــي خَلَاخِـــلَ زَغْـــرَدَتْ تَمْـــ ـــلأُ مِـــنْ لَحْنِهَـــا الفَضَـــاءَ البَعِيـــدَا[1]

البَعِيـــــــــــــــــــــــــــــدَا[1]

جاء الجناس بين لفظتي (رافعا ورافلا)، وهو جناس مطلق توزع في بيتين، وقد تحقّق التماثل الصوتي في أغلب مقاطعه، وقد اختلفتا في الحرف الأخير، إذ بعد المجانسة وتخيُّل إعادة اللفظة نفسها تحدث المغايرة في المقطع الصوتي الأخير .

(1) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/09.

وإذا تأملنا الحرفين اللّذين حصل فيهما الجناس نجدهما متباعدي المخرج (العين واللام)، وعليه فإنّ الجناس غير تام، وهو ما يعرف بالجناس اللاحق.

قصيدة : أنا ثائر

نظمها الشاعر أثناء فراره من السجن في طريقه إلى المغرب في آذار سنة 1959 م، وهي عيّنة من مذهبه الرصين في الشّعر الجديد. [1]

قال :

قَامَ كَالمَارِدِ ..! يَرتادُ المَنايَا

وَتَهادَى

يَمْلَأُ العَالَمَ بُشْرَى

وَتَحَدَّى الدَّهْرَ .. لا يَخْشَى الرَّزَايَا

وَتَمَادَى

يَغْمُرُ الأَكْوَانَ عِطْرَا

وَمَضَى يَبْنِي عَلَى هَامِ الضَّحَايَا

وَتَنَادَى

يُلْهِمُ التَّارِيــخَ سِفْـرَا [2]

ويمكن كتابة الأبيات السابقة على الشكل الآتي :

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/124.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/125.

قـــام كالمـــارد .. !يرتـــاد المنايـــا وتهـــادى يمـــلأ العـــالم بشـــرى

وتحـــدّى الـــدّهر .. لا يخشـــى الرّزايـــا وتمـــادى يغمـــر الأكـــوان عطـــرا

ومضـــى يبنـــي علـــى هـــام الضـــحايا وتنـــادى يُلهـــم التـــاريخ سِـــفرا

جاء الجناس بين الألفاظ : تهادى وتمادى وتنادى، وقد كان بين اللفظتين (تهادى وتمادى)، وبين (تهادى وتنادى) لاحقا، لتباعد كلّ من الهاء والميم، وكذا الهاء والنون في المخرج، في حين كان بين اللفظتين (تمادى وتنادى) مضارعا، لتقارب الميم والنون في المخرج .

ويتعزّز الجناس بظاهرة إيقاعية أخرى، متمثلة في التطريز، لتخلق التراكيب اللغوية تجانسا بفعل التوازن في الصيغ، والتوزيع في المواطن نفسها .

ويمكن أن نوضّح التطريز في التراكيب الآتية :

ـــــــــــــ المنايا وتهادى

ـــــــــــــ الرّزايا وتمادى

ـــــــــــــ الضّحايا وتنادى

حركة إيقاعية ممتدة في خفة وجوّ من الحسرة والتحدّي في آن واحد، موافقة دلالات الأفعال تهادى وتمادى وتنادى .

المجموعة الرابعة : تنبؤات شاعر

قال في قصيدة من يشتري الخلد ؟ إنّ الله بائعه!

يَا مُسْعِدِينَا (بِدمعٍ) فِـي رَزِيّتِنَـا ومُسْعِفِيـنَا (بِعَطْفٍ) فـي بلايَانَـا

ذَرُوا العواطفَ ..فالرَّشاشُ، يَجهلُهَا و(سَجدةُ السَّهوِ) لا تُحْيِي ضحايَانَا[1]

يتجلى الجناس بين لفظتي (مسعدينا ومسعفينا)، حيث كان الاختلاف في الحرفين الأخيرين (الدال والفاء)، وقد كانا متباعدي المخرج؛ ذلك أنّ الدال صوت لثوي أسناني، في حين أنّ الفاء صوت " شفوي أسناني احتكاكي مهموس مرقّق" [2] . و إذا كان للّسان علاقة علاقة بنطق الدّال، فالفاء لا تتصل باللسان، بل تصدر إثر اتّصال الشفة السفلى بالأسنان العليا اتصالا يسمح بمرور الهواء بينهما.[3]

كما تحقّق التماثل من خلال مراعاة مكان توظيف الجناس، الذي كان في بداية كلّ من صدر وعجز البيت الأول .

وقد تشكّلت حركة إيقاعية ممتدّة امتداد النداء الموجّه لتلك الفئة غير المؤمنة بلغة الرصاص أو سياسة الكفاح المسلّح في الثورة مكتفية بالتوجّع أو قراءة الفاتحة والدّعاء بالنصر للثّورة . ولعلّ موقف العتاب هذا يتفق ورؤية الشاعر التي آمن بها وصرّح بها في كثير من أشعاره، من ذلك قوله :

نَطَــقَ الرَّصَــاصُ فَمَــا يُبَــاحُ كَــلَامُ وَجَــرَى القِصَــاصُ فَمَــا يُتَــاحُ مَــلَامُ

قصيدة يوم الخلاص : قالها الشاعر بمناسبة ذكرى عيد استقلال تونس 20 مارس (آذار) 1956-1961م :

وَارْفُلُــوا اليَــوْمَ، فِــي المَــدَائِنِ تِيهًــا وَارْفَعُــوا اليَــوْمَ فِــي السَّــمَوَاتِ هَامَــا[4]
هَامَــا[4]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/ 294.

([2]) – حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص/64.

([3]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([4]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/47.

يتجلى الجناس في اللفظتين (ارفلوا، ارفعوا)، حيث كان الاختلاف بين الحرفين الأخيرين وهما اللام والعين وهما متباعدا المخرج، كما تحقق التماثل في الموقع الذي جاء فيه الجناس، وهو بداية كل من صدر وعجز البيت السابق .

ولعلّ معنى الجناس قد اتفق دلاليا مع طبيعة الحدث وهو ذكرى عيد استقلال تونس، حيث الفرحة والاعتزاز بالنّصر، وهو ما كان متضمنا في لفظتي (ارفلوا وارفعوا)، من خلال المدلول اللغوي للرفل المعبّر عن الثوب الواسع أو العيش الكريم السابغ، وفي ذلك دلالة على الحرية والكرامة المسترجعة . ومن دون شك، فإن رفع الأعلام مرفرفة هو قرينة دالة على استقلال الشعوب وسيادتها التامة .

ونلحظ تجاور الكلمتين المتجانستين في عجز البيت مما قلّص المسافة الفاصلة بينهما، ولعل التجانس الإيقاعي قد تعزز بفعل بعض المصوتات، خاصة الهمزة التي تكررت خمس مرات، (أو، أرى، الأديب، الأريب، أصبح) مما حقق التجانس بين بداية الصدر وبداية العجز .

قال في قصيدة إرادة الشعب تسوق القدر:

مَهْمَــا طَغَــى الظُّلْــمُ، وَحَــفَّ الخَطَــرُ وَاحْتَــدَمَ الخَطْــبُ، وَطَــارَ الشَّــرَرُ[1]

يتجلى الجناس بين لفظتي (الخطر والخطب) وقد اختلفتا في الحرف الأخير، إذ كان في الأولى راء، في حين جاء في الثانية باء، وهما حرفان متباعدان في المخرج .

ونلاحظ اتفاقا دلاليا بين اللفظتين المتجانستين؛ فإنّ الفعل حفّ يدل على كثرة الخطر وإحاطته بكل شيء، وهذا يلزم عنه اشتداد المشاكل وتأزّم الأمور. وقد دخلت كلمة الخطر في تجانس إيقاعي مع كلمة الشرر من خلال ظاهرة التقفية، حيث تكرّر صوت الراء أربع

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون ، ص/55.

مرات (الخطر، طار، الشرر) محدثا اتفاقا دلاليا بين معنى الخطر والشرر والطيران، فكل من هذه الألفاظ يحمل دلالات الحركة والاضطراب .

قال : في قصيدة دم الأحرار في بنزرت أجلى :

جلالُـــكِ أمْ جَمَالُـــكِ أمْ كِلانَـــا؟ رَأَى لُغَـــةَ اِبْـــنِ آدَمَ لَا تُفِيـــدُ[1]

ويتوزع الجناس في أوّل البيت، متجاورا مفصولا بحرف العطف، ويتجلى ذلك في قول الشاعر(جلالك أم جمالك)، وقد وقع الاختلاف في الوسط، بين اللام والميم، وهما حرفان متباعدان في المخرج.

وقد قلّت المسافة بين الكلمتين المتجانستين ، بل تجاورتا ، ممّا يحدث إثارة ذهنية في شدّ الانتباه إليهما ، باعتبار أنّ الاختلاف لم يتجاوز الحرف الواحد .

وكما تحقّق التماثل الصوتي في أغلب مقاطع اللفظتين ، فإنّ الاتفاق الدلالي لم يغب عن بنية الجناس . ذلك أنّ الجلال من الجمال ، والجمال يورّث الجلال.

8- إيقاع جناس القلب :

ونشير إلى أنّ هذا النوع من الجناس وهو جناس القلب لم يكن مستعملا أو موظفا بكثرة، وممّا وظف اقتصر على ما يعرف بقلب البعض، أي بعض الحروف لا كلّها، من ذلك قول الشاعر :

فَيَنْتَقِـــــــــدونَ ويَحْتَقِـــــــــرونَ وَ يُنقِصُـــون الحِجَـــى والحَصَـــافَهْ

و يَنتحِلُـــــونَ أَعَـــــزّ الكُنَـــــى وَ يَمْتهِنُـــون جَـــلالَ الصَّـــحَافَهْ[1]

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون ، ص/100.

تندفع الحركة الإيقاعية في مسار أمامي يترجمه طبيعة التركيب المحتكم لأفعال مضارعة في صيغة الجمع (ينتقدون، يحتقرون، ينقصون، ينتحلون، يمتهنون)، فقد أسهمت المصوتات في تعزيز ذلك المسار، إضافة إلى ظاهرة بلاغية وهي الوصل أو ما يعرف في النحو بالعطف، من خلال تكرار الواو خمس مرّات.

وقد جاء الجناس في آخر البيتين (موطن الضرب)، بين اسمين أولهما الحصافة، وثانيهما : الصّحافة . وممّا يلحظ تسكين تاء التأنيث المربوطة المتصلة بحرف الرّوي(الفاء) الذي كان صوتا مهموسا، ولعلّ في ذلك الوقف، وفي خصوصية الهمس علاقة تجانس والحالة النفسية للشاعر التي كانت متألّمة وجريحة إثر بعض المواقف والتصرّفات التي تبنّتها فئة من المجتمع الجزائري، من خلال توجيه انتقادات غير موضوعية لأصحاب العقول والرّأي السّديد، فتجد تلك الفئة تحتقر وتستهزئ بمن يتصف برجاحة العقل وسداد الرّأي والتفكير السّويّ السّليم، وتتصّب نفسها مسؤولة عن الآخرين، ناقلة أفكارها المسمومة، حتى شبّهها الشاعر في تمثيلها ذلك الدور بمن يمتهن حرفة الصحافة وهو ليس أهلا لها.

إنّ القلب الحاصل في الجناس الموجود بين لفظتي (الحصافه، والصّحافه) كان جزئيا أي قلب بعض، وبالذات قلب حرف واحد، حيث تمّ التبادل في الرتبة بين الصاد والحاء .

ولعلّ المماثلة الصوتية محقّقة في الصوتين المتبادلين، وهي اشتراكهما في خاصية الهمس المتوافقة ودلالات الألم والتحسّر، إضافة إلى التجانس الحاصل بين معنى لفظتي الجناس، فإذا كانت الحصافة تعني رجاحة العقل والرأي السّديد والتفكير السّليم، فإنّ مهنة الصّحافة وما تعنيه من نقل الأخبار ودراستها، لا تُبعد عن التصوّر الجانبَ الخُلقي والتكويني في تلك المهنة، وهو غير مفصول في معناه عن الحصافة، ذلك أنّ تقديم الأخبار وتحليلها والتعليق عليها يقتضي رزانة العقل والتفكير السّوي لتمثّل الموضوعية والمصداقية في مهنة الصحافة .

([1]) – مفدي زكرياء :إلياذة الجزائر ، ص/ 88.

وتدخل لفظتا الجناس (الحصافه، الصحافه) في علاقات صوتية مع مكونات أخرى متوزعة عبر مساحة البيتين الشّعريين السابقين، وذلك باشتمال تلك المكونات على حروف داخلة في بنية الجناس، ممّا حقّق تكثيفا موسيقيا لصوتي الحاء والصّاد، ويتضح ذلك في الألفاظ : يحتقرون، ينقصون، الحجى، ينتحلون.

وكذلك نجد مثالا آخر من أمثلة قلب البعض في قول الشاعر :

لَغَـــاضَ مَعِينِـــي وأَجْبَـــلَ فِكْـــرِي وَعِشْـــتُ بَلِيـــدًا كَـــبَعْضِ العِبَـــادِ

وَإِنِّـــي بِتَخْلِيـــدِ مَجْـــدِ بِـــلَادِي مُقِـيمٌ عَلَـى العَهْـدِ، رَغْـمَ البِعَـادِ[1]

البِعَـــــــــــــــــــــــــــــــادِ[1]

جاء الجناس بين كلمتي العباد والبعاد، وهو جناس قلب بعض، وذلك من خلال اختلاف ترتيب حرفي العين والباء . وقد توزّع الجناس في موطن الضرب من البيتين السابقين.

كما كان الجناس بين اسمين مفردين حاملين الصيغة نفسها (فِعَال)، وهذا ما يحقّق التماثل من جانب نحوي وصرفيّ .

وإذا نظرنا في معنى الكلمة الأولى (العِباد) نجدها تدلّ على الناس أو الأشخاص، في حين تدلّ الكلمة الثانية (البِعاد) على طول المسافة أو الهجْر والفراق .

وتدخل لفظتا الجناس السابق في علاقات صوتية مع كلمات أخرى خارجة عن بنية الجناس، وتتفق معه في بعض الأصوات . ومن دون شك، فإنّ ذلك يكثّف حضور أصوات بنية الجناس، ولا يجعلها غريبة عن باقي الكلمات أو التراكيب الأخرى . ويتجلى ذلك في الكلمات الآتية : معيني، عشت، بليدا، كبعض، تخليد، مجد، بلادي، على، العهد، حيث

([1]) – مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/ 104.

تكرّرت العين في البيتين السابقين سبع مرات، بينما الباء خمس مرات، في حين تكررت الدال سبع مرات .

وقد اجتمع جناس القلب وأنواع أخرى، في بيت واحد، من ذلك قول الشاعر:

إِنَّ الصَّـــحَائِفَ، لِلصَّـــفَائِحِ أَمْرُهَـــا والحِبْـــرُ حَـــرْبٌ، والكَـــلَامُ كِـــلَامُ[1]
كِـــــــــــــــــلَامُ[1]

يتجلى جناس القلب بين كلمتي الصّحائف والصّفائح، في صدر البيت، حيث جاءت الكلمتان متجاورتين. ممّا يجعل وقوع التوهّم بتكرار اللفظ مرشحا بدرجة كبيرة، إلّا أنّه بعد التأمل نجد كلمتين مختلفتين في البنية والمعنى .

ونلحظ أنّ الحروف نفسها تكرّرت ولكن في ترتيب مغاير، حتى إنّ القارئ يخيّل إليه أنّ اللفظة نفسها أعيدت، إلا أنّ الأولى جاءت بمعنى الأوراق أو الجرائد أو ما يكتب عليه في حين كانت الثانية بمعنى السبائك والحديد.

وقد تمثّل القلب في الجناس الحاصل بين الصحائف والصفائح في قلب حرفين، فالحاء قابله الفاء، ثم الفاء قابله الحاء . لنلاحظ أنّ الحرفين الأولين هما نفسهما اتخذا ترتيبا مغايرا.

ولعلّ التجانس الدلالي يتحقق في لفظتي الجناس، ذلك أنّ كلّا من الصحائف والصحائف يؤدي دورا بارزا وخطيرا في الحرب، فالعدوّ لا يقهر إلا بالنار والرصاص، كما أنّ النار والرصاص لا يمكن تبنيهما دون تعبئة وتوعية وإقناع وكشفٍ لأساليب المستعمِر الوحشية، ولذلك تجتمع نغمات الرصاص وإيقاعات الكلمة كأساليب لا مناص منها في الحرب وفي حالة الاستعمار.

قصيدة المارد الأسمر

([1]) – المصدر نفسه ، ص/43.

قيلت في مؤتمر الشعوب الإفريقية المنعقد في تونس يوم 25 جانفي (كانون الثاني) سنة 1960 م، بدار الشغالين: [1]

اِصْـــدَعْ رَفِيعًـــا، أيُّهَـــا " المَـــارِدُ" وَاصْـــعَدْ سَـــرِيعًا أَيُّهَـــا الصَّـــاعِدُ[2]

ورد الجناس بين كلمتي (اِصدع واصعد)، وهما فعلا أمر، حيث قلب حرف واحد، من خلال تقديم وتأخير في رتبة الدال والعين. وقد جاء تركيب البيت متفقا في صيغ مفرداته وجمله، وهو ما يعرف بالتشطير غير المتقابل للاختلاف في فاصلة اللفظتين المتجانستين (اصدع واصعد) . ويمكن توضيح التشطير غير المتقابل كما يأتي :

اصدع ـــــــــ واصعد

رفيعا ـــــــــ سريعا

أيّها المارد ـــــــ أيّها الصاعد

ومن خلال ملاحظة التقابلات السابقة نجد أنّ إيقاع الجناس تعزّز بظاهرتين بلاغيتين أخريين، وهما السّجع بين (رفيعا، سريعا)، والتصريع بين (المارد، الصّاعد) . مما خلق انسجاما بين بدايتيّ صدر البيت وعجزه، وبين نهايتيّ الصّدر والعجز .

إضافة إلى جناس الاشتقاق الذي تقاطع وجناس قلب في كلمة (اصعد). ويتضّح جناس الاشتقاق في كلمتي (اصعد والصّاعد)، وهما يشتركان في الجذر اللّغوي وهو الفعل (صعد)، حيث جاء اللفظ الأوّل فعل أمر، في حين كان الثاني اسم فاعل. ليتحقّق بذلك تكثيف موسيقي في أصوات جناس القلب التي تتكرّر ضمن بنية جناس الاشتقاق .

([1]) – مفدي زكرياء اللهب المقدس، ص/146.

([2]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويمكن أن تتشكّل إيقاعات متنوّعة، بفعل تنظيمات أخرى، تحتكم للتركيب النحوي المتماثل في وظائفه، وذلك لا يعدم وجود إيقاع تحققه البنية النحوية، ويمكن توضيح ذلك كما يلي :

اصدع (فعل أمر) ـــــ اصعد (فعل أمر)

اصدع رفيعا (فعل أمر وتمييز) ـــ واصعد سريعا (فعل أمر وتمييز)

اصدع رفيعا أيها المارد ـــــ واصعد سريعا أيها أيها الصاعد

(فعل أمر وتمييز ومنادى ونعت) ـــــ(فعل أمر وتمييز ومنادى ونعت)

ونعثر على هندسة أخرى، يتوزّع من خلالها جناس القلب، حيث يتقابل داخليا بين نهاية الصدر و نهاية العجز من بيتين مختلفين ، من ذلك قول الشاعر **في قصيدة معجزة الصانع** :

لُبْنَـــانُ يَـــا مُعْجِـــزَةَ الصَّـــانِعِ يَـــا لَوْحَـــةً مِـــنْ رِيشِـــهِ البَـــارِعِ

يَـــا بَصْـــمَةَ الـــرَّبِّ عَلَـــى أَرْضِـــهِ وخَاتَمًـــا مِـــنْ خَطِّـــهِ النَّاصِـــعِ[1]

ورد الجناس بين كلمتي (الصّانع والنّاصع)، في نهاية صدر البيت الأول، و نهاية عجز البيت الثاني في شكل تقابل داخلي. وقد كان الجناس بين اسمين جاءا في صيغة اسم الفاعل، ليتحقّق التماثل في البنية النحوية والصرفية، ينضاف إلى البنية الصوتية، وذلك ما يعزّز أكثر إيقاع الجناس .

ويتحقق تكثيف إيقاعي للبنية الصوتية للجناس من خلال ظاهرة التصريع بين (الصانع والبارع)، وأيضا بفعل توزيع بعض حروف بنية الجناس ضمن مكوّنات أخرى في البيت الشّعري . فمثلا صوت العين تكرّر خمس (05) مرّات، وذلك في الكلمات الآتية : معجزة، الصانع، البارع، على، النّاصع.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/329.

كما أنّ صوت النون تكرّر ستّ(06) مرّات أيضا في كلّ من : لبنان، الصانع، من، من، الناصع.

وممّا يلحظ أيضا الاتفاق الدلالي بين اللفظتين المتجانستين، فاتّصاف الصانع بالمعجزة يلزم عنه أنْ تكون الصّنعة متقنة ومتميّزة، ولذلك كانت لبنان لوحة رسمتها ريشة بارعة، ممثّلة بصمة وأثرا دالا على معجزة الصانع في الأرض، وطابعا أو خاتما من خطّه الشديد البياض .

9 – إيقاع الملحق بالجناس

إنّ الملحق بالجناس قد يكون جناس اشتقاق، أو جناس شبه اشتقاق، والفرق بين هذين النوعين، هو الجذور اللغوية التي تؤخذ منها الكلمات المتجانسة، فإذا كانت من أصل واحد، فذلك الجناس من باب الاشتقاق، وإذا لم تكن من أصل واحد، فهو من باب شبه الاشتقاق .

9 – 1 – إيقاع جناس الاشتقاق :

قال الشاعر في قصيدة زنزانة العذاب:

وَفِتْيَـــةٍ هَرَعُـــوا لِلشَّـــرْقِ يَعْضُـــدُهُمْ إِنْ يَصْـــعِقُوا، فكـــأنّ الكـــون يَنْصَـــعِقُ[1]

ورد جناس الاشتقاق بين لفظتي (يصعقوا وينصعق)، وكلاهما مشتق من الفعل صعق، وقد جاءتا في تركيب فعلي . ونحس بإيقاعات قويّة توحي بقوة العزيمة والتحدّي، ويتجلّى ذلك في التغيّر الحاصل في صيغة اللفظتين المتجانستين ضمن تركيب قائم على فعل الشرط وجوابه، الذي بيّن تأثير الفعل الوارد من أولئك الفتية والمتجلّي في الفعل (ينصعق) الدّال على الطواعية.

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/27.

قصيدة : أفي السموات عرش أنت تنشده ؟

بدعوة من جلالة الحسن الثاني توجّه الشاعر إلى الرّباط للإسهام في حفل التأبين الأربعيني المقام بساحة (المشور) يوم 07 أفريل (نيسان) 1961 م، لتخليد روح المغفور له جلالة محمد الخامس، وأنشد هذه القصيدة باسم الجزائر الثائرة [1]

قال :

مـــا للجراحـــات نخفيهـــا فتبـــدينا وللحشاشـــات نأســـوها فتـــدمينا؟

وَلِلْفَوَاجِـــــعِ، نَنْسَـــــاهَا فَتَفْجَأُنَـــــا وَلِلسّـــــهَامِ، نُفَادِيهَـــا فُتُصْـــمِينَا ؟[2]

إلى أن قال :

وَجِئْـــتُ أَنْثُـــرُ دَمْعًـــا فِـــي مَرَابِعِهَـــا وَطَالَمـــا نظَمَـــتْ شِـــعرِي تلاحينـــا !

فَكَـــمْ لَهَوْنَـــا، نَشَـــاوَى، فِـــي مَرَاتِعِهَـــا نَغْـــزُو الظِّبَـــاءَ الّتِـــي لَـــمْ تَـــأْلُ تَغْزُونَـــا!

وَكَـــمْ صَـــبَوْنَا بِوَادِيهَـــا نُطَارِحُـــهُ صَـــرْفَ الغَـــرَامِ، فَيَنْـــدَى مِـــنْ تَصَـــابِينَا[3]

تَصَـــــــــــــــــــــــــــــــــــــابِينَا[3]

يتجلّى الجناس اللاحق بين مرابعها ومراتعها، حيث كان الاختلاف بين حرفي الباء والتاء، وهما حرفان متباعدان في المخرج، إلّا أنّ التجانس قد تحقق في معظم الحروف، إضافة إلى

([1]) – المصدر نفسه ، ص/219.

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/219.

([3]) – المصدر نفسه، ص/220.

التماثل في الصيغة (مفاعل)، علاوة على التماثل في الموضع، وهو نهاية الصدر في كل من البيتين السابقين.

أمّا الملحق بالجناس القائم على الاشتقاق فإنّه يظهر بين : (نغزو وتغزونا)، حيث جاءت كلتا اللفظتين في صيغة فعلية، إذ كانت الأوّل فعلا مضارعا دالا على جماعة المتكلّمين، في حين جاء الفعل الثاني فعلا مضارعا دالا على المفرد المؤنث، وعليه فإنّ دلالة الفعلين تختلف باختلاف التصريف .

والجناس الثاني بين : (صَبَوْنا وتَصابينا)، وقد كان شبيها بالمشتق، وذلك لاختلاف الجذر اللغوي الذي اشتقّ منه كلّ لفظ، فالفعل صبونا يرجع إلى الفعل الثلاثي (صبا) بمعنى الميل إلى اللّعب، في حين المصدر (تصابينا) جاء من الفعل المزيد بحرفين (تصابى) بمعنى الميل والاستهواء والجذب.

المجموعة الرابعة : تنبؤات شاعر

قصيدة : من يشتري الخلد ؟ إنّ الله بائعه!

قالها بمناسبة تدشين دار " ابن باديس " للطلبة الجزائريين التابعين لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين بقسنطينة بتاريخ 25 أكتوبر (تشرين الأول) 1953 م [1]

وَادِي الهَوَا! بِالهَوَى نَشْوَانُ خَاصَرَهَا وَخَاصَرَتْهُ كَأَنَّ الأَمْرَ مَقْصُودُ

وقال :

الكَوْثَرُ العَذْبُ، يَحْكِيهَا وَيَحْسُدُهَا وَحَوْضُهَا الحُلْوُ، مِثْلَ (الحَوْضِ) مَوْرُودُ[2]

يطوّق بلدة قسنطينة واد عميق تصطفق فيه الرياح وتتدفق فيه المياه الصاخبة – الإشارة إلى حوض سيدي مسيد وحوض سيدي غراب اللذين تغمرهما الشلالات المتشابكة. [1]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/263.

([2]) – المصدر نفسه ، ص/264.

الجناس ماثل بين الألفاظ : الهواء والهوى، وخاصرها وخاصرته، وحوضها والحوض، حيث كان الأول قائما على شبه الاشتقاق لاختلاف الكلمتين فالهواء اسم يدل على الغاز الذي يغلّف الكرة الأرضية أو الجو، في حين الثانية اسم من الفعل هوى من الحب والعشق .

ونحسّ بحركة إيقاعية ممتدة في تموّجات خفيفة ، جسّدتها حروف اللّين في المكونات الآتية: وادي، الهوا ، الهوى، نشوان، خاصرها، خاصرته ، مقصود. ولعلّ تلك الحركة المتوجة في مسارات أفقية وعمودية ترجمتها المصوتات : الياء ، الواو، ألف المدّ.

قصيدة رسالة الشّعر في الدنيا مقدّسة

ألقاها الشاعر باسم الجزائر في مهرجان الشّعر بدمشق يوم 23 سبتمبر (أيلول الثاني)

من سنة 1961م [2]

حيث قال :

عُـودُوا إِلَـى لُغَـةٍ يَرْضَـى الـدّخِيلُ بهَـا مَـــا كَـــانَ أغنـــاكُم عَنَّـــا، وَأَغْنانَـــا

أَوْ عَجِّلـــوا تَوْبـــةً تُرضِـــي عُرُوبَتَنَـــا مَـــا كَـــانَ أَدْنَـــاكُمْ مِنَّـــا، وَأَدْنَانَـــا[3]

يتجلى الجناس بين اللفظتين أغناكم وأغنانا وأدناكم وأدنانا، وهو جناس الاشتقاق، وقد تحقق الاختلاف في الضمائر التي نسب إليها اسما التفضيل في المثالين السابقين .

وقد أوحى إيقاع الجناس فيما سبق بحركة متناوبة بين مَن خاطبهم الشاعر والشاعر وجماعته، فكانت الحركة حاملة معاني التضاد في الموقف من اللغة العربية والعروبة وكل

([1]) – المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/287.

([3]) – المصدر نفسه ، ص/287.

ما يتصل بها، ليدل الجناس على تلك المفارقة الموجودة بين الشاعر وبين الفئات المحاربة لتلك الثوابت .

وممّا زاد من التجانس الإيقاعي مجيء الجناس ضمن تراكيب متوازنة وموزّعة بكيفية منتظمة وفي المواطن نفسها، نهاية عجز البيتين في إطار ما يسمّى ظاهرة التطريز ليتآزر إيقاع هذا الأخير وإيقاع الجناس .

9-2- إيقاع جناس شبه الاشتقاق :

قال في قصيدة زنزانة العذاب رقم 73:

وَتَغْــرُبُ الشَّــمْسُ تَطْــوِي فِــي مَلاءَتِهَــا سِــرَّيْنِ، أَشْــفَقَ أَنْ يُفْشِــيهِمَا الشَّــفَقُ[1]
الشَّــــــــــــــــــــــــفَقُ[1]

يتضح الجناس بين لفظتي (أشفق والشفق) إذ جاءت الكلمة الأولى فعلا ماضيا من الشفقة والخوف واللطف والرأفة، في حين كانت الثانية اسما بمعنى شعاع الشمس .

وما نلاحظه تكرار حرف الشين أربع مرات في كل من : الشمس، أشفق، يفشيهما والشفق، ممّا أوحى بنوع من الهمس يتفق دلاليا مع مع معاني الطي والسرّ، باعتبار ما يحملانها من معاني الإخفاء والحجب .

قال في قصيدة "وقال الله ":

فِــــي وَاحَاتِنَــــا ظِــــلٌّ ظَلِيــــلٌ تَفُــــورُ بِــــهِ نَوَاعِرُهَــــا حُبَابَــــا[2]

يتجلّى الجناس في قوله ظل ظليل، وقد جاء متجاورا وهو شبيه بالترديد، إلّا أنّه إلى المجاورة أقرب، باعتبار مجيء اللفظتين متتابعتين.

([1]) – المصدر نفسه ، ص/22.

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص /34

وهو يلقي في الحس إيقاع مفردات قرآنية، من ذلك قوله تعالى: ﴿**انطَلِقُوا إِلَىٰ ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ (30) لَّا ظَلِيلٍ وَلَا يُغْنِي مِنَ اللَّهَبِ (31)** ﴾[سورة المرسلات]، والظل بمعنى ما ليس به أشعة، في حين الظليل بمعنى الكثيف والوافر والكثير، ونحس بإيقاع ممتد في كل من الواحات والظليل وهو ما اتفق دلاليا ومعنى كلمة تفور في حركة اندفاعية إلى الأعلى ثم الرجوع إلى الأسفل دون أن تفارق الحركة العلوية، فكذلك الظل الذي تشكّله أشجار النّخيل في الواحات الموجودة بصحرائنا .

وقال :

وَمَـــا تَـــدْرِي المَطَايَـــا وَهْـــيَ تَسْـــعَى أَدُســـن الشَّـــعْبَ، أَمْ دُسْـــنَ الشِّـــعَابَا[1]

الشِّـــــــــــــــــــــــــــــــعَابَا[1]

يتجلّى الجناس بين كلمتي الشَّعب والشِّعابا، وهما اسمان متماثلان في نوع الحروف إلّا أنّهما مختلفان في المعنى والاشتقاق، فالأولى اسم يدل على جماعة من الناس، جمعها شعوب تجمعها رقعة جغرافية واحدة وعادات وتقاليد وأنظمة اجتماعية توحّد بين بنيتها، في حين كانت اللفظة الثانية بكسر الشين دالة على معنى آخر وهو الانفراج الذي يكون بين جبلين يعرف باسم الشِّعب جمعه شِعاب.

وقد تميّزت بنية الجناس السابق بالتوازن والتناسب من خلال تعزيزها بالعطف ، بالأداة (أَمْ). حيث نحسّ بنوع من الوقف أثناء تقسيم التركيب وفق النظام السابق، وذلك ما أعطى فرصة للقارئ قصد التخيّل . ولعلّ هذا التخيّل يكون ماثلا في مجال المقارنة بين صورتي دوس الشّعب ودوس الشّعاب.

وقال في قصيدة سنثأر للشعب:

وَفِـــي مَـــذْبَحِ الأَحْـــلَافِ تُزْهَـــقُ أَنْفُـــسٌ وتُخْنَـــقُ أَنْفَـــاسُ الشُّـــعُوبِ بِـــهِ، خَنْقَـــا[2]

([1]) – المصدر نفسه ، ص/38.

خَنْقَـــــــــــــــــــــــــــــــا[1]

يتجلّى جناس شبه الاشتقاق في كلمتي (أنفس وأنفاس)، لاختلاف الاشتقاق فيهما، فالأولى جمع (نَفْس) بمعنى روح، في حين كانت الثانية جمع نفَس، من تنفّس يتنفس تنفسا ومنه النّفَس وجمعه أنفاس.

ولعلّ القارئ يعتقد لأوّل وهلة أنّ الشاعر أعاد اللفظة نفسها، وهذا ما يترك في المتلقي بواعث البحث والتأمّل في المعنى واللفظ الذي يبدو مكرّرا، ليقف بعد قراءة متأنيّة على كلمة مغايرة، ومن ثمّ معنى مغاير.

وقد تعزّز الجناس السابق بمحسّن بديعي تمثّل في السّجع القصير بين (تزهق وتخنق)، ليحدث هذا السّجع مفتاحا دلاليا يوحي بلفظ الجناس قبل استعماله، فالإزهاق يكون للأنفُس (الأرواح)، والخنق يكون للأنفاس، وهذا يحقّق مقايسةً تداخل هذه الوظيفة ووظيفة التصريع التي تؤذن مسبقا برويّ القصيدة، ولعلّ ذلك صورة من صور ائتلاف اللفظ وفصاحته .

قصيدة "اقرأ كتابك"

نظمت بقعر الزنزانة رقم 375 بسجن (البرواقية) بمناسبة الذكرى الرابعة للثورة الجزائرية يوم فاتح نوفمبر (تشرين الثاني) 1958 م وألقيت بالنيابة في (صوت العرب) بالقاهرة. [2]

(2)

حيث قال :

كَسَــرَتْ تِلِمْسَــانُ الضَّــلِيعَةُ ضَــلْعَهُ   وَوَهَــى (بِصَــبْرَةَ) صَــبْرَهُ فَتَوَزَّعَــا[3]

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/202.

([2]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/57.

فَتَوَزَّعَـــــــــــــــــــــــــــــــا[1]

تجلى الجناس في اللفظتين (ضليعة وضلعه) و(صبرة وصبره)، فضليعة هي صفة مشبهة باسم الفاعل تدل على القوة والثبات في حين ضلع من الجور . ولفظة صبرة هو اسم مدينة وهي معقل الأبطال قرب تلمسان على الحدود المغربية، في حين لفظة صبره أي تحمّله وتجلّد من الفعل صَبَر.

المجموعة الثانية : نار ونور

قصيدة "لا تعجبوا إن جاءكم برسالة !"

استقبل جلالة الملك محمد الخامس شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء إثر فراره من سجن (البرواقية) وانفلاته للمغرب، وأهدى الشاعر لصاحب الجلالة مجموعة مسجلة من ملاحمه الثورية التي نظمها بسجن بربروس قدّمها بهذه التحية الشّعرية الارتجالية .[2]

حيث قال :

قِـــفْ بِـــي، أُقَـــدِّسْ لِلْحَيَـــاةِ نِضـــالَهَا فَلَكُـــــــمْ أُقَـــــــدِّسُ اِسْـــــــتِقْلَالَهَا

إلى أن قال :

واخْلُـــدْ، وخَلِّـــدْ يَـــا مُحَمَّـــدُ وَحْـــدَةً فِـــي المَغْـــرِبِ الجَبَّـــارِ دُمْـــتَ مِثَالَهَـــا[3]

مِثَالَهَـــــــــــــــــــــــــــــــا[3]

([1]) – المصدر نفسه ، ص/66.

([2]) – المصدر نفسه ، ص /130.

([3]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/132.

فالجناس ماثل بين اللفظتين (واخلد وخلّد)، حيث يحس القارئ أنهما فعل واحد، إلّا أنهما مختلفان في الاشتقاق وأصولهما، فالفعل اخلد، من الفعل الماضي خَلَدَ يخلد خلودا بمعنى دم وابق أي كن خالدا، في حين الفعل خلّد بتضعيف عينه أي كن مخلّدا، بمعنى أخلد أي جعله باقيا . إن كان من فرق في الاشتقاق وتقارب في المعنى فإن هناك اختلافا دلاليا نجم عنه اختلاف في الحركة الإيقاعية المتّسمة بالانسياب والطواعية في " واخلد" في حركة خارجة عن الممدوح، في حين قوة الحركة وظهور أثر التغيير في الفعل " خلّد" مما يجعل الممدوح معنيا بالحركة .

ولذلك فالاشتقاق في بنية الجناس يحقّق حضور الدال كعنصر بنائي يثبت الحضور والالتصاق في عديد من الوحدات اللسانية ذلك الحضور اتفق دلاليا مع معاني الخلود والتخليد والوحدة ورمز محمد الخامس ومعنى الدوام.

قصيدة : جلالك يا عيد الرئاسة رائع

قيلت في مهرجان الذكرى الثالثة لعيد الجمهورية التونسية يوم 25 جويلية (تموز) 1960 م [1]

سَلامٌ عَلى عَهْدِ الصَّبَابَةِ وَالصِّبَا وبُشْراكَ (بالتَّفكيرِ فِي الجِدّ) يا قَلْبُ ؛[2]

يتجلى الجناس بين لفظتي الصّبابة والصِّبا، فالصّبابة تعني الشوق (اسم) والحنين، في حين الصِّبا تعني الصغر والحداثة كما تعني الشوق أيضا، وكلاهما يعبّران عن نشوة وعن مرح وفرح، وقد اتفق ذلك دلاليا مع مطالع البيت في كل من الصدر والعجز (سلام، وبشراك)، وهذا ما يمكن أن نعبّر عنه بمقتضى الحال، حيث جاء التركيب مقدّما ودالا على الفرحة والبشرى وهو متفق مع مقام قول القصيدة (الذكرى الثالثة لعيد الجمهورية التونسية 1960 م) .

([1]) – المصدر نفسه ، ص/184.

([2]) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقال في قصيدة معجزة الصانع :

يـــا مَصَـــبَّ الـــنّفطِ يَجـــرِي بِـــهِ مُنْبَعِثًـــا مِـــن رملِـــهِ النَّـــابِعِ[1]

يتجلى الجناس بين لفظتي (منبعثا والنابع)، حيث جاءت الكلمة الأولى حالا من الفعل انبعث، والثانية اسم فاعل من الفعل نبع (النابع)، وإن كان التقارب بين المعاني إلّا أنّ هناك فرقا طفيفا بينهما؛ فالانبعاث يحمل معاني الجريان والتدفق والسرعة والانتشار، والنّبع مصدر النبع ففيه إشارة إلى مكان خروج النفط دون الحديث عن مواصفات حركة الخروج من اندفاع وانتشار .

وقال قصيدة أفي السموات عرش أنت تنشده

وَلِلَيَـــالِي، نُصَافِيها فَتُنْغِصُنَا ولِلـــزَّمانِ نُدارِيـــهِ فَيُرْدِينَـــا ؟

وللسِّماواتِ نَدْعـــوهَا فَتُكْسِفُنَا ولِلْحظوظِ نُدانِيـــها فتُقْصِينَـــا؟

أَلِلْمقاديـــرِ ثـــاراتٌ بِمغـــرِبِنَـــا أَمْ لِلْأَعَاصِيرِ، غَارَاتٌ بِوادِينَـــا؟

وأيُّ خَطْبٍ دَهَى (الحمراءَ) فانْتَكَسَتْ تلكَ المَغَانِي التّي كَانَتْ تُناغِينَا؟[2]

يتضح جناس شبه الاشتقاق بين المغاني وتغانينا، حيث كانت الكلمة الأولى جمعا لاسم مَغْنى (مصدر ميمي من غني)، ويعني المنزل الذي غني به أهله، في حين جاءت الكلمة الثانية فعلا ماضيا(تغانى)، حيث نحس بحركة إيقاعية ممتدة وحزينة شكلتها المقاطع الممتدة في حركة متناوبة بين الأفقية والعمودية، وامتدت امتداد الزمن الذي حملته مكونات لغوية منها : اسم الإشارة (تلك)، كانت، (المغاني)، (تغانينا) .

وقال في **قصيدة المارد الأسمر :**

([1]) – مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/335

([2]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/37.

وَوَحَّـــدَ الأَهْـــدَافَ، فِـــي عَـــالَمٍ بَـــاتَ فِيـــهُ لَا يُفْلِـــح الوَاحِـــدُ ! ![1]

![1]

يتضح الجناس بين اللفظتين (وحّد والواحد)، وقد توزّع بين أوّل الصدر وآخر العجز، وهو ضرب من التصدير (ردّ الأعجاز على الصّدور)، وفي الوقت نفسه هو جناس مجنّح.

واللفظتان مختلفتان مِن حيث الاشتقاق، فالفعل الأوّل (وحّد) بتضعيف العين، من التوحيد أي الجمع وتصيير الشيء أو الأمر صفّا واحدا أو كلمة واحدة، في حين أنّ كلمة الواحد، جاءت في صيغة اسم فاعل من الفعل وحُد ووحِد، فهو واحد ووحيد أي صار منفردا .

وقد أوحت إيقاعات البيت السابق بنوع من الحسم من خلال تكرير لفظتي وحّد والواحد، اللتين أوحتا بمجهود جبار، يستحق التنويه والإشادة، حيث جاءت اللفظة الأولى في صيغة الفعل الدال على الحركة والحيوية، وهو ما يتفق مع الجهد المبذول من طرف الممدوح من أجل توحيد الأهداف، وما تحمله اللفظة من دلالات مختصرة يوحي بها إيقاعها، من مثابرة وسعي، ليتعزز ذلك الحسم في الحركة باللفظة الثانية التي جاءت في صيغة اسم الفاعل الدال على اتصاف الفاعل بفعله على سبيل التجدّد، حتى إنّ الشاعر أراد أن يجعل الاتّصاف بها أمرا استثنائيا، في زمن يستحيل أن ينهض بمثل ذلك الأمر إنسان بمفرده . وهنا نستحضر معاني التوحيد في الأهداف لتتجانس مع خصوصيات الفاعل (الواحد) الذي يلزم أن يكون على صفات تؤهّله لذلك .

قصيدة "عش مع الخالدين يا شيخ وانعم ":

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/ 24.

الذكرى الأربعينية للمرحوم شيخ أدباء تونس الأستاذ العربي الكبادي المُقامة بنادي الرشيدية يوم 14 أبريل (نيسان) سنة 1961 م .

قال في مطلع القصيدة :

دَعْ مُفْدِي –هُنَا– يُنَاجِي المُفَدَّى علْهُ بَيْنَنَـا فَيَسْتَطِيـــعُ رَدَّا

وَارْثِ "الرَّاشِيدِيّةَ" اليـــوْمَ شَهْمًا طَالَمَا كَانَ يُلْهِمُ الفَنَّ رُشْدَا[1]

تثير انتباهنا ظاهرة الاشتقاق من الأسماء، أسماء الأماكن، المدن، والأعلام، ليشكّل لنا الشاعر جناسا مأخوذا من اسمه (كنيته) مفدي والمفدّى، فالشاعر يلتمس من الآخرين تركه في مناجاته ومناداته المرحوم " الأستاذ العربي الكبادي" عسى أن يسمعه ويردّ عليه، وفي ذلك تعبير عن حزن عميق وصادق يؤبّن فيه الشاعرُ المرحومَ .

في حركة لافتة ومنبّهة لمخاطَب ومتلق هو القارئ أو السّامع، من خلال فعلي الأمر (دع وارث) عقد صلة أوّلية بين الشاعر والمتلقي، لتتوجّه حركة الخطاب من الآمر إلى المأمور راجعة إلى الآمر في حركة مسترسلة طويلة، ولعلّ الاعتراض في التركيب الظرفي – هنا– هو استئناف للحركة الممتدة عبر الفعل يناجي، ذلك الامتداد الذي حمل مساره كلمة المفدّى المقصورة الآخر لتصل إلى بداية عجز البيت الأول، لتكسر قليلا من خلال التّسكين في الحرف المشبه بالفعل علّ (علْه) .

وإذا كانت تلك المناجاة موصولة وممتدة إلى روح المرحوم، فإنّ ذلك الوصل قد ترجمته تراكيب لغوية منها الجار والمجرور (بيننا)، وكذا الوصل بفاء الجواب في الفعل يستطيع (فيستطيع)، لتكون الكلمة الأخيرة معبّرة أيضا عن ذلك التحاور بفعل المناجاة وهو الردّ، أي وجود استجابة افتراضية .

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون ص/51.

إنّ كلمة "مفدي" توحي بكنية الشاعر، التي كان لها الحضور لإبراز العلاقات الدلالية بينه وبين المرحوم التي أراد أن يقدّمها شخصيا، على أنّ تلك الشخصية من الواجب تذكّرها، كما يأسف الشاعر على نسيانها وفقدانها. وهذا ما جعل الشاعر ينعت المرحوم بالمفدّى (وهو اسم مفعول من الفعل فدّى بتضعيف عينه، فهو- المرحوم- الشخص العزيز الذي يستحق التضحية بالمال والنّفْس لما قدّمه لوطنه أو خدمة لأمّته أو شخص ما .

وفي البيت الثاني، ممّا سبق، يظهر الجناس بين لفظتي (الرّاشيدية ورشدا)، حيث تدل الكلمة الأولى على المعهد الرشيدي للموسيقى والفنّ الأندلسي، في حين تدل اللفظة الثانية على الدرب والمسلك والهداية.

وقال في قصيدة "وللدماء رسالة منزلة يوم 25 يوليو 1961 م، في معركة بنزرت الخالدة ":

وَمَـــنْ تَعَـــدَّ، وَإِنْ طَالَـــتْ سَـــلَامَتُهُ تُدِنْـــهُ فِـــي هَـــذِهِ الـــدُّنْيَا خَطَايَـــاهُ[1]

في حركة متناوبة قوامها أسلوب الشّرط القائم على فعل الشرط وجوابه(ومن تعدّ تُدنه)، ليتّضح الجناس بين اللفظتين (تدنه والدّنيا)، حيث كانت الأولى فعلا مضارعا من الفعل دنّى يدنّي تدنية أي قرّبه (وليس من الفعل دني دناية) أدان يدين إدانة أي تحكم عليه، واللفظة الثانية جاءت اسما (الدنيا) وهو مؤنث الأدنى، والدّنيا هي الحياة الحاضرة وعكسها الآخرة .

ولعلّ من اتفاق دلالي علاوة على التماثل الصوتي في مقاطع الكلمتين، هو أنّ الإدانة (إثبات التهمة والحكم) على مَن يرتكب الخطايا يكون في الدنيا، وهذا التلازم هو تفسير فقهي لأعمال الإنسان، في أنّ الأعمال تكون في الدنيا، وليس أنّ الحساب أو العقاب يكون فيها، فقد ينجو الإنسان في الدنيا ويحاسب حسابا عسيرا في الآخرة، إلّا أنّ الدنيا هي الشاهد على أفعال الإنسان، وهي الامتحان، وهي التي تقرّبه إلى الآخرة ؛أي تسلمه إليها، فينتقل منها إلى الآخرة .

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/76.

وقال في قصيدة أمانا أيها الشّعراء :

تَمِيـــلُ بِنَـــا الصَّـــبَابَةُ لِلتَّصَـــابِي وتُلْهِمُنَـــــا البَـــــرَاعِمُ والنُّهـــــودُ[1]

يتجلى جناس شبه الاشتقاق في الكلمتين الصّبابة والتصابي وقد جاءتا مردوفتين وهذا شبيه بالمجاورة، فالصبابة تعني الشوق (اسم) والحنين، في حين التّصابي من الفعل تصابى يتصابى أي مال إلى اللّعب واللّهو مثل الصّبيان، وعادة ما تكون مواقف الشوق والحنين مستحضرة فترة الصّبا المتميزة بالمرح واللّعب والصّفاء، وهي مرحلة قد يلجأ الشاعر إلى استحضارها حينما تنغص حياته ويلمّ به الهمّ، فيحتمي بتلك المرحلة تنفيسا أو تأسّفا على انقضائها مقارنة بمراحل نقيضة يحياها الإنسان في الكِبر .

إنّ الجنوح إلى تلك المرحلة قد عبّر الشاعر عنه بالفعل " تميل" في حركة توحي بالانحناء والانحراف عن معايشة مرحلة مناقضة أو مثيلة، وفي الفعل تميل دلالة على أنّها مرحلة مؤقّتة أو هي مجرد ذكرى لا تفتأ أن تُتجاوز، ولذلك عبّر عنها الشاعر بفعلٍ حمل دلالة الخفّة والوعي بذلك الرجوع دون الانطواء فيه وجعله ملاذا ومخرجا . ولعلّ ما عزز تلك الدلالات هو ما نحسّه من اندفاع الحركة الإيقاعية في التركيب " تلهمنا البراعم والنهود "، فكان ذلك الميل من أجل تصوير مرحلة تميّزت بالحيوية ومنبع نشاط، شكّلت البراعم والنهود مصدر وحيها .

وقال في **قصيدة "دم الأحرار في بنزرت أجلى"**

أَلْهَمَـــكِ الرّجَـــاءَ أَبُـــو رَجَـــاءٍ وَ(بِـــابْنِ الـــوَرْدِ) أَيْنَعَـــتِ الـــوُرُودُ[1]

الـــــــــــــــــــــــــــــــوُرُودُ[1]

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون ، ص/85.

في نهاية القرن السادس الهجري آلت مدينة بنزرت إلى الصنهاجيين وحلّ بها أبو رجاء ابن الورود، وحماها من حملات الأعراب وآلت إلى أبنائه وأحفاده وكانت تقام بها أسواق للشعر يؤمّها الشّعراء من كلّ مكان، إلى أن استولى عليها عبد المؤمن بن علي شيخ الموحّدين(سنة 555 هـ). [2]

وكما اقترن الجناس السابق باسم الشاعر (مفدي) واسم دار الفنون (الراشيدية)، نجده هنا يقترن باسم أحد الأبطال الذين حموا مدينة بنزرت من حملات الأعراب، حيث يوظف الشاعر جناسا يعبّر فيه عن صنيع ذلك البطل في قوله (الرجاء، أبو رجاء) و(ابن الورد والورود) .

فالرّجاء اسم للفعل رجا يرجو رجاء، من الأمل والتفضّل في ذلك تعبير عن صنيع البطل، الذي كان اسمه من جنس الفعل، أبو رجاء بن الورود، ليتحقّق الاتّفاق الدّلالي بين الفعل وصاحبه، فيصير اسمه دالّا على عمل من جنسه، وذلك شبيه باسم الفاعل .

وإذا كانت المدينة قد حافظت على نشاطها وحركيتها وما كانت تشهده من أسواق للشعر والكلمة الفصيحة، فإنّ ذلك كان شبيها بالورود التي تتفتّح وتحافظ على نضارتها وبهائها وحياتها، وفي ذلك إيحاء بصورة مناقضة لما كانت توحي به المدينة لولا تدخل أبو رجاء بن الورود؛ إنها صورة الدمار والخراب، أو بالأحرى صورة الذبول في الورود .

([1]) – مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون ، ص/102.

([2]) – المصدر نفسه ، هامش الصفحة نفسها.

الفصل الثالث

إيقاع ردّ الأعجاز على الصّدور

رد الأعجاز على الصدور(التصدير) ، مفهومه وأقسامه:

يشير الجاحظ في رسائله في كتاب القِيان إلى مصطلحي الأعجاز والصدور دون أن يعرّف ذلك المحسّن، فيقول :" إنّ الفروع لا محالة راجعة إلى أصولها، والأعجاز لاحقة بصدورها، والموالي تبع لأوليائها، وأمور العالم ممزوجة بالمشاكلة ومنفردة بالمضادّة..." [1]

ويذكر ابن المعتزّ هذا اللون البديعي –رد الأعجاز على الصدور– في الباب الرابع من البديع[2] دون أن يقدّم تعريفا لذلك اللون البديعي، متحدّثا عن أقسامه التي حصرها في ثلاث، وهي :

–القسم الأول: "ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول"[3]، مثل قول الشاعر :

تَلْقَــى إِذَا مَــا الأمْــرُ كــان عَرَمْرَمــا فِـــي جَـــيْش رأي لا يُفَـــلُّ عَرَمْـــرَمِ

أي أنّ الكلمة التي ردّت على الصدر تموقعت في عروض الصدر وضرب العجز :

—— (أ) —— (أ)

القسم الثاني :" ما يوافق آخر الكلمة منه أوّل الكلمة في نصفه الأول " [4]، مثل قول الشاعر

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَه ولَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسريعِ [5]

أي أنّ الكلمة التي ردّت على الصدر تموقعت في أوّل الصدر وآخر العجز .

(أ) —— (أ) ——

القسم الثالث:"ومنه ما يوافق آخر الكلمة فيه بعض ما فيه" [1]، كقول الشاعر:

([1])– الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر) : رسائل الجاحظ، ج(2)، تح وشر: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، ص/146.

([2]) –عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، تع :إغناطيوس كراتشقوفسكي،ط(3) ، دار المسيرة ،بيروت ،1982م، ص/47.

([3])–المرجع نفسه، ص/47

([4]) – المرجع نفسه، ص/48.

([5]) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عزيـــزُ بَنِـــي سُـــلَيم أَقْصَـــدَتْهُ سِـــهامُ المَـــوْتِ وَهْـــيَ لَـــهُ سِـــهَامُ

نلاحظ أن الكلمة المردودة كانت في العجز فقط، وبالذات في بدايته ونهايته.

(أ) ـــــــ (أ) ـــــــــ

كما أنّ كلام ابن المعتزّ في قوله : ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، تجعل المكان غير محدد، فقد يكون في وسط حشو الصدر، وقد يكون في أوّل أو وسط حشو العَجُز، إذا استثنينا المواطن الواردة في القسمين الأوّل والثاني .

ولذلك قدّم لنا (ابن المعتز) بيتا لجرير، لم يكن فيه موطن التصدير ضمن الأقسام السابقة، وإنّما يمكن أن نضعه ضمن ما انطوت عليه عبارة "يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"، قال جرير:[بحر الطويل] :

سَـــقَى الرَّمْـــلَ جَـــوْنٌ مســـتهلٌّ رَبَابُـــهُ وَمَـــا ذَاك إلَّا حُـــبُّ مَـــنْ حَـــلَّ بالرَّمْـــلِ[2]

وإذا تأمّلنا الكلمات التي شكلّت اللون البديعي السّابق نجدها تختلف –علاوة على اختلاف مواقعها – في طبيعتها، فقد تكون :

–أسماء: من ذلك قول طفيل الغنوي [الطويل]:[3]

مَحارمَـــكَ امْنَعْهَـــا مِـــنَ القـــومِ إنَّنِـــي أَرَى جَفْنَـــةً قـــدْ ضَـــاع فيهَـــا المَحَـــارِمُ

–أفعالا: من ذلك قول عمر بن أحمر [الطويل]:[4]

تَغَمَّـــرْتُ مِنْهـــا بَعْـــدَ مـــا نفـــد الصِّـــبا وَلَـــمْ يَـــرْوَ مِـــنْ ذِي حَاجَـــةٍ مَـــنْ تَغَمَّـــرَا

–فعلا ومصدرا: كقول الفرزدق [البسيط]:[1]

([1]) – عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، ص/47.

([2]) – المرجع نفسه، ص/49

([3]) – المرجع نفسه ، ص/48.

([4])– المرجع نفسه ، ص/49 .

أَصْـــدِرْ هُمُومَـــكَ لا يَقْتُلْـــكَ واردُهـــا فَكُـــلّ واردةٍ يَومًـــا لَهَـــا صَـــدَرُ

– اسما مشتقا ومصدرا: كقول الأعشى ميمون بن قيس[المتقارب]:[2]

كتـــــومُ الرَّغـــــاءِ إذَا هَجَّـــــرت وكانـــــت بقيـــــة ذود كُـــــتُمْ

–الدالة على موطن: كبيت جرير السابق[الرمل]

ويتحدّث ابن رشيق القيرواني عن الفنّ البلاغي المتمثل في ردّ الأعجاز على الصدور، فيعرّفه قائلا :" هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشّعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائيّة وطلاوة. "[3]

ويشير ابن الأثير في باب حديثه عن التجنيس الحقيقي إلى مصطلح رد الأعجاز على الصدور الذي خالف فيه "الغانمي"، حيث يقول :" ورأيت الغانمي قد ذكر في كتابه بابا وسماه(رد الأعجاز على الصدور) خارجا عن باب التجنيس، وهو ضرب منه وقسم من جملة أقسامه كالذي نحن بصدد ذكره هاهنا ..." [4]

ويستشهد ابن الأثير ببعض الأمثلة التي أوردها الغانمي في تلك المسألة، نذكر منها بيتين للبحتري : [5]

وأغـــرّ فـــي الـــزّمن البهـــيم محجَّـــلٍ قَـــدْ رُحْـــتُ مِنْـــهُ عَلَـــى أَغـــرّ مُحَجَّـــلِ

كالهَيْكَـــــل المَبْنِـــــيّ إلّا أنّـــــهُ فِـــي الحُســـنِ جَـــاء كَصُـــورة فِـــي هَيْكَـــلِ

([1])– عبد الله بن المعتز: كتاب البديع ، ص/49.

([2])– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

([3])– ابن رشيق القيرواني :العمدة ،3/2.

([4])– ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،267/1.

([5]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

ويعلّق ابن الأثير على ما سبق، قائلا : " وليس الأخذ على المعاني في ذلك مناقشة على الأسماء، وإنّما المناقشة على أن ينصب نفسه لإيراد علم البيان، وتفصيل أبوابه ويكون أحد الأبواب... داخلا في الآخر، فيذهب عليه ذلك ويخفى عنه، وهو أشهر من فلق الصباح. "[1]

وممّا ينبّه عليه ابن الأثير إدخال بعض الناس أمثلة في باب التجنيس وهي ليست منه لأن معاني الألفاظ قد تبدو مختلفة وإنّما هي متساوية، فيقول :"وربّما جهِل بعض الناس فأدخل في التجنيس ما ليس منه، نظرا إلى مساواة اللفظ دون اختلاف المعنى، فمن ذلك قول أبي تمام :

أظنُّ الدَّمْعَ في خَدِّي سَيَبْقَى رُسُومًا مِنْ بُكَائِي فِي الرُّسُومِ

وهذا ليس في التجنيس في شيء، إذ حدّ التجنيس هو اتّفاق اللفظ واختلاف المعنى، وهذا البيت المشار إليه هو اتفاق اللفظ والمعنى معا، وهذا مما ينبغي أن ينبّه عليه ليُعرف."[2]

ويذكر ابن الأثير تسمية أخرى لرد الأعجاز على الصدور، ويستعملها علماء البيان وهى الترديد، حيث يقول " ومن علماء البيان من جعل له اسما سمّاه به وهو الترديد، أي أنّ اللفظة الواحدة ردّدت فيه." [3]

وقد أشار إلى هذه المسألة ابن رشيق القيروانى، مستشهدا ببيت لأبي الأسود الدؤلي(ظالم بن عمرو بن سفيان الدؤلي)، مبيّنا فيه تداخل التصدير والترديد ذلك أنّ هذا الأخير

تتكرّر فيه الألفاظ وتختلف معانيها، أي أنّ كلّ لفظ يؤدّي معنى، يقول الشاعر:[1]

([1]) – ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،267/1..

([2])– المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وَمَــا كــلُّ ذِى لُــبٍّ بمُؤْتِيــكَ نُصــحَهُ وَمَــا كــلُّ مُــؤْتٍ نُصْــحَهُ بِلَبِيــبِ

ومن المعاني اللغوية الواردة في مصطلح التصدير" نصب الصدر في الجلوس . وصدّر كتابه : جعل له صدرا . والتصدير : حزام الرّحل والهودج."[2]

ويعرّفه ابن حجّة الحموي بقوله:"هذا النوع الذي [هو] رد الأعجاز على الصدور، سمّاه المتأخرون التصدير، و التصدير هو أخفّ على المستمع وأليق بالمقام..."[3]

ومن التصدير نوع أطلق عليه عبد الكريم النهشلي "المضادة"، ومثّل له بقول الفرزدق :

أصْــدِرْ هُمومَــك لا يَغلِبْــكَ وَارِدُهَــا فَكُــلُّ وَارِدةٍ يَومًــا لَهَــا صَــدَرُ

وقد خصّ عبد الكريم البيت السابق بالمضادة دون أن يجعله تصديرا ، كما جعله طباقا في إحدى النسخ مع أبيات المطابقة. [4]

ويشير قدامة بن جعفر إلى تكرار اللفظة في غير موطن نهاية العجز ، وذلك في باب حديثه عن المطابق والمجانس ، حيث تكون المعاني متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة. حيث يختص الأول – المطابق- بالاشتراك في اللفظة الواحدة بعينها .[5] وبذلك خالف قدامة بن جعفر البلاغيين في نظرتهم للطباق أو المطابقة.

ويستشهد ببعض الأبيات على فكرة المطابق ، من ذلك قول الأفوه الأودي: [6]

([1])- ابن رشيق القيرواني : العمدة، 2/ 4.

([2])- إنعام فوال عكالي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص/ 361.

([3])- ابن حجة الحموي (تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله) :خزانة الأدب وغاية الأرب ، تق وتح: محمد ناجي بن عمر، ج(01)، ط(01)، دار الكتب العلمية ، بيروت، 2008م، ص/251.

([4])- ابن رشيق القيرواني : العمدة ، 4/2.

([5]) – أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تح : كمال مصطفى ، ط(1)، مكتبة الخانجي للنشر ، القاهرة ، 1979م، ص/162.

([6]) – أبو الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص/163.

وأقطـــعُ الهوجـــلَ مستأنسًـــا بِهوجـــــلٍ عَيْرانـــــةٍ عَنْتَـــــرِيسْ

فلفظة الهوجل في البيت السابق قد اشتركت في معنيين، فالأولى يراد بها الأرض ، والثانية الناقة .

ونقل ابن سنان الخفاجي رأيا حول تلك التسمية ، قائلا : " وبعض البغداديين يسمي تساوي اللفظتين في الصفة مع اختلاف المعنى – المماثل– ..." [1]

وقد يحدث تقديم و تأخير في رتب الكلمات المكرّرة في باب التصدير ، وذلك ما اصطلح عليه اسم " التبديل" . ويشير ابن رشيق القيرواني أنه ورد في كلام المحدثين ، من ذلك قول ابن الرومي :

رَيْحَانُهمْ ذَهَبٌ عَلى دُرَرٍ وَشَرَابُهمْ دُرَرٌ عَلَى ذَهَبٍ [2]

وفاضلَ الإمام العلوي بين الاشتقاق وردّ الأعجاز على الصدور ، فيرى أنّ الثاني أعمّ من الاشتقاق، لأنّ ردّ العجز على الصدر – حسب رأيه– يأتي في صور مختلفة ، فكما يكون في مختلف اللفظ ، يكون أيضا في التساوي ، بخلاف الاشتقاق فإنه يكون فقط فيما اختلف لفظه ، ويجمع بينهما الاشتقاق. [3]

ويبيّن العلوي أنّ التصدير يرد في النظم تارة ، و في النثر أخرى. [4] ويوافقه في هذه الفكرة أبو محمد القاسم السجلماسي صاحب المنزع البديع ، حيث يقول : " فإنه يظهر في هذا النوع من البلاغة أنّه غير مقصور على القول الشّعري، ولا مخصوص بالقوافي. والنظر في إمكانه ووجوده : فأمّا إمكانه فلو فحص قول غير شعري مردود العجز على الصدر دون

([1])– ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص/195.

([2])– ابن رشيق القيرواني : العمدة ، 4/2.

([3]) – يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، الجزء(2)، مطبعة المقتطف ، مصر ، 1958 م ، ص/392.

([4]) – المرجع نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وزن وقافية لم يكن ممتنعا ، وذلك كان نقول – مثلا– : فلان سريع إلى الشرّ وليس إلى الخير بسريع. وأمّا وجوده بالفعل فقوله تعالى: ﴿ **انظُرْ كَيْفَ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ وَلَلْآخِرَةُ أَكْبَرُ دَرَجَاتٍ وَأَكْبَرُ تَفْضِيلًا**﴾ **[الإسراء ، آية : 21]** [(1)]

ويرجع أبو محمد القاسم السجلماسي أسباب قصر بعض البلاغيين والدارسين التصدير على الشّعر دون النثر إلى "... دوام الأنس بالقوافي والاعتياد للأقاويل الشّعرية مع وضوح هذا النوع من النظم فيها. وذلك لإدراك العجُزية في القافية بالفعل وحسّا. وخفاء ذلك في غيرها لكونه بالقوة القريبة من الفعل." [(2)]

كما يشير إلى أهمية توظيف رد الأعجاز على الصدور في الشّعر والنثر ، حيث يكسبهما أبّهة وجمالا، ويكسوهما رونقا وجمالا. إضافة إلى سهولة استخراج قوافي الشّعر.[(3)]

وقال ابن معصوم المدني :"ردُّ العجز على الصدر "، هذا النوع سماه بعضهم بالتصدير والأول أولى لأنه مطابق لمسماه، وخير الأسماء ما طابق المسمّى. وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين –أعني المتفقين في اللفظ والمعنى أو المتجانسين– وهما المتشابهان في اللفظ دون المعنى ، أو الملحقين بالمتجانسين، وهما اللفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبهه في أوّل الفقرة واللفظ الآخر في آخرها فيكون أربعة أقسام:

–الأول: أن يكونا مكررين، كقوله تعالى :﴿ **وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَاهُ**﴾ [الأحزاب، آية: 37].

–الثاني:أن يكونا متجانسين، نحو قولهم:"سائل اللئيم، يرجع ودمعه سائل".

([1])– أبو محمد القاسم السّجلماسي : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تق و تح : علال الغازي ، ط (1) ، مكتبة المعارف ، الرباط، المغرب ، 1980 م، ص/408.

([2])– المرجع نفسه، ص/409.

([3])– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– الثالث: أن يجمع اللفظين الاشتقاق، كقوله تعالى: ﴿ **فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا**﴾ [نوح، آية: 10].

–الرابع : أن يجمعهما شبه الاشتقاق، نحو قوله تعالى: ﴿**قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُم مِّنَ الْقَالِينَ**﴾ [الشّعراء ،آية: 168].[1]

ويخرج بهاء الدين السبكي رد الأعجاز على الصدور من باب الجناس ، ويعتبره من أنواع التحسين اللفظية ، كما أنّه يقع في الشّعر والنثر على حدّ سواء.[2]

وبناء على ما سبق ، فإنّ ردّ الأعجاز على الصدور، وإن تداخل مع مصطلحات عديدة ، من ذلك: الترديد ، التعطف، المجاورة ، المضادة، الجناس ، التكرار، فإنه– ردّ الأعجاز على الصدور– يأخذ هندسة خاصة في التوزيع ، تميّزه عن غيره من المصطلحات السابقة وتجعله يتقاطع معها في تحقيق شعرية اللغة من خلال النغم الموسيقي الذي تحدثه المقاطع الصوتية بفعل التكرار على مسافات معينة ، إضافة إلى التناسب في الأوزان والمقادير ناهيك عن التنوّع في المعاني ، دون فصلها عن السياق أو المقام الواردة فيه ، مع كشفها عن مواقف وعواطف كل من المخاطِب والمخاطَب.

(1) – السيّد علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع ، ج (3)، تح : شاكي هادي شكر، ط (01)، مطبعة النعمان النجف الأشرف، العراق، 1968م ، ص/94.

([2])– بهاء الدين السّبكي : عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، ج(2)، تح: عبد المجيد هنداوي، ط(1) ، المكتبة العصرية للنشر، بيروت، 2003 م، ص/ 293.

الدراسة التطبيقية (إيقاع ردّ الأعجاز على الصدور)

أولا : إيقاع التصدير المكرّر

1-ما كان بين بداية الصدر و نهاية العجز :

قال الشاعر في قصيدته المعنونة " **رسالة الشّعر في الدنيا مقدسة** ":

(رُجْعَى) العُرُوبَةِ..لَا (عَدْوَى) الدَّخيلِ بِنَا شَتَّانَ مَا بَيْنَ (عَدْوَاكُم) و(رُجْعَانَا)[1]

لقد جاء التصدير في بداية الصدر في لفظة رجعى، وهو عبارة عن اسم، حيث أكّد الشاعر من خلال تكرار اللفظة نفسها مُضافة إلى ضمير المتكلمين (رجعانا)، ليؤكد على أصالة شعره، وأنّ له منابع يستلهم منها أفكاره ويؤسّس عليها رؤاه، ويستلهم منها بيانه، وذلك المعين هو التراث العربي، بما يزخر به من شعر عربي فصيح ذي موسيقية آسرة، شكّلت طابعه الغنائي، وفق نظام استساغه الذوق العربي، فقنّن تلك الموسيقية في أكمل علم وهو علم العروض .

وعليه فإنّ الشاعر يقدّم لنا صورة يقارن فيها بين ذلك المصدر الأصيل، والذي عبّر عنه الشاعر بالرجعى، إلا أنّها رجعى ورجوع عربي يمكن القول عنه أنّه تكريس لهوية ولانتماء امتدت جذورهما عبر التاريخ، وبين الدّخيل الذي كانت له عدوى. وفي ظل تلك المقارنة يعيد الشاعر إثبات الرؤية التي يتبناها (رجعى العروبة لا)، فالفكر ينتقل عبر حركية إقرار مبدأ المفاضلة، ولذلك يستبعد أن تكون رجعى العروبة مثل عدوى الدخيل، وذلك ما عبّر عنه من خلال العودة إلى لفظة رجعى مضافة إلى ضمير المتكلمين، وهو تأكيد على رجعى العروبة دون غيرها . ليدل ضمير المتكلّمين على الشّعب الجزائري وكذا

([1])- مفدي زكرياء : اللهب المقدّس، ص/292.

الشّعراء المتمسكين بعمود القصيدة العربية وساروا في الاتجاه المحافظ نفسه، وحافظوا على خصوصيات القصيدة الخليلية .

وفي ظل ذلك ترتسم صورة الإبداع عند (مفدي زكرياء) من خلال التكرار المعبّر عنه بلاغيا بالتصدير الذي كشف عن حركة خفية قائمة على أساس الاختلاف في الرؤية المتبلورة بين خاصيتي الإثبات أو التمسّك، والنفي أو الرفض؛ تمسك بما هو عربي أصيل ورفض لما هو دخيل به عدوى .

وفي قصيدة " **وحفظ الله حبيبي ورعى** "، يقول الشاعر :

وقّـــعَ الشّـــعبُ أهـــازيجَ المُنـــى فَعَزفْنـــا الشّـــعر لَمَّـــا وَقَّعَـــا[1]

يتجلّى التصدير في كلمة (وقّع)، وهي فعل ماض، وقد جاء بالصيغة الصرفية نفسها في نهاية العجُز، وقد أوحى بحركة فيها من القوّة والشدّة لما تحمله اللفظة (وقّع) من دلالة ترك الأثر والبصمة والاستجابة والتفاعل، كما أوحى بذلك الإدغام الذي دعّم دلالات التأكيد وعدم التردّد في ذلك القرار؛ إنّه توقيع في حزم وصرامة ممّا يوحي بثبات النفس وصدور عن وعي وعمق رؤية، ولعلّ حركة الأصوات تتجه من الخارج (الواو) إلى الداخل (العين) أقصى الحلق، لتشير إلى من اتخّذ القرار .

كما يتفق فعل التوقيع مع دلالة بعض الألفاظ الواقعة في صدر البيت السابق، ومن ذلك الأهازيج، وكذلك العجز (العزف، الشّعر)، إذ كان العزف مرتبطا بتوقيع الشَّعب، أو بالأحرى عزف الشّعر الذي كان من أجل ذلك التوقيع .

قال الشاعر في **قصيدة فلسطين الذبيحة** :

وَالنَّارُ فِي الوَادِي المُقدّسِ مَا انْطَلَقَتْ يَا قَوْمَ مُوسَى، بَعْدَ النَّاسِ النّـــارُ

([1])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص / 292

وَالعَــارُ تَغْسِلُــهُ الدِّمَــــاءُ زكيّـــــةً أَمَا كَسَـا شَرَفَ العروبةِ عـــارُ[1]

لقد جاء التصدير بين أسماء (النار، النار)، و(العار، عار)، وقد كان شبيها بالإرصاد، حيث دل على القوافي وكشف عنها . ولعلّ في لفظة النار تأكيدا على صوت الثورة ودعوة صريحة للانتفاضة وإشعال لهيب الثورة، حيث شبّه الشاعر الشّعب الجزائري بقوم موسى أثناء مكوثه بالوادي المقدّس، ولكن النار لم تشعل بعدُ في ذلك الوادي، ولذلك يحث الشاعر قومه (قوم موسى) بضرورة إشعالها، فكان ذلك التّكرار بين البداية و النهاية تأكيدا على فكرة الثورة، وهنا تبدو رؤية الشاعر حول فلسفة الثورة والتي ترى في الرصاص وسيلة للتحرر.

ولتعزيز تلك الرؤية أكثر، وتقديم مبرّر في حركة ورؤية منسجمتين، داعمتين فكرة التحرّر (فكرة النار)، يرى الشاعر أنّ العار أو الذلّ لن يزول إلا إذا طهّرته وغسلته الدّماء الزكيّة وقُدّمت تضحيات جليلة، ليبيّن فعلا أنّ العروبة أُلبست عارا في شرَفها، وعليه تحيل حركة التصدير في الانتقال من فكرة النار التي لم تنطلق إلى ضرورة انطلاقها، وفي فكرة العار الذي كسا شرف العروبة في حركة مضادة ليذكر النتيجة أو ما هو واجب القيام في ظل واقع صنعته ظروف الاستكانة . وقد كان في تلك الرؤية إيحاء كبير بإيمان عميق من طرف الشاعر بضرورة التضحية والفداء من أجل الوطن وكلّ ما هو عربي.

وعليه نصل إلى نتيجة حتمية وهي أنّ العار لن يغسله إلّا النّار، وعليه تتناوب حركتان منسجمتان، يجهر بهما الشاعر، ويؤكد عليهما :

- ضرورة القيام بالفعل (النار، التضحية) .
- ضرورة التخلّص من الفعل (خذلان الموقف).

([1])- مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص / 60 .

2) – **ما كان في حشو الصدر و نهاية العجز :**

قال الشاعر :

وَلَا يَكْـــــتُمُ السِـــــرَّ إِلَّا المَشُـــــوقُ وَمَـــنْ يُلهَـــمُ لَـــيْسَ يَكْـــتُمِ سِـــرَّاii[1]

جاء التصدير في حشو الصدر و نهاية العجز، بين اسمين (السرّ وسرّا)، حيث كانت دلالة لفظة السرّ محكومة بثنائية ضدية، فالسرّ في الحشو كان محل كتمان، في حين كان في نهاية العجز مدار بوح، ممّا جعل إيقاع التصدير يحدث انسجاما قائما على ما هو دلالي .

ويقول الشاعر :

وَكَـــانَ كَمِـــينَ الضِّـــبَا والـــذِّئابِ فَصَـــارَ لِصَـــيْدِ الـــذِّئَابِ كَمِينَـــا[2]

وقد جاء التصدير في لفظتي (كمين وكمينا)، حيث نلحظ التحوّل في وظيفة المكان (الوادي)، الذي كان فخّا ونصبا (مرتعا) للضّباء والذئاب، وصار مكيدة ونصبا يُصطاد فيه المستعمِر والعدو، والذي شبّهه الشاعر بالذئاب من خلال استعارة تصريحية، حيث نقلت لنا الاستعارة التصريحية ذلك التقابل القائم بين صورة الحيوانات المفترسة وجرائم الاستعمار البشعة.

ويقول الشاعر :

دَعَوْنَـــاهُمُو لِلْجِـــدالِ النَّزِيـــهِ وقُلْنَـــا لَهُـــمْ لا نَهَـــابُ الجِـــدَالَا[3]

جاء التصدير بين لفظتي (الجدال والجدالا)، ليؤكّد الشاعر على أسلوب من أساليب الثورة الجزائرية التي كانت تلجأ إلى الحوار والحجاج والمناقشة لمختلف قضايا الوطن

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/12.

([2])– المصدر نفسه، ص/16.

([3])– المصدر نفسه ، ص/89.

والشَّعب، من خلال إقناع العدوّ بأن ما يقوم به يعدّ ظلما وجورا، حيث كان ذلك الجدال متميّزا بالجرأة والشجاعة ومدعوما بالحجّة والدليل، ولم يكن الشعب الجزائري يهاب ذلك أو يتهرب منه، ولعلّ في ذلك إشارة صريحة إلى أن الثورة الجزائرية اتخذت من الكلمة وسيلة للمقاومة والدفاع .

ويقول :

وَأَضْـــفَى عَلَيْـــكِ جَـــلالُ الحيـــاءِ جَمَـــالَ الحيـــاة فَصُـــغْتِ جَلالَـــهْ[1]
جَلالَــــــــــــــــــــــــــهْ[1]

في صورة توحي بمعاني الوقار والنّظر الفلسفي في حقيقة الجَمال، الذي أضفى على الجزائر جلال الحياء، حيث اهتم الشاعر بصفة الحياء الذي كان جليلا، ولذلك كشف التصدير عن قيمة تلك الصفة، من خلال تكرارها ليبيّن الشاعر أنّ ذلك الحياء فعلا كان فيه وقار وعظمة وقدسية، وفي الوقت نفسه نجد أنّ المكان يستحق تلك الصفة، وذلك ما كشف عنه التعبير (فصنت)، ولعلّ مكانة المكان كانت عظيمة في نفس الشاعر، ولذلك راح يبحث له عن صفات من جنسه، وفي ذلك تناسق دلالي .

كما اتحدت البنية العروضية ودلالات البنية البلاغية من خلال الوقف على حرف الهاء (جلاله) التي ختم بها الشاعر أبياته، والتي أضفت نوعا من الخشوع والتأمل .

وقال في **قصيدة** " **على عهد العروبة سوف نبقى**" :

إذَا مَـــا الـــرِّزقُ صَـــارَ حَليـــفَ ذُلٍّ مَضَـــيْنَا نَبتغِـــي فِـــي المَـــوتِ رِزقَـــا[2]
رِزقَــــــــــــــــــــــــــا[2]

([1])- مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/94.

([2])- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/122.

إنّ الحياة الكريمة تتطلب مصدر عيش كريم، إلا أنّ ذلك الرزق قد يشوبه شيء ممّا يخرجه عن مشروعيته، ومن ذلك ما يكون من استعمارٍ للشعوب، حيث يكثر الجوع والفقر والخراب والدّمار، ويصير مصدر الرزق صعبا، ولذلك يلجأ الاستعمار لأساليب الضغط والظلم في تعريض الشعوب للذل والإهانات، حتى تضعف وتستكين، وتتحقق له الغلبة .

ولقد صوّر الشاعر تلك الأساليب المتّبعة من طرف الاستعمار، وفي الوقت نفسه، يبيّن الشاعر كيف قاوم الشعب الجزائري تلك الأساليب، في نظرة تكشف عن مفهوم الرزق، وكيف صار هذا الأخير أسلوبا من أساليب المقاومة.

فالرزق ← رزق فيه ذل، صورة الخنوع، تحقيق الغلبة للاستعمار، صورة مرفوضة.

فالرزق ← رزق فيه كرامة، تتحقق بالاستشهاد في سبيل الله، العزة والعفة، صورة مطلوبة.

لقد كشف التصدير عن أسلوب الاستعمار وأسلوب المقاومة، ليصير بذلك الرزق هيّنا أمام الاستشهاد، وفي صورة مقابلة يوحي بها التصدير وهي تفضيل الجوع، بل الموت على الرزق الذي فيه ذل ومهانة.

وقال في **قصيدة** " **لذهبنا نحالف الشيطانا** " :

لَـوْ وَجَـدْنَا الشَّـيْطَانَ يَوْمًـا نَصِـيرَا لَـــذَهَبْنَا نُحَـــالِفُ الشَّـــيْطَانَا[1]

نلاحظ أنّ اللفظة المكرّرة(المكرورة) هي الشيطان، وفي ذلك وقع أوّلي في النفس بالرفض أو الاستعاذة لكلّ ما يمكن أن يبدر من ذلك المُسمّى، ونقض كل تحالف أو عهد معه، إلّا أنّ الدلالات المحقّقة جاءت في مسار مغاير لذلك التوقّع، فقد تجلّت في حركة التحالف والقبول والتّرحاب .

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/179 .

إنّ الانتقال إلى الدلالة المغايرة لتوقّع القارئ سرعان ما تجد تبريرا حينما نعي حقيقة الاستعمار، وواقع الشعب الذي يحيا في ظله، ولذلك يصير الشّعب المستعمَر يبحث عن كلّ الأساليب التي تخلّصه منه وتقضي عليه .

وقد كان ذلك الرأي تعبيرا عن موقف الشَّعب (وجدنا، ذهبنا، نحالف)، وفيه إشارة إلى الحسّ الجماعي، لأنّ الشاعر لم يكن يبحث عن الخلاص لنفسه، بقدر ما كان يبحث عن خلاص شعبه وتحرّر وطنه.

وقال في **قصيدة "ألا إنّ ربّك أوحى لها "** :

وَزَلَّـــــتْ بِأَعْمَالِهَـــــا فَغَـــــدَتْ تَـــرَى فِـــي الزِّلْـــزَالِ أَعْمَالَهَـــا[1]

لقد كان موقف الشاعر واضحا وصريحا من أعمال الجمعية العامة لهيئة الأمم المتحدة، التي وقفت ضد القضية الجزائرية، وضد إرادة الشعب الجزائري، فكان الخطأ واضحا وفادحا، ولذلك ركّز الشاعر على ذلك الموقف والذي عبّر عنه بالعمل، فراح يكرّر تلك اللفظة(أعمالها)، ليوحي التصدير بالدعوة الصريحة لرفض ذلك الموقف من جهة، والتقبيح به من جهة أخرى .

وقال في **قصيدة " لا عزّ حتى تستقل الجزائر"** :

وَطَالَبَتْـــــهُ بِـــــالمَهْرِ إِنْ رَامَ عِـــــزَّةً فَأَسْـــرَعَ مِـــنْ أَرْوَاحِـــه يَـــدْفَعُ المَهْـــرَا[2]

الجزائر عروس تطالب شَعبها بالمهر؛ إنّها دلالات كشف عنها البنية السطحية، والقراءة الأولية، لكنّ الجزائر في هذا المقام ليست عروسا، فهي رهينة، بل مسلوبة الحرية، مهدورة الحقوق، ولذلك إن أراد الشعب أن يعيش في عزّة وكرامة فما عليه إلّا أن يدفع ثمن ذلك، وهو ما عبّر عنه الشاعر بالمهر.

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/274.

([2])– المصدر نفسه ، ص/309 .

لقد كانت الحركة الإيقاعية قائمة على ثنائية المطالبة والاستجابة، وبينهما جامع موحد المعنى وهو رفض الحياة الذليلة أو بالأحرى عدم رفض الحياة العزيزة، فالجزائر وطن ومستقرّ، لا مكان للشّعب الجزائري غيره، ولذلك كان الموقف من جنس تلك المعاني، وهو السرعة في اتخاذ القرار، لا التردّد أو التفكير.

فكما كانت قدسية الوطن في نفس الشّعب الجزائري، كانت عظمة المهر (التضحية) يسيرة على شعب لم يتوان في تقديم نفسه فداء لوطنه. وفي ذلك دلالات على استعداد الشّعب الجزائري للتضحية من أجل استقلال وطنه .

ويقول الشاعر في القصيدة السابقة نفسها :

وَدُونَ مَنَـــالِ المَجْــدِ جَسْــرٌ وَمَعْبَــرٌ فَــرَاحَ عَلَــى أَكْبَــادِهِ يَقْطَــعُ الجِسْــرَا[1]
الجِسْـــــــــــــــــــــــــــرَا[1]

إنّ معادلة تحقيق المجد كانت عبر جسر، ومن ثمّ لا يمكن لأي مجد أن يتحقق صدفة أو دون مسار يَعْبره الإنسان، فقد أراد الشاعر أن يبيّن أنّ طريق المجد تواجهه عقبات وإنجازات يقدّمها الإنسان، وعليه تتّضح لنا طبيعة المجد الذي حقّقه الشّعب الجزائري والذي لم يكن وليد الصدفة أو التهاون أو اللااستحقاق، بل إنّ الشعب الجزائري قدّم تضحيات جِسام، ميّزها الاستمرار والامتداد، وهو ما عبّر عنه الشاعر بالجسر، ولذلك كرّر تلك اللفظة ليؤكد على ضرورة العمل والكدّ والسّعي، وليقدّم صورة عن الكفاح المستمر، وفي ذلك تأكيد على أنّ المجد لا يتحقق بالصدفة، وفيه حث للنفوس على العمل والمواجهة، وعدم الاستهانة بما قدّمه الشعب الجزائري .

وممّا زاد من وقع التصدير أنّه أردف بسجع (جسر، معبر)، وهو سجع تساوت فيه الفاصلتان، مما أحدث كثافة موسيقية وانسجاما صوتيا جعل التصدير يتعزز أكثر.

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/310.

و يقول في **قصيدة " هنيئا بني أمّي "**:

أَحْبَبْـــتُ أَوْطَـــانِي، رَضِـــيعًا وَلَـــمْ أَزَلْ أُغَنِّـــي مَـــعَ الـــدُّنْيَا، بِأَمْجَـــادِ أَوْطَـــانِي[1]
أَوْطَـــانِي[1]

وقال :

وَإِذَا كَـــانَ لِلشَّـــيْطَانِ فَضْـــلٌ عَلَـــيْهِمْ فَشِـــعْرِي وَحْـــيٌ : لَا وَسَـــاوِسُ شَـــيْطَانِ[2]
شَـــيْطَانِ[2]

وقال :

وَفِـــي الشَّـــعْب بُرْكَـــانٌ إِذَا انْشَـــقَّ صَـــدْرُهُ تَلَقَّـــفَ مُلْكًـــا، عَرْشُـــهُ فَـــوْقَ بُرْكَـــانِ[3]

لقد وقع التصدير في الأبيات السابقة في كلّ من الألفاظ (أوطاني، أوطاني) و(للشيطان، شيطان) و(بركان، بركان)، وكلّها أسماء، حيث كشف الشاعر في البيت الأوّل، ممّا سبق، عن الشيء المحبوب وهو الأوطان، ولذلك نجده يكرّر اللفظة ويقرنها بالمجد، وذلك ليس غريبا فالشاعر مفدي زكرياء قد تعلّق بوطنه وعاش محنه، وتغنّى بآلامه وآماله .

ونلاحظ مجيء اللفظة الأولى بصيغة الجمع وبها ياء النسبة، وفي ذلك دلالة على أنّ الشاعر لم يكن له وطن واحد، أو بالأحرى أن الوطن بالنسبة إليه لم يكن فقط ذلك المكان الذي ولد وترعرع فيه، بقدر ما تحيل اللفظة إلى أماكن يربطها تاريخ مشترك، ودين ولغة وعروبة، وعليه تتسع نظرة الشاعر إلى الوطن وللانتماء، لتخرج عن حدود المولد والنشأة .

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/321 .

([2])– المصدر نفسه، ص/ 322 .

([3])– المصدر نفسه ، ص/327

وفي البيت الثاني كان التصدير بين كلمتي (للشيطان، شيطان) الواردتين في حشو الصدر و نهاية العجز، حيث كانت اللفظة المكرّرة تتصل بدلالة الشيطان، فهذا الأخير مصدر الإلهام، وهي قضية تحدّث عنها النقاد قديما، حيث كان لكل شاعر شيطانه، ليتكرّر اللفظ نفسه لكن ليثبت عكس المعنى الأوّل المحقَّق في الصدر، وهو أن ذلك الاسم وما يدل عليه لا يشكّل مصدر إلهام الشاعر مفدي زكرياء، وإنّما مصدر شعره وحي وإلهام، لا ضرب من وسوسة الشياطين، وقد كان ذلك المعنى في إطار السياق اللغوي الذي أثبت فكرة الإلهام للشيطان في الصدر، ونفاها في العجز .

وقد ورد التصدير في البيت الثالث بين لفظتي (بركان، بركان) في حشو الصدر و نهاية العجز . إنّ الدلالة المحقّقة في اللفظة الأولى هي الثورة والغضب والتأجّج الذي يشبه الشرر والحِمم والنيران، ومن ثمّ كانت الدلالة إيحائية (إضافية) تتّصل بالشَّعب، في حين كانت الدلالة الثانية والتي تتعلق باللفظة نفسها دلالة خاصة، ترتبط بطبيعة العرش (مكان العرش) المُقام فوق بركانه، وفي ذلك إيحاء بالقدرة على بناء الملك (قيام الملك) رغم الظروف الصعبة.

وقال في **قصيدة " وللدماء سائلا منزلة " :**

وَمِـــنْ خَفَايَـــا تُخْفِيهَـــا مَظَـــاهِرُهُ فَفِـــي تَصَـــرّفِهِ تَبْـــدُو خَفَايَـــاهُ[1]

وقع التصدير بين لفظتي (خفاياه، خفاياه)، حيث كانت الأولى دالّة على صفة الضمور والاختفاء، وذلك فيما تعلّق بالمظهر، ثم إنّ اللفظة نفسها أعيدت، ولكن لتحقّق دلالة الظهور والجلاء، حينما اقترنت بالسلوك (التصرف)، وفي ذلك براعة في استعمال اللفظ وقدرة الشاعر على تعليق الألفاظ بعضها ببعض لتفيد في سياق لغوي معنى مغايرا للأول.

وفي قصيدة "**حفظ الله حبيبي ورعى** "، يقول الشاعر :

([1])– مفدي زكرياء: تحث ظلال الزيتون، ص/ 77 .

وتـــــدلّعْ مَتْرعًـــــا يَـــــا قِـــــدْحِي أنَـــــا لا أَهْـــــوَاكَ إِلَّا مُتْرَعَـــــا[1]

وقد ترتبط الأسماء المكرّرة بالحالة، ليكون في تكرارها تأكيد وإلحاح واستحضار لصورة دون غيرها، من مجموع صور غير مرغوب فيها؛ فصورة التدلّع، هي الصورة نفسها التي يهوى عليها الشاعر محبوبه، وفي ذلك استحباب وتلذذ بتلك الصورة، وتصوير انتقاء يحقّق ارتياحا، ومن هنا تكشف اللفظة (الحالة) عن حالة نفسية شعورية تنمّ عن الاستحباب وفرض نموذج معين .

وقال في قصيدة " **الله من سيناء كلّم يعربا**" **(إلى فلسطين الذبيحة) :**

وَالخَطْبُ إِنْ جَمعَ الصُّفُوفَ فَمَرْحَبًا بِالخَطْبِ تُهْتَكُ عِنْدَهُ الأَسْتَـــارُ

إِنْ كَانَتِ الأَخْطَـــارُ تَصْنَـعُ وَحْدَةً عَرَبِيَّةً ...فَلْتُحَـــدِّقِ الأَخْطَـارُ[2]

إنّ اللفظة المكرورة هي الأخطار، وقد كانت اسما، حيث يطرح الشاعر فكرة الوحدة العربية، والتي كان يسعى إلى تحقيقها عبْر خطاباته، لأنّه يؤمن كلّ الإيمان أنّ قوة الشّعوب العربية في وحدتهم، لا في خلافاتهم وحساباتهم الضيقة .

ونظرا لرغبة الشاعر الشّديدة في تحقيق تلك الوحدة التي راح يبحث عنها في كلّ شيء، حتى وإن كانت في الأخطار، وفي كلّ شيء به ضرر ومتاعب ومشاق وتضحيات، فمرحبا بذلك، لأنّ كلّ شيء يهون في سبيل تحقيق تلك الوحدة، ولذلك يكرّر الشاعر لفظة الأخطار ليؤكد على ذلك المسعى الضروري وبذل الجهد الحثيث من أجل تحقيقه.

وقال في **قصيدة** " **مالي أراكم تنشدون رثاء**" **:**

الفَـــأْسُ أَجْـــدَرُ بِالجُـــدُوعِ فَحَطِّمُـــوا هَـــذِي الجُـــدُوعَ وَهَشِّـــمُوا العُمَـــلَاءَ

واللّحـــدُ أَوْلَـــى بِالجُبَنَـــاءِ فَطَهِّـــرُوا قُـــدْسَ الـــبِلَادِ وزَلْزِلُـــوا الجُبَنَـــاءَ[1]

([1])- المصدر نفسه ، ص/109 .

([2])- مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/60 .

يتساوق البيتان في حركة إيقاعية منسجمة قوامها التماثل في طبيعة مكونات الجمل التي جاءت بالصيّغ نفسها في التركيب، في كلّ من صدر وعجُز البيتين.

لم يستسغ الشاعر فكرة وجود الجبناء، أو أنّه يرى أنّ تحرير البلاد مرهون برجال شجعان ثائرين، وهي صورة مرغوب فيها، وقد أوحى بها التصدير من خلال لفظ الجبناء . ونفهم ما هو مستحب ومحبذ من موقف أو سلوك عند الشاعر من خلال لفظة الجبناء نفسها، حيث كانت صورة الجبن أو التقاعس منبوذة وغير مقبولة نهائيا، حيث نجدها قد اقترنت باللّحد في الصدر، وبالزلزلة في العجز، وفي ذلك تعبير كنائي على أنّ موت الجبناء أفضل من حياتهم.

وقال في **قصيدة " يا بهجة العيد في مغنى صبابتنا "** :

وَمَـــنْ هَـــدَى اللهُ والقـــرآنُ هَيْبَتَـــهُ وَكَـــمْ سَـــمَا بِنِظَـــامِ المُلْـــكِ قُـــرآنُ[2]

يتحدّث الشاعر عن أساس الملك، وهو القرآن الكريم، حيث جعل القرآن يحقّق ما لا يمكن أن تدركه العقول، وقد حذف ذلك المعنى للتشويق، باعتباره سيحقّق شيئا غير متوقع، أو لن نتصور ما الذي سيحققه من سداد وفلاح في الدنيا والآخرة، لذلك نجد الشاعر قدّم في العجز نموذجا شاملا لتلك الهداية التي تكون بفعل القرآن، وقد تمثّل ذلك في المُلْك وتسيير شؤون الرعيّة، وعليه حينما نسمع عبارة "سما بنظام المُلك "، لا يمكن أن ينصرف الذهن إلى أساس آخر خارج تلك الهداية الربّانية وخارج تشريعات القرآن الكريم، ولذلك أعاد الشاعر تلك اللفظة في نهاية البيت.

إنّ لفظة قرآن بوقعها الديني، تستحضر رسالات الأنبياء وطبيعة حكمهم وتسييرهم شؤون أممهم وأقوامهم، والتي كانت قائمة على العدل والتشاور والإخاء والتناصح .

([1])- المصدر نفسه ، ص /64 .

([2]) – مفدي زكرياء: من وحي الأطلس ، ص/97 .

وقال في قصيدة " **فتى ضرب الوفاء به مثلا** " بمناسبة تكريم الأستاذ " الهادي العبيدي " رئيس تحرير جريدة الصباح :

وَيَعْتَصِـــرُ الجِـــرَاحَ، يَغُـــوصُ فِيهَـــا بِمِبْضَـــــعِهِ فَتَنْـــــدَمِلُ الجِـــــرَاحُ[1]

إنّ التصدير وارد في لفظة الجراح، وقد أفاد ذلك التكرار التأكيد على طبيعة العمل الصحفي الذي كان يقوم به الأستاذ " الهادي العبيدي "، وهو أنّه كان يحاور الأحداث الأليمة ويقلّبها ويستنطقها، ويستنبط منها أفكارا ورؤى، حتى إنّ الشاعر شبّه عمل الصحفي بالاعتصار، وفي ذلك التعبير الاستعاري إيحاء بهضم ووعي عميق للأحداث والقضايا التي كان يعبّر عنها، وحتى لا ينصرف الذهن إلى ما دون ذلك العمل، فإنّ لفظة الجراح هي المكرورة في العجز (تندمل الجراح)، لتأكيد حضور تلك الصفات والممارسات والأخلاقيات في عمل الصحفي .

وقد كان أساس الحركة الإيقاعية العلاقة المنسجمة بين الفعل ونتيجته :

الجراح ⟵ تعتصر

الجراح ⟵ تندمل

وعليه كانت هناك علاقة بين اللفظة المكرورة في الصدر والعجز، حيث أفادت التعلّق بين الفعل (الاعتصار) والنتيجة (الاندمال) .

3)- ما كان في نهاية الصدر و نهاية العجُز :

قال الشاعر :

ثَمَـــــانِ سِـــــنِينَ يُصَـــــارِعُ رُومَـــــا فَـــدَقَّ المَسَـــامِيرَ فِـــي نَعْـــشِ رُومَـــا[2]

([1])- مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص / 310 .

([2])- مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/66.

لعلّ التماثل والانسجام الصوتي يتجلى أكثر في هذا النوع من التصدير، لخصوصية المكان (المسافة) الذي ترد فيه اللفظة المكررة، وهو نهاية كلّ من الصدر والعجُز، وهي مسافة تكون متساوية أو تكاد تكون . أضف إلى ذلك خصوصية النهاية باعتبارها آخر ما يسمع، فإنّ تأثيرها الموسيقي يكون أكثر وضوحا وقوة .

وفي المثال السابق جاءت اللفظة المكرّرة اسم مدينة وهي روما، والتي قضى الموصوف ثمان سنوات يصارعها، وأبى الشاعر إلا أن يبرز نتيجة ذلك الصراع في المدينة ذاتها، دون غيرها من المدن، لتكون حاضرة في ذهن المتلقي دون مدن أخرى، أو بالأحرى لتكون فكرة الصراع واضحة، ولذلك بيّن الشاعر أنّ الموصوف قد دقّ المسامير في نعش روما، وفي ذلك تعبير عن الهزائم التي ألحقها بها، حيث كانت تلك الضربات والهجمات شبيهة بالمسامير، ليجعل الصراع أكثر وضوحا في ربطه بما هو مادي جليّ الأثر.

وقال :

لَـئِنْ حَـارَبَ الـدِّينُ خُبْـثَ النّفـوسِ فَلَـمْ يَغْمِـطِ الـدِّينُ هَـذِي النُّفُوسَـا[1]

النُّفُوسَـــــــــــــــــــــــــــــــا[1]

لقد كانت النفوس محلّ اهتمام، وهي تختلف بطبيعتها، بين خبيثة وكريمة (شريفة)، وقد أشار الشاعر إلى محاربة الدين خبث النفوس، وفي المقابل ليرفع التوهّم عن أيّ احتمال لتلك المحاربة على الرغم من أنّها كانت نوعا خاصا من النفوس، على أساس أنّ الدين لم يحتقرها أو يستصغرها، وعليه يكون في تلك المحاربة علاج لتلك النفوس، وإعطاؤها قيمة وأهمّية، ولعلّ خير دليل على ذلك هو عظم النفس البشرية عند خالقها، فهي جزء من روحه.

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/68.

وقال :

وَذَكَّرْتَنَـــا – فِـــي الجَزائِـــرِ– بَـــدْرًا فَقُمْنَـــا نُضَـــاهِي صَـــحَابَةَ بَـــدْرِ[1]

يمثّل الشاعر الالتفاف حول ثورة أوّل نوفمبر من سنة أربع وخمسين تسع مائة وألف (1954 م)، والنّصر المبين الذي حققته، بغزوة بدر المباركة، وفي ذلك استحضار لوقائع تاريخية وأحداث إسلامية، كانت النموذج في التنظيم والمبدأ والغاية والكفاح، ولذلك راح الشاعر يبحث عن عناصر مشتركة بين ثورة نوفمبر وما جادت به قريحته وما ولّده خياله ليحقّق تلك المشابهة في غزوة بدر .

ومن دون شك، فإنّ القياس بمن حملوا لواء الغزوة يصير أمرا منطقيا، إذ لا يمكن أن نعتبر الغزوة معزولة عن قائديها ومدبّريها، وبذلك فالحدث وصاحبه كانا محل مشابهة، لتتحقق عناصر القوة والجوانب المشرّفة في تاريخ الثورة المجيدة .

وقال في **قصيدة "الذبيح الصاعد"**:

لَيْسَ فِي الأَرْضِ سَـادَةٌ وَعَبِيـــدٌ كَيْفَ نَرْضَى بِأَنْ نَعِيشَ فِي الأَرْضِ عَبِيدَا؟![2]

إنّ التصدير واقع في لفظتي (عبيد وعبيدا)، فالشاعر ينفي أن توجد طبقتان في الأرض، طبقة الأسياد وطبقة العبيد، إلّا أنّ الشاعر يعيد لفظة عبيد دون لفظة سادة، فقد يتبادر إلى الذهن في التركيب " سادة وعبيد" أن يتكرر ذكر الطبقتين كلتيهما، غير أنّ الدلالة الأولى للفظة سادة غير منبوذة، ولذلك فالشاعر صدّر الشطر الثاني باستفسار " كيف نرضى"،

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر ، ص/100.

([2])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص / 18 .

وقبل أن نقرأ المستفهَم عنه، فإنّ عدم الرضا، واضح لصفة العبيد، ولذلك تكررت في نهاية العجز .

كما أنّ طبيعة الاستعمار هي ما يخلق طبقات الأسياد والعبيد، بفعل الاستغلال البشع للشعوب وعدم منحها حرّيتها وحقّها في العيش، ولذلك نجد الشاعر ينكر مثل تلك الطبقية داخل المجتمعات، لأنّ سُنّة الله في خلقه تقتضي المساواة بين الناس . وعليه فالحديث عن وضع قائم كان محتكما إلى فلسفة الوجود أو بالأحرى إلى فكرة الحرّية التي تقتضي في جوهرها فكرة تسليم العبد لخالقه دون إكراه، وكما كانت فكرة الخضوع لغير الله مرفوضة فكذلك كانت طبيعة الحياة اللازمة عنها مرفوضة .

وقال في **قصيدة** " **قالوا نريد** " :

قَـــالوا نريـــدُ، فَقِيـــلَ لِلْأقـــدارِ كُـــونِي؛ فَكانـــتْ رجّـــةُ الأقـــدارِ[1]

كلّ شيء خلق بقدر، وقُدّر تقديرا، وما كان تقدير الله للأمور ينافي طبيعة سنن الحياة وطبيعة النفوس والأعمال، وعليه يرى الشاعر أنّ ما حدث في ثورة نوفمبر كان استجابة لشعب مظلوم ونصرة له، وذلك شيء قدّره الله، حيث قرن الشاعر تلك الأقدار بإرادة الشّعب، فحينما تتوفر نيّة الخلاص والتّوق إلى الحرية ونبذ الظلم والدفاع عن الأوطان ساعتها تكون إرادة الشّعب من إرادة الله، ولذلك فإنّ تلك الأقدار تحقّقت وفقا لتلك الإرادة بقدرة الله وتوفيقه.

ر لقد كانت الحركة الإيقاعية في التصدير حركة نفسية منتظمة، حيث تعززت بحركة مَثّلها الحوار من خلال فعل القول، وفعل الكينونة في حركة خفيفة قصيرة المسار:

قالوا ⟵ فقيل

وكوني ⟵ فكانت

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/113.

وهي حركة من جنس الأقدار التي تتحقق في أسرع وقت، وفوق قدرة البشر، ولذلك جعلها الشاعر رجّة بما يوحي بالهزّ والتحريك بشدة، وهذا له وقع في النفس من خلال استحضار قدرة الله تعالى في خلقه "﴿ **إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجًّا** ﴾" [سورة الواقعة، آية : 04]

وقال في قصيدة " **يقدّس فيك الشعب أعظم قائد** ":

وَإِنْ تَــذْكُرِ الــدُّنيَا زَعِيمًــا مُخلّــدًا فَإِنّــكَ فِــي الــدُّنْيَا الــزَّعِيمُ المُخَلَّــدُ[1]

المُخَلَّــــــــــــــــــدُ[1]

تتكرّر الألفاظ : الدنيا، زعيما، مخلّدا، لتفيد إخبارا عن العجز يؤكد على من وقع عليه الفعل واتّصف به، وذلك حصر لدلالة الزعامة والقيادة في الأمير " عبد القادر الجزائري" دون أن يتبادر إلى الذهن اسم زعيم آخر، على الرغم من وجود زعماء كُثّر، وفي ذلك اعتراف بالدور الذي قام به الأمير عبد القادر، ممّا جعله فعلا زعيما مخلّدا .

لقد تساوقت الحركة الإيقاعية في البيت السابق في اتجاه واحد، فبعد أن كان التركيب " زعيما مخلّدا " نكرة، مما يجعل الدلالة مفتوحة، أو بالأحرى إمكانية تصور زعماء آخرين وبصفات مختلفة، ممّا يجعل الزعامة تأخذ بعدا تأويليا في حركة إيقاعية مفادها تكرير التركيب نفسه في صيغة التعريف، ليتمّ استحضار الزعيم المعروف باسمه ولقبه ومقاومته.

وقال في **قصيدة** " **يوم الخلاص** " :

وَأَرَاهَــــا أَنَّ الحَيَــــاةَ انْسِــــجَامٌ فَمَضَــتْ تُنْشِــئُ الحَيَــاةَ انْســجَامًا[2]

انْســــــــــــــــــجَامًا[2]

إنّ الوظيفة النحوية للفظة المكرورة في نهاية كلّ من الصدر والعجُز تختلف، حيث انتقلت من وظيفة الإخبار إلى التمييز . ولعلّ فيما أفاده تكرار اللفظة " انسجام "، بعد أن كان

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص/173.

([2])– المصدر نفسه ، ص/209.

مخبرا عن الحياة، على أنّها كذلك وليست شيئا آخر، ممّا قد يُفاجئ القارئ بخبر مغاير كأن يكون الفوضى أو الاضطراب أو عدم التوازن، مثلا، جعل الشاعر الاقتناع بتبني خبر الانسجام في صفة الحياة، دون غيرها من الصفات الأخرى، فإذا كان في لفظ الصدر احتمال أخبار أخرى، فإنّ ما في العجُز هو تمييز لنشأة وتكوين الحياة على صفة الإخبار دون غيرها .

وقال في **قصيدة تحية البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل،** ملك السلطنة العمّانية :

لِحُبِّـــكِ أَحْبَبْـــتُ الـــبِلَادَ وَشَـــعْبَهَا وَلَـــوْلَاكِ لَـــمْ أَعِـــشْ بِـــلَادًا وَلَا شَـــعْبَا[1]

شَـــعْبَا[1]

إنّ اللفظتين المكرورتين (البلاد وشعب)، قد جاءتا متتابعتين في كلّ من الصدر والعجُز وفي ذلك تكثيف موسيقي لما هو مكرور .

ويقرن الشاعر حبّ البلاد والشَّعب بحبّه المَلك، ليبيّن في العجز وفي صورة مبالغ فيها، أنّ المَلك هو سبب في حلّه أيّ بلد وفي استقراره فيه، وكذا في مخالطته ومعايشته لشعب ما، وبذلك ينتقل التصدير من دلالة التعيين في إطار التعلّق بالبلد والشعب المعروفين (بلد وشعب سلطنة عمّان) إلى دلالة العموم ولا التحديد للبلد والشّعب. وإن كانت الدلالة المحورية هي في اللفظتين المكرّرتين، من خلال الحبّ والوجود المتعلّق بالبلاد والشَّعب المرهونين بحب المَلك وشخصه.

4) ما كان في بداية و نهاية العجز :

قال الشاعر :

([1])– مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/295 .

وَرَجّـــــتْ حَـــــواجِزُهُمْ بـــــالغُلاةِ غَرِيـــقٌ يَشُـــدُّ بِـــذَيلِ غَرِيقَـــهْ[1]

تقترب المسافة الفاصلة بين اللفظتين المكرّرتين في هذا النوع من التصدير، لتختص بالعجز دون الصدر، حيث تجيء اللفظة المكرّرة في نهاية وبداية العجُز .

إنّ اللفظة المكرورة في البيت السابق تمثلت في " غريق " التي جاءت اسما منوّنا في البداية ومضافا إلى هاء بها سكت في النهاية .

وقد نقلت اللفظة المكرورة صورة عن الغرق، فبالرّغم من أنّ الغريق واحد بصيغة المفرد، إلّا أنّ الصورة أوحت بوجود أكثر من غريق بفعل التكرار، فالشدّ لم يكن بشيء آخر، لقد كان بذيل غريق آخر، ممّا أوحى بدلالة الكثرة، وما تحمله صورة الغرق من وضعيات وحركات وأصوات، فكل ذلك يستحضر في الذهن، لكنّه اختزل ولم يذكر في التركيب.

كما كان التوافق بين تلك المعاني المعبّرة عن المتاهة التي وقع فيها القوم وما حمله لفظ "غريقه"، إذ لاءمت هاء السّكت –التي كان فيها وقف– حركة الغرق التي لا امتداد فيها بل تتمركز في المكان في صورة الاختفاء.

وقال :

فَكَـــانُوا مَـــعَ الغَـــدْرِ عَوْنًـــا عَلَينَـــا وَدَرْسًـــــــا لقَادَتِنَـــــــا أيّ دَرْسِ![2]

إنّ طبيعة التركيب من حيث الوظيفة النحوية قد أفاد تعلّق العجز بالصدر، من خلال المعطوف (درسا)، على خبر كانوا (عونا) وهو المعطوف عليه، إذ جاءت اللفظة المكرورة في بداية و نهاية العجُز، غير أنّها متعلقة بالصّدر بالخاصية النحوية السابقة.

إنّ تكرار لفظة (درس) خلق إيقاعا يوحي بإحساس مزدوج؛ إحساس باستخفاف القادة لمكر الغدر، وإحساس بوطأة الدرس، وعليه يمكن القول أنّ الألفاظ المكرّرة لها وقع نفسي .

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/ 15.

([2])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/53.

ولعلّ الجانب الصوتي في اللفظة المكرّرة قد تساوق دلاليا مع الإحساسين المذكورين سابقا؛ فالسين صوت مهموس، وفي ذلك الهمس تناسب ودلالات العظة والاعتبار التي يمكن أن تستخلص من الدرس.

وقال في قصيدة " قالوا نريد" :

لَا تَعْجَبُـــوا أَمْـــسِ الزَّمَـــانِ كَيَومِـــهِ وَقَـــرَارُ عَـــزْلٍ مِثْـــلُ عَـــزْلِ قَـــرَارِ[1]

قَـــــــــــــــــــــــــــرَارِ[1]

نلاحظ براعة الشاعر في الجمع بين التصدير والعكس، حيث كرّر اللفظتين أنفسهما مع تقديم وتأخير فيهما، حيث يتجلّى التماثل الصوتي بفعل العكس والذي فيه تكرار الأصوات هي نفسها (قرار عزل وعزل قرار)، وقد يُخيّل للقارئ أنّ المعنى واحد في التركيبين، غير أنّه بعد التأمّل نجده مغايرا تماما، فالتركيب الأول (قرار عزل)، عمدة الكلام فيه هو القرار أي الإجراء المتّخذ، وهذا القرار تمثّل في العزل، بينما التركيب (عزل قرار)، فإنّ المعنى الأساس (العمدة) هو العزل، إلّا أنّ هذا العزل كان خاصا بقرار لا شخص أو منطقة.

إلّا أنّ الشاعر جعل الأمرين متشابهين (قرار عزل مثل عزل قرار)، وهنا وجب البحث في سر تلك المشابهة .

إنّ تلك المشابهة لا يمكن فهمها بمعزِل عن المشابهة الواردة في الصدر (لا تعجبوا أمس الزمان كيومه)، فكان الإيقاع في حركة مبنية على القياس، الأمس كاليوم، وعليه فلا فرق في أن نقوم بعزل قرار ويكون دون جدوى أو لا يتخذ أصلا، وبين أن نتخذ قرارا ويكون

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص /113.

قاضيا بالعزل والتهميش والإقصاء أو ينجر عنه خراب ودمار، ما دامت سياسة المستعمر نفسها .

وقال في **قصيدة** " **جلالك ياعيد الرئاسة رائع**" :

جَحَافِـــلٌ لِلسَّـــاحَاتِ، تَتْلُـــو جَحَـــافِلًا وسِـــرْبٌ إِلَـــى القَصْـــبَاءِ يتبَعُـــهُ سِـــرْبُ[1]

سِـــــــــــــــــــــرْبُ[1]

إنّ اللفظة المكرورة في العجز هي " سرب "، فبعد أن كانت مبتدأ صارت فاعلا، وهي في كلتا الحالتين مسند إليه، فالسّرب على الرغم من مجيئه مفردا في لفظه إلّا أنّه دلّ على الجمع، وفيه حركة، وذلك ما كان متوقّعا أثناء سماع تلك الكلمة، وهو ما أوحى به التعبير " يتبعه سرب "، ليكون الإخبار من جنس المبتدأ . كما أنّ الحركة الواقعة في العجز قد جاءت بالمقايسة على إيقاع حركة واردة في الصدر :

جحافل تتلو جحافلا ــــــــــــ سرب يتبعه سرب .

وقال في قصيدة " **حفظ الله حبيبي ورعى**" :

لَـــــمْ يَكُـــنْ قائـــدُهَا إِلَّا فَتًـــى عَلّـــمَ الأَجْيَـــالَ ممّـــا شَـــرَعَا

مِـــنْ صَـــمِيمِ الشُّـــهُبِ إِلَّا أنّـــهُ صَـــنَعَ التَّـــارِيخَ فِيمَـــا صَـــنَعَا[2]

وقال :

ومَضَـــى يَنْتَـــزِعُ النَّصْـــرَ كمـــا انـــْ ـــتَزَعَ الإعجـــابَ، فيمـــا انْتَزَعَـــا

وبنـــــــى ســـــــاعديه وطنًـــــــا رَوَّعَ التـــــارِيخَ فِيمَـــا رَوَّعَـــا[3]

([1])– المصدر نفسه ، ص /183.

([2])– مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/110.

([3])– المصدر نفسه ، ص/112.

لقد وقع التصدير في الألفاظ (صنع، صَنعا)، و(انتزع، انتزعا)، و(روّعا، روّعا)، ومما يلحظ أنّ هذه الألفاظ قد اشتركت في المقطع الصوتي الأخير؛ العين الممدودة (عا)، وهو مقطع صوتي طويل، كما تقاطعت مع المقطع الصوتي (عى) من عنوان القصيدة في عبارة " رعى "، ليعيدنا ذلك المقطع في جو إيقاع نفسي إلى معنى الرّعاية، وهو معنى الحفظ والحرص والتكفّل بالشّيء أو الأمر أو الشخص، ولذلك نجد تبريرا لذلك الدعاء في التصدير الذي أشار إلى انجازات البطل واستحقّت تلك الرّعاية الدعاء، إذ كان من نتائج ذلك صنع التاريخ وترويعه وانتزاع الإعجاب.

وعليه نجد تأكيدا على ذلك الصنع (صنع، فيما صنعا) واستحضارا له، حيث كان مقيّدا بالتاريخ في بداية العجز، ليردّد الشاعر اللفظة مطلقا، فبعد أن كان الصنع خاصا بالتاريخ، نجد الكلمة المكرورة تزيل الإبهام في الاسم الموصول (ما)، ومنه تتحقق ازدواجية الوظيفة في اللفظة المكرورة؛ توضيح ما قبلها، وبيان أنّ الاهتمام كان خاصا بذلك الصّنع، وليس في التاريخ نفسه، وعليه نجد أنّ الإطلاق في " صنعا" قد دلّ على أنّ ذلك الصّنع قد يفوق الوصف أو قلّة من يقوم به ويحقّقه، ولذلك فإنّه يأخذ من النّفْس موقع الاستحسان والإشادة . والأمر نفسه في مصدري الانتزاع والترويع .

ثانيا : إيقاع التصدير المتجانس

1)- ما كان في أوّل الصدر و نهاية العجز :

الديوان	عدد المرات
اللهب المقدس	00
تحت ظلال الزيتون	00
من وحي الأطلس	00

أمجادنا تتكلم	00

قال الشاعر:

مَنَـــارَاتُ عِلْـــمٍ بِعُـــرْضِ الـــبِلادِ ففِـــي كُـــلِّ فَـــجٍّ عميـــقٍ مَنَـــارَهْ[1]

يشيد الشاعر بإنجازات الجزائر الثقافية والعلمية ، ممثلة في شخص وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية التي كان يشرف عليها آنذاك المرحوم مولود قاسم، إذ يبرز الشاعر جهود الوزارة في اهتمامها بالتعليم والقرآن الكريم وبيان ما فيه من فضائل، حاول بعض الدعاة طمس ما فيه من نور ، وفي ذلك يقول مفدي زكرياء :

وَكَـــمْ وَصَـــمُوهُ بِعُقْـــمٍ، وَقَـــالُوا : تَجَـــاوَزَهُ اليَـــوْمَ رَكْـــبُ الحَضَـــارَهْ

وَلَـــوِ كَشَـــفُوا عَـــنْ عُمْـــقِ أَسْـــرَارِهِ لَفَجَّـــرَ فِـــيهِمْ مَعَـــانِي الطَّهَـــارَهْ

لينعت مجهود الوزارة بالجهاد والنور والحقّ ، فيقول :

جِهَـــادُ الـــوَزَارَةِ نُـــورٌ وَحَـــقٌّ سَـــمَا بالبِنَـــاءِ، وَأَرْسَـــى جِـــدَارَهْ[2]

وفي معرض حديث الشاعر عن تلك الجهود يذكر لنا في حركة إيقاعية سريعة ما أنجز من معاهد التعليم الأصلي التي كانت بمثابة منارات موزّعة عبر ربوع البلاد ثم تحوّلت فيما بعد إلى ثانويات للتعليم العام سنة 1980 م .[3]

لقد تجلّى التصدير في لفظتي منارات الواقعة في بداية صدر البيت الأول ممّا سبق، ومناره الواقعة في نهاية عجزه. ليتم الاتفاق بين النهاية و البداية من خلال تكرار اللفظة نفسها في صيغة مختلفة ، حيث جاءت مرّة جمعا ، ومرّة أخرى مفردا.

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/100.

([2])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/100.

([3])– المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها..

ولعلّ الاتفاق في الطبيعة الاسمية للكلمتين قد جعل المعاني تثبت وتستقرّ في الذهن ، من خلال التأكيد على صورة المعاهد التي قطعت كلّ شكّ في وجود منابع إشعاع حضاري حفظت للشّعب الجزائري هويّته وأصالته.

ولذلك نجد الشاعر حريصا على تأكيد ذلك المعنى والتعبير عنه في تلهّف ، فكان في مقام المدافع والمحامي الذي يجلي الحقائق ويبطل التّهم . وعليه راح الشاعر يعيد لفظة منارة ليؤكّد على الدور الفعّال الذي حقّقته تلك المعاهد ، فصارت شبيهة بالنور الذي يضيء الطريق للمحتار ، ولذلك نجد الشاعر قد لجأ إلى التقديم والتأخير في قوله:

ففي كلّ فجّ عميق مناره

ليكشف عن ذلك الدور المنوط بتلك المنارات ، وليعبّر أيضا عن كثرة وجودها ، وهنا يتحقّق الاتفاق الدلالي بين ألفاظ البيت الشّعري ، وخاصة عبارة (عرض البلاد) التي اتفقت دلاليا وعبارة (فجّ عميق)، لتستحضر صورة انتشار المعاهد في كلّ مكان، وفي كلّ الجهات.

2) ما كان في حشو الصدر و نهاية العجُز :

قال :

وَمَـــــدَّ اليَمِـــــينَ لِـــــدَاعِ الفِـــــدَا فَأقسَـــــمَ أنْ لا يَخُـــــونَ اليَمِينَـــــا[1]

إنّ اللفظتين المكرّرتين هما (اليمين، اليمينا)، وقد كانتا متجانستين، حيث تماثلتا في الأصوات واختلفتا في المعنى، فاللّفظة الأولى دلّت على العضو الخاص بأداء اليمين (الحِلْف، العهد)، وهو اليد اليمنى في مقابل اليسرى، في حين دلّت الثانية على القَسَم أو العهد أو مضمون الحِلف .

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/16.

ومن دون شك، فإنّ في ذلك التّكرار استحضارا للدلالتين معا في أوّل استعمال، وكلّ دلالة ليست خاطئة، وإنّما يفيدها اللفظ ولكن خارج السياق اللغوي، ولذلك فإنّ المتروك في اللفظة الأولى مستحضر في الذهن، إلا أنّه غير مقصود، وعليه يصير التصدير المتجانس علاوة على ما يحدثه من وقع موسيقي بفعل التماثل والتجانس في المقاطع الصوتية، ضربا من الاتساع الدلالي . كما كان في هذا المثال شبيها بالجناس التام وذلك لتكرير لفظتين متماثلتين في عدد الحروف ونوعها وترتيبها وهيئاتها، مع اختلاف المعنى.

الديوان	عدد المرات
اللهب المقدس	**00**
تحت ظلال الزيتون	**00**
من وحي الأطلس	**00**
أمجادنا تتكلم	**00**

3) ما كان في نهاية الصدر و نهاية العجز :

قال :

أُنَاجِيكَ يَا مُصْطَفَى فِي سَمَاكْ وَيَوْمَ عَرَجْتَ تَشُقُّ السَّمَاكْ[1]

السَّمَاكْ[1]

(1)– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/71.

يتحدّث الشاعر عن الشهيد مصطفى فروخي الذي أرسل في بعثة على متن طائرة إلى بيكين واستشهد إثر تحطّمها، حيث قدّم الشاعر تأبينا للشهيد يشيد فيه بخصاله ويبيّن الخسارة التي لحقت الجزائر بفقدانها الشهيد .

وقد دلّت الكلمة الأولى (سماك) على العلو والارتفاع من سما يسمو، أي في ارتفاعك وعلوك ومنه فالمعنى يتعلق بما هو فيزيائي، في حين دلّت الثانية (السّماك) على السماء وهي الفضاء الأزرق الذي يغطي الأرض .

وقال في قصيدة "**على عهد العروبة سوف نبقى**":

بِـــلادُ المَغْـــرِبِ العرَبِـــيّ (شـــرقٌ) وكانـــتْ قِبْلَـــةُ العَرِبِـــي شَـــرْقَا[1]

جاء التصدير في كلمة شرق، حيث أراد الشاعر أن لا يقصر بلاد المغرب العربي على تلك الدول المعروفة (الجزائر، تونس، المغرب الأقصى وليبيا) وأن لا يفصل علاقتها بالشرق أو الدول التي تقع شرق الجزيرة العربية أو ما يطلق عليها بلاد المشرق العربي، وفي ذلك حديث عن الوطن العربي، وإشارة إلى بنية ثقافية أو فكرية في أنّ الصوت هو المشرق والصدى هو المغرب، وذلك في مرحلة تاريخية معينة، وفي ذلك تأكيد على انتماء الإسلام والعروبة واللغة، ولذلك أعاد الشاعر لفظة شرق في نهاية العجُز مؤكدا حقيقة دينية يشترك فيها الوطن العربي، ليشير إلى مكة المكرّمة التي تقع شرق شبه الجزيرة العربية (المملكة السعودية).

وقال ففي **قصيدة** " **ألا إنّ ربّك أوحى لها** " :

هُـــوَ الإِثْـــمُ زَلْـــزَلَ زِلْزَالَهَـــا فَزَلْزَلَـــــــتِ الأرضُ زِلْزَالَهَـــــــا

وَحَمَّلَهَـــــا النَّـــــاسُ أَثْقَـــــالَهُمْ فَأَخْرَجَـــــتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَـــــا[2]

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/ 23.

([2])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس ، ص / 274.

وقع التصدير في لفظتي زلزالها في البيت الأول، وأثقالهم في البيت الثاني، وبمجرد سماع تلك الألفاظ نحسّ بوقع سورة قرآنية، وهي الزلزلة، ونستحضر في خشوع، صورة تزلزل الأرض وتموّجها ورجّتها، وكيف يكون ذلك، فعلمه عند الله، وما يعلمه الإنسان أنّ ذلك يحدث بوحي من الله.

إنّ الزلزال الأوّل ليس هو الزلزال الثاني، كما أنّ الأثقال الأولى ليست هي الأثقال الثانية . ونلحظ أنّ التجانس قد تحقق في تلك الألفاظ، أي أنّها كانت متفقة اللفظ مختلفة المعنى، والاختلاف في المعنى كان من باب الإضافة، فالزلزال الأول خاص بهيئة الأمم، والثاني خاص بالأرض، والشيء نفسه بالنسبة للفظة أثقال، فأثقال الناس أي (عبء، عمل) ليس هو أثقال الأرض وما يوجد فيها ممّا يعلمه البشر ولا يعلمونه.

إنّ التصدير السابق كان معزّزا بألفاظ مشتقة، لها علاقة به، ممّا جعل التّكرار يتحقق في أكثر من موقع، وقد كان في المسار الإيقاعي نفسه الذي ترسمه حركة الزلزلة على اختلاف طبيعة الزلزال .

كما نجد في التصدير الثاني تنظيما آخر، أو بالأحرى مسارا حركيا يعتمد على السبب والنتيجة، ومتميزا بقوة ضاغطة في حركة متناوبة بين الأعلى والأسفل، ثم في حركة معاكسة من أسفل إلى أعلى .

وحمّلها ـــــــــــ فأخرجت

التحميل (وضع حمولة، وجود ثقل) ـــــــ الإخراج

وفي ذلك احتواء لحركة التحميل ثم إصدار حركة أخرى لها خصوصيات الأرض وهي مخالفة لخصوصيات الناس.

4) ما كان في بداية و نهاية العجُز :

الديوان (المؤلّف)	عدد المرات
إلياذة الجزائر	00
اللهب المقدس	00
تحت ظلال الزيتون	00
من وحي الأطلس	00
أمجادنا تتكلم	00

ثالثا : إيقاع التصدير الاشتقاقي

1)ما كان في بداية الصدر و نهاية العجُز :

- **ما كان بين فعل واسم :**

قال الشاعر :

تَنَبَّـــــأْتُ فِيهَـــــا بِإِلْيَـــــاذَتِي فَـــآمنَ بِـــي وبِهَـــا المُتَنَبِّـــي[1]

جاء التصدير بين لفظتي تنبّأت والمتنبي، حيث كانت الأولى فعلا ماضيا والثانية اسم فاعل وهو كنية عُرف بها الشاعر أبو الطيب أحمد بن الحسين، ولمّا كان القارئ تحت وقع دلالات التنبؤ والتي تقتضي الإيمان (التصديق) أو التكذيب، فقد كان الفعل آمن المقرون بالفاء العاطفة موضحا الموقف من ذلك التنبّؤ، لأنّ هذا التصديق يدخل في علاقة دلالية مع لفظة المتنبي، وهو الشاعر الذي ادّعى النبوّة، فلماذا كان اسم المتنبي هنا، وهل تنبّؤ مفدي زكرياء هو ضرب من نبوّة المتنبي ؟

([1])- مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص /08.

إنّ بنية التصدير في البيت السابق تحيلنا إلى قضية نقدية نعايش من خلالها عصرا مغايرا لعصر الشاعر، وثقافة مغايرة لثقافة الشاعر وعصره، إلا أنّها تلتقي في بنية فكرية ونسق ثقافي يؤسّس لما يعرف بالإبداع أو بالأحرى قول الشّعر، الذي اشترك فيه مفدي زكرياء والمتنبّي، علاوة على مفهوم الشّعر الذي لم يختلف بين الشاعرين ـ على الرغم من اختلاف النسق الثقافي ـ بينهما .

ولعلّ الشاعر مفدي زكرياء يبرّر حضور مثل ذلك النوع من الإبداع، أو استمرار ذلك الشكل (الوزن والقافية ونظام الشطرين) الذي صاغه في أكبر ملحمة عربية وإسلامية؛ إنّها إلياذة الجزائر، هذا من جهة، كما أنّها محاولة لتأكيد أنّ تلك الشاعرية لا تكون غير ذلك النوع من الكتابة، من جهة أخرى . ولذلك كان النموذج العربي (المتنبي) من العصور الذهبية حاضرا بوقعه ليؤكد تلك القضية، وليس المقصود أن المتنبي آمن أو يؤمن بأفكار مفدي زكرياء الواردة في الإلياذة.

وقال :

وَثُرْنَـــا نُفَجِّـــرُ نَـــارًا ونُـــورًا ونَصْـنَعُ مِـنْ صُـلْبِنَا الثَائِرِينَـا؛؛ [1]

(1)

نحس بحركة قوية في البيت الشّعري، مفادها بعض الألفاظ (ثرنا، نفجّر، نارا، نورا، الثائرينا)، وكذلك بعض الأصوات الدالة على القوة كالراء والنون، حيث جاءت الراء خمس (05) مرات، والنون تسع (09) مرات في بيت واحد، والنون صوت مجهور له ترديد، إنه ترديد لصوت تلك الثورة، وذلك التفجير الذي عزم الشّعب الجزائري على إحداثه، فكان وقع الثورة بين البداية و النهاية (ثرنا الثائرينا) .

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/57.

إنّ الاشتقاق كان بين الفعل ثرنا واسم الفاعل الثائرينا في صيغة الجمع، وقد تحقّق التناسب بين المكوّن الصرفي (نا) في ثرنا والصيغة الصرفية (الثائرين) من حيث دلالة الجمع .

كما أنّ الاختلاف أو التحوّل الذي كان في الصيغة صحبه تحول دلالي؛ فإن كان الفعل يحمل دلالة الحركة، أي هناك تخطيط وعمل واستراتيجية لفكرة الثورة (ثرنا)، فإنّ ذلك العمل صار صفة ثابتة لا تتحول في الشّعب الجزائري، وبذلك كشفت بنية التصريع عن مرجعية الشعب الجزائري في فكرة الثورة التي آمن بها ونبعت من عمق إحساسه بضرورة محاربة الاستعمار الفرنسي، وهو ما عبّر عنه الشاعر بقوله (نصنع من صلبنا)؛ إنها فكرة ترسّخت في جيل الثورة وأبناء نوفمبر وأبناء الشّعب الجزائري .

وقال :

وَرَاهَنَـــهُ الشَّـــعْبُ يَـــوْمَ التَّنَـــادِي وَرَجَّ بِـــهِ الشَّـــعْبُ يَـــوْمَ الرِّهَـــانِ[1]

الرِّهَـــــــــــــــــــــــــــانِ[1]

وقع التصدير بين لفظتي (راهنه والرّهان)، حيث جاءت الأولى فعلا ماضيا، والثانية اسما (مصدرا)، وقد أفادت الأولى الموقف الذي قام به الشّعب الجزائري لَمَّا ناداه واجب الوطن وقرّره قادة جبهة التحرير الوطني . وعليه فقد خاطر الشّعب على تلبية النّداء من خلال الحضور بقوة والالتفاف حول الثورة، وحين جاء ذلك اليوم اهتز وامتلأ وشهد حضورا قويا يوم تلك المخاطرة، وعليه فإنّ الدلالة الثانية تحققت بعد الأولى، بمعنى أنّ المراهنة سابقة لذلك اليوم، إنه امتداد زمني وتوقع بالانتظار .

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/105.

وبسماع لفظة (راهنه) نحسّ بحركة تنقل إلى المخيّلة تحقّق نتيجة بعد فعل الرهان، وذلك ما أسهم في تشويق القارئ، بفعل انتظار وتلهّف معرفة يوم الرّهان وما يحدث فيه، وذلك ما يكسب الحدث قيمة وأهمّية من خلال طريقة التصوير.

وقال في قصيدة " **جلالك ياعيد الرئاسة رائع** " :

شَرِبْنَا بِهَا نُخَبَ النَّهَانِي، وَإِنَّمَا بِعِيدِكِ يَا خَضْرَاءُ، يَحْلُو لَنَا الشُّرْبُ[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (شربنا والشرب)، حيث كانت الأولى فعلا ماضيا والثانية اسما (مصدرا)، وقد أفادت الأولى فعل الشرب من طرف الجماعة وفي ذلك إخبار بالفعل، في حين أنّ تكرار اللفظة بصيغة المصدر (الشّرب) قد أفاد أنّ هذا الأخير مستحب ومرغوب فيه، وقد كان في ذلك تشويق لمعرفة ما هو مستحب وإذا به الفعل الذي قامت به الجماعة، وقد تحقق ذلك في ظل حركية التحول الحاصلة في الإسناد، حيث كان الفعل مسندا إليه، والمصدر مسندا، فالتحول في الصيغة صحبه تحول في عملية الإسناد .

الديوان	عدد المرّات
تحت ظلال الزيتون	00

وقد يجيء رد الأعجاز على الصدور **بين اسمين** ، من ذلك قول الشاعر في قصيدة " **ما لي أراكم تنشدون رثاء**" :

والشَّعْبُ شَعْبُك أنْتَ قائِدُ زَحْفِهِ نادَيْتَ فاستُصْرِخَتْ فِيهِ دِمَاءُ

والشّعر شِعْرُكَ أنْ سَكَبْتُ رَوَائِعِي والوَحْيُ وَحْيُكَ يلهم الشّعراء[2]

(1)– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/182 .

(2)– مفدي زكرياء: من وحي الأطلس ، ص/ 64 .

نحس بحركة إيقاعية متجانسة في بداية كلّ من الصدر والعجُز حقّقها التركيب " الشّعر شعرك والوحي وحيك " بفعل التساوي في المقادير والتماثل في الصيغ، إضافة إلى النغمة الموسيقية التي أحدثها صوت الكاف (ضمير المخاطب) .

وممّا يلحظ تلوّن الحركة الإيقاعية بفعل تعدد المخاطَبين، فبعد التوجه إلى الملِك بالخطاب (شعرك، وحيك) تعود الحركة إلى الشاعر (المتكلم) في عبارة " سكبتُ روائعي"، ليتفق لفظ السّكب في معناه المعجمي والمدّ الواقع في لفظة روائعي، والحركة نفسها نحسّها في عجز البيت الثاني (الوحي وحيك)، إلّا أنّها تأخذ مسارا آخر، في قوله " يلهم الشّعراء" .

وعليه تشكّل الحركة انزياحا، أو توقّعا مغايرا لِمَا كان في الصدر، حيث إنّ القارئ ينتظر عودة مسار الحركة إلى المتكلم، غير أنّها كانت في مسار آخر محيلة إلى متحدّث عنه ثالث؛ إنّهم الشّعراء.

ونلحظ أنّ كلتا اللفظتين المكرورتين جاءتا اسما، فالشّعر من فنون الأدب، وهو فن معروف منذ القِدم، وله وقع حضاري، فيه استحضار لعبقرية أمّة، وقد كان الشّعر ديوانها وعلما من علومها، كما أنّ اللفظة المكرورة في النهاية (الشّعراء) جمع تكسير للفظة شاعر، كان له ارتباط باللفظة الأولى (الشّعر)، فمن يقول الشّعر يطلق عليه اسم "شاعر"، وعليه كان القول مقرونا بصاحبه، كما أنّ اللفظة الثانية فيها إشارة إلى الأولى دون ذكرها، وفي ذلك إيجاز في بنية التصدير .

وقال في قصيدة " **الشّعب في ذمم الملوك وديعة** " :

وسَـمِعْتَ عَـنْ كَـبْشِ الفِـدَا حِكَايَـةً فَسَـبَقْتَ فِيـهِ أَبَـاكَ إِسْـمَاعِيلَا

ونَزلْـتَ معركـةَ الجـلاءِ فلـنْ تُلِـنْ لِلْغاصـبينَ وَأَجَـرْتَ دَخِـيلَا

وَحَمَلْـتَ شَـعْبَكَ فَـوْقَ تَاجِـكَ عِـزَّةً فَغَـزَوْتَ فِيـهِ الحَامِـلَ

المَحْمُـــــــــــــــــــــــــــــولَا[1]

لقد كان التصدير بين لفظتي (حملت والمحمولا)، وقد تعزّز بلفظة ثالثة(الحامل)، قبل اللفظة الأخيرة (المحمولا)، ممّا جعل حضورا قويا للأصوات هي نفسها، إذ تكررت بشكل لافت .

وممّا أفاده الفعل " حملتَ" هو الإخبار بما قام به الممدوح أو تحلّى به، فالتغيير يكون بالفعل؛ فهو زمام المبادرة والحركة، وفيه دلالة على المبادرة به، وفي ذلك كشف عن علاقة الممدوح برعيّته وشعبه، وأنه أدّى واجبه ومسؤوليته تُجاهه .

ومن دون شك، بين أداء الواجب والمسؤولية والرّعاية والتّكفّل، يكون هناك حق أو مقابل أو نتيجة، حيث ألقى لفظ " حملت " في الحسّ توقّع وانتظار نتيجة ذلك الفعل، وذلك ما تمّ في الصدر الثاني في إشعار بوجود تلك النتيجة في قوله " فغدوت"، لتكون النتيجة بعدها مباشرة " الحامل المحمولا" .

إنّ لفظة المحمول أفادت التحوّل الدّلالي، علاوة على التحوّل في الصيغة، من الفعل إلى اسم المفعول؛ فبعد أن كان المَلك هو من قام بالفعل تحوّل إلى من وقع عليه الفعل.

وقال في قصيدة " **تحية الشبيبة الميزابية لسفارة الشيخ سليمان باشا**، بمناسبة عيد الأضحى، بتاريخ الثاني من شهر جويلية خمس وعشرين تسع مائة وألف (02 جويلية 1925م) :

رَضِيَ الإلَهُ عَلَيْكَ، فَاسْلَمْ وَاقْتَطِفْ ثَمَرَاتِ سَعْيِكَ، مِنْ جَنَى رِضْوانِهِ[2]

جاء التصدير في بداية و نهاية البيت بين اللفظتين (رضي ورضوانه)، حيث كانت الأولى فعلا ماضيا، والثانية اسم مكان . ويبيّن الشاعر أنّ الشيخ " سليمان باشا" قد لقي

([1])– مفدي زكرياء: من وحي الأطلس، ص/ 67.

([2])– مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/33 .

رضا من الله تعالى، أو هو دعاء في صيغة الماضي (لِيرضَ الإله عليك وعنك) والدعاء نستنتجه من صيغة المضارع المقرون بلام الأمر، ونتيجة لذلك الرضا، فإنّ القارئ ينتظر موقفا من ذلك الحكم، وهو ما جاء في صيغة الأمر " فاسلم واقتطف "، وهذا ما يؤكّد أنّ صيغة الماضي أفادت الدعاء بصيغة المضارع المقرون بلام الأمر، ليفيد التركيب " فاسلم واقتطف" التعلّق بوجود المفعول به وهو " ثمرات" .

ومن دون شك، فإنّ تلك الثمرات لا يمكن لأحد من العباد أن يمنحها أو يقدّمها، فهي مَن بيده الرضوان .

وقال في قصيدة " **من يجهل التاريخ يسأل رجاله**" :

وَحَارِبَنَا مَنْ كَانَ يُرجَى وفاؤه فَعَلَّمَنَا الإِخْلَاصُ أَنْ نَكْسِبَ الحَرْبَا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (حاربنا والحربا)، والفعل (المسند) بيّنَ سلوك وموقف من كان يرجى وفاؤه، وهو القيام بالحرب، في حين إعادة اللفظة بصيغة أخرى، كان فيه استحضار معنى الفعل وأفاد معنى إضافيا مغايرا للأوّل، فالشاعر ومَن معه هم مَن كسبوا الحرب، فقد يخيّل إلى القارئ أنّ اللفظة الأولى " حاربنا " تشير إلى هزيمة أو نتائج وخيمة، فإذا به بعد قوله " كسبنا" يعيد اللفظة الأولى في صيغة اشتقاقية مغايرة ومشتركة مع اللفظة الأولى، إلّا أنّها لا تفيد المعنى الأوّل، فبعْد أنْ كان الإحساس بالهزيمة نجد دلالة الكَسْب، وفي ذلك تحول في حركية الشعور النفسي للموقف .

ولعلّ ذلك راجع أيضا، لبعض الدلالات المحققة بفعل التضاد " من كان يرجى وفاؤه" أي الغدر، ولفظ الإخلاص، ليحقق الإيقاع تحريك النفس من خلال انتقائها صورة يتجلى فيها الصراع بين قيمتين متضادتين .

2) ما كان في وسط الصدر و نهاية العجُز :

([1])- المصدر نفسه ، ص/299.

قال :

يَـــا بَابِـــلَ السّـــحرِ مِـــنْ وَحْيِهَـــا تَلَقَّـــــبَ هَـــــارُوتُ بالسّـــــاحرِ[1]

لقد وقع التصدير بين اللفظتين (السّحر والسّاحر)، وهو نوع من التصدير الاشتقاقي، حيث جمع بينهما الاشتقاق مع اختلاف اللفظ، فالسّحر مصدر مأخوذ من الفعل سَحر، والسّاحر اسم فاعل مأخوذ من الفعل نفسه، وإنْ كان السّحر يدل على حدث خال من الزمان والمكان، فإنّ اسم الفاعل يدل على ذات قامت بالفعل واتصفت به على سبيل التجدّد، إلّا أنّ المعنى واحد في الفعل " سحَر"، وعليه يتكرّر معنى السّحر في كلّ من الصدر والعجُز ليجعل الدلالة المركزية تتمحور حول الدّهشة والفعل الخارق للعادة، وحركية الانتقال ممّا هو محرّم محظور إلى ما هو حلال:

السِّحر الحرام ـــــــــــ السِّحر الحلال

غير أنّ التّكرار المحقّق في اسم الفاعل واسترجاع معنى السِّحر، وإعادة الأصوات نفسها، يجعل المعنى يحدث في النفس ارتياحا ومعرفة أكثر لتلك المبالغة الحاصلة في البيت الشّعري السابق.

وقال :

ومِنْـــكِ اســـتمدَّ البُنَـــاةُ البَقَـــاءَ فَكَـــانَ الخُلُـــودُ أَسَـــاسَ البِنَـــا[2]

لقد جاءت اللفظة الأولى اسما دالا على الجمع (البناة) (وهو فاعل)، والثانية مصدرا من الفعل (بني)، ولقد كان المسند إليه هو القائم بالفعل (استمد)، وفي ذلك اهتمام بشخصية من

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/07.

([2])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/09.

قام بالاستمداد أو التعرّف عليه، في حين أنّ اللفظة الواردة في نهاية الصدر (البناء) كانت دالّة على عملية البناء أي ما يقوم به البناءون.

وقال :

وَكَـــانَ أَبُولُـــوسُ قَاضِـــيَ رُومَـــا لِيُمْنَـــاهُ تُرْفَـــعُ كُـــلُّ قَضِـــيَّهْ[1]

جاءت اللفظة الأولى خبر كان وهو اسم فاعل من الفعل قضى يقضي فهو قاض، وهو من قام بفعل القضاء، وحينما كان ذلك الخبر عن أبولوس، فمِن المتوقّع أن يتكفّل بكلّ القضايا، نسبة إلى وظيفته، ولذلك كان ما يرفع إليه من جنس ما اتصف به ودالّا على مهنته (القضاء)، لذلك كانت لفظة (قضيّه) المعادة تأكيدا على طبيعة المهنة من جهة، وعلى نفوذ القاضي، من جهة أخرى، حتى يتصور أنّه لا يوجد قاض غيره في روما .

وقال :

بِـــلادِي وَقَفْـــتُ لِـــذكراكِ شِـــعْرِي فَخَلَّـدَ مَجْـدَكِ فِـي الكَـوْنِ ذِكْـرِي[2]
ذِكْـــــــــــــــــرِي[2]

وقع التصدير بين اللفظتين (ذكراك وذكري)، حيث جاءت الأولى اسما مجرورا والثانية مصدرا مضافا، وكلتاهما مشتق من الفعل "ذكر". ونحسّ بوجود حركة إيقاعية متناوبة بفعل تغيّر الضمير من المتكلّم (الشاعر) إلى المخاطَب الجزائر.

وتتجلى حركية الخطاب في المكونات الآتية :

الشاعر ـــــــ بلادي، وقفتُ ، شعري ، ذكري

الجزائر ـــــ لذكراكِ، مجدكِ

([1])- المصدر نفسه ، ص/28.

([2])- المصدر نفسه ، ص/102.

وهنا تنشأ تلك العلاقة التفاعلية والعلاقة الوطيدة بين الشاعر ووطنه وما حقّقه ذلك الذكر لمجد وطنه، وهو التخليد.

إنّ الذكرى خاصة بمناسبة معينة، وقعت في مكان وزمان معينين، فالمكان هو الجزائر، والزمان هو الفاتح من شهر نوفمبر سنة 1954 م، ذكرى اندلاع الثورة المجيدة، ومن هنا تكون الذكرى خاصة بمعاني الكفاح والثورة ورفض فكرة الاستعمار والاستغلال؛ ليتحقّق التحوّل في مسار الكفاح و يتم اتخاذ نهج الكفاح المسلّح؛ لترتسم بذلك فكرة تقرير المصير.

في حين اللفظة الثانية (ذكري) هي ذكر الشاعر، و كلامه؛ هي شعره؛ هي فنّه، بالأحرى هو كفاحه المختار، وهنا تبدو العلاقة الدلالية المنسجمة مع الحركة الإيقاعية التي جسّدتها صورة ضمائر الخطاب، لتتعمّق العلاقة بين الذكرى والذكر، أو لنقل بين الشاعر والوطن.

وقال :

وَهَـلْ سَـمِعَ المجيـبُ نِـدَاءَ شَـعْبٍ فَكَانَـتْ لَيْلَـةُ القَـدْرِ الجَوَابَـا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (المجيب والجوابا)، حيث كانت الأولى اسم فاعل والثانية مصدرا . ويتداخل إيقاعيا مع اللفظتين المكرورتين مجموعة ألفاظ تخدم التصدير، من ذلك (سمع والنّداء)، وهما لفظتان لهما صلة بفعل الاستجابة والجواب . وذلك ما ترجم في اسم الفاعل (المجيب) ليحمل دلالة من قام بالجواب واتّصف بالفعل في آن واحد .

وقد كان السؤال هل سمع المجيب نداء شعب ؟ محدثا وقعا في النفس، وترقّبا للإجابة التي ستكون بالنّفي أو الإثبات، ليكون الجواب مثيرا في الذهن استفسارا بأنْ كان المجيب هو ليلة القدر . وعليه يقترن الحسّ بدلالة دينية، من خلال ليلة عظيمة أو بأعظم ليلة "﴿ **لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ**﴾ [سورة القدر، آية: 03] .

([1])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص /30.

وقد شكّل الإيقاع مفارقة أسلوبية نجم عنها مفارقة دلالية، وهذه المفارقة تنقلنا إلى أبيات أخرى للشاعر مفدي زكرياء يستحضر فيها لفظة ليلة القدر :

تـــــأذّنَ ربُّـــــكَ لَيْلَـــــةَ قَـــــدْرِ وَأَلْقَـــى السِّـــتَارَ عَلَـــى أَلْـــفِ شَـــهْرِ

فقد كانت تلك الليلة إيذانا بزوال معتقدات وذهاب الشرك وحلول الهدى، كما كانت ليلة القدر تلك الليلة التي نزل فيها القرآن الكريم على سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلّم) بواسطة الأمين جبريل، وعليه كانت تلك الليلة هي إيذان بإخراج البشرية من الظلمات إلى النور . وهنا يتضح لنا أنّ تلك المفارقة الأسلوبية كانت اتّساقا دلاليا وبراعةَ توظيفٍ، فقد أراد الشاعر لليلة الفاتح من نوفمبر أربع وخمسين تسعمائة وألف للميلاد (1954 م)، أن تكون إيذانا بزوال استعمار بغيض، أو إيذانا بانتقال من العبودية والاستغلال إلى الحريّة والاستقلال، وذلك ما جعل الشاعر يقرن تلك المشابهة بين الليلتين .

وممّا يلحظ في التصدير السابق أنّ الاستفسار كان عن المجيب (هل سمع المجيب؟)، في حين أنّ الجواب لم يتعلق بالمجيب، بقدر ما تعلّق بما يقدّمه المجيب وهو الجواب، حتى وإن لم يقدّم جوابا، إلا أنّ المقدَّم كان من لفظ ما استفهم عنه في المجيب وهو الجواب.

وبذلك يمكن القول أنّ التصدير قد راعى خصوصية الاستفهام البلاغي، وهنا نصل إلى نتيجة وهي أنّ التصدير يقترن بالجوانب الدلالية كما يقترن بالجوانب التركيبية .

وقال في قصيدة " اقرأ كتابك" :

تلـــكَ الجزائـــرُ ... تَصْـــنَعُ اسْـــتِقلالَهَا   تخِـــذَتْ لَـــهُ، مُهَـــجَ الضَّـــحَايَا مَصْـــنَعَا[1]
مَصْـــــــــــــــــنَعَا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (تصنع ومصنعا)، حيث جاءت الأولى فعلا مضارعا، والثانية اسم مكان على وزن (مَفْعَل)، وفي دلالة الفعل المضارع (تصنع) حدثُ الصناعة المستمرة عبر الزمان والمكان، ممّا يوحي أنّ ذلك الفعل كان بإرادتها وتضحياتها؛ أي ممّا قدّمته، ولذلك جاءت اللفظة الثانية (مصنع) اسم مكان ليبيّن أنّ الشيء المقدّم هو أصيل محلّي الصناعة، ومن يقوم بصناعة لا بد أن يكون يملك مصنعا، والذي كانت بضاعته مهج الضحايا .

وقال في قصيدة "أهدافنا في العالمين صريحة" :

إنْ كـــانَ فِـــي طَـــيِّ السّـــلامِ مذلّـــةٌ   فَـــالمَوْتُ أَشْـــرَفُ لِلْكِـــرَامِ وَأَسْـــلَمُ[2]
وَأَسْـــــــــــــــــلَمُ[2]

لقد جاء التصدير بين اللفظتين (السّلام وأسْلَمُ)، حيث كانت الأولى مصدرا مأخوذا من الفعل (سلِم، يسلم، سلاما وسلامة)، والثانية اسم تفضيل من الفعل (سلِم) أيضا .

إنّ كلمة السّلام تحمل معاني الأمن والسّلامة والاستقرار والحريّة، وكلّ ما له صلة بما ليس فيه أذى، وبما أنّ تلك اللفظة تأخذ مفهوما جوهريا في حياة الشعوب، فإنّه – المفهوم – يصير محلّ دفاع ومحور نقاش، إلاّ أنّ السياق اللغوي الذي جاءت فيه اللفظة بيّن أنّ التخلّي عن ذلك الحق قد يكون واردا، وعليه بيّن الشاعر أنّه إذا كان مطلب ذلك الفعل في السّكوت، وهذا الأخير مذلة ومهانة للشعوب، فإنّ هناك بديلا، وهو ما عبّر عنه الشاعر في الصدر من البيت السابق " فالموت أشرف للكرام وأسلم".

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/67.

([2])– المصدر نفسه ، ص/ 145.

وعليه صار الفداء والموت والحرب معانِيَ تشكّل ذلك السّلم، وهي التي تبعد الأذى وترفع الذلّ وتحقّق النصر والاستقلال والحريّة والكرامة، وذلك ما أفادته اللفظة " أسلم " .

وقال في قصيد " المارد الأسمر " :

اِدْفَـــــعْ بِهَــــا لِلْخُلْــــدِ جَيَّاشَـــــةً يَزْحَــفْ بِهَــا، جِهادهُــا الخَالِـــدُ[1]

الخَالِـــــــــــــــــــــــــــدُ[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (الخلد والخالد)، حيث جاءت الأولى مصدرا والثانية اسم فاعل، ومن حيث الوظيفة النحوية كان الأول اسما مجرورا والثاني صفة مرفوعة .

إنّ الخُلد هو البقاء الأزلي الذي لا يندثر، وهو قيمة معنوية تستحضر في الذهن مجموعة مواقف وأعمال وجهود تكتسب صفة الخلود، والشاعر قصد هنا الثورة الجزائرية، وعليه تصنّف هذه الأخيرة ضمن ما هو خالد .

وفي الشطر الثاني من البيت السابق نجد لفظة (الخالد) التي تعطي صفة الخلد للجهاد، وهو جهاد خاص بالثورة، لتكشف اللفظة عن شيء ضمن ما هو في الثورة أو ما تتطلّبه، أو من أساسيات قيامها وجعلها ضمن الخلد . وبذلك يتحقّق الانسجام بين الدلالتين بفعل علاقة التضمّن والاحتواء.

وقال في قصيد " ناصرت بأمرك التوحيد يا بطلُ" :

وكلُّنَــا اليــومَ جُنْــدٌ لا نُكُــوصَ لَــهُ أَمَــــا تَحقّـــقَ للتّوحيـــدِ تَجْنِيـــدُ[2]

جاء التصدير بين اللفظتين (جند وتجنيد)، وهما مأخوذان من الفعل " جنّد "، يجنّد، تجنيدا، ومنه الجُند . ولقد أفاد اللفظ الأوّل الذي كان خبرا (مسندا، محكوما به) إخبارا عن

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/146.

([2])– مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/ 121 .

طبيعة الشّعب بما في ذلك الشاعر، على أنّهم جند، أي قوم مسلّحون ومستعدّون ومتأهّبون، وكلّ ما يتعلق بدلالات الحماية والدفاع عن الوطن .

وفي ذكر لفظة " تجنيد " – التي كانت مصدرا – في نهاية البيت، فإنّ المعنى المحقّق هو الحدث الدّال على فعل التجنيد، أو بالأحرى عملية تكوين الجند، أي تكوين من يدافع ويحمي ويقاوم، وهي من دون شك، عمليات تؤهّل لتحقيق النصر والاستقلال، وذلك ما أشار إليه الشاعر في نهاية العجُز من البيت السابق، وهو تحقيق التوحيد، حيث صار هذا الأخير مقرونا بالتجنيد .

الديوان	عدد المرات
من وحي الأطلس	00

وقال في **قصيدة** "**المجد ترنّح مولده** " وذلك بمناسبة تخليد عيد الشباب والذكرى الثامنة والأربعين لميلاد صاحب الجلالة، معارضة لدالية " الحصيري " و" أحمد شوقي " :

وَهَفَـــا لِلْوَحْـــدَةِ فِـــي وَطَـــنٍ رَفَـــضَ الأَحْـــلَافُ مُوَحِّـــدَهْ[1]

لقد ورد التصدير بين اللفظتين " الوَحدة وموحّده"، حيث جاءت الأولى اسما، والثانية اسم فاعل. إنّ الوحدة توحي بمعاني العلاقات المتينة بين الشعوب، وكذا التعاون، حيث تربط بينها عدة عوامل تجعل تلك الوَحدة تتحقّق، ومن ذلك : العروبة (الجنس)، والإسلام (وحدة المعتقد)، اللغة (اللغة العربية)، ووحدة المصير، إلا أنّ الشاعر بيّن أنّ تلك الوحدة قد ضعُفت في الأوطان . ليبيّن في العجُز سبب ذلك الضّعف أو عدم تحقّقها، وهو رفض الأحلاف كلّ فكرة أو محاولة مثمّنة ذلك المسعى .

([1])– مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/114.

وقد أفادت لفظة " موحّده" على القائم بعملية التوحيد (الوحدة)، في ذلك الوطن، حيث حمل اسم الفاعل معنى من قام بالفعل وكذا معنى الفعل (وحّد) على سبيل الحدوث والتجدّد، مما يبيّن أنّ ذلك المعنى قائم، وملمح مميّز لصاحبه ولِمَن دعا إليه، وليس فيه تردّد أو تقصير، وإنّما الخذلان أتى من تلك الأحلاف .

إنّ معاني الرفض والخذلان التي كان لها وقعها في نفس الشاعر، قد عزّزتها جوانب موسيقية، وهي هاء السّكت بصوتها المهموس وامتداد النفس كالتسهيدة التي تنتاب الإنسان نتيجة الحسرة على أمر ما .

3) ما كان في نهاية كل من الصدر والعجُز :

قال :

وَفِـــي القَصْـــبَةِ امتـــدَّ لَيْـــلُ السَّـــهارَى ونَهْـــرُ المجـــرّةِ نَشْـــوانُ سَـــاهِرُ[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (السّهارى وساهر)، حيث جاءت الأولى اسما دالا على الجمع، والثانية اسما مفردا في صيغة اسم فاعل.

ونحس أثناء قراءتنا البيت السابق بتكرار أصوات في بنية التصدير جاءت في كلمات أخرى، ومن تلك الأصوات الرّاء في (السّهارى، نهر، المجرّة، ساهر) .

والراء كما هو معلوم صوت مجهور له ترديد، يشبه صوت الجرس، ولعلّ في ذلك توافق دلالي مع معاني الامتداد والنشوة الحاصلة جرّاء السّهر.

فكلمة السّهارى قد دلت على من قام بعملية السّهر، وقضوا ليلهم في صورة معيّنة، أو بالأحرى هي نقيض صورة النوم .

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/10.

والأمر نفسه بالنسبة للفظة " ساهر " الواردة في نهاية العجُز من البيت السابق، فإنّها تدلّ على تلك الصفة التي كان عليها نهر المجرّة، وهي السّهر . وبذلك نلاحظ توافقا دلاليا بين لفظة الصدر ولفظة العجز في بنية التصدير، وفي ذلك تصوير رائع لتوافق سهر الإنسان في حيّ من أحياء الجزائر العاصمة (القصْبة)، الذي كان متجانسا مع مسار النّجوم المشكّلة المجرّة والتي شبّهها الشاعر بالنّهر، فكأنّ كلا منهما يستأنس بالآخر.

وقال في قصيد "سنثأر للشعب " :

وَقَــالُوا : مَنَــالُ المَجْــدِ فَــوقَ مَشَــانِقٍ   فَرُحْنَــا لِنَيْــلِ المَجْــدِ نَسْــتَعْجِلُ الشَّــنْقَا[1]

الشَّــــــــــــــــنْقَا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (مشانق والشّنقا)، حيث جاءت الأولى اسم آلة والثانية مصدرا من الفعل " شنَق"، ونحسّ بصوت عال عبْر البيت يمتدّ من بدايته إلى نهايته، في حركة قوامها القول والاستجابة له، وقد كان ذلك الصوت موزّعا بين البداية والوسط و النهاية ، مِن خلال تكرار صوت القاف، في كل من : قالوا، فوق، مشانق والشّنقا .

ونحسّ في الفعل قالوا صوتا عاليا ومتعاليا فيه جرأة وشجاعة، يتّفق ذلك المعنى مع ما جاء في الظرف " فوق"، الدال على الاستعلاء الزماني أو المكاني، وقد كان هنا مكانيا لتقيده بالمشانق، هذه الأخيرة الموحية بدلالات الشجاعة وعدم المبالاة بالموت، وهي كلّها معاني مقرونة بالمجد والتضحية .

إنّ لفظة المشانق تدل على آلة الشنق وفيها استحضار لدلالة الموت الحتمي؛ إنّه نوع خاص من الموت، بله إنّه موت الأبطال والشرف في ساحات القتال .

وغير غريب عن هذا نستحضر دلالات البطل " أحمد زبانا " الذي صوره مفدي زكرياء مسيحا مختالا وهو يُقاد إلى حبل المشنقة، فكانت دلالات عدم الاكتراث بالموت لا تفارق

(1)– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/199.

المشانق، ومن ثمّ كشف الشاعر عن أساليب التعذيب في الحرب، وكيف واجهها أبطال الجزائر؛ إنها صورة مستمدة من مرجعية مؤمنة بالموت في شتى أشكالها من أجل نيل الحريّة وصنع المجد .

في حين أفادت لفظة " الشنقا" مجالَ تحقّق المجد، فإذا كان نيل هذا الأخير لا يكون إلّا فوق المشانق، فهذا تسليم بأن طريق المجد الذي صوّره الشاعر لا يكون خارج الشنق، ولذلك فإنّ أي صورة أخرى لنيل المجد قد لا تخلق انسجاما دلاليا في الرؤية، وعليه فقد حققت لفظة التصدير " الشنقا" تلك الرؤية، بأن كان نيل المجد هو الشنق .

ولعلّ ما زاد في تأكيد هذا التصور هو تكرار عبارة " منال المجد " في العجز " لنيل المجد "، أضف إلى ذلك الفعل الماضي " فرحنا"، ففيه إيحاء بالذهاب الإرادي والاختيار القانع، وكذا الفعل المضارع المزيد " نستعجل " الذي أوحى بدلالات الاستباق والتلهف للتضحية .

وقال في قصيدة " رسالة الشّعر في الدنيا مقدّسة " :

الشَّرْقُ فِي الخَطْبِ طَارَتْ عَنْهُ سَكْرَتُهُ لَوْلَا المُصَابُ ظَلَّ الشَرْقُ سَكْرَانَا [1]

ورد التصدير في نهاية كل من الصدر والعجُز، وكان بين اسمين (سكرته، سكرانا)، ومن حيث الوظيفة النحوية جاء الأول فاعلا، والثاني خبرا (خبر ظل) . وقد أفاد الأول تمحور الدلالة حول السّكرة والتي كانت منفّذا للفعل (طارت)، وعليه فإنّ الفاعل بخصوصياته المعنوية، قد أشار إلى شَعب سكران، ما دامت هناك سكرة، في تعبير مجازي (استعاري) كشف عن مدى التخدير أو الغفلة والتّيهان الذي يعيشه الشرق . وبذلك كانت اللفظة " سكرانا" في نهاية الصدر مخبرة ومؤكّدة حالة الشرق أو حال شعب الشرق التي كان عليها، وهي ما أوحى به لفظة سكرته .

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/294.

كما أنّ التركيب " طارت عنه سكرته" إيحاء بصورة قبلية ووضع سائد منذ زمن، أي أنّ السكرة موجودة من قبل، مع إمكانية امتدادها و استمرارها، إلّا أنّ السياق اللغوي من خلال الفعل " طارت " قد أوحى بزوال السكرة، ومن ثم رسم صورة مناقضة للأولى دون التصريح بها؛ إنّها صورة الفطنة أو التفطّن والاستفاقة .

ومن دون شك، فإنّ تلك الحالة التي كان عليها الشرق لم تعجب الشاعر، ولذلك راح يشير إليها محذّرا من خطورة البقاء عليها، وذلك ما جعل اللفظة " سكرانا " تعاد في نهاية الصدر استحضارا لتلك الحالة التي سبق أن حذّر منها الشاعر ونبّه عليها.

ولعلّ الانسجام الدلالي في بنية التصدير يتحقّق بفعل بعض المكونات في تركيب الجملة، فالفعل (طارت) الذي أوحى بالاستفاقة، قد عزّزه الحرف " لولا " الذي هو حرف امتناع لوجود، أي امتناع الجواب لوجود الشرط، وعليه امتناع البقاء على حالة السّكر لوجود المصاب الذي حلّ بالشرق وهو الاستعمار .

وقال في قصيدة " دم الأحرار في بنزرت أجلى" :

وَعَبْقَـــرُ يُلْهِـــمُ الأَجْيَـــالَ رُشْـــدًا وَيَغْـــزو الغَيْـــبَ مَذْهبُـــهُ الرّشِـــيدُ[1]

الرّشِـــــــــــــــــــــــــــــــيدُ[1]

جاء التصدير بين اللفظتين (رُشدا والرّشيد)، حيث كانت الأولى مصدرا والثانية صفة مشبّهة، وفي تلك الخصوصيات الصرفية اتفاق في تصور المعنى في حركة الثّبات والاستقرار؛ فاللفظة الأولى عبارة عن حدث خال من الزمن، والثانية دالّة على معنى في الموصوف على وجه الثّبوت لا على وجه التجدّد .

إنّ المعنى القائم في اللفظة الأولى هو الهداية والسّواء (سواء السبيل) والاستقامة، ممّا يجعل هذه الصفة تمتد وتخرق الحجب في الإلهام وتزويد الأجيال بالأفكار والرؤى بذات

([1])- مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/106.

الخصوصية القائمة في المصدر دون تحول أو تجدد أو تغيير، وفي ذلك تأكيد وإشادة بقيمة خلقية حميدة.

الديوان	عدد المرّات
من وحي الأطلس	**00**

وقال في قصيدة " **تحيّة البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل** " ملك السلطنة العمانية :

إِنْ كَـــانَ أَحْسَـــنُ الشّـــعر أَكْذَبُـــهُ فَحُسْـنُ شِـعْرِي فِـيهِمْ لَـمْ يَكُـنْ كَـذِبَا[1]

إنّ مجرّد قراءة أوّلية لصدر البيت السابق، تجعل له وقعا خاصا في النّفس؛ إنّه وقع يعود بالذاكرة لنص نقدي (حكم نقدي) أسّس لوظيفة الشّعر أو أعطى معيارا لجودة الشّعر، وهو الكذب، وذلك ما أشار إليه لفظة " أكذبه"، بصيغة أفعل التفضيل التي تحقق دلالة الزيادة في المعنى والتفاوت فيه، ليحدث الانتقال في صورة قائمة على التضاد في الرؤية والتصوّر في إطار فكرة الحكم النقدي الذي صار بؤرة تجمع بين حُكمين متناقضين متغايرين، يلقيان بظلّهما على خصوصيات فترتين زمنيتين مختلقتين، إنها فترة الماضي (العصر الجاهلي)، والعصر الحاضر، فالعصر الجاهلي الذي كان فيه السياق الثقافي والفكري مؤسّسا وداعما فكرة الكذب في العمل الإبداعي، وهو كذب فني، والعصر الحاضر (زمن الشاعر)، وهو مؤسّس على رؤية مخالفة تماما، وهي اللاكذب، فصار ما كان محلّ

([1])– مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/106.

مفاضلة محظورا (لا يؤخذ به)، ليتم التعاطف والتلاقي مع أحكام نقدية أخرى تعزّز الموقف الجديد في العصر الإسلامي من خلال الشاعر " حسان بن ثابت".

وبذلك كان نفي صفة الكذب عن شعر "مفدي زكرياء"، هو حضور للصفة نفسها التي كانت محلّ استحسان لدى شعراء آخرين، ليكون في ذلك حضور قوي للصفة التي أرادها الشاعر أن تكون حكما على جودة الشّعر ومعيارا نقديا يؤخذ به .

4) ما كان في العجُز :

قال :

وَتَمَّــتْ بِهَــا كَلِمَــاتُ الإلَــهِ النَّــي وَقَعَــــتْ بِاسْــــمِهَا الوَاقِعَــــهْ[1]

جاء التصدير بين اللفظتين (وقعتْ والواقعه)، حيث كانت الأولى فعلا، والثانية اسما في صيغة اسم فاعل، وقد دلّت الأولى على الوقوع الذي تمّ باسم كلمات الإله، ولذلك فإنّ تكرار لفظة الواقعة تأكيد على فعل الوقوع، ذلك أنّ اسم الفاعل يحمل معنى الفعل في الصيغة .

ولا يخفى ما لكلمة " الواقعه " من وقع في النّفْس والوجدان، ناهيك عن بعض خصوصياتها الصوتية، من مدّ ثم هاء السّكت التي عززت تمركز الحدث من خلال الوقف.

كما يحسّ القارئ من خلال تكرار تلك الألفاظ بجو نفسي مهيب، حينما يستحضر في ذهنه دلالة لفظة الواقعه التي جاءت في القرآن الكريم ﴿ **إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ**﴾ [سورة الواقعة ، آية: 01] ، وما يصحبها من تصوّر أحداث القيامة أو الحساب، وليس في ذلك أدنى شك، وتلك المعاني هي التي أرادها الشاعر، فلا يمكن أن نتصوّر أنّ كلمات الإله قد تمّت دون قيام الواقعة، ولا يمكن أن نتصور أيضا ردّا لتلك الواقعة أو ما قرّره الإله.

وقال :

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/65.

وَصَـــــوَّرْتَنِي شَـــــاعِرًا مُرْهَفًـــــا يَهُـــبُّ الصَّـــبَا وَالهَـــوَى لهُبُـــوبِي[1]

لهُبُـــــــــــــــــــــــــــــــــوبِي[1]

يعبّر الشاعر في تركيب يوجّه فيه الخطاب إلى الغائب (الوطن)، مبيّنا أنّه ابن ذلك الوطن، وهو نسخة أو تمثال صنعته الجزائر، بجمالها وتاريخها وبطولاتها، فكان مفدي زكرياء شاعرا مبدعا مرهف الحسّ، يطرب لأي شيء يحرّك المشاعر .

ولذلك يبرز الشاعر تأثير ذلك التصوير في شخصه، في العجز " يهبّ الصّبا والهوى لهبوبي " للتأكيد على نتيجة ذلك التصوير، أو بالأحرى توضيح الأثر الناجم عن المؤثّر؛ فقد كان جرّاء ذلك الإحساس المرهف أن تهبّ الريح ويهبّ بذلك الهوى والجوانح والأضلع لهبوب الشاعر .

وفي تكرار لفظة " هبوبي "، تأكيد على الأثر الذي أفصح عنه الشاعر في الفعل " يهبّ"، ولذلك ردّه ليكون محلّ تأكيد وتوضيح، وحتى لا يتصور القارئ سببا آخر للفعل، ولا يذهب إلى جعل الدلالة مطلقة من مثل المعاني المحقّقة في التراكيب الآتية :

يهبّ الصّبا لثورتي

يهب الصبا لغضبي

يهب الصبا لجنوني

وقال في قصيدة " زنزانة العذاب رقم 73 (بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها) :

سِـــرِيّ عَظِـــيمٌ فَـــلَا التَّعْـــذِيبُ يَسْـــمَحُ لِـــي نُطْقًـــــا، وَرُبَّ ضِـــــعَافٍ دُونَ ذَا نَطَقُـــــوا[2]

نَطَقُـــوا[2]

([1])- المصدر نفسه ، ص/101..

([2])- مفدي زكرياء: اللهب المقدّس ص /21.

لقد جاء التصدير بين اللفظتين (نطْقا، ونطقوا)، حيث كانت الأولى مصدرا، والثانية فعلا ماضيا، وممّا بيّنه الشاعر أنّ سرّه كبير وعظيم، أو أنّ ما يخفيه أمر جليل، لتعلّقه بمصير وطنه وشعبه، وفي هذا تسليم منذ الوهلة الأولى أنّ ذلك الأمر لا يلزمه التهاون أو الاستهزاء مهما كانت النتيجة، وعليه فإنّ شتى أنواع العذاب التي تمارس على الشاعر سوف تفشل أمام محاولات إفشائه السرّ العظيم .

ولقد كانت النتيجة أنّ الشاعر لم ينطق أو لم يفش سرّه، في حين أنّ هناك ضعافا؛ ضعاف النفوس أو الإرادة لم يقدروا على التحمّل، فقد نطقوا وأفشوا السرّ، ولعلّ في ذلك التكرار هو بيان للموقف الذي كان جرّاء التعذيب، وهو كشف عن الأمر الذي يؤذي إلى الهلاك (وهو النطق)، وهو ما أراد أن يبيّنه الشاعر .

وفي إيقاع اللفظتين المُشكّلتين بنية التصدير إيقاع صورتين؛ صورة التعذيب مع التحمّل والصّبر والجَلَد وما يصاحبها من صور القوة والإرادة والتحدّي، في مقابل صورة الضّعف والاستسلام والخيانة، وكلّ ذلك الانتقال تمّ عبر اللفظتين (نطقا ونطقوا).

وقال في قصيدة" وتعطّلت لغة الكلام " :

فِـــي كُـــلِّ أَرْضٍ لِلْعُرُوبـــةِ عِنْـــدَنَا رحِـــمٌ، تَشَـــابَكُ عِنْـــدَهَا الأَرْحَـــامُ[1]

الأَرْحَـــــــــــــــــــــــــــــامُ[1]

ورد التصدير بين اسمين، الأوّل مفرد (رحِم)، والثاني جمع (الأرحام)، وقد أراد الشاعر أن يبيّن أنّ امتداد واتّساع النَّسب العربي عبر كلّ أرض أو تراب له صلة بذلك، أو له منبت في كل مكان، ليومئ في صورة إيحائية بضرورة التكافل والتعاون من خلال وجود علاقة تجمع الشعوب العربية وتدعوها للاتّحاد بدل الفُرقة والخلافات .

([1])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/51.

إنّ اللفظة الأولى في بنية التصدير عبّرت عن الصلة، أو ما ينبغي أن يوصَل وهو الرّحم، ليكرر الشاعر لفظة الأرحام، وقد نتساءل عن أنّ لفظ رحم كافية للتعبير عن المعنى، ولكن بالتّأمّل في سرّ ذلك التكرار نجد تأكيدا على تعدد الرحِم، وذلك ما أوحى به التركيب "تشابك الأرحام"؛ أي أنّ ذلك الرّحِم هو في حدّ ذاته نسب وعلاقة وطيدة متعدّدة، ممّا يجعله ممتدا تاريخيا أو جغرافيا بخلاف موطنه (أرض العروبة) .

وقال في قصيدة " عش يا شيخ مع الخالدين وانعم " :

لَــمْ تــزلْ كادحًــا تُجَــدّدُ مَــا قَــدْ هَــدَّهُ الشّــامِتُونَ – فِــي الــدَّارِ– هَــدًّا(1)

هَــــــــــــــــــــــــــــــــدًّا(1)

ورد التصدير بين الفعل (هدّه) والمصدر (هدّا) الذي كان مفعولا مطلقا، ونلحظ تكرار صوت الدال في كلمات كثيرة مما جعلنا نحسّ بنوع من الدمدمة أو الترعيد، (كادحا، تجدّد، قد، هدّه، الدّار، وهدّا)، أي تكررت الدال سبع مرات، ممّا يوحي بوجود حركة فيها تعب وعناء، أو بالأحرى بناء وهدم، سعي وعرقلة، ممّا يكشف عن وجود صراع بين عمليتي البناء والهدم .

وقد كشف الفعل (هدّ) عن دلالات التحطيم والتهديم والتقويض، وفي ذلك إيحاء بصورة الخراب والدّمار، ليكرّر الشاعر لفظة " هدّا" (المفعول المطلق) تأكيدا على ذلك الفعل، وبقدر ما يوحي بمعاني الخراب الحاصل فإنّه يشيد بالجهد الكبير المبذول، لأنّ حجم البناء سيكون، من دون شك، في حجم ذلك التخريب أو أكثر .

الديوان	**عدد المرات**
من وحي الأطلس	**00**

(1)– مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/53.

وقال في قصيدة " دموع وآلام وخواطر " :

مَنَــاظِرُ لَا تَــدْرِي مِــنَ الغَــدْرِ صُــورَةً وَلَا تَعْــــرِفُ البُهْتَـــانَ، كَـــلّا وَكِـــذْبَا

تَلَحَّفْـــنَ كالعَـــذراءِ ثَـــوبَ طَهَـــارَةٍ شَـــبَبْنَ عَلَيـــهِ مُنْـــذُ خِلقَتِهَـــا شَـــبَّا[1]

إنّها مناظر استهوت عقل ونفْس الشاعر، لِمَا كانت تتّسم به من صفات الوفاء والواقعية والصّدق، حتى إنّ الشاعر في تمثّله لتلك المعاني راح يتحدّث عمّا يوائم تلك المعنويات في ما هو مادّي محسوس ومرئي، فكان التلاؤم في صورة العذراء (المرأة الجميلة) التي تتلحّف بثوب طهارة، وهي صورة مركّبة، والتركيب هنا جاء في الترشيح الذي كان تشبيها بليغا من باب الإضافة (ثوب طهارة)، فالثوب يغطّي الإنسان ويستر عورته أو ما به من عيوب، وكذلك الطّهارة تزيل ما بالإنسان من وسخ أو جنابة أو رائحة كريهة، -أكرمكم الله -.

وقد جاء التصدير بين اللفظتين (شَبَبْن وشبّا)، و كانت الأولى فعلا ماضيا، والثانية مفعولا مطلقا، فشببن توحي بمعاني النشأة والتكوين والعهد المبكّر، أو بالأحرى أصالة المعاني التي أضفاها الشاعر على تلك المناظر، ولتأكيد ذلك نجد الشاعر قد ردّ اللفظ بصيغة أخرى (شيبا) ليؤكّد تلك الأصالة المبكّرة وأنّها لم تكن متكلّفة أو مصطنعة .

رابعا : إيقاع تصدير شبه الاشتقاق

1-ما كان في بداية الصدر و نهاية العجُز :

الديوان (المؤلّف)	عدد المرات
إلياذة الجزائر	00

([1])- مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلّم، ص/63.

قال في قصيدة " المارد الأسمر " :

وَوَحَّـــدَ الأَهْـــدَافَ فِـــي عَـــالَمٍ بَـــاتَ فيـــهِ لا يُفْلِـــحُ الوَاحِـــدُ[1]

جاء التصدير في بداية و نهاية البيت الشّعري، حيث كانت اللفظة الأولى فعلا (وحّد)، والثانية اسما (الواحد) الدالّة على العدد، وبالأخص حاملة دلالة الانفراد وعدم إشراك الآخر.

ولفظة (وحّد) تدلّ على جعل الأهداف شيئا واحدا لا متعدّدا أو مختلفا فيها، وهذا التوحيد هو ما صار صعبا، أو بالأحرى لا يتحقّق إلا بوجود مجموع، إذ لا يمكن للفرد الواحد أن يحقق ذلك التوحيد، وهو ما حدّده الشاعر في عَجُز البيت السابق، وقد ردّ الشاعر لفظة " الواحد" للدّلالة على أنّ تلك الأهداف فعلا صارت موحّدة لا مفرّقة، بل هي شيء واحد، ولذلك كانت اللفظة (الواحد) التي تحمل معنى الانفراد تأكيدا وتوضيحا، ومن ثمّ، يتحقّق تمكين المعنى في النّفس . ولعلّ الشاعر أراد أن يكشف لنا صعوبة المهمّة، وكثرة العراقيل، ومن ثمّ بيان قدرة الممدوح على فعل توحيد الأهداف في زمن صعب .

وقال في قصيدة يوم الخلاص :

وَرَمَتْهَـــا إِلَـــى البِنَـــاءِ فَمَاجَـــتْ بِالحُشَاشَـــاتِ لِلْبِنَـــآ تَتَرَامَـــى[2]

لقد جاء التصدير بين اللفظتين (رمتها وتترامى)، وهما مختلفتان في المعنى وكذا الاشتقاق، وإنْ ظهر لنا أنّهما شيء واحد، فالفعل الأول مأخوذ من رمى، يرمي، رميا، أمّا الثاني فهو مأخوذ من الفعل ترامى، يترامى، تراميا .

ويدلّ الفعل الأوّل على الإلقاء والقذف، أمّا الثاني فعلى التتابع والتتالي(التوالي)، فقد بيّن الشاعر في اللفظة الأولى الفعل الذي قامت به الثورة، وهو الرمي، فأوحى ذلك بحركة فيها

([1])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/147

([2])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/209.

انتقال من نقطة إلى أخرى، وهذا التصور لا يختلف عن المدلول اللغوي للفظ، وهو الإلقاء والقذف، ليرد الشاعر لفظة شبيهة بالأولى في الاشتقاق (تترامى) .

الديوان	عدد المرات
تحت ظلال الزيتون	00
من وحي الأطلس	00
أمجادنا تتكلم	00

2) ما كان في حشو الصدر و نهاية العجُز :

الديوان (المؤلَّف)	**عدد المرات**
إلياذة الجزائر	**00**

قال في قصيدة " وقال الله " :

يـــراقِصُ رملُهـــا الـــذّهبيُّ شَمْسًـــا تُوَدِّعُـــــهُ فَيَمْنَعُهَـــــا الـــــدَّهَابَا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (الذهبيّ والذهاب)، والأولى هي المعدن المعروف، وهي اسم جامد، بخلاف اللفظة الثانية (الذهاب)؛ وهو الرحيل ضد المجيء، وهو مأخوذ من الفعل(ذهب، يذهب، ذهابا).

وقد جاءت اللفظة الأولى منسوبة؛ أي بها ياء نسبة، وفي ذلك إشارة إلى القيمة سواء في اللون (الصفرة، البياض، النقاوة والصفاء)، أو الثروة (مصدر رزق، عامل من عوامل نهوض الاقتصاد)، أو السّعر (الغلاء والارتفاع) أو الشيوع (القلة والندرة) .

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/34.

حيث عبّر الشاعر في صورة استعارية عن منظر تعلّق الشمس بالرّمل وكأنّهما حبيبان أو صديقان، طاب اللقاء بينهما، فألِف بعضهما بعضا، فعزّ على الرّمل أن يفارق محبوبته الشمس . وقد أتى الشاعر بلفظ " الذهاب "، وهو يشارك لفظ " الذهب " في بعض الحروف، إلا أنه يخالفه في المعنى .

إنّ الذهاب يحمل دلالات الرّحيل والفراق، وعليه فهو مؤسف، ولذلك جعل له الشاعر اقترانا بالذهب لقيمة لحظات البقاء، وكذلك لتعاسة الرحيل، كما قرنه بالذهب في صبغة ولون الرّمل، وكلّ ذلك تأكيد على أهميّة الثروات الموجودة في صحراء الجزائر، فاستدلّ على ذلك في حركية انتقل فيها ممّا هو مادي محسوس إلى ما هو معنوي في باب العلاقات الوجدانية العاطفية . وهذا فيه دعوة صريحة إلى ضرورة التمسّك بثروات الصحراء وعدم تركها عرضة للضياع والنّهب، كما يتمسك الحبيب بمحبوبته ويرفض توديعها بعد لحظات اللقاء .

وقال :

وَعَـــنْ أَصْـــلابِنَا قِـــدْمًا وَرِثْنَـــا دَمًـــا حُـــرًّا وَأَضْـــلَاعًا صِـــلَابَا[1]

ورد التصدير بين اللفظتين (أصلابنا وصِلابا)، فاللفظة الأولى (الأصلاب) جمع كلمة صَلْب، والمقصود بها هنا الحسَب والقوّة . ودلالة الأصلاب توحي بالنّسب أو الحسب المتصل بسلالة الأجداد والآباء؛ إنّها دلالات الامتداد والتأصّل، وليس فكرة الثورة أو الشجاعة هي فكرة دخيلة على المجتمع أو صنعة اكتسبها من غيره، وهي متأصّلة في الشعب الجزائري، وفي ذلك إشارة إلى نماذج وشخصيات بطولية كانت نبراسا وتكوينا لجيل حمل لواء الثورة، وعليه ندرك السرّ في رد الشاعر لفظة " صِلابا"، وهو مأخوذ من الفعل صلُب أي صار صلبا، بمعنى قويا وقاسيا لا ينكسر، وفي ذلك نتيجة حتمية، وهي أنّ تلك الأصلاب لم تلد إلا ما هو صلب .

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/40.

وقال في قصيدة " **اقرأ كتابك**" :

وَتَعَمَّــدُوا قَطْــعَ الطَّرِيــقِ، فَلَــمْ تُــرِدْ أَسْـــــبَابُهُ بِـــــالعُربِ أَنْ تَتَقَطَّعَـــــا[1]

أشار الشاعر إلى محاولات قطع الطريق، أي قطع العلاقات وأسباب التواصل أمام العرب قصد الإحالة دون تشكيل وَحدة عربية، وتكتّل عربي أساسه التعاون، إلا أنّ تلك المحاولات باءت بالفشل .

لقد ورد التصدير في البيت السابق بين اللفظتين (قطْع وتتقطّعا)، حيث كانت الأولى مصدرا للفعل (قطع، يقطع، قطْعا)، أي جعل عدم إمكانية اتّصال الطرفين أو الأطراف، غير أنّ المتأمل في ذلك القطع يجده لم يتحقق، ولذلك ردّ الشاعر لفظة (تتقطعا) ليؤكد فشل تلك المحاولات .

وممّا يلحظ هو اختلاف الفعل الذي أخذت منه اللفظة الثانية، فهي مشتقة من الفعل قطّع بالتشديد، ومنه تقطّع، تقطيعا وتقطّعا .

وقال في **قصيدة** " **اقرأ كتابك**" :

سَـــحَرَتْ روائعُهـــا المَــدَائنَ عِنْــدَمَا أَلْقَــى عَصَــاهُ بِهَــا الكَلِــيمُ فَرَوَّعَــا[2]

فَرَوَّعَـــا[2]

جاء التصدير في البيت السابق بين اللفظتين (روائعها وفروّعا)، حيث كانت الأولى اسما في صيغة الجمع، ومفرده رائع، والرائع هو فناء من أفنية المدينة، ومنزل بين مكّة والبصرة، أو هو ماء لبني عُميلة بين إمرّة وضريّة، ودار رائعة : بمكة فيه مدفن آمنة أم النّبي (صلى الله عليه وسلّم). [3]

([1])– المصدر نفسه ، ص/60.

([2])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/63.

([3])– الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص/650.

إنّ الروائع ما بها روعة أو مسحة من الجمال، أو ما بها روع أي فزع ودهشة من سحر جمالها وشدة تأثيرها في النفوس . وإذا كنا قد أشرنا إلى بعض المعاني التي ذكرها الفيروزآبادي، فليس المقصود بها في البيت السابق هو الإشارة لتلك المناظر أو الأماكن ممّا هو موجود في مكة المكرّمة، وإنّما الدلالة هي أن تلك الروائع التي ذكر الشاعر في إشارة ذكية، هي التعبير عن ذلك الامتداد التاريخي والحضاري والجمالي، ممّا أسقطه الشاعر على بلده الجزائر .

وعلى إثر ذكر تلك الرّوائع، نجد الشاعر قد ردّ لفظة " فروّعا"، وهي تحمل معاني التروّع والارتياع، وكان ذلك من باب بيان الأثر المنطقي لسحر الروائع، وحتى يؤكّد الشاعر ذلك المعنى المقترن بالسّحر، أتى باللفظة " روّعا"، الدالة على الفزع والدهشة، وهنا تبدو براعة الشاعر في تخيّر المشهد المعبّر عن ذلك، حينما أشار إلى ذلك المشهد الذي فزع فيه السّحَرة لمّا ألقى موسى (عليه السلام) عصاه، فخطفت وتلقّفت ما كانوا يأفكون، وعليه استثمر الشاعر السياق القرآني ليوظفه في سياق آخر، ليكون دليلا (حجة) أو أكثر إقناعا وتأثيرا في النفوس .

وقال في **قصيدة** " **اقرأ كتابك** " :

وَاخْتَـــارَ يَـــومَ (الاقْتِـــرَاعِ) نُفَمْبَـــرَا فَمَضَـــى وصَـــمَّمَ أَنْ يَثُـــورَ ويَقْرَعَـــا[1]

ويَقْرَعَـــا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (الاقتراع ويقرعا)، وقد كانت الأولى مصدرا مأخوذا من الفعل (اقترع) أي أجرى قرعة، في حين كانت الثانية فعلا مضارعا مأخوذا من الفعل (قرع) بمعنى طرق أو ضرب .

ومن دون شك، فإنّ الشّعب الجزائري قد اختار نفمبرا يوما لتقرير المصير، وذلك ما عبّر عنه الشاعر بالاقتراع أي اتخاذ قرار بعد التشاور والدراسة والتخطيط، وقد كانت تلك القرعة

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدّس، ص/67.

هي ما يتعلق بتقرير المصير واتخاذ القرار الصّائب، وهو ما كان فعلا، إذ تخلى الشعب الجزائري عن سياسة القلم واتّبع سياسة الكفاح المسلّح، وعليه فقد أشارت اللفظة في بنية التصدير إلى مرجعية تكشف عن سياسة الثورة الجزائرية في محاربة الاستعمار، وهي اتباع لغة الرصاص .

وقد ردّ الشاعر لفظة " يقرعا " التي قد يتبادر إلى الذهن أنها اللفظة الأولى نفسها، إلّا أنّ بينهما اختلافا في الاشتقاق، ومما دلّت عليه اللفظة الثانية هو بيان نتيجة ذلك الاقتراع، والمتمثلة في التصميم والضرب (القرع)، والقيام بالثورة المسلحة، وبذلك تنسجم دلالات التصدير في بنيته، فما كان القرع إلا نتيجةً للاقتراع .

وقال في قصيدة " **أهدافنا في العالمين صريحة** " :

وَمِـــنَ الحَمَاقَـــةِ أنْ يُقسّـــمَ قُدْسُـــهَا إنَّ الجَزَائِـــــرَ وَحْـــــدَةٌ لَا تُقْســـــمُ[1]

بيّن الشاعر أنه من السخافة والحماقة تقسيم القدس، كما يؤكد على أن الجزائر وحدة لا يمكن تجزيئها أو قسمها إلى نصفين، كأن يكون ذلك في صورة (شمال، جنوب) أو (تلّ، صحراء) أو (شرق، غرب) .

لقد جاء التصدير بين اللفظتين (يُقسّم وتُقْسم)، وهما مختلفتان من حيث الاشتقاق، فالأولى من الفعل قسّم (بالتضعيف)، يقسّم، تقسيما الشيء أي جزّأه أجزاء، في حين اللفظة الثانية مأخوذة من الفعل قَسَم، يقسم، قَسْما الشيء، أي جزّأه إلى نصفين .

وهنا يتضح لنا الفرق في المعنى حيث كان الأول متعدد الأجزاء أما الثاني فهو مقتصر على جزأين فقط .

([1])– مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/144.

وفي دلالة الفعل الأوّل عملية تجزئة القدس إلى مناطق عديدة أو مقاطعات، وذلك يحول دون تحقيق وحدة "فلسطين" أو تحقيق استقلالها، وعليه ردّ الشاعر لفظة " تقْسم" ليؤكّد على وحدة الجزائر، ويشير إلى عدم التفكير في قسمها، وفي ذلك إيحاء برفض مطلق لفكرة القسمة ولو كانت قليلة في أجزائها، ومن هنا فإنّ الشاعر يحذّر من خطر الفرقة والتقسيم ولا يمكن تصور وحدة في ظل هذا الأساس .

وقال في قصيد " **أيها المهرجان هذا قصيدي** " :

هَاجَــهُ المَحْفَــلُ الرَّهِيــبُ، فَقَــالَا وَتَغَنَّـــــى يُخَلِّـــــدُ الِاحْتِفَـــــالَا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (المحفل، الاحتفال)، حيث كانت الأولى اسم مكان على وزن (مفعَل) من الفعل (حفل)، والثانية مصدرا مأخوذا من الفعل (احتفل، يحتفل، احتفالا) .

وقد دلّت اللفظة الأولى على مكان الاجتماع، أو المكان الذي احتشد فيه الناس، وقد كان ذلك المكان محلّ دهشة وانتباه، لكثرة الوفود وكثرة الامتلاء، وذلك ما عززه الشاعر بإخبار (هاجه)، ونعت (الرهيب)، ولذلك لمّا ذكر الشاعر موقف من أقيم له الاحتفال وهو التغني والتخليد فلم يكن بأمر آخر (الأفراح، البطولات ..)، أتى بما هو شبيه بلفظة المحفل، وكان هو محلّ ردّ(الاحتفال)، وفي ذلك استحضار لتلك الصورة التي أرادها الشاعر أن تكون ناطقة تستحق الحديث والتخليد، وهو ما يصاحبها من الفرح والإكرام .

وقال في قصيدة " **عش يا شيخ وانعم** " بمناسبة الذكرى الأربعينية للمرحوم شيخ الأدباء بتونس، الأستاذ " العربي الكبادي"، المقامة بنادي الرّشيدية، يوم 14 أفريل (نيسان) سنة 1961 م.

وَارْثِ فِـــي الرَّاشِـــدِيَّةِ اليَـــوْمَ شَـــهْمَهَا طَالَمَـــا كَـــانَ يُلْهِـــمُ الفَـــنَّ رُشْـــدَا[2]

([1])– المصدر نفسه، ص /185.

([2])– مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/51.

وقع التصدير بين اللفظتين (الراشدية، رشدا)، وقد كانت الأولى اسم ناد أو معهد الرشيد للموسيقى والفنّ الأندلسي، أمّا الثانية فقد جاءت مصدرا (رشدا)، أي هداية وتوجيها ونبراسا يسير عليه ويهتدي به، ولما كانت لفظة الراشدية فيها إشارة إلى اسم صاحب النادي، ردّ الشاعر لفظة (رشدا)، في علاقة إيحائية للنادي والوظيفة .

وقال في قصيدة " **التحيات أيهذا الغمام** " : وقد ارتجلها في مهرجان تكريم الشيخ البشير الإبراهيمي الذي أقامته نخبة من أدباء تونس في دار زروق سيدي أبي سعيد في 13 يوليو (تموز) 1963 م :

وَانْـــــزَلْ مُكَرَّمًـــــا وَعَزِيـــــزًا فِـــي بِـــلَادٍ يَعِـــزُّ فِيهَـــا الكِـــرَامُ[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (مكرّما والكرام)، حيث جاءت الأولى اسم مفعول من الفعل (كرّم) المضعّف، في حين كانت الثانية اسما دالا على الجمع، وهو مأخوذ من الفعل (كرُم)، والكريم ضد اللئيم.

لقد تحدّث الشاعر عن التكريم الذي حظي به الشيخ العلّامة البشير الإبراهيمي، حيث كان مفضّلا ومعظّما، كما كان التكريم في بلد غير الجزائر، نجد الشاعر ردّ لفظة الكرام ليقرن التكريم بأهله هذا من جهة، وليقرنه بالوطن الذي كرّمه، من جهة أخرى، ليصير ذلك السلوك صفة متأصّلة في ذلك الوطن، وشيمة من شيم أهله .

وقال في قصيدة "**المجد ترنّح مولده**" :

لَـــــوْلَا النَّعْمَـــــاءُ لَمَـــــا كَفَـــــرَتْ بِجَمِيـــــلِ النِّعْمَـــــةِ حُسَّـــــدُهْ

لَـــــوْلَا المَعْبُـــــودُ وَخِشْـــــيَتُهُ لَخَلَـــــوْتُ بِـــــهِ أَتَعَبَّـــــدُهْ[2]

([1])– المصدر نفسه ، ص/61.

([2])– مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، ص/312.

وقع التصدير في البيت الثاني ممّا سبق، بين اللفظتين (المعبود وأتعبّده)، حيث جاءت الأولى اسما مشتقا (اسم مفعول)، مأخوذا من الفعل (عبَد)، يعبد، عابد ومعبود وعبادة، وقد دلّ على من يُعبد وهو الله تعالى .

في حين جاءت اللفظة الثانية فعلا مضارعا (أتعبّده)، مأخوذا من الفعل (تعبّد)، يتعبّد، تعبّدا، وعليه دلّ اللفظ على الانفراد بالعبادة .

وقد تحقّق في البيت الشّعري إيقاع شكّله التركيب النحوي المتمثّل في أسلوب الشرط، من خلال جملة الشرط وجوابه في حركة انتقالية تفيد التعلّق بمجرد نطق جملة الشرط :

لولا ـــ لما كفرت

لولا ـــــ لخلوت

فلولا حرف امتناع لوجود، أي امتناع خلوة التعبّد لوجود المعبود، وعليه فإنّ التعلّق الحاصل كان من جنس المكون النحوي، ممّا تطلّب الانتقال من جملة الشرط إلى جوابه .

وقد نتساءل عن حضور لفظ المعبود، والذي لا تصح عبادة أيّ كان غيره، ولِم ردّ الشاعر التركيب " أتعبّده" ؟، فهل هذا كان يوحي بوجود معبود آخر؟

إنّ لفظة المعبود تدلّ على أنّ العبادة خاصة به دون غيره، وهذا المعنى الذي أراد أن يصرفه الشاعر لغير المعبود الحقيقي على صورة المبالغة، لذلك ردّ تركيب أتعبّده ليذكّر بالموقف الأوّل، هذا الأخير استحال تحققه لوجود معبود أحقّ بالعبادة وعليه فإنّ التصدير قد حققّ تمكين المعنى في النفس، ورفع التوهّم عن معنى غير مقصود.

3- ما كان في نهاية كل من الصدر والعجُز :

قال الشاعر :

وَقُمْنَـــــا بِأَرْوَاحِنَـــــا نَفْتَـــــدِيهُمْ وَنَحْـــنُ الأُلَـــى أَخْلَصُـــوا للفِـــدَا[1]

وقع التصدير بين اللفظتين (نفتديهم وللفدا)، حيث جاءت الأولى فعلا مضارعا في صيغة الجمع للدلالة على المشاركة، وأنّ القضية هي قضية الجميع، كما أنّ الافتداء ليس حكرا على شخص، بل هو سمة في الشعب الجزائري، وفي ذلك إبراز لوجه من وجوه التضحية.

في حين كانت اللفظة الثانية مصدرا مأخوذا من الفعل فدى، يفدي، فداء، ومنه فدّى، غيره أي استنقده بمال أو غيره فخلّصه مما كان فيه، ومنه افتدى المزيد وهو يعود إلى فدى وفدّى .

الديوان	عدد المرات
اللهب المقدس	00

وقال في **قصيدة** " **رَجُل كالرّجال**" :

هَـــا هُنَـــا جِئْـــتَ يَـــا مُحَمَّـــدُ تبنِـــي وَحْـــدَةَ الصَّـــفِّ مُنْـــذُ عَهْـــدٍ بَعِيـــدِ

فَهَـــوَى غَـــدْرُهُمْ بِمَـــا كُنْـــتَ تَبْنِـــي وَهـــوَى العَـــدْلُ بِـــالظّلُومِ الحَقُـــودِ

مَـــا انْطِـــلاقُ البُنَـــاةِ إِلّا امْتِـــدَادٌ لِرِسَـــــالَاتِ بَعْثِـــــكَ المَمْـــــدُودِ[2]

([1])– مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، ص/127.

([2])– مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/159.

جاء التصدير بين اللفظتين (امتداد والممدود)، حيث كانت الأولى مصدرا مأخوذا من الفعل امتدّ، يمتد، امتدادا، بمعنى طال . أمّا الثانية فقد جاءت اسم مفعول مأخوذا من الفعل مدّ، يمدّ، مدا، فهو ممدود.

إنّ الشاعر في البيت الشّعري الثالث ممّا سبق، ينفي أن يكون انطلاق أو بداية البناء من طرف المهتمين بذلك خارجَ ما أنجزه المَلِك " محمد الخامس "، أو أن يكون ما بناه الملوك قبله سبّاقا، بل هو تكملة واستمرار لجهوده ولأفكاره التي حملها ودعا إليها، وعليه ردّ الشاعر لفظة الممدود ليؤكد ويبرز حقيقة أخرى، وهي أنّ دلك الامتداد من طرف البناة قد يكون أفضل وأكثر شمولية وتوسّعا، وعليه تكون انجازات الملِك رغم سبقها ليست ذات قيمة بالنسبة لباقي الانجازات، فبذلك الردّ للفظة الممدود، يكون الشاعر قد أزاح ما يمكن أن يتبادر إلى الأذهان وما تحمله من تصوّر سابق، وعليه حققت اللفظة المكرورة دلالة الدوام والانتشار في ذلك الانجاز، وأيضا دلالة الخلود، ومنه يكون كل إنجاز تابع لما قدّمه الملِك، كما أنّ القيمة الأولى لفكرة الامتداد لجهود غيره تصير في المقابل حاملة صورة الزوال، مقارنة بجهود وإنجازات الملِك، وعليه جمع اللفظ في بنية التصدير بين معاني الأسبقية والدّوام.

4-ما كان في بداية و نهاية العجُز :

الديوان (المؤلَّف)	عدد المرات
إلياذة الجزائر	00

قال في قصيدة " **لا عزّ حتى تستقل الجزائر**" :

وتُرصَدُ فِي دُنْيَا المطَامِعِ أسْهُمٌ تَكَسّرُ فِي الرَّمْلِ، الذّي يُجْبِرُ الكَسْرَا[1]

([1])- مفدي زكرياء: اللهب المقدس، ص/312.

وقع التصدير بين اللفظتين (تكسّر والكسْرا)، حيث جاءت الأولى فعلا مضارعا مأخوذا من الفعل تكسّر، يتكسّر، تكسّرا .أمّا الثانية فقد كانت مصدرا مأخوذا من الفعل كسَر، يكسر، كسرا، بمعنى هشّمه.

لقد أراد الشاعر أن يعبّر عن عدم جدوى تلك المحاولات والضربات للقضاء على الجزائر واستلاب خيراتها مشبّها ذلك بالأسهم(السّهام) التي تتكسر في الرّمل، ولتأكيد هذا المعنى – فشل المحاولات – وتقديم دليل أو تبرير أضاف معنى آخر، يعبّر عن صمود الوطن، أو قدرته على معالجة أزماته والتكيّف معها، وكيف يمكنه أن يضمّد جراحه، وهو نموذج للاتحاد والقوة وتحقيق المطامح والآمال، كلّ ذلك نقله الشاعر في صورة موجزة ومعبّرة أحسن تعبير عن تلك المعاني، إنها صورة الرّمل الذي يجبر الكَسر .

وكما كان الجَبْر صعبا لا يمكن لأحد أن يقوم به، فإنّ الشاعر أيضا أراد أن يضفي هذا المعنى على وطنه الجزائر وكيف كانت مثالا فريدا في تعاملها مع قضايا الاستعمار، وكيف قدّمت درسا للإنسانية عامة، في ثورة أقلّ ما يقال عنها أنها نموذج للتحرّر الإنساني.

وقال في قصيدة " **هل دم الأحرار في بنزرت ناما ؟** بمناسبة الاحتفال بعيد الجلاء عند بنزرت في أكتوبر سنة 1963 م، أمام فخامة الرئيس.

وَتَعَالَـــتْ قُـــدْرَةُ الشَّـــعْبِ الّـــذِي هَـــزَمَ الظُّلْـــمَ ... وَلَـــمْ يَـــدْرِ انْهِزَامَـــا[1]
انْهِزَامَـــا[1]

جاء التصدير بين اللفظتين (هزم وانهزاما)، حيث كانت الأولى فعلا ماضيا، والثانية مصدرا مأخوذا من الفعل انهزم وهو مزيد هزم. وقد دلّ لفظ هزم على الغلبة والنصر والمقاومة، وفي المقابل استسلام وانتكاسة، وكسر شوكة الظّلم . ولذلك ردّ الشاعر لفظة انهزاما التّي دلّت على الخسارة، والفشل، حيث نجد الشاعر ينفي هذه المعاني في قوله " لم يدر "، ليكون في ذلك تأكيد على معاني اللفظة الأولى، ولتتشكّل صورة أخرى شبيهة

([1])– مفدي زكرياء: تحت ظلال الزيتون، ص/89.

بالأولى تنفي استكانة الشعب وتؤكّد انتصاره، وهذا كله جاء في تساوق وانسجام دلالي مع الحكم الذي أصدره الشاعر في بداية البيت السابق الخاص بقدرة الشعب.

وقال في قصيدة " **فتى ضرب به الوفاء مثالا** "، وقد نظمها الشاعر بمناسبة تكريم الأستاذ الهادي العبيدي، رئيس تحرير جريدة الصباح[1]:

عُكَـــاظُ فَصَـــاحَةٍ ومَجَـــالُ فِكْـــرٍ ورَوْحٌ بـــــــــــيْنَ ذَاكَ وَذَا ورَاحُ[2]

وقع التصدير بين اللفظتين (روح وراح)، حيث جاء كلّ منهما اسما، فالأولى اسم مأخوذ من الفعل راح يروح روحا بمعنى راحة، أمّا الثانية فهي مأخوذة من الفعل راح الذي مضارعه يراح، راحة، أي تميّز بخفة وكانت له أريحية .

فقد شبّه الشاعر الأستاذ الهادي العبيدي المكرّم بسوق أو مدينة عكاظ في فصاحته، والفضاء (المجال) في الفكر، كما يبيّن أنه عادل ورحيم وله خفة، ليرد الشاعر لفظة الرّاح ليفيد معنى الشدة أو النشاط والارتياح .

([1])– مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم، هامش ص /310.

([2])– المصدر نفسه ، ص/311.

***خلاصات ونتائج :**

1- إنّ إيقاع بنية السّجع يكشف عن تماثل دلالي بين الألفاظ المسجوعة ، من جهة ، وألفاظ وتراكيب لغوية خارجة عن بنية السّجع، من جهة أخراة، ممّا يجعل النظر في دلالات البيت الشّعري كلّه في تفسير البنية الإيقاعية للسّجع .

2- دخول السّجع المتوازي في علاقات صوتية مع القافية ، ليحقّق تكثيفا موسيقيا في الأبيات الشّعرية .

3- احتكمت البنية الإيقاعية للسّجع إلى جملة من التنظيمات ، أهمها :

4- التوازي المتنوع بين متقابل وغير متقابل ، ليشمل الصدر والعجز معا ، أو يقتصر على الشطر الأول وجزء من الشطر الثاني ، مع اختلاف مكان التوظيف.

5- تعدّد صورة التوزيع حيث وصل إلى توزيع خماسي ، ممّا حقّق تكثيفا موسيقيا ، كان أليق لطبيعة ما كتب له ، من غرض متمثّل في إثارة الحماس وإلهاب العواطف ، والنظم على إيقاعات خفيفة متقاربة المقاطع يكون أسهل للحفظ والترديد.

6- احتكام بنية السجع إلى التطريز والتماثل في البنى النحوية .

7- مجيء السّجع في صورة التصريع .

8- الاعتماد على الأصوات المجهورة في بنية السجع المتوازي ، واقترانها بمواقف الرفض والإعلان الصّريح للمواقف.

9- اقتران بنية السّجع بالأساليب الإنشائية خاصة الاستفهام الذي تساوق دلاليا ومعنى الألفاظ المكوّنة السّجع .

10- لقد حافظ مفدي زكرياء على خصوصيات بنية السّجع عند العرب قديما ، في مجيء الفاصلة الثانية أطول من الأولى ، والثالثة أطول من الثانية .

11- يدخل السّجع المطرّف في علاقات دلالية مع بعض الظاهرات البلاغية ، منها : التطريز، والمجاورة ، والعكس والتبديل ، كما اتفقت قوافيه مع القوافي الخارجية. وكلّ ذلك أسهم في توضيح المعاني وخلق تكثيف موسيقي متعدد المصادر.

12- احتكم السّجع المطرّف إلى بنى نحوية توزّعت بشكل منتظم ومكرّر بالكيفية نفسها ، ممّا جعل حضور بنية نحوية خاصة تتحكم في مسار الحركة الإيقاعية.

13- قد تختلف قوافي التشطير عن القوافي الخارجية ، وذلك أعطى تلوينا موسيقيا في الأبيات . كما تأسّس التشطير على أسلوب الشرط، وأساليب إنشائية ، خاصة الأمر والنداء ، اللذين توزّعا بشكل منتظم وعلى مسافات متساوية .

14- لم تفصل الحركة الإيقاعية في بنية السّجع عمّا هو نفسي شعوري ، بل عبّرت عن عواطف الشاعر وأحاسيسه ، واقترنت بصوامت مهموسة خاصة في موقف العزاء .

15- اختلفت مواطن توزيع الجناس التام بين الصدر والعجز ، كما جاءت في بيت واحد ، أو بيتين أو أبيات عدّة ، ليكون بذلك مطلقا . إلّا أنّ أكثره ما توزع في نهاية البيت الأول و نهاية البيت الثاني ، مشكّلا ظاهرة التطريز البلاغي ، محقّقا امتدادا موسيقيا في أكبر عدد من المقاطع الصوتية.

16- كما ورد الجناس التام لفظا مستقلا أحيانا، وجزءا من تركيب يليه ، أحيانا أخرى ، ليدخل في علاقات صوتية مع ذلك التركيب .

17- تأسست بنية الجناس التام على بعض العلاقات منها التضمن والاحتواء ، كما لم تكن دلالات الأفعال المكونة بنية الجناس مفصولة عن رؤية الشاعر ، ومفهومه للكفاح .

18- احتكمت بنية الجناس المحرّف إلى بنية صوتية اتفقت دلاليا ومواقف البطولة والشجاعة . كما كان التحول في المعنى بفعل الانحراف في الصوامت مفسّرا بتراكيب لغوية موجودة في البيت المشتمل على بنية الجناس.

19- اقتران بنية الجناس الناقص ببعض الظاهرات الصوتية ، منها : الإدغام والوقف في النهاية ، وكان ذلك متساوقا دلاليا مع مشاعر وعواطف الشاعر المقترنة بالألم والتأسّف والحسرة ، خاصة أثناء حديثه عن الواقع الاجتماعي لبلاده.

20- تقلّ المسافة في الجناس المضارع ، ليدخل في علاقات دلالية مع ألفاظ قبله وبعده . كما يتعزّز الجانب الصوتي فيه بفعل ظاهرة التطريز البلاغي .

21- قيام البنية الإيقاعية للجناس المضارع على حوار خفيّ وحركة الضمائر المتنوعة بين الأنا والآخر. إضافة إلى احتكام تلك البنية إلى أساليب إنشائية شكّلت ظاهرات أسلوبية ، من ذلك الأمر ، الذي اقترن بحديث الشاعر عن تقرير المصير أو ما يتعلّق بالثوابت التي آمن بها الشاعر ، ولذلك اقترنت تلك البنية الإيقاعية بحالات شعورية كشفت عن قلق الشاعر .

22- لقد اتسمت الحركة الإيقاعية ضمن البنية الإيقاعية للجناس المضارع بالحيوية ، لاعتمادها على ثنائيات قائمة على التضاد في علاقاتها ، خاصة أثناء تصوير معاناة الشّعب الجزائري في ظلّ بنية الاستعمار الفرنسي . ولذلك احتكمت تلك الثنائيات إلى علاقة منطقية قامت على أساس ذكر الفعل وردّ الفعل ، ليتجلّى التجانس على مستوى تلك الثنائيات.

23- قيام الجناس المضارع على السّجع ، أو ما يمكن تسميته بالجناس المسّجع ، ليتحقّق تكثيف موسيقي وحضور لأصوات تتكرّر هي عينها ضمن البنيتين. كما تحقّقت تلك الرّحابة الموسيقية في دخول البنية الصوتية للجناس المضارع في علاقات مماثلة وبنية القوافي الخارجية في صوامتها وصوائتها ومصوتاتها .

24- قد يكون الجناس مضارعا مصحّفا قائما على التورية ، وذلك ما جعل الانتقال في المعاني يتحقّق في حركة خفيّة قائمة على ما هو مذكور ، وما يلزم عنه أو ما هو متوارى ، بحيث يكون الانسجام بين المعنيين.

25- تتعدّد الظاهرات البلاغية المفسّرة بنية الجناس اللاحق الذي يبنى على الترصيع والتضاد والتقابل ضمن بنية التشطير ، حيث تتّسم تلك الحركة بالتناوب المتماثل ، والتناوب المتغاير .

26- احتكام بنية جناس القلب إلى ظاهرة الوصل البلاغي ، الذي تحقّقت فيه حركة إيقاعية قائمة على التدفق والاندفاع والامتداد . كما اتفقت الحروف المقلوبة دلاليا في جوانبها الصوتية ودلالات الألفاظ المكونة الجناس ، خاصة ما كان من أصوات مهموسة اقترنت بحالات التّحسّر والتألّم .

27- اتّسمت الحركة الإيقاعية ضمن بنية الملحق بالجناس بالحيوية والتنوّع لقيامها على أساس الاشتقاق الذي تكون فيه حركة الضمائر بارزة ، في تحول الفعل من الماضي إلى الحاضر ، أو من المتكلّم المفرد إلى جماعة المتكلّمين ، أو من الإفراد إلى التثنية أو

الجمع ، وكذا اختلاف الصيغ الصرفية بين اسم الفاعل واسم المفعول والمصدر ، كلّ ذلك كان وراء ذلك الثراء والتنوّع في الحركة الإيقاعية .

28- وما يلحظ أن ذلك التنوع في الحركة الإيقاعية بفعل الخصوصيات السابقة لم يفصل عن بنية اللفظ في معناه المعجمي أو وظيفته النحوية أو صيغته الصرفية، من جهة ، وسياق القصيدة ودلالتها العامة ، من جهة أخرى. وقد كان ذلك التفسير الدلالي قائما على علاقات اللزوم أكثر من غيره من العلاقات الأخرى .

29- كشفت البنية الإيقاعية لرد الأعجاز على الصدور عن حركة إيقاعية قائمة على المقارنات ، التي كشفت عن حركة خفيّة قائمة على أساس الاختلاف في الرؤية الجامعة بين خاصيتي التمسّك والرفض ؛ تمسّك بما هو عربي أصيل ، ورفض لما هو دخيل به عدوى . كما تتجلّى تلك المقارنات بين أساليب الاستعمار وأساليب المقاومة.

30- لقد شابهت بنية ردّ الأعجاز على الصدور ظاهرة الإرصاد ، في الكشف عن القوافي الخارجية ، حيث تحقّق الاتفاق الدلالي بين الألفاظ المكرورة في بنية التصدير وألفاظ الأبيات الشّعرية المتضمنة تلك البنية .

31- لقد كشفت البنية الإيقاعية لردّ الأعجاز على الصدور عن بنيتين ، سطحية وعميقة ، الأولى قائمة على أساس مشروعية الطلب ، والثانية على أساس الاستجابة ، وبينهما معنى جامع ، يتمحور حول رفض الحياة الذليلة .

32- لقد كان التصدير تأكيدا على استحضار صورة دون غيرها ، وسيطرة حالة شعورية معيّنة تكشف عن استحباب أمر معيّن وفرض نموذج معيّن. من ذلك تأكيد الشاعر على الوحدة المغاربية ، الاستمرار والامتداد في معاني المجد (صورة الكفاح المستمر(المجد لا يتحقق بالصدفة) . التأكيد على صورة معينة (الشيء المحبوب) الوطن والتعلق به ، ليخرج الوطن عن حدود المولد والنشأة إلى ما هو مشترك من مصير وتاريخ ولغة .

33- وكما كان النموذج المؤكّد عليه هو المسيطر ، فإنّ أحداثا تاريخية ووقائع إسلامية كانت النموذج في التنظيم أو المبدأ والغاية والكفاح.

34- يتجلى في التصدير الذي يكون في نهاية الصدر والعجز الانسجام الصوتي أكثر من غيره من أنواع التصدير الأخرى ، وذلك لخصوصية المكان الذي يرد فيه اللفظ المكرور ، ومن ثمّ خصوصية النهاية باعتبارها آخر ما يسمع ، فإنّ تأثيرها الموسيقي يكون أكثر وضوحا وقوّة .

35- لقد كانت البنية الإيقاعية للتصدير موجهة ذهن القارئ إلى دلالة معيّنة وعدم صرفه إلى معنى آخر، بفعل قرائن لغوية . وفي إطار ذلك التأكيد أو الإلحاح وعدم صرف الذهن إلى معنى آخر يقوم التصدير على تركيب استعاري يعتمد على ذكر الفعل وبيان نتيجته. وكانت الحركة خفيفة منتظمة ، قوامها الحوار الخفيف وقصر المسار ، وتقييد الدلالة بمسار الحركة وجعلها خاصة بموصوف واحد ، مما أفاد التعلّق والانسجام.

36- إنّ انتقال بنية التصدير من وظيفة نحوية إلى أخرى كان وراءه تحديد الدلالة بعد أن كانت عامة ، وقد تنتقل الدّلالة من التحديد إلى اللاتعيين والمطلق وقد تجلى ذلك في أسلوب المبالغة .

37- وفي ظل الترابط بين المعاني ، فإنه على الرغم من مجيء التصدير في العجز فقط ، فقد حقّق التعلق بالصدر وذلك بفعل ظاهرة الوصل .

38- إنّ الجمع بين التصدير والعكس ، ضمن بنية واحدة ، قد حقّق حضورا قويا للأصوات نفسها ، وبذلك تتحقق مخاتلة القارئ بتوهّم إعادة اللفظ نفسه والمعنى نفسه.

39- إنّ تعزيز بنية التصدير بألفاظ تربطها علاقات الاشتقاق ، يجعل معاني جزئية تستحضر ضمن اللفظ المكرور ، دون أن تطابقها ، مما يجعل بنية التصدير قائمة على التوليد الدلالي ، الذي تحكمه علاقات جديدة ، في سياق لغوي مغاير .

40- لقد كانت بنية التصدير بين الأفعال والأسماء مؤسسة لمفاهيم نقدية شائكة ، فعلى الرغم من مغايرة عصر مفدي زكرياء لعصر المتنبي ، إلّا أنّ بنية التصدير جعلتهما يلتقيان في نسق فكري واحد ، يؤسّس لمفهوم الشّعر ، ولعلّ في ذلك دعوة صريحة من مفدي زكرياء إلى استمرار عناصر الوزن والقافية ونظام الشطرين في الشّعر العربي .

41- إنّ التحول في بنية التصدير يصحبه تحوّل دلالي ، حيث اقترنت الأفعال بما تحمله من حيوية وحركة ، بفكرة التخطيط والعمل المستمر ورسم استراتيجيات للثورة الجزائرية ، حيث صار كلّ ذلك صفة ثابتة في الشعب الجزائري ، ولذلك تقترن هذه الدلالة بأسماء في بنية التصدير .

42- تتفق دلالات بنية التصدير ودلالات ألفاظ البيت الشّعري المشتمل على تلك البنية ، وذلك ما يجعل بنية التصدير غير مفصولة في فهم دلالتها عن مكونات البيت الشّعري .

43- إنّ قيام البنية الإيقاعية للتصدير على ظاهرة التنوين ، وبعض الأساليب الإنشائية ، خاصة الاستفهام ، حقّق تلهف القارئ وانتظاره ما يحدث ، أو خلق تشويقا وإثارة في ترقب الإجابة .

44- لقد شكّلت بنية التصدير مفارقات أسلوبية ، نجم عنها مفارقات دلالية ، أدّت إلى استحضار سياقات أخرى وردت فيها بنية التصدير ، لتفسّر لنا تلك المفارقة المحقّقة اتساقا دلاليا ، وتكشف لنا عن براعة توظيفٍ لألفاظ اللغة.

45- لم تنفصل البنية الإيقاعية للتصدير رغم تكوينها الإفرادي عن الإحالة إلى صور متقابلة ، كشف عنها الانتقال من بنية نحوية إلى أخرى ، أو الانتقال من الماضي إلى الحاضر ، أو الاختلاف في الضمائر .

46- كما أنّ التنوع في بنية التصدير بين أفعال وأسماء ومشتقات من اسم فاعل واسم مفعول ومصدر واسم آلة ، كان هو الآخر وراء استحضار تلك الصور ، التي قد تكون

إيحائية تلزم عن بنية التصدير أو مختزنة في الذهن تستحضر صورا قبلية لوضع قائم ومحتمل الاستمرار والامتداد .

47- قيام بنية التصدير على تركيب استعاري ، تحوّلت فيه العلاقة ممّا هو ماديّ محسوس معزّز باللون ، إلى ما هو معنوي مرتبط بالعلاقات الوجدانية العاطفية.

الخاتـــمة

نتائج واقتراحات:

نأمل أن يكون هذا البحث المتواضع قد أثار بعض الإشكالات في الدرس الإيقاعي البلاغي، مشيرا إلى الطاقات الكامنة في أصوات اللغة العربية، وكذا الحركة الإيقاعية في الخطاب الشّعري من خلال الظاهرات البلاغية المؤسّسة على خواص بنى إفرادية وأخرى تركيبية، تجمع بين ما يعتري اللفظ من تعريف وتنكير، أو ذكر وحذف، أو وصل وفصل، وما يعتري التركيب من تقديم أو تأخير مع تضمّن الخصائص الإفرادية السابقة، وأخذ الوظائف النحوية في الحسبة .

ولعلّ الخواص السابقة لا يمكن تغييبها في أيّ ظاهرة بلاغية، سواء ما تعلّق بعلم المعاني أو علم البيان أو علم البديع . ليتمّ بذلك الانطلاق من رؤية شمولية للإيقاع البلاغي تتأسس على ما هو لغوي بالدرجة الأولى في مختلف تجلياته عبر الخطاب الأدبي لتقرنه بمختلف الدلالات المحقّقة للتركيب اللغوي في علاقة غير مفصولة عن السياق أو المقام المستعملة فيه .

ومن النتائج العامة التي أمكن التوصل إليها، ما يأتي :

1- يتحقّق الإيقاع في ظل تردّد وتكرار العناصر اللغوية التي تكشف عن وجوده ضمن نص أدبي، لتكون اللغة – وفق مستوياتها المختلفة – هي جوهر الإيقاع ضمن الجنس الأدبي .

2-لا يمكننا الحديث عن مستوى من مستويات اللغة الكاشفة عن وجود إيقاع بمعزل عن المستويات الأخرى، وإن كان ذلك، فإنه من باب التفصيل والتدقيق في الدلالات المحققة على مستوى معيّن دون فصلها عن المستويات الأخرى .

3-الإيقاع هو أساس تحقق شعرية النص، باعتبار النتيجة السابقة التي تؤسس لإيقاع خاص ضمن لغة الشّعر، لتتحقّق الوظائف التمييزية .

4- إنّ العناصر المشكّلة الإيقاع البلاغي تنبع من داخل النص باعتبارها حركة تعبيرية بالدرجة الأولى .

5- لا ينفصل الإيقاع البلاغي عن المرسل والمرسل إليه والسياق والمقام والقصد من الكلام.

6- إنّ التناسب في الإيقاع لا يقتصر فقط على التناسب في المقادير التي تخلقها الأوزان (وزن الصيغ)، وإنّما يشكّل النظام المؤسّس للعناصر اللغوية وحركتها ومسارها جانبا هاما في رسم وتحسّس التناسب .

7- إنّ الإيقاع من الظاهرات اللغوية التي لها علاقة بالتركيب الصوتي، ومن ثمّة فإنّ هذا الأخير يعدّ مظهرا من مظاهر تحقيق الإيقاع وتجسيده في الأداء الكلامي عند العرب الأوّلين، ولذلك كثر في استعمالهم .

8- إن السّجع كظاهرة بلاغية تدخل في تركيب الأساليب والصور، ممّا يجعل وجودها حاضرا ضمن علمي المعاني والبيان، علاوة على استقلالها كظاهرة لها خصوصياتها وسماتها الجوهرية القائمة عليها في جوانبها الصوتية والصرفية والدلالية .

9- إن التصدير حذق ومهارة وتفنن وتلاعب باللغة في تجلياتها الإفرادية والتركيبية ضمن عملية الإبداع الشّعري.

10- إن الجناس مظهر من مظاهر الاشتقاق والتوليد الدلالي في اللغة العربية.

11- الإيقاع جوهر في تردّد أغلب المكونات داخل النص، وذلك التردّد يحقّق جانبا من مادية الإيقاع ممّا يسهم في تحسّسه وتتبع مسارت حركته، من جهة، كما يؤذن ذلك التردّد باستعمالات متفاوتة للعناصر اللغوية، وذلك التفاوت يخلق إيقاعا متنوعا، من جهة أخرى .

12- إن تصنيف الإيقاع ضمن ما هو صوتي يحقّق تقاطعا وأرضية مشتركة لتأسيس فهم متقارب حول الطبيعة اللغوية للظاهرة الإيقاعية، كما أنّ الجانب الصوتي يعتبر مستوى هاما من مستويات اللغة، وعنصرا من عناصر الخطاب الشّعري بصفة خاصّة.

13- إيقاع النص، هو في جوهره اكتساب لغته إيقاعا خاصا، وبذلك فالحديث عمّا هو عروضي أو ما هو بلاغي هو رهين ذلك التنظيم الذي تكتسيه البنية اللغوية بدءا من الصوت وصولا إلى الجملة، وهنا يصير الإيقاع اشتغالا على البنيتين النحوية والبلاغية . وحينما تعرض كلتا البنيتين على ميزان الشّعر تأخذ خصوصيات علم العروض الذي يتلاحم إيقاعه وإيقاع البنيتين النحوية والبلاغية .

14- لا يمكن دراسة الإيقاع بصفة عامّة والإيقاع البلاغي بصفة خاصة، ما لم نتمكّن من إدراك العلاقات بين مختلف التنظيمات الداخلة في بناء الأنظمة الكلية للظاهرة البلاغية، وخاصة العلاقات الصوتية أو الإسنادية، أو مختلف الأحوال التي تعتري اللفظ أو التركيب .

15- ولعلّ النتيجة السابقة تؤسّس للاشتغال على لغة النص كلّها، وجعل التنظيمات الجزئية مرنة متحرّكة تفسّر في ظل علاقات دلالية غير مبتورة عن الأنظمة الكلّية، أو العكس .

16- إنّ جميع الظاهرات الإيقاعية البلاغية لا تخلو من عنصر التكرار في شتى تمظهراته بين منتظم وغير منتظم، لتتولّد حركة إيقاعية يفسّرها الجانب الدلالي، الذي يتحقّق على مستواه الانسجام وإن كان التكرار غير متّسق.

17- وبناء على النتيجة السابقة، تصير الأبنية النحوية في علاقة تفاعلية والعناصر البلاغية، بمعنى يكون للتنظيم النحوي طاقات إيقاعية خارج السلامة اللغوية، تفسّر دلاليا، وذلك ما يجعل التركيب اللغوي والجانب الدلالي يمثلان في حركة متلازمة.

18- وعليه فإنّ القيمة الإيقاعية ومدى التأثير في المتلقي، من دون شك، سيختلف باختلاف طبيعة التراكيب في حدّ ذاتها، وهذا ما يعزّز فكرة أن التركيب البلاغي أو البلاغة ماهي إلا مظهر من مظاهر اللغة، فلا يمكن لهذه الأخيرة ان تتحقق – إضافة إلى ما هو صوتي- إلّا بوجود ظاهرة بلاغية، فالمتكلّم يفكّر ثم يخرج كلامه معرّفا أو منكّرا، ويقدّم ويؤخّر، ويوجز ويطنب، ويوصل أجزاء الكلام ويفصلها، وغير ذلك من الظاهرات البلاغية، مراعيا المعنى الذي هو مجال نقد اجتماعي أكثر من غيره من المستويات الأخرى.

19- إذا كان الإيقاع الموسيقي يقوم على الصوت والزمن، وسلّمنا بأن الإيقاع مصطلح استعمل في الموسيقى، فإنّ هذه الخصوصية تجعله باللغة أولى انتسابا، ذلك أنّ الصوت والزمن من جوهر اللغة، يتحققان في فعل النطق، فالصوت غير مجرد من الزمن . وإذا كان من خصوصيات الصوت في العمل الأدبي أنه لغوي، هذا ما يجعل المعنى ركيزة أساسية تنضاف إلى الفعل اللغوي، وبتعبير آخر قدرة الصوت اللغوي على تمثّل المعاني بخلاف الصوت في الموسيقى .

20- إذا كان مردّ كل من الموسيقى واللغة في جانب منهما إلى الطبيعة العذراء، فإنّ تلك العلاقة تؤسّس لفكرة الاجتماع بالدرجة الأولى، والتي يكون فيها المجتمع معطى اختباريا، كذلك اللغة، قبل أن تصير متوارثة، ومنه فالإيقاع ألصق باللغة كمعطى اختباري، ثم تطوّرت بذلك الإيقاعات التي تجود بها اللغة المتوارثة عن أجدادنا.

21- إذا كان الإيقاع الداخلي مسألة لسانية سمعية، والعرب تحسسوا هذا النوع من الإيقاع، وإن لم يصطلحوا عليه اسم إيقاع، كما عرفوه في ظاهرات بلاغية متعدّدة تتردّد فيها العناصر الصوتية من صوامت وصوائت ومصوتات، فإنّ هذا يجعل المصطلح في الظاهرات اللغوية أو اللسانية، ليعتمد عليه في دراسة النص الأدبي من جهة، ويكون عنصرا داخلا في تكوين الخطاب الشّعري بصفة خاصة، من جهة أخراة .

22- إنّ قضايا التجويد والتنقيح في الشّعر، هي في أساسها مرتبطة بالإيقاع الداخلي، فحرص الشّعراء على انتقاء أعذب اللفظ وتخيّر أحسنه لأشرف معنى، كان الهاجس الأوّل، وكان السّبب وراء بقاء القصيدة حولا كاملا، وما كان الوزن مستعصيا عليهم، فقد عرفوه بسليقتهم، وهنا نؤكّد من جديد على خصوصيات النظام العروضي المصاغ في تنظيم رياضي يبدو مجرّدا، إلا أنّه ترجمة لخصوصيات اللغة، وترجمة لعملية التنقيح التي كان أساسها اللغة .

23- ويمكن القول أنّ فكرة الخارجي والداخلي في الإيقاع – خاصة في الشّعر– قد فرضتها طبيعة ومنهج الدراسة أو النظرية العروضية الخليلية في الاحتكام إلى الصوت المسموع الذي يؤسس لقوام الوزن ، من غير الاهتمام أو التركيز على البنية الصوتية في علاقة الحروف بعضها ببعض ، أو النظر في خصائصها النوعية وما تحققه من دلالة على المستوى الإفرادي أو التركيبي في ظل البنية العروضية ، وهذا في اعتقادنا هو ما جعل فكرة الخارجي تطغى وتكون محور الدراسة.

ومن دون شك، فإنّ استعمال مصطلح خارجي يفرض بالضرورة طرح السؤال أو البحث عن النظير والمقابل ، أي ما هو داخلي ، لتتأسس فكرة ما هو خارج الوزن والقافية أوّلا ، باعتبار أنّ الإيقاع الخارجي اقترن بالعنصرين السابقين، ولذلك شمل الداخلي كلّ ما يتصل بالمفردة أو التركيب أو الظاهرات الأسلوبية الأخرى كالتكرار بمختلف أنواعه ، والظاهرات البلاغية التي تتجلى فيها ملامح التكرار الصوتي والتناسب والموازنات ، من مثل : السجع والجناس، والترصيع والتصريع ، ورد الأعجاز على الصدور والتقسيم، وغيرها ممّا يمكن أن يكشف عن عناصر الانسجام والتناسب ، ليمتد إلى علاقات دلالية متنوعة من تضاد وتقابل ومشاركة وكلية وجزئية، وغيرها من العلاقات الأخرى.

ومن الدراسات أو التوجهات ما جعلت الداخلي يقتصر على ما هو ضمن الحروف الداخلة في تكوين الكلمة المفردة (الواحدة) وما يكون من آليات وإجراءات تتعلق باختيار المادة الصوتية التي تشتمل عليها تلك الكلمة. ولذلك كان في ظل هذه النظرة اعتبار التكرار والتوازن الصرفي من باب الإيقاع الخارجي.

وللفصل في المسألة فإنّنا نقرن مصطلح خارجي بأصوله التي تأسّس عليها وهي الوزن والقافية ، وعليه يكون المقابل ؛ أي الداخلي حاملا معنى ما هو خارج الوزن والقافية ، ليشمل بذلك ما يتعلّق باللفظة المفردة أو الصيغة الصرفية أو التركيب وما يدخل عليه من عمليات التقديم والتأخير ، والوظائف النحوية المحقّقة ، وكذا الظاهرات البلاغية الكاشفة عن ملامح التناسب والتوازن ممّا يؤثر في القارئ ويستميله.

ولعلّ الطرح السابق يؤدي إلى جعل الإيقاع يتقاطع ومجموعة من التخصصات أو النظريات التي تفسّر مجتمعة الظاهرات الإيقاعية ، من ذلك : النظرية العروضية، النظرية اللغوية(المستويات اللغوية) ، النظرية الموسيقية، النظرية الأدبية ، نظرية الجمال.

24- ولعلّ ما هو بالغ الأهمية في ما يمكن استنتاجه من خلال اهتمام العرب بالتلوين في الحركات أثناء العناية بالحروف المصوتة ضمن بنية القافية يكشف عن تضمن

الإيقاع الخارجي لفكرة الداخلي ، لأن انتقاء المادة الصوتية والاهتمام بالحركات والنظر في تأثيراتها القبلية والبعدية ، هو من صميم الإيقاع الداخلي ، في حين نجده ضمن مقاطع القافية.

25- إن تصنيف القصيدة الحديثة- في جانب منها- على أساس الإيقاع، كمعيار تمييزي بين لحظتين تاريخيتين حاسمتين، قد جعل ذلك المعيار يختزل فيما يعرف بفصاحة المفرد أو فصاحة التركيب عند العرب قديما.

26- يمكن القول أنّ الاشتراك في الجانب الصوتي في الظاهرات الإيقاعية لا ينبغي أن يفهم على أنّ الصوت وحده فقط هو أساس الإيقاع، باعتبار أنّ هذا الأخير قد ينجم عن حركة المعنى التي تحدّدها تنظيمات علائقية متنوعة ، قد تخرج عمّا هو صوتي.

27- إنّ قيام الإيقاع على ما هو صوتي قد احتكم إلى ما هو مسموع أكثر من غيره من الأسس الأخرى ، التي نعتقد أنّها تسهم بشكل كبير في تفسير الظاهرات الإيقاعية ووجب توسيع مجال الدراسات فيها، من ذلك الجانب البصري الذي يتجلّى في الأمكنة باعتباره تنظيما تحكمه المسافات والزمن ، لما يجعل للمكان في الكتابة الخطية إيقاعا يتلون في مساريه الأفقي والعمودي.

28- إن دخول العناصر البلاغية في علاقات دلالية مع بعضها بعض ، أو مع عناصر أخرى خارج الظاهرات البلاغية، وفي مقطوعات شعرية متعدّدة ، جعل الإيقاع البلاغي يتجاوز ما هو متحقق فعلا ، أي تجاوز عملية الرصد ، للبحث فيما هو كامن ، تفسره الحركة الإيقاعية ، وذلك ما جعل الإيقاع البلاغي محققا اتساقا وانسجاما على مستوى الخطاب . ولعلّ هذه الميزة يمكن أن يتعمّق في دراستها في لسانيات النص أو تحليل الخطاب.

29- إنّ الفهم والتأمّل والإدراك ، أو ما عبّر عنه ابن طباطبا العلوي بعبارة الفهم الثاقب، لا يمكن أن يغيّب في فهم الظاهرة الإيقاعية ، ذلك أنّ إدراك ووعي عناصر التأثير في المتلقي ممّا يكون في باب التجانس والتلاؤم والتناسب أو غيره من العلاقات التي قد تتأسّس على التقابل أو التضاد أو الكلية أو اللزوم أو التضمن أو الظهور والاختفاء ، لا يمكن أن يفهم أو يدرك إلا بمعرفة كبيرة لأسرار اللغة ، باعتبارها ظاهرة اجتماعية وثقافية تتجلى فيما هو لساني، وعليه لا يمكن فهم الإيقاع بمعزل عن تلك التراكمات الثقافية المرتبطة بالعادات والتقاليد والنظم ، ممّا يمكن أن يترجم في ظاهرة الوضع أو الاصطلاح في اللغة.

ومن الاقتراحات المقدّمة :

1-حتى نبلور فكرة الإيقاع البلاغي ، - ولا نقول كبديل للإيقاع العروضي وإنما يتآزران ويتكاملان- لا بدّ من إكثار الدراسات التطبيقية التي ترصد الحركة الإيقاعية على مستوى الظاهرات البلاغية ، لنتمكن من تفسير الأنظمة الإيقاعية البلاغية ، ومن ثم وضع تنظيرات لما هو مطّرد من تلك الأنظمة. وبذلك نتمكّن من التأسيس لتراكم معرفي متواضع عليه أو متقارب إلى حدّ ما ، أمّا أن يبقى الحديث عن التجديد أو التحديث على أنه ضرورة ، وأنّ الوزن لا يصلح لتفسير إيقاعات الشّعر العربي، من دون التأسيس الفعلي لدراسات معمّقة وواعية ، تقدّم إضافة لما هو موجود ، فإنّ المسعى في ذلك الاتجاه لا يقود إلّا إلى الفوضى .

2- إنّ الأمر السابق ليس بالسهولة تحقيقه ، في ظلّ ثراء وخصب الظاهرات البلاغية المتصلة اتصالا مباشرا باللغة ؛ بمعنى أنّ ما يتعلق بالأنظمة الإيقاعية البلاغية ، هو ما يتعلّق بأنظمة اللغة ، سواء على مستوى المعيار أو الاستعمال. وبذلك فإنّ تغيّر مستعمل اللغة ، وتغيّر الظروف والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسة ، يؤدّي بالضرورة إلى اكتساب البنية اللغوية دلالات جديدة تعبّر عن ذلك التغيّر ، ممّا

يجعل المسألة غير قارة ، ولكن ذلك لا يمنع من تقديم ملمح تمييزي للأنظمة الإيقاعية تفسّر التحوّل الحاصل في كلّ مرحلة على جميع الأصعدة ، ليصير بذلك الإيقاع البلاغي إيقاعا متجددا ، أو إيقاعا لا يموت ، إنه إيقاع المستقبل ، أو إيقاع ما هو كائن ، وما ينبغي أن يكون.

3- إنّ الطرح السابق ، يمكن أن يتحقّق – في اعتقادنا- إذا نظرنا إلى مسألة ، هي أكثر خطورة ، وأكثر تعقيدا ، من الإيقاع البلاغي ، ألا وهي مسألة التجويد في القرآن الكريم ، وكيف استطاع العلماء ضبط نظريات وأصول في ذلك ، رغم تعقّد مسائل الصوت وما يتعلّق بمخارج الحروف ، ومتى يكون الوقف أو الوصل أو القطع أو التفخيم أو الترقيق ، وغير ذلك ممّا جادت به قرائح علمائنا في ذلك الباب.

4- ضرورة تعزيز الدراسات الصوتية الوظيفية والدراسات الدلالية في مجال علم الإيقاع ، لأنّ تصنيف مصطلح الإيقاع ضمن ما هو لساني يكون في خدمة ما هو أدبي ؛ فالحديث عن إيقاع اللغة ، يجعلنا نقف عند حدود : إيقاع الصوت ودلالاته، إيقاع البنية الصرفية ودلالاتها، إيقاع البنية النحوية ودلالاتها، إيقاع البنية البلاغية ودلالاتها.

وإذا نظرنا إلى العناصر السابقة نجد الصوت قاسما مشتركا بينها ، على اختلاف هندسة توزيعه في البنية الإفرادية والبنية التركيبية. ممّا يجعل الإكثار من المباحث في الدراسات الصوتية الوظيفية المتعلّقة بالإيقاع ضرورة لا مناص منها.

كما أنّنا إذا نظرنا إلى جامع مشترك تلتقي فيه العناصر السابقة جميعها ، نجده عنصر الدلالة ، وهنا وجب الإكثار من الدراسات الدلالية للإيقاع ضمن مباحث علم الدلالة.

فعمليتا التركيب والتحليل من الصوت إلى النص مرورا بالدلالة أو العكس ، تجعل حضور العلمين السابقين(علم الأصوات الوظيفي ، علم الدلالة) ضرورة حتمية لتوسيع الدرس الإيقاعي في اللغة و الشّعر العربيين .

ولعلّ الإكثار من الدراسات لقضايا الإيقاع في العلمين السابقين ، سيفتح الآفاق لتخصص ثالث وهو الدراسات الأسلوبية على اختلاف تفرّعاتها ، لأننا نتمكّن من رصد هندسة توزيع الصوت ضمن ما هو إفرادي أو تركيبي ، وكذا هندسة توزيع البنى الإفرادية والتركيبية، ممّا يحقق التكرار المنتظم أو غير المنتظم ، لأن الاختلاف في التوزيع يشكّل هو الآخر نظاما ، ما لم يتسم بالتنافر. ومن ثمّ يمكن الحديث عن أسلوبية إيقاعية.

5- إنّ الجانب الآخر في الإيقاع ، وهو التداخل الموجود بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشّعري – وقد فصلنا في الفروق بينهما- فإننا نقترح هنا ضرورة القيام بدراسات موسيقية للوزن الشّعري ، ليقطع الشكّ باليقين ، من خلال التعبير عن الملفوظ بالمنقور ، وهي الدراسات التي أشار إليها ابن سينا وصفي الدين الأرموي ، ليتضح جليا كم عدد الحروف في البيت الشّعري أثناء الوزن وكم يقابله من السواكن والمتحركات في نظرة الخليل ، ثم كم يقابله من النقرات في علم الموسيقى الصّرف.

6- إنّ مسائل اللذة والشعور بالارتياح والطرب أثناء سماع إيقاع معيّن ، يمكن البحث عنه فيما هو لساني كامن في تراكيب لغوية أو ظاهرات بلاغية قائمة على أساس التماثل بين الدال والمدلول ، أو علاقات احتواء بينهما ، قد تكون قائمة على ما هو جزئي و كلّي ، أو عام وخاص ، أو مادي ومعنوي . كما قد يكون الاتفاق على مستوى الرؤية ليس بالضرورة تترجمه علاقات الاتفاق بين الدال والمدلول ، فقد تكون علاقات التضاد أو المطابقة أو التقابل.

7- التخلّي عن فكرة أنّ التفسير الجديد لأي ظاهرة ، يكون بمنأى الأصول المعرفية القديمة ، لأنّ أيّ ادعاء مثل ذلك في جميع المعارف ، لا يعدو أن يكون بناء فوضويا ، يسقط تلقائيا مع الزّمن.

فالتجديد في تفسير إيقاعات الشّعر العربي ضرورة ، لكن لا تقصي الأصول المعرفية المتعارف عليها، لأنها تؤسس لمعرفة علمية تفسّر حضارة وثقافة الأمة ، ليس فقط

في مرحلة التأسيس ، بل حتى في مرحلة التجديد ، لأنها هي الشاهدة والمفسّر الحقيقي لفعل التغيير والتجديد الواعي.

8- لقد نظم مفدي زكرياء أشعاره على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كما نظم أحمد شوقي شعره على الأوزان نفسها ، وكذا محمود سامي البارودي ، وعبّر كلّ شاعر عن معاناته ومعاناة شعبه ، في الوقت الذي عبّر فيه محمود درويش ونزار قباني وجبران خليل جبران وأمل دنقل عن طموحات شعوبهم وآمالهم وآلامهم ، ولكن هل أضرّ ذلك مفدي زكرياء أو البارودي أو شوقي ، أو هل نتجرّأ ونزعم عدم شاعرية كلّ من هؤلاء لأنهم نظموا على بنية عروضية ثار عليها بعض شعراء ونقاد العصر الحديث؟ لا نشكّ في ذلك ، لأنّه لو صدق ذلك الأمر لأخرجنا الشّعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين والعباسيين كلّهم من خانة الشّعراء .

إنّ نظرة الشاعر وهو يكتب ، تجعله يتمثّل مفاهيم تراثية داخل بناء شعره وبناء القصيدة في زمن مغاير ، وعليه فإنّ الشاعر بمفهوم آخر يحمل ذاكرة المفاهيم والدلالات التي تؤسّس للعمل الإبداعي في زمان ومكان معيّنين ، إذ يتمّ من خلال تلك الذاكرة إقصاء معايير أخرى لا يتبناها الشاعر أو لا يؤمن بها .

ومنه يمكن القول أنّ تلك المرجعية التي تؤسّسها الذاكرة الدلالية في تشكيل وتصوير جملة مفاهيم كالشّعر والقصيدة والوزن والقافية والتشبيه والاستعارة والسّجع والجناس ، وغيرها من المفاهيم التي تشكّل موروثا ثقافيا أو ذوقا متواضعا عليه ، نجد له توظيفا وآليات استعمال تشكّل في ذاتها بناء في زمن مغاير.

9- إنّ دراسة القصيدة العربية القديمة – مجازا- إيقاعيا وفق رؤية الاحتكام إلى البيت مستقلا عن النص والسياق العام له ، تلاءم وفكرة العروض أو الدراسة القائمة على التفعيلة والوتد والسبب والساكن والمتحرّك ، إلا أنّ دراسة الإيقاع البلاغي وفق رؤية تأسّست على تجاوز النظرة السابقة ، أثبتت أنّ النص الشّعري القديم يجود بعطاءات دلالية قادرة على احتواء تجربة الشاعر في زمن مغاير للذي ظهر فيه أو حاول هدم

بنائه ، ومن هنا نستنتج أنّ الشكل أو القالب الشّعري لا يمكن أن نقصر ونقرن صلاحيته بزمن معيّن ، بمعنى آخر ليس بمجرّد ظهور شكل أو قالب جديد ، يبتر الشكل الأول ، خاصة إذا كانت الأدوات الفنية الموظفة في الشكل القديم الموجود في زمن مغاير قادرة على استيعاب متغيرات المجتمع.

إنّ الفكرة السابقة تقودنا إلى توسيع الدراسات في الإيقاع الشّعري ، رغم بقاء الوزن ثابتا عبر العصور ، لماذا هذا الكلام ؟ لأنّه من المستحيل أن تتطابق الجمل والعبارات الموظفة في البيت الشّعري ، وفي ظلّ هذا التصوّر يتنوع ما هو بلاغي ، فيصير بذلك العروض ثابتا كإطار أو تنظيم، والبلاغة متجدّدة خاصة على مستوى الاستعمال.

10- لا ضير في استعمال مصطلح بديع مقابل مصطلح بلاغي ، فقد كشفت الدراسة الإيقاعية البلاغية أنه لا يمكن تغييب ما يعرف بالمحسنات البديعية أثناء دراسة الأساليب الإنشائية والأساليب الخبرية وكذا الصور البيانية .

بمعنى آخر ، حينما بحثنا في إيقاع علم البديع وجدناه مؤسسا على ما هو نحوي يأخذ طبيعة أسلوبية ، فالأساليب الإنشائية أو الخبرية تتوفر على مختلف أنواع المحسنات البديعية ، وهنا يمكن أن نقول: أسلوب بلاغي أو أسلوب بديع . والأمر نفسه أثناء دراسة إيقاع الصور البلاغية أو البيانية ، فقد وجدناها قائمة على ما صنّف ضمن مباحث علم البديع من سجع وجناس وتورية وطباق ومقابلة وتقابل وجمع وتقسيم وتشابه الأطراف وعكس وتبديل ومجاورة وترديد وتكرار ومحاذاة وإتباع وغير ذلك من المباحث . وبذلك يصير علم البديع مضمّنا في علمي المعاني والبيان ، ولا نعتقد أنّ هذا الاقتراح يعدّ تهميشا وتغييبا لمصطلح البديع ، بل الامر عكس ذلك ، فهو يعزّز من توظيفه ضمن علمين ، ويجعل له حضورا مكثفا في الدراسة.

هذه أهم الخلاصات والنتائج العامة التي أمكن التوصّل إليها ، من خلال هذه الدراسة التي تبقى مقاربة إيقاعية بلاغية قابلة للتوسع والإثراء والنقد والتوجيه . ولعلّ هذا البحث أن يكون لبنة أو بعضا من لبنة تتضاف إلى الدرس الإيقاعي البلاغي الذي لا يزال في حاجة كبيرة لمزيد من الأبحاث والدراسات ، خاصة في ظلّ تفرّع علوم كثيرة عن البلاغة العربية.

والشكر لله بدءا وختاما

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

1- القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم) .

- مفدي زكرياء :

2- اللهب المقدس، ط (04)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر،2000 م.

3- إلياذة الجزائر، تق : محمد عيسى وموسى، مرا : محمد بن سمينة ، مؤسسة مفدي زكرياء والديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة ، الجزائر ، 2004 م .

4- إلياذة الجزائر، شر: الطاهر مريبعي، دار المختار للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009 م.

5- ديوان أمجادنا تتكلّم وقصائد أخرى، تصدير فخامة الرئيس " عبد العزيز بوتفليقة"، رئيس الجمهورية الجزائرية الديمقراطية، جمع وتحقيق مصطفى بن الحاج بكير حمّودة، مؤسسة مفدي زكرياء والوكالة الوطنية للاتّصال والنشر، الجزائر، 2003 م.

6- ديوان تحت ظلال الزيتون، ط (02)، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، 2007 م.

7- ديوان من وحي الأطلس، الجزء الأوّل، تقديم عباس الجراري، مشرف الطبع الملك محمد الخامس، بمناسبة تخليد ذكرى مرور عشرين سنة على استقلال المغرب، سنة 1976 م .

المعاجم

1-إنعام فوال عكالى: المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة : أحمد شمس الدين ، ط(02) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 1996 م .

2-جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء الأول دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982 م.

3- الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن محمد): أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004 م.

4-عبد الغني الدقر : معجم النحو ، ط(03)، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1986 م.

5- الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب) ، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق، يوسف الشيخ محمد البقاعي (دط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2010م، مادة (وقع).

6-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(1)، جزءان (ج 1 ، ج2) ،1993م.

7-محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مطبعة أمزيان ، الجزائر ، 1980 م.

8- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) : لسان العرب، الجزء السادس، ط(1)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997م. .

ثانيا : المراجع

1-المراجع القديمة

1-الأبشيهي المحلي(شهاب الدين محمد بن أحمد أبو الفتح) : المستطرف من كلّ فنّ مستظرف، مطابع الزهراء للإعلام العربي، مدينة نصر، القاهرة ،2004 م.

2-ابن الأثير(ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، جزءان (ج1، ج2) ، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، ط(2) ، منشورات دار الرافعي بالرياض،1983م.

3- ابن الأثير(ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، جزءان (ج1، ج2) ، تقديم وتحقيق وتعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

4- الأرموي(صفيّ الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر) : الأدوار في الموسيقى ، ج (02)، تح وشر: غطاس عبد الملك خشبة، مرا وتص: محمود أحمد الحفني ، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 م.

5- البحتري(أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي): الديوان ، تح وشر وتع : حسن كامل الصيرفي ، المجلد (1)، ط(2)، دار المعارف للطبع، مصر ، 1972م.

*الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

6- البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، ج (01)،ج(3)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ،2003 م .

7-رسائل الجاحظ، ج(2)، تح وشر: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، (د ت).

8-حازم القرطاجني(أبو الحسن): مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة ،ط(2)، مؤسسة جواد للطباعة دار الغرب الإسلامي، بيروت ،1981 م.

9-ابن حجة الحموي (تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله) :خزانة الأدب وغاية الأرب ، تق وتح: محمد ناجي بن عمر، ج(01)، ط(01)، دار الكتب العلمية ، بيروت، 2008م.

10- الخطيب القزويني(محمد بن عبد الرحمن بن عمر ، جلال الدين) : الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق وتعليق : غريد الشيخ محمد و إيمان الشيخ محمد ، ط(1)، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م .

11- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح وتع: محمد محي الدين عبد المجيد،جزءان(ج (01)،ج(2))، ط (05)، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، لبنان، 1981 م.

12- زكي الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ط (1)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

13- السبكي(بهاء الدين) : عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي، ج (02) ، ط(01) ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 2003 م.

14- السجلماسي (أبو محمد القاسم) : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تقديم و تحقيق : علال الغازي ، ط (1) ، مكتبة المعارف ، الرباط، المغرب ، 1980 م.

15- السّكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي) : مفتاح العلوم ، تعليق : نعيم زرزور، ط(1) ، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1983 م.

16- ابن سنان الخفاجي (أبو عبد الله بن محمد بن سعيد) ، سر الفصاحة، ط(1)، دار الكتاب العلمية للنشر – بيروت،1982م .

17- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): كتاب سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد بن هارون،جزءان (الجزء الأول،الجزء الرابع)، ط(1)، دار الجيل بيروت.

18- السيّد علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع ، ج (3)، تحقيق : شاكي هادي شكر، ط (1)، مطبعة النعمان النجف الأشرف، العراق، 1968م.

19- ابن سينا(أبو علي الحسين بن عبد الله): جوامع علم الموسيقى ضمن كتاب الشفاء، تح: زكريا يوسف، تص ومرا: أحمد فؤاد الأهواني ومحمود أحمد الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم ، المطبعة الأميرية ، القاهرة، 1956م.

20- ابن طباطبا(أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي) : عيار الشّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، مطبعة المدني ، مصر، 1985 م .

*عبد القاهر الجرجاني(بن عبد الرحمن) :

21- أسرار البلاغة، تعليق : أبو فهر محمود محمد شاكر، ط(01)، دار المدني للنشر ، جدة، 1991م.

22- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق وتعليق: سعيد محمد اللحام:ط (1)، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1999م.

23- دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طبع مكتبة الخانجي بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000 م .

24- العلوي (يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم) : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، الجزء(2)، مطبعة المقتطف ، مصر ، 1958 م.

*ابن فارس (أبو الحسين) :

25- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تع : أحمد حسن بسج ، ط(01) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1997 م .

26- الإتباع والمزاوجة، تح وتع : كمال مصطفى، (د ط) ، مكتبة الخانجي ، مطبعة السعادة، مصر ، (د ت).

27- قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، ط(1)، مكتبة الخانجي للنشر ، القاهرة ، 1979م.

28- ابن المعتز (عبد الله): كتاب البديع، تع :إغناطيوس كراتشقوفسكي،ط(3) ، دار المسيرة ، بيروت ،1982م.

29- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين، الكتابة والشّعر، تحقيق: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، إبراهيم المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1986م.

2-المراجع الحديثة

1. ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مرا وتد : أحمد عبد الله فرهود ، ط(1) ن دار القلم العربي للنشر ، حلب ، 1997 م .
2. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ، ط(05) ، مكتبة الأنجلو مصرية للنشر ، 1984 م .
3. إبراهيم رماني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1991 م.
4. إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط(1) ، المكتبة الأنجلو مصرية للنشر، 1950 م.

5. أحمد إبراهيم موسى: الصبغ البديعي في اللغة العربية ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1969 م.
6. أحمد أمين: فجر الإسلام، ط (10)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969 م.
7. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث- أصوله واتجاهاته- ط (2)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1981م.
8. أحمد مبارك الخطيب، الإنشاد والغناء في الشّعر الجاهلي ، ط(01)، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية، اللاذقية، 2009 م.
9. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط(3)، عالم الكتب القاهرة، 1992م.
10. أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2009م.
11. أحمد مطلوب : البحث البلاغي عند العرب ، (د ط)، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1982م.
12. أمين عبد المجيد بدوي: القصة في الأدب الفارسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981 م.
13. بسيوني عبد الفتاح فيود : علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، ط(02) ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2004 م.
14. جابر عصفور: مفهوم الشّعر، دار الثقافة، مصر، 1978 م.
15. حسام البهنساوي، علم الأصوات، ط(1)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004 م.
16. حسن طبل : علم المعاني في الموروث البلاغي، تأصيل وتقييم ، ط(02)، مكتبة الإيمان بالمنصورة ، مصر، 2004م .

17. حسني عبد الجليل : علم قراءة اللغة العربية، ط(01)، دار الصحوة للنشر والتوزيع، 2010م.
18. حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005 م .
19. خليل الموسى : الحداثة في حركة الشّعر العربي المعاصر ، ط(01)، مطبعة الجمهورية ، دمشق، 1991م.
20. خميس الورتاني : الإيقاع في الشّعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجا، ط(01)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2005 م.
21. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشّعري،(د ط) دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006م.
22. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشّعر العربي، (د ط)، (د ت).
23. روفائيل نخلة اليسوعي، غرائب اللغة العربية ، ط(04)، دار المشرق ، لبنان ، بيروت ،(د ت).
24. زواخ نعيمة: البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني: دراسة اسلوبية صوتية لسورة الواقعة، ط(1)، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م .
25. زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، ط (1)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006 م .
26. سعد عبد العزيز مصلوح : دراسة السمع والكلام – صوتيات اللغة من السمع إلي الإدراك–(ط1)، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة 2000 م.
27. سعيد الحنصالي: الاستعارات والشّعر العربي الحديثن ط(01)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.
28. السعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وظائفها الإبداعية، ط(3)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1984م.

29. سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط(01)، منشورات عويدات الجولية، بيروت، باريس، 1991 م.

*سيد البحراوي:

30. الإيقاع في شعر السياب، مطابع الحديث الجديدة، القاهرة، 1996م.

31. الإيقاع في شعر السياب، ط(02) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011م.

32. العروض وإيقاع الشّعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

33. سيد قطب: في ظلال القرآن ،ج (5)، ط(12)، دار الشروق للطبع، بيروت، 1986 م.

34. الشيخ علي عبد الرازق : علم البيان وتاريخه، ط(01) ، مكتبة الثقافة الدينية للنشر ، القاهرة ، 2004 م.

35. صابر عبد الدايم، موسيقى الشّعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي للنشر القاهرة، 1992م.

36. صاحب خليل إبراهيم : الصورة السمعية في الشّعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2000 م.

37. صفوان المتني: الموسيقى علم وفنّ وسرّ، دار طلاس للنشر، دمشق، 1994 م.

38. صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عن سيد قطب، دار الشهاب للنشر باتنة، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغآية، 1988م.

39. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط (3)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985 م.

40. صلاح يوسف عبد القادر : في العروض والإيقاع الشّعري، دراسة تحليلية تطبيقية ، ط(01)، شركة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، (1997،1996 م).

عباس محمود العقاد:

41- اللغة الشاعرة ومزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، 1960م.

42- اللغة الشاعرة ،(دط)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995م.

43- عبد الحميد سلامة بن زيد: خصائص الإيقاع في الموشّحات العربية، ط(01)، دار المدار الإسلامي ، بيروت، لبنان، 2009م.

44- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هيمة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

45- عبد الرحمن الوجى: الإيقاع في الشّعر العربي، ط(1)، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق 1989م.

46- عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني : البلاغة العربية ، أسسها، وعلومها ، وفنونها ، ج(1)، ط(1)، دار القلم دمشق ، والدار الشامية بيروت للنشر والتوزيع ، 1996 م.

47- عبد السّلام أحمد الرّاغب: الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق، نصوص قرآنية، ط(01)، دار القلم العربي ودار الرفاعي للنشر والتوزيع، سوريا، حلب، 2005 م.

48- عبد العزيز عتيق : علم البديع ، دار الآفاق العربية للنشر ، القاهرة ، 2004 م .

49- عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.

50- عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشّعري ، ط(01)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2009م.

51- عبد اللطيف الوراري : نقد الإيقاع، في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقّيه عند العرب ، ط(01) ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 2011م.

*عبد المالك مرتاض:

52- الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م.

53- بنية الخطاب الشّعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

54- في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2003م.

55- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط1، مكتبة الآداب علي حسن للنشر، القاهرة، 2009م.

56- عبد الواحد علام : البديع المصطلح والقيمة، مكتبة الشباب للنشر، 1992 م .

57- عثمان موافى: في نظرية الأدب من قضايا النثر والشّعر في النقد العربي القديم، ج(1)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع الإسكندرية، 2004م.

58- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط(04) ، دار العودة ، بيروت، 1981 م .

59- عرفات فيصل المناع: السياق والمعنى، دراسة في أساليب النحو العربي، ط(01)، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن ، بالاشتراك مع منشورات الاختلاف، الجزائر، ومنشورات ضفاف لبنان، 2013 م.

60- عزيز الشوان : الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.

61- - علي علي صبح : البناء الفني للصورة في الشّعر، ط(02)، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1996م.

*علوي الهاشمي :

62- قراءة نقدية في قصيدة حياة، تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة للشاعر علي الشرقاوي ، ط(01)، وزارة الإعلام والثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر ، بغداد ، 1989 م.

63- فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي ، ط(01)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 2006 م.

64- علي الجندي: فن الجناس، (دط)، دار الفكر العربي للطبع والنشر، مصر، (دت).

65- عمر بوشموخة : الإبداع في الفن الأدبي ، مطبعة متيجة، منشورات أبيك ن الجزائر ، 2007م.

66- غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم أصوات العربية، (دط)، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 2002 م.

67- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (د ط) ، دار الثقافة ودار العودة للنشر، بيروت، لبنان ، 1973 م.

68- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، دار المعرفة، 2009م.

69- فؤاد سليمان قلادة: الإيقاع الحيوي و دوره في التعليم والتعلم، مراجعة أ.د. إيزيس نوار، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الأزاريطة، الإسكندرية، 2003 م.

70- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ط (01)، دار العلم للملايين، بيروت، 1974 م.

71- كوليزار كاكل عزيز : دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، ط(01) ، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2009م.

72- لمياء عبد الحميد القاضي : مرجعية الصورة في شعر الطبيعة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة(نحو اعتماد المرجعية أساسا نقديا) ، ط(01) ، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة ، 2012م.

73- محمد بركات أبو علي : البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، ط (01)، دار البشير للنشر والتوزيع، عمّان، الاردن، 1992 م.

74- محمد جواد حبيب البدراني : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السيّاب، ط(01)، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2013م.

75- محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في سجنيات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (1954 -1962)، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، 2009 م.

*محمد زكي العشماوي:

76- الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983 م.

77- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981 م.

78- محمد السعيدي: التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، 2009م.

79- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م.

80- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

81- محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف: النغم الشّعري عند العرب، دار المريخ للنشر الرياض، مطبعة نهضة مصر، 1978 م.

82- محمد العمري : الموازنات الصوتية، في الرؤية البلاغية والممارسة الشّعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشّعر، إفريقيا الشرق للنشر ، بيروت، لبنان ، 2001م.
83- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976م.
84- محمد غاليم : التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، ط(1) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب 1987 م.
85- محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، ط(01)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2009م.
86- محمد المتقن : الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر،ج(01)، ط(01)، مطبعة أميمة، سيدي إبراهيم، فاس، 2012 م.
87- محمد محمد أبو موسى : دلالة التراكيب دراسة بلاغية،ط(05)،مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، 2014 م.
88- محمد محمد داود: الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة-، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 م.

*محمد الواسطي:
89- ظاهرة البديع عند الشّعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية، ط (1)، دار نشر المعرفة، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، 2003 م .
90- قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، (د ت).
91- مصطفى بوعناني: في الصوتيات العربية والغربية، ط (1). عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2010 م .
92- مصطفى حركات : نظرية الوزن، الشّعر العربي وعروضه ، دار الآفاق ، الجزائر، 2005م.

93- مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط(3) ، دار الكتاب العربي للنشر، بيروت ، 2001م.
94- ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشّعر العربي الحديث- عبد الله البرد وني نموذجا- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغآية، الجزائر، 2002 م.
95- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1994 م .
*منير سلطان :
96- البديع تأصيل وتجديد ، نشأة المعارف ، الإسكندرية ، للنشر ، 1986 م .
97- الصورة الفنية في شعر المتنبي،المجاز، منشأة المعارف للنشر ، الإسكندرية، 2002 م.
98- تشبيهات المتنبي ومجازاته، ط(01)، منشأة المعارف للنشر، الإسكندرية ، 1993م .
99- هادي نهر : علم اللغة الاجتماعي عند العرب، ط(01)، طبع الجامعة المستنصرية ، بغداد ، 1988م.
100- هارون مجيد : الجمال الصوتي للإيقاع الشّعري ، تائية الشنفرى أنموذجا، ط(01)، ألفا للوثائق للنشر، قسنطينة، الجزائر، 2014م.
101- وجدان الصايغ:الصور الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعر الأخطل الصغير، ط(01)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2003م.
102- يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دراسة فنية تحليلية ، ط (1) . دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة ، 1987 م.
103- يمنى العيد : في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي، ط(03) ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، 1985م.

104- يوسف الإدريسي : التخييل والشّعر ، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، ط(01)، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2012 م.
105- يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ط(02)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، 1982 م.
106- يوسف شوقي: رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، مطبوعات دار الكتب القاهرة، 1969 م.

المخطوطات والرسائل

1- صالح علي صقر عابد: الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير ، إشراف: أ.د عبد الله أحمد خليل إسماعيل، جامعة الأزهر، 2011 م.
2-عبد الحميد بوفاس ، الإيقاع في إلياذة الجزائر ، دراسة إيقاعية دلالية ، رسالة ماجستير، إشراف أ.د عزيز لعكايشي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة ، الجزائر، 2007/2006.

المراجع الأجنبية المعرّبة

1- جان كوهن : بنية اللغة الشّعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، ط(02)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2014 م.
2- جون لوينز: اللغة واللغويات، تر: محمد العناني ، ط(01)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2009م.
3- رتشاردز: مباديء النقد الأدبي ، تر: مصطفى بدوي، مرا: لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، 1960م.

4- رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط(03) ، مرا: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 1987 م.

5- فردينان دو سوسر: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986م.

6-هيغل(جورج وليام فريديريك) : فن الموسيقي ترجمة جورج طرابيشي، ط(1)، دار الطليعة للطباعة والنشر،1980 م.

7- وتر جيمس تيرنر: الموسيقى تاريخ موجز ،ترجمة محمد النوني وأ.شكيب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

المجلات والجرائد والدوريات

1-أحمد نصيف الجنابي : (موسيقى الشّعر هل لها صلة بموضوعات الشّعر وأغراضه؟) ، مجلة الأقلام ، الجزء (04)، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، العراق، كانون الأول(ديسمبر) ، 1964 م

2-أمينة فزاري: (الإيقاع الشّعري، مفهومه وعناصره وأهميته)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، التواصل عدد 16، جوان 2006 م.

3-بلقاسم بلعرج: (من سمات الأداء في ثقافة العرب الاولين "الإيقاع"): فصول مجلة النقد الأدبين العدد 67، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 2005 م.

4-سيد محمد مير حسيني و علي أسودي: (التنكير وجمالياته البلاغية في نهج البلاغة) ، مجلة العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها ، ع (26)، 2013 م.

5-عبد الحميد بوفاس (جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى)، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد (01)، جوان ، 2015 م.

6- محمد مشبال: (البلاغة ومقولة الجنس الأدبي) ، مجلة عالم الفكر ، ع (01) ، مج (30) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2001 م .

7-ناصر معماش: (نغمية الإيقاع الموسيقي في القصيدة العربية): الناص: مجلة فصلية محكمة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل الجزائر، العددان 2 و3 ،أكتوبر-مارس، 2005/2004م.

8- هدى الصحناوي :(الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا)، مجلة جامعة دمشق، مج(30)، ع(1+2)، 2014م.

مواقع الأنترنيت

1- روبورتاج كمال بن جعفر نشر في جريدة المساء بتاريخ2008/08/22

-http://www.djazairess.com/elmassa/10823

2-علي محمد المكاوي : البيئة والأسماء، دراسة في المعاني والدلالات.www.kotobarabia. com

الملتقيات

1-حسن فتح الباب: (مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشّعري في الجزئر)، مفدي زكراء في حنايا الجزائر. مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، أعمال الملتقى الدولي ، 16، 17، 18، فيفري ، غردآية ، 2002م، مؤسسة مفدي زكرياء للنشر، 2005 م

2- محمد رمزي: (جماليات المكان في شعر مفدي زكرياء)، مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، أعمال الملتقى الدولي ، 16، 17، 18، فيفري ، غردآية ، 2002م، مؤسسة مفدي زكرياء للنشر، 2005 م .

3- محمد عبد القادر بن الحاج قاسم (تدوين إيقاعات الموسيقى العربية اعتمادا على آلة الطار العربي)، أعمال الندوة العلمية: الإيقاع في الموسيقى بين التنظير والممارسة، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية، يومي 4 و5 ماي 2012 م، مطبعة المغاربية، منشورات كارم الشريف، تونس، 2013 م.

المراجع باللغة الأجنبية:

1-Alain.Rey et Josette.Rrey Debove:le petit Robert ,édition .i
1986,paris.

2. www . perss. Fr. Henri meshonnic: (fragment d'une critique du rythme) N 23 , 1974.
3. Lucie Bourassa,(rythme et sens dans un poeme de paul-marie lapointe), protée, departement des arts et lettres, université de québec, chicoutimi,hiver,1990.
4. *www.**archipel**.**uqam.ca:*** Marie-christine busque, rythme et sonorité dans les dramaturgies contemporaines, étude de cas: jon fosse,sarah kane,josé pliya, mémoire présenté comme exigence partielle de la maitrise en théâtre, université du Québec à Montréal, juin 2013.
5. https://gerflint.fr, Simona pollicino (la notion de rythme entre poésie et musique),synergies Espagne n 4, université de palerme,Italie ,2011.

ملخـص البحث

1- ملخص باللغة العربية

2- ملخص باللغة الإنجليزية

3- ملخص باللغة الفرنسية

1-ملخص البحث باللغة العربية

الإيقاع البلاغي في شعر مفدي زكرياء

يعالج هذا البحث ظاهرة الإيقاع البلاغي في شعر مفدي زكرياء، من خلال دواوينه الخمس، وهي : اللهب المقدّس، إلياذة الجزائر، من وحي الأطلس، تحت ظلال الزيتون وأمجادنا تتكلّم . وقد اشتمل هذا البحث على مدخل وثلاثة أبواب وتسعة فصول وخاتمة.

حيث عالجت في المدخل مختلف المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للإيقاع، مشيرا إلى علاقته بمختلف علوم اللغة، متحدّثا عن بعض الفروق الموجودة بين الإيقاعين الموسيقي

والشّعري، مع تبيين العلاقة بين الإيقاع والموسيقى وكذا الإيقاع والإنشاد . كما تمت الإشارة إلى أنواع الإيقاع وإبراز وظائفه البيانية التفسيرية والجمالية والنفسية والتعبيرية، ليتم التمييز بين الإيقاع داخل الفنون وخارجها .

وقد تطرقت في الباب الأول (إيقاع علم المعاني) إلى إيقاع الخبر والإنشاء، وإيقاع التقديم والتأخير، وإيقاع التعريف والتنكير.

وفي الباب الثاني (إيقاع علم البيان) تمّ الحديث عن إيقاع التشبيه، وإيقاع الاستعارة، وإيقاع الصورة الكليّة .

ليعالج الباب الثالث (إيقاع علم البديع) إيقاع السّجع، وإيقاع الجناس، وإيقاع ردّ الأعجاز على الصّدور .

حيث كشف البحث عن إدراك العرب قديما الإيقاع البلاغي ضمن اهتمامهم باللغة العربية في مختلف الاستعمالات، إضافة إلى اهتمامهم بالشّعر وتنقيحه وتجويده، كلّ ذلك من أجل التأثير في المتلقي والتعبير الدقيق عن المعنى المقصود . وذلك ما تجلى في حديثهم عن الفصاحة والبلاغة وكذا بحوثهم المتعلقة بقضايا الإعجاز في القرآن الكريم، والقراءات القرآنية .

كما يتبين من خلال هذا البحث أنّ الإيقاع البلاغي لا يمكن أن يدرس بمعزل عن القضايا الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، إضافة إلى النظرة الشمولية في هذه الجوانب من دون إهمال أيّ منها .

وإن كان من ميزة في الإيقاع العروضي وهي الضبط والوضوح، فإنّ الإيقاع البلاغي يتّسم بالتنوع والتعدّد والثراء، باعتباره يمثّل اللغة، بل لا يمكن لهذه الأخيرة أن تتحقّق إلا في وجود ظاهرة بلاغية .

ولعلّ هذه النظرة للإيقاع هي التي تجعل البلاغة العربية تتجدّد عطاءاتها بتجدّد التركيب اللغوي أو النظم والتأليف، ممّا يجعل الإيقاع البلاغي معبّرا عن كلّ إبداع في أيّ عصر من العصور .

2 – ملخص البحث باللغة الإنجليزية

Abstract:

Rhetorical Rhyme in Moufdi Zakarya's Poem

The present research deals with the phenomenon of rhetorical rhythm in Moufdi Zakarya's poem through his five collections, namely; alahab elmokadas, The Iliad of Algeria, min wahyi el atlas, tahta dilal ezaytoun, and amdjadona tatakalem. It is made up of a general

background, three chapters, nine sections and a conclusion. In the general background of the research, we have dealt with the various linguistic and terminological concepts for rhythm, pointing out to its relationship with the different language disciplines. We have also spoken about the musical and poetic rhythms, pinpointing the link between rhythm and music from the one hand, and rhythm and songs from the other. Further, we have referred to all kinds of rhythm and highlighted its expressive, interpretive, aesthetic, psychological functions, which led us to differentiate between rhythm within arts from the one outside them.

The first chapter dealt with the rhythm of predicative and affective styles; rhythm of foregrounding and backgrounding; rhythm of definiteness and indefiniteness. In the second chapter, there has been a discussion about the rhythm of simile, metaphor and the rhythm of the global image. The third chapter examined the rhythm of rhyme, homophony and the one of rendering the backgrounded verses in the forgrounded ones.

The research has revealed the awareness of the ancient Arabs to the rhetorical rhythm within their interest in the Arabic language in different uses in addition to their keen interest in poetry and its refinement. All that is for the sake of influencing the addressee and getting the pithy expression for the intended meaning. This has been manifest in their talk on eloquence, rhetoric as well as their research works related to issues of miracles within the sacred Quran and Quranic readings.

Additionally, the research has shown that the rhetorical rhythm cannot be studied in isolation from the phonological, syntactic, morphological and semantic issues, not to mention the global view among these aspects without neglecting anyone of them.

Despite the fact that metrical rhythm is characterized by its rigour and clarity, rhetorical rhythm is known for its variety, diversification and richness. This is so because it represents language. Actually, the latter will have no realization unless there exists a rhetoric phenomenon.

In fact, it is highly possible that the present vision to rhythm is behind the renewal of Arabic Rhetoric whenever there are new linguistic structures or expressions. Given such a situation, rhetorical rhythm is made a precursor for any creative work at all times.

3- ملخص البحث باللغة الفرنسية

Résumé :

Le rythme rhétorique dans la poésie de Moufdi Zakaria

Cette recherche porte sur le phénomène du rythme rhétorique dans la poésie de Moufdi Zakaria, dans ses cinq recueils de poèmes, à savoir: alahab elmokadas, The Iliad of Algeria, min wahyi el atlas, tahta dilal ezaytoun, and amdjadona tatakalem. Cette recherche comporte une introduction, trois chapitres, neuf sections et une conclusion.

J'ai traité dans l'introduction des différentes définitions langagières et conventionnelle du rythme, en indiquant sa relation avec les diverses sciences du langage, et parlant aussi de quelques différences existant entre le rythme musical et poétique, j'ai démontré également

la relation entre le rythme et la musique, ainsi la relation entre le rythme et le chant. J'ai souligné les types de rythme et les importantes fonctions du rythme à savoir : rhétoriques, explicatives, esthétiques, psychologiques et expressives, aux fins de faire une distinction entre le rythme dans les arts et au-delà.

Dans le premier chapitre, j'ai traité du (rythme sémantique), du rythme de l'informatif et de l'expressif, et du rythme de l'avancement et du report, et du rythme de la définition et de l'indéfinition.

Dans la deuxième chapitre (rythme de l'éloquence), on a parlé au sujet du rythme de la comparaison, de la métaphore, et du rythme de l'image globale. Le troisième chapitre a traité du (rythme de la rhétorique), de l'assonance rythmique, de l'allitération et le rythme, et le rythme de liaison de la fin et début des vers.

La recherche a révélé l'engouement des arabes anciennement pour le rythme rhétorique dans leur intérêt pour la langue arabe dans les différents usages, ainsi que leur intérêt pour la poésie et pour son épuration et amélioration, le tout dans le but d'influencer le récepteur et de trouver l'expression exacte du sens voulu. Chose qui se manifeste dans leurs discussions à propos de l'éloquence et de la rhétorique, ainsi que leurs recherches sur des questions miracle dans le Coran et les lectures coraniques.

Il est avéré à travers cette recherche que le rythme rhétorique ne peut être étudié indépendamment des problèmes acoustiques, morphologiques, syntaxiques et sémantiques, sans parler de la vision globale entre ces aspects, sans négliger aucun d'entre eux.

Bien que l'avantage du rythme métrique soit l'exactitude et la clarté, le rythme rhétorique est caractérisé par la diversité, la pluralité et la richesse, car il représente la langue, cette dernière ne peut être réalisée qu'en présence d'un phénomène rhétorique.

Il se peut que cette vision du rythme, c'est elle qui fait de la rhétorique arabe renouveler ses productions en renouvelant la composition linguistique ou les systèmes et la création. Ce qui rend le rythme rhétorique exprimer toute créativité dans toute époque quelconque.

الفهـــرس

الموضوع	الصفحة
إهداء	أ
شكر	ب
مقدمة	01 -18
مدخل (الظاهرات الإيقاعية)	19
تمهيد	20- 25
1- المفهوم اللغوي للإيقاع	26- 32
2- من التعريفات الاصطلاحية للإيقاع	32- 49
3- وظائف الإيقاع	49-57
4- صعوبة الإيقاع	57- 62
5- الإيقاع خارج الفنون والآداب وداخلها	62- 64
6-الإيقاع ظاهرة عامة	64-65
7- بين الإيقاع والوزن	65-69
8- الإيقاع والموسيقى	69-73
9- بين الإيقاع والإنشاد	74-77
10- بين الإيقاعين الشّعري والموسيقي	77-92
11- الإيقاع جوهر أم مادة؟	92-98
12- مظاهر الإيقاع	99-102
13- الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي	102
13 -1- الإيقاع الداخلي	102-113

13-2- الإيقاع الخارجي	118-113
14- أنواع الإيقاع باعتبار العلوم	119-118
15- من ظواهر الإيقاع القولي العام	126-120
16- مقامات الإيقاع	128-127
17- وقفة مع الخليل بن أحمد الفراهيدي وابن سينا	148-128
الباب الأول : إيقـــاع علـم المعـــاني	149
علم المعاني بين المفهوم والأهمية	155-150
الفصل الأول : إيقاع الخبر والإنشاء	156
1-دلالات توظيف الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية	160-157
2- سيميائية الخبر والإنشاء	161-160
3-الإيقاع وعملية النسيج والبناء في العمل الفني	162-161
4-إدراك النحاة والبلاغيين علاقة التراكيب بالمعاني	168-162
5- جماليات الخبر والإنشاء	171-168
الدراسة التطبيقية (إيقاع الخبر والإنشاء)	172
أوّلا : إيقاع الأساليب الخبرية	172
1-إيقاع الجمل الفعلية المثبتة	176-172
2- إيقاع الجملة الفعلية المردوفة بأسلوب التمني	179-177
3-إيقاع الجملة الخبرية المنفية	181-180
4-إيقاع أسلوب الشرط	181
-أ - الأداة إذا	182-181

-ب - مَن	182-182
-ج - إِنْ	183-182
5-إيقاع الجمل الاسمية	189-183
ثانيا : إيقاع الأساليب الإنشائية	189
1-إيقاع الأمر	195-189
2-إيقاع النداء	197-195
3-إيقاع الاستفهام	201-197
4-إيقاع الأمر والنداء	204-201
7-إيقاع النداء والتعجب والأمر	206-204
الفصل الثاني : إيقـــاع التقديـــم والتأخيـــر	207
1-التقديم والتأخير في عرف البلاغيين القدماء	209-208
2- من الأغراض البلاغية للتقديم والتأخير	210
• تقديم المسند إليه على المسند	210-210
تقديم المسند (تأخر المسند إليه عن المسند)	211-210
3- تقسيم آخر للتقديم	212-211
3-1- مقامات التقديم الذكري	214-212
3-2- مقامات التقديم المعنوي	217-214
الدراسة التطبيقية (إيقاع التقديم والتأخير)	218
3-تقديم الجار والمجرور(شبه الجملة) على المفعول به	221-218

4- إيقاع التقديم والتأخير ضمن التكرار	224-221
5-إيقاع التقديم والتأخير القائم على تقابلات دلالية	230-224
6-إيقاع تقديم الجار والمجرور على الفاعل	245-231
الفصل الثالث: إيقـــاع التعـريف والتنكيـر	246
1-التعريف والتنكير في عرف البلاغيين القدماء	248-247
2-المعارف	250-248
3- حالات تنكير المسند	250-250
4- تنكير المسند إليه	251-251
5- تعريف المسند	253-251
6-أغراض تعريف المسند إليه	255-253
7- تعريف وتنكير المسند إليه عند السكاكي	261-255
الدراسة التطبيقية (إيقاع التنكير والتعريف)	262
1-إيقاع تنكير الحال	268-262
2-إيقاع تنكير المبتدأ	274-268
3-إيقاع أسماء الأعلام الدالة على أماكن جغرافية	284-275
* خلاصات ونتائج الباب الأول	289-285
البـاب الثانـــي: إيقـــاع علـم البيـــان	290
علم البيان في عرف البلاغيين القدماء	297-291
الفصل الأوّل : إيقـــاع التشبيـــه	298
التشبيه في عرف البلاغيين القدماء	299

1- حدّ التشبيه	300-299
2-أهمية التشبيه	306-300
3-التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني	308-306
4-فصل في وجه الشبه المفرد و وجه الشّبه المركب	311-308
5-أركان التشبيه	316-311
6- تقسيم التشبيه باعتبار الغرض	317-316
7-الغرض من التشبيه	319-317
8-التشبيه المقلوب	321-319
الدراسة التطبيقية (إيقاع التشبيه)	322
1- إيقاع ما كانت أداته الكاف	338-322
2- إيقاع ما كانت أداته كأنّ	347-338
3- إيقاع ما اجتمعت فيه الكاف وكأنّ	361-347
4-إيقاع ما كانت أداته مثل	363-361
5-إيقاع التشبيه الضمني	363-363
6- إيقاع التشبيه المفروق	364-363
7-إيقاع التشبيه البليغ	371-364
الفصـل الثانـي :إيقـاع الاستعـارة	372
1- تعريفات الاستعارة	374-373
2-أقسام الاستعارة	377-375
3-بلاغة الاستعارة	379-378

الدراسة التطبيقية (إيقاع الاستعارة)	380
أولا: التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في إلياذة الجزائر	403-380
ثانيا: التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان اللهب المقدّس	407-403
ثالثا:التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان من وحي الأطلس	413-407
رابعا: التنظيمات الإيقاعية في باب الإخوانيات	417-413
خامسا:التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان تحت ظلال الزيتون	421-417
سادسا: التنظيمات الإيقاعية للاستعارة في ديوان أمجادنا تتكلم	428-421
الفصل الثالث: إيقاع الصورة الكليّة	429
1-الصورة الشّعرية	436-430
2-أنواع الصور	436
أ- الصورة الأدبية	437-436
ب- الصورة البلاغية	437-437
ج- الصورة البيانية	438-437
د- الصورة الحسية	438-438
هـ- الصورة الرمزية	438-438
و- الصورة الكاريكاتورية	439-439
ز- الصورة المهيمنة	439-439
3-الصورة والشعور	441-440
الدراسة التطبيقية (إيقاع الصورة الكلية)	442

أولا:إيقاع الصورة القائمة على المكان الواحد	442
1-إلياذة الجزائر	461-442
2- ديوان من وحي الأطلس	463-461
3-ديوان أمجادنا تتكلّم	467-463
ثانيا: إيقاع السياق الثقافي ضمن الصور الكلية	470-467
ثالثا : إيقاع النسق الأدبي ضمن السياق الثقافي	470
قصيدة " خواطر كئيب"	471-470
أ- إيقاع العنوان	473-471
ب- إيقاع صيغ المفاضلة	474-473
رابعا:إيقاع المشاهد	474
*قصيدة " تنزّل كريما في بلاد كريمة "	475-474
1-إيقاع المشهد الأول : مشهد الترحيب والتهليل واللّقاء	476-475
2- إيقاع المشهد الثاني (التحوّل إلى الممدوح)	478-477
* قصيدة دموع وآلام وخواطر :	478-478
أ- إيقاع العنوان	479-479
ب-التنظيمات الإيقاعية ضمن المشهد الأوّل:	480-479
*التكرار في الصورة الاستعارية	480-480
**الموقف من الزمن	481-480
ج- إيقاع المشهد الثاني	483-481

خامسا: إيقاع شعر التفعيلة (قصيدة " أنا ثائر" أنموذجا)	490-484
1- إيقاع العنوان	491-490
2- إيقاع الحركة في النص	491-491
أ- إيقاع المشهد الأول	493-492
ب - إيقاع المشهد الثاني	494
ب-1 - السرد :	494-494
ب-2 - البنية الأسلوبية القائمة على الفعل الماضي والمفعول به	498-494
ج- إيقاع المشهد الثالث	499-498
ج-1- الأفعال الماضية والعطف عليها	499-499
ج-2- التطريز والسّجع	500-499
ج-3-التركيب النحوي	501-500
د- إيقاع المشهد الرابع (الأخير)	504-501
*خلاصات ونتائج الباب الثاني	515-505
الباب الثالث : إيقـــاع علـــم البديـــــع	516
البديع وتعدد الدلالات والمباحث	523-517
الفصل الأول : إيقاع السّجع	524
1-السّجع في عرف البلاغيين القدماء	528-525
2- أقسام السّجع	534-528
3-شروط السّجع	535-534

4-بلاغة السّجع	538-535
الدراسة التطبيقية (إيقاع السّجع)	539
1-إيقاع السّجع المتوازي	549-539
2-إيقاع السّجع المطلق المطرّف	552-549
3-إيقاع التشطير	564-552
الفصل الثاني : إيقـاع الجنـاس	565
1-تعريف الجناس	567-566
2-أقسام الجناس	568-567
2-1- الجناس التام	568-568
2-2- الجناس غير التام	568-568
3-أنواع الجناس التام	568
3-1- الجناس المماثل	568
3-2- الجناس المستوفى	568
3-3-جناس التركيب	568
4-أنواع الجناس غير التام	568
أ- الجناس المُصَحَّف	568
ب- الجناس المضارع	569
ج-الجناس اللاحق	569
د- الجناس المُحرّف	569
هـ- الجناس الناقص	569
و- جناس قلب البعض	569

ز-الجناس المزدوج	570
5- ما يلحق بالجناس	570
6- وظيفة الجناس	570
6-1- الوظيفة الدلالية	573-570
6-2- الوظيفة الصوتية	574-573
6-3- الوظيفة النفسية	577-575
-7- بلاغة الجناس	577-577
8- كيفية تذوق الجناس	579-578
9- جمال الجناس	580-579
الدراسة التطبيقية (إيقاع الجناس)	581
أوّلا: إيقاع الجناس التام	581
1- إيقاع الجناس المماثل	587-581
2- إيقاع الجناس المستوفى	588-588
ثانيا: إيقاع الجناس غير التام	588
1- إيقاع الجناس المحرّف	591-589
2- إيقاع الجناس الناقص	593-591
3-الجناس الناقص المردوف	595-593
4-إيقاع الجناس المطرّف	597-595
5- إيقاع الجناس المضارع	609-597

6-إيقاع الجناس ضمن بنية التشطير	611-609
7- إيقاع الجناس اللاحق	618-611
8- إيقاع جناس القلب	623-618
9- إيقاع الملحق بالجناس	624
9-1- إيقاع جناس الاشتقاق	627-624
9-2- إيقاع جناس شبه الاشتقاق	637-627
الفصل الثالث :إيقاع رد الأعجاز على الصدور	638
رد الأعجاز على الصدور ، مفهومه وأقسامه	646-639
الدراسة التطبيقية (إيقاع ردّ الأعجاز على الصدور)	647
أولا : إيقاع التصدير المكرّر	647
1-ما كان بين بداية الصدر ونهاية العجز	649-647
2-ما كان في حشو الصدر ونهاية العجز	659-650
3-ما كان في نهاية الصدر ونهاية العجُز	664-659
4-ما كان في بداية ونهاية العجز	668-664
ثانيا : إيقاع التصدير المتجانس	668
1-ما كان في أوّل الصدر ونهاية العجز	670-668
2-ما كان في حشو الصدر ونهاية العجُز	671-670
3-ما كان في نهاية الصدر ونهاية العجز	673-671
4- ما كان في بداية ونهاية العجُز	673-673

ثالثا : إيقاع التصدير الاشتقاقي	674
1-ما كان في بداية الصدر ونهاية العجُز	680-674
2-ما كان في وسط الصدر ونهاية العجُز	687-680
3-ما كان في نهاية كل من الصدر والعجُز	691-687
4-ما كان في العجُز	696-692
رابعا : إيقاع تصدير شبه الاشتقاق	696
1-ما كان في بداية الصدر ونهاية العجُز	697-696
2-ما كان في حشو الصدر ونهاية العجُز	705-698
3- ما كان في نهاية كل من الصدر والعجُز	707-705
4-ما كان في بداية ونهاية العجُز	709-707
*خلاصات ونتائج الباب الثالث	716-710
الخاتمة	717
نتائج واقتراحات	718
النتائج العامة	724-718
الاقتراحات	729-724
قائمة المصادر والمراجع	730
أولا : المصادر	732-731
ثانيا المراجع	748-732
ملخص البحث	749

ملخص البحث باللغة العربية	751-750
ملخص البحث باللغة الإنجليزية	753-752
ملخص البحث باللغة الفرنسية	755-754
الفهرس	769-756