وزارة التـــعليـــم العـــالي والبـــحـــث العـــلمي

جـــامـــعة الدكتـــور الطـــاهر مـــولاي

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

شعبة دراسات لغوية

تخصص لسانيات عامة

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس تخصص لسانيات عامة

الموسومة بـــ:

التشكيل الإيقاعي في الشعر الثوري الجزائري

مفدي زكريا أنموذجا

إعـداد الطـالبتين

- جبوري هجيرة
- بكرو خديجة

إشـراف الاستـاذ

د.شعيب يحي

السنة الجامعية2018/2017م-1439/1438هـ

دعاء

اللهم إني أسألك فهم النبيين، و حفظ المرسلين، و

الملائكة المقربين اللهم اجعل ألسنتنا

عامرة بذكرك، و قلوبنا بخشيتك،

و أسرارنا بطاعتك، إنك على كل شيء قدير،

حسبنا الله و نعم الوكيل...

شكر وتقدير

الحمد لله الذي قال: " يرفع الله الذين آمنوا والذين أوتوا العلم درجات" .والصلاة والسلام علي نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد:

إن أسمى عبارات الحمد والشكر العطرة أرفعها متواضعة إلى مقام رب العزة ذي الجلال والإكرام على ما أولاني إياه من النعم المتوالية والتوفيق والخير العميم.

أخص بالشكر والتقدير الأستاذ " شعيب يحي" التي تفضل مشكورا بقبول الإشراف على هذه الرسالة. والتي أفادنا بالكثير من التوجيهات القيمة في كل صغيرة وكبيرة من هذا البحث، وتحمل معنا عناء إنجاز هذه المذكرة فأسأل الله العلي القدير أن يجازيه ويحفظه ويسدد خطاه.

كما أشكر جميع أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة سعيدة والذين ساهموا في تكويننا طوال مراحل الدراسة.

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة.

جبوري -بكرو

الإهداء

إلى الذين قال الله سبحانه وتعالى في حقهما:

"فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا"

أهدي هذا العمل إلى أبي وأمي أطال الله في عمرهما

إلى إخوتي معمر، أحمدو أخواتي العزيزات.

إلى صديقاتي الحبيبات

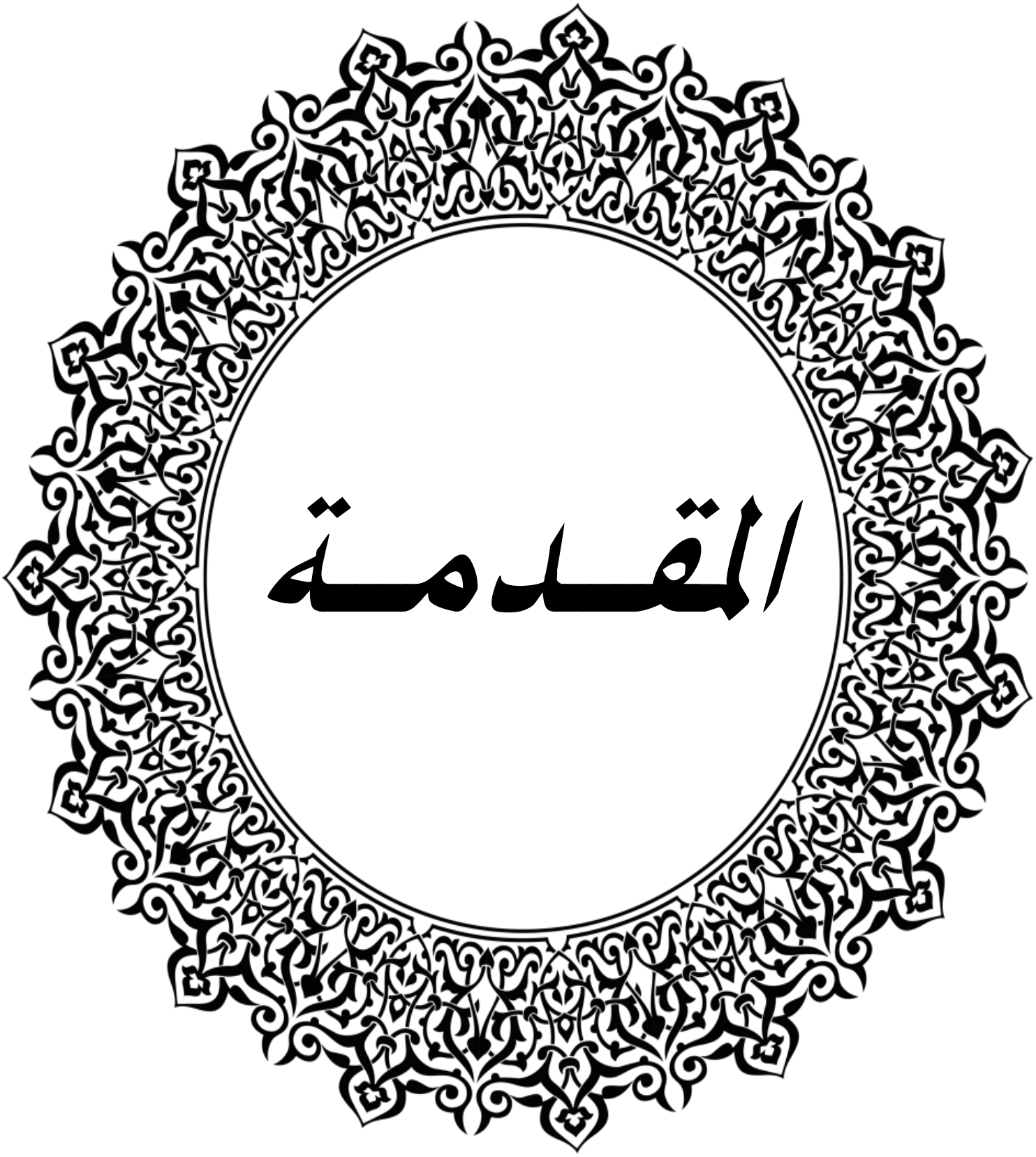
إلى كل من نساهم قلمي ولم ينساهم قلبي.

جبوري هجيرة

الإهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات
إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله جل جلاله. إلى من بلغ الرسالة
وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العاملين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.
أهدي هذا العمل إهداء خاص وخاص إلى من حملتني وهنا على وهن إلى التي أضاءت
دنياي وساعدتني على تحقيق مناي وخففت آلامي وقاسمتني أفراحي وأحزاني إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها
أمي ثم أمي ثم أمي
إلى من رباني فكان نعم المربي وإذا احتجت كان أول الملبي والذي حثني على مكارم الأخلاق وعلمني
أن العلم سلاح وأن الغاية لا تنال إلا بالإصرار سندي الوحيد والدي
إلى الشموع التي تثير قلبي إخوتي وأزواجهن محمد، جلول، حسين، عزيز وأختي الغالية والعزيزة عائشة
إلى من تقاسمت معهم الأفراح والأحزان وعشت معهم أحمل وأروع الأيام صديقاتي عومرية،
وردة، مريم، سهام، خيرة، أحلام، مخطارية، نور الهدى، مباركة، وابنة خالي الغالية سامية وعائلتها.
إلى من كانت سندي في مذكرتي ورفيقتي الغالية هجيرة
إلى زوجي وشريك حياتي مصطفى وعائلته
إلى جدتي وجدي أطال الله في عمرهما وإلى خالتي العزيزة وأولادها
دون سواء إلى الكتاكيت الصغيرة صفاء، رفيق، ياسر، رجاء.
وفي الختام أهدي تحية خاصة إلى أعضاء المصلى فاطيمة الزهراء رضي الله عنها

بكرو خديجة


المقدمة

والحمد لله خالق الإنسان معلمه ا لبيان والصلاة والسلام على من أولي جوامع الكم معجزا بذلك عمالقة الفصاحة والبلاغة إذا قال صلى الله عليه وسلم إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة".

لقد كان الشعر وما زال اللبنة الأساسية في بناء الأدب العربي من جاهليته إلى عصرنا هذا فهو ترجمان حال الأمة في عدها وساعة ذلها، في سلمها وحربها، وسرائها وضرائها،.. كان يشمل الحياة كلها تتداوله الأجيال جيلا بعد جيل دون مشقة ولا تعب، إذ كان كافيا للعربي أن يسمع القصيدة مرة فتشربها نفسه وتتلذذها أذنه ويستوعبها عقله فترسخ، ويتمثلها في حياته ويستشهد بها في مواقفه، فهذا اللون الأدبي الفريد يثقب أذن السامع ويشده إليه بشدة وينغمس داخله دون إرادة منه فيجد نفسه قد استوعبه عن ظهر قلب فما السر في ذلك؟

إن النفس البشرية فطرت على كل ما هو جميل ممتع والأذن البشرية هي من توصل هذا الإحساس وترغب فيه إن كان جميلا، وتنفر منه إن كان قبيحا، فالشعر بوزنه وقافيته وبحره وموسيقاه يجذب الانتباه، فالإيقاع الفني هو سر الجذب والإعجاب ولا تنطبق هذه الحقيقة على لون شعري واحد بعينه ولكنها تشمل كل أغراض الشعر العربي قديمه وجديده، فالأوزان لم تتغير وكذا البحور والقوافي وإن شاء الله في مذكرتنا هذه نحاول مستعنين بالله سبحانه عز وجل أن ندرس هذا الفن الجميل الراقي الذي هو فن الإيقاع في لون جديد من الشعر العربي ظهر في العصر الحديث وهو الشعر الثوي واخترنا نموذجا في ذلك هو الشعر الجزائري، الذي تولد من معاناة الشعب الجزائري إبان الحقبة الاستعمارية المظلمة مبينين في ذلك أثره في الشعر عامة والجزائري خاصة، ودوره في إيقاظ النائمين وتنبيه الغافلين وشحن همم الشعب للدفاع عن وطنه واسترجاع هيبته. ونسأل الله التوفيق.

وعلى الرغم من أن مفدي زكريا قد حاز اهتمام الكثير من الدارسين وتناوله العديد من الدراسات والبحوث الأكاديمية والرسائل العلمية والجامعية، إلا أنه لم يحض بالدراسة الوافية.

وعلى هذا الأساس قد اخترنا أن يكون موضوع بحثنا "التشكيل الإيقاعي" في شعره متخذين الإلياذة واللهب المقدس أنموذجا للدراسة التطبيقية.

ولم يكن لهذا الموضوع جزافا بل يعود لأسباب الآتية:

1. عكوف الدراسات الأدبية على جنس القصة والرواية وإهمالها لجنس الشعر في أدبنا العربي والأدب الجزائري خاصة.
2. محاولة دراسة الإلياذة واللهب المقدس دراسة إيقاعية.

ولتحقيق هـ ذه الأهداف تحلق في أذهاننا مجموعة من التساؤلات نذكر منها:

1. ما هو الإيقاع؟ وما هي أنماطه في العصر الجاهلي وفي العصر الحديث؟
2. وما هي تجليات الإيقاع الداخلي والخارجي في اللهب المقدس والإلياذة؟

ولإنجاز هذا البحث اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي وطلك للكشف عن طبيعة الإيقاع ودلالته في الشعر الثوري الجزائري.

وقد حتم تعدد المباحث وتمايزها ضرورة الالتزام بالمخطط المقترح منذ البداية والمتمثل في: مقدمة، مدخل، فصلين وخاتمة. فقد تطرقنا في المدخل إلى نبذة عن الشعر الثوري الجزائري

وأما الفصل الأول فتناولنا فيه "الإيقاع مفهومه وأنماطه" وقد قسم إلى مبحثين: الأول تحدثنا فيه مفهوم عن مفهوم الإيقاع اللغوي والاصطلاحي والمبحث الثاني تناولنا فيه أنواع الإيقاع الشعري في العصر الحديث وفي العصر الجاهلي.

والفصل الثاني جاء تطبيقيا، حيث تطرقنا فيه إلى الإيقاع ودلالته في الشعر الثوري الجزائري مفدي زكريا أنموذجا، إذا جاء في مبحثين: تحدثنا في المبحث الأول عن الإيقاع الداخلي يتضمن المحسنات

البديعية اللفظية والمعنوية والثاني الإيقاع الخارجي يتضمن الوزن والقافية في اللهب المقدس وإلياذة الجزائر وختمنا بخاتمة جعلناها محصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال الفصلين المذكورين.

هذا ولا يمكننا ا لقول بأن البحث خلا من المتاعب والصعوبات وهي طبيعة كل بحث ومن بين هذه الصعوبات:

1. كثرة المراجع الخاصة بالإيقاع مما أدى إلى صعوبة انتقاء المعلومات التي تخذم الموضوع.
2. صعوبة انتقاء المحسنات البديعية واللفظية في ديواوين مفدي زكريا.

كما لم يكن البحث ليصل إلى ما وصل إليه من نتائج لولا استناد إلى جملة من المصادر والمراجع القيمة والتي نذكر في جملتها:

1. عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، د ط، د ت.
2. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د ط، د ت.
3. إلياذة الجزائر واللهب المقدس لمفدي زكريا.

ولا يسعنا في النهاية إلا أن نتقدم بخالص الشكر وعميق التقدير إلى كل الذين ساعدونا على إنجاز هذا البحث مند البداية وحتى اكتمل على هذه الصورة وفي مقدمتهم.

الأستاذ شعيب يحي الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث بدون تردد ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته ومعاملة تسودها أخلاق عالية، وإن شاب بحثنا بعض العثرات فإنما هذا شأن كل عمل بشري تكتنفه الأخطاء رغم الجد في تجنبها، وحسبنا أننا بذلنا كل الوسع.

والله الموفق وهو المستعان

المدخل

نبذة عن الشعر الثوري الجزائري

المدخل: نبذة عن الشعر الثوري الجزائري

ليس الشعر وسيلة للتعبير عما يحبس في النفس الإنسانية من انفعالات ومشاعر، وفي مواجهتها الدائمة مع مظاهر العالم الخارجي أحداثه فحسب، بل هو طريقة للممارسة الحياة، ومفتاح الدخول الى أعماقها، فمنذ أن كان الإنسان كان الشعر وحيثما وجد الانسان وجد الشعر ولا ريب أن يحاول العرب بين الفينة والأخرى، التعديل والتجديد في الشعر إذ شهد تاريخه من صدر الإسلام تغيرات كثيرة ومتوالية، وركزت هذه التغيرات على الصور الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية، ومن الحركات التجددية التي وجهت الى الصورة الموسيقية على سبيل المثال لا الحصر للقصيدة العربية الكلاسيكية تجديدات الموشحات الأندلسية التي ظهرت من أواخر القرن الثالث الهجري، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيمابين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن كما يذكر غنيمي هلال[1].

إن المتتبع لمسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر يجد التجديد متصلا دائما حتى وإن اختلفت سرعة التيار، فقد داخل شوقي بين الأوزان في مسرحياته الشعرية، كما جاء بأوزان لا عهد للعروضين بها[2] وتلك الأوزان استدعاها المسرح الشعري الذي لا يطيب للشاعر إذا سار على بحر واحد كما لا يمكنه أن يحتفظ بقافية واحدة على امتداد المسرحية، وكان لشوقي حسب عبد العزيز المقالح، من المؤهلات الفنية ما يؤهله لأن يضع أسس الحداثة الشعرية من خلال مسرحية الشعري ذلك أن المسرح الشعري نسق حديد يستدعي بنية عروضية جديدة لكنه (أي شوقي) كان يهرب من الحداثة الى البداوة[3] بحثا عن الأصالة الشعرية.

1- ينظر غنيمي هلال، النقد الغربي الحديث، دار الإسكندرية للطبع، 1999، القاهرة، ص20.

2- الايقاع في الشعر العربي الحديث، دار المنير بومدين، دط، دت، ص113.

3- المرجع نفسه، ص113.

وعندما نقارن الشعر بالثورة الجزائرية فنحن أمام متعتين متعة الفن الشعري بخياله وتصويره وموسيقته ومتعة الموضوع بزحمه وهوله وروعته التي تركت أثارها في نفوس الجزائريين ونفوس غيرهم من العرب والمسلمين والأجانب أيضا وإذ كانت معارك الماضي أياما وليالي فإن الثورة ولسنوات طويلة مرت كابوسها إلا بعد تضحيات جسام فلا عجب إذن أن يخصص الشاعر مثل مفدي زكرياء أغلب شعره لتخليد أمجاد الثورة والفخر برجالها حتى ظننا أن ليس لمفدي زكرياء اهتمام في الدنيا سوى الجزائر.

على الرغم مما فرضته الثورات العظيمة على الشاعر من حماسة في نقل مجرياتها فقد تعثر الشاعر أحيانا بالصدمة العظمى تجعله حائرا فيوقف عن الاندفاع والتدفق عن بعد بترقب ويلاحظ دون أن يقوى على تحريك لسانه المبدع بل دون أن تسعفه الكلمات للتعبير عما يرى ويسمع ذلك هو حال الشعراء مع الثورة الجزائرية العظيمة التي أذهلت العالم ببطولات أبناءها ورسمت للجزائر لوحة عز خالدة لا تؤثر عليها العوامل والمتغيرات فارتبطت أسماء بعض الشعراء بالثورة الجزائرية مثل الشاعر مفدي زكرياء (1908-1977) الذي عبر عن تراجع الكلام وصف الشعر عن التعبير عن عظمة ما يحدث في الجزائر غير أنه بقدر ما كان يستخف[1] بالكلمة في مقابل الكفاح المسلح كان يبدع لنا القصائد التي لا تقل روعتها عما يحققه المجاهد في ساحات الوغى كقصيدة "وتعطلت لغة الكلام".

أما أبو قاسم خمار (1991) ويحذو حذو مفدي في هذا المجال حين يعبر عن مللله الكلام حتى وإن كان غناءا أو تغريدا ويدعو الى الصمت الذي يفسح المجال للزحف ليؤدي مهامه، بقوله في قصيدة الزحف الأهم:

الصمت أبلغ في الوغى* والنصر للزحف الأهم**

1- أبو القاسم خمار، بين ثورة الشعر وشعر الثورة، محمد صالح خرفي، جمعية الأمتاع والمؤانسة، دت، 2004، ص10.

ومهما يكن من الأمر فإن عظمة الثورة الجزائرية سواء أن عبر عنها الشعراء بالصمت أو بالكلام محرك من محركات الإبداع عندهم ومصدر مهم من مصادر الإلهام وعلى الرغم من كل ما قلنا فإن الشعر الذي تناول الثورة الجزائرية في الجزائر كما في العالم العربي كثيرة لا تحصى قصائده وقد تعددت أفكاره من تمجيد الشعراء والشهداء ورفض أساليب المحتل الغاصب.

وبقدر ما تشرفت ثورتنا المجيدة بجهود الشعراء فقد تشرفوا هم كذلك بها وهذه هي النتيجة الطبيعية لتلاحم الشعر مع الأحداث الجليلة[1].

وما أكد اصالة وصدق العلاقة بين الشعراء العرب والثورة الجزائرية سلسلة القصائد التي واكبت حركة البناء والتعمير التي بدأتها الجزائر بعد استقلالها والتسوية بالدور الريادي لهذا البلد الكبير في مناصرة الشعوب المحتلة خاصة الشعب الفلسطيني الجريح ولقد كانت المناسبات الوطنية في الجزائر فرصة للتعبير عن ذلك كله سواء حضرها هؤلاء الشعراء أم غابوا عنها.[2]

فإن صلة الشعر بالموسيقى مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقا وهي صلة قديمة تمتد إلى جذور الأولى لنشأة كلمة شعر بمعناها الأولي البسيط وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري حتى أصبح الشكل الشعري المنظوم محكوما بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل.

وحين حاولت القصيدة العربية الحديثة تحطيم هذه الهندسة فإنما لم تكن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى بقدر ما كانت محاولة الاستثمار.

إيقاع الجملة وعلاقة الأصوات والمعاني والصور والطاقة في الكلام الإيحائية والديون التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة وهي بذلك تعتمد إيقاعا جديدا يستمد أغلب

1- المرجع نفسه، ص11.

[2] المرجع السابق، ص12.

مقوماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته، لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم، إنما ينطلق منه في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع التطور الحاصل في شكل القصيدة الحديثة، وقد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة "بالإيقاع الداخلي" الذي يختلف عن "الإيداع الداخلي" في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي وإن كان لا يهملها بل يخصها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالا بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام ومن تم يلعب دورا أساسيا في ربط العملة بين بني النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه أو بين شكله ومضمونه[1].

[1] القصيدة العربية الحديثة، البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص57.

الفصل الأول

الايقاع مفهومه وأنماطه

المبحث الأول: ماهية الايقاع

المبحث الثاني: أنواع الايقاع الشعري

الفصل الأول: الإيقاع مفهومه وأنماطه

المبحث الأول: ماهية الإيقاع

أولا تعريفه لغة: يعرف الإيقاع في المعاجم العربية أنه مصدر مشتق من أوقع بمعنى بين وأوضح وتستعمل التوقيع مصدر للفعل وقع بمعنى الحق واغتاب ولام وأصاب كما تستعمل الوقع الوقوع مصدرين من فعل وقع بمعنى سقط ونزل وضرب[1].

وجاء في كتاب الإفصاح في فقه اللغة أن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية وقبل، هو إيقاع ألحان الغناي وهو أن يوقع الألحان ويبينها[2].

أما في كتاب المرام في معاني الكلام (الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاق الأصوات والألحان[3].

فكل المعاجم تجعل الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح معبرا عن عملية إحداث اللحون والغناء وتبيينها. وفي المعجم الوسيط (الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء)[4].

وفي قاموس المحيط (إيقاع ألحان الغناء وهو ان يوقع الألحان ويبنيها)[5].

وإذا أردنا توسيع مجال النظر فقد رآه أحد الدارسين (إن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه وتعالى أساس بقاء الكون ويتجلى ذلك بوضوح في الحركة

---

[1] ينظر عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، د ط، د ت، ص67.

[2] حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ج2، ط2، دار الفكر الغربي، ص1003.

[3] مؤنس رشاد ا لدين، المرام في معاني الكلام، قاموس كامل عربي عربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص150.

[4] معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ط3، د ت، ج2، ص25.

[5] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل. بيروت، د ط، دت، ج3.

الإيقاعية الذي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس وهي الحركة لو اختلفت لاختل النظام الذي يضمن الحياة على مبدأ الإيقاع وهو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون واستمراره) [1].

وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع في اصطلاح الفن ينبغي أن نفرق أولا بين نوعين من الإيقاع هما:

1. **إيقاع تلقائي غير مقصود:** وهو ما لا يقصد منه أي نوع من انواع التأثير في النفس مثل حركة البندول ودقات الساعة وصوت عجلات القطار....الخ.
2. **إيقاع مقصود أو فني:** وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس الملتقى لأنه أساسا يعبر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع وبين النوعين السابقين فروقا كثيرة نذكر منها:

أ- العلاقة بين العناصر في النوع الأول ظاهرة بسيطة، يسهل قياسها أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيبا وتعقيدا.

ب- العلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة ولهذا لا يتفاوت الناس لإدراكها بل ربما تدركها بعض الحيوانات وتنفعل بها[2].

أما العلاقات في النوع الثاني فهي عقلية حسية لا تكف الحواس لإدراكها بل تحتاج إلى فكر وثقافة وتدريب، لذلك يتفاوت الناس لإدراكها وتذوقها وذلك حسب ثقافة المتلقي ونضجه الفكري وخبراته ومؤهلاته لإدراك هذا الإيقاع.

ت- العلاقات بين عناصر النوع الأول تنتظم انتظاما تاما أو شبه تام، أما علاقات النوع الثاني فتجمع بين انتظام هذه العناصر انتظاما تاما وخروجها أحيانا عن هذا النظام، ولذلك

[1] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1986، ص41.

[2] ينظر شعر الحداثة، دراسة في الإيقاع، محمد علي علوان، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص10.

نجد صعوبة في تعريف الإيقاع في نوعه الثاني، لأن العلاقة بين عناصره ليست من السهولة والوضوح بحيث يمكن وصفها أو تذوقها[1].

ثانيا تعريفه اصطلاحا:

تباينت الآراء في تحديد مفهوم الإيقاع واختلفت وجهات النظر باختلاف اتجاهات الباحثين فمنهم من وظفه كمفهوم فلسفي يشمل كل نواحي الحياة.

فالإيقاع في حقيقة أمره إيقاعات مختلفة حيث يتسلط من الوجهة الفلسفية الخالصة على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على حركتها كالليل والنهار والصبح والمساء وتعاقب الفصول[2].

والفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر[3] ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة[4] وهذه الحقيقة يؤكدها هيربرت ريد بقوله: "إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يعني ثابت وهو ان الشعر تاريخيا وإبداعيا يكسب شكله من حيث هو بتسلسل إيقاعي، يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي".

ويبدو " مفهوم الإيقاع صعب التحديد...توسه دورة منتظمة لمعلم ثابت مهما كانت طبيعته، كأن يتعلق الأمر مثلا بالدورة الدموية، التنفس...إلخ[5]".

---

[1] المرجع السابق، ص10.

[2] روماند جاكسون، القضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حمون، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص43.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط، بيروت، 1973، ص13.2

[4] ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

[5] Equiech.Dictionnaire de poétique Librairie générale.Française, 1993, P.245.

ومعظم العلماء والباحثين يتفقون على أن الإيقاع بمفهومه العام يعد من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له" ورأوا فيه معضلة مصطلحا ومفهوما لأنه من الأمور التي لا تتحدد بالوصف.

فمبدأ الانتظام الذي يمثل في الايقاع، يكون ناتجا عن حسن التوزيع، ووحدة التناسق و الانسجام "ولقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي يشير عليه حركة الجسم والطبيعة فالجسم حركات ايقاعية سريعة كالتنفس بما فيه من شهيق أو حركات بطيئة نسبيا، كتعاقب الجوع والنوم واليقظة وفي الطبيعة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار ايقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة.

ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى اصلا عضويا أو طبيعيا، ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديدا الحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو في الطبيعة الخارجية مما يؤدي الى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحالة الإيقاعية لدى الإنسان وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائي بأداء الموسيقي تكون استجابة ايقاعية تتمثل في نوع من التمايل أو الرقص البسيط من ايقاع الأنغام[1].

في الاصطلاح الموسيقي الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب أو تقدير لزمان الشقوات أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دور أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المقاصل الزمانية المحدودة في ميزات، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متناسبة الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار يميزان الطبع السليم وكما ان عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها

[1]- د.فؤاد زكرياء، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، ط2، 1980، ص21-22.

إلى ميزان العروض كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزات يدرك بها ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض درت البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد[1].

[1] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص11.

المبحث الثاني: أنواع الإيقاع الشعري

أولا: أنواع الإيقاع الأولي في العصر الجاهلي

1- الحداء:

إذا حاولنا أن نستقرئ هذه الأشكال الإيقاعية الأولية أو بدايات الوزن الشعري، وجدناها مترابطة أشد الارتباط بحياة العزي في البادية من جهة، وبعقيدته الدينية، وما تقتضيها من طقوس وتقاليد وأدعية وصلوات من جهة أخرى. فالحياة في البادية قائمة على مرحلة، وتنقل طلبا للكلأ والماء، فالعربي لا يحط إلا ليرحل، "فالاستقرار عند جمود والسكون عنده موت، وهو ذائب الحركة، سريع التتنقل من مكان إلى آخر".

وحدة العربي في هذه المرحلة العسيرة، الدائبة، صبر في طلب الحياة، وعراك في سبيل الرزق وصراع من أجله تصحبه في قطع تلك البقاع الجرد إبله، التي دربتها الصحراء على احتمال المشقة، ومكابدة غنت الحياة، يستحثها بأننية الصحراء العربية والممتدة في أعماقها، تلك هي الحداء بأسلوب متوافق مع السير الصحراوي، المتئر حينا، المسرع حينا آخر يعني إبله فتتهادى متجاوبة مع حنانه، مستوسقة ودليل ذلك ما روته الأخبار عن غناء البادية كالحداء وهو أقصر أغاني البادية".

فهو من أقدم الأشكال الإيقاعية الموقعة المترافقة مع سير الإبل في الصحراء، الحادية لها... وقد ثبت في **"جمهرة أشعار العرب"**[1] فلا يمكن أن يستقيم الوزن وتنسجم مقاطع الكلام إذا كان السير أهم الضوابط المحركة له، إلى جانب أمور فنية ترجع إلى طبيعة الوزن والقافية وما فيها من كد الذهن وأعمال الفكر وهذا المجهود لا يتحقق مرتجلا لأنه "عمل مزدوج يتطلب غير قليل من المعاناة ويضع

[1] -الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برا مكة، الطبعة الأولى حزيران، 1998، ص12-13.

في سبيل المنشئ قيودا يتعذر منها احيانا أن يقع على الوزن عند مواجهة القافية والسجع أقدم من الرجز في ارتباطه بهذا الفن الصحراوي فهو أطوع منه وأقدر على الارتجال. أو مد المغني بمقاطع إيقاعية غير تامة الوزن وإن كان ملونا بها يشبه القافية.

ولكن ذلك لا يقدم الرجز-كشكل إيقاعي أكثر تطورا- مادة للحداء يتخذها العربي أداة حث وتنشيط لإبله وترويح عن نفسه سفر طويل. وصحراء لهبة.

مما تقدم نصل إلى:

- الحداء من أقدم أغاني الصحراء.
- له صلة بالرحلة والانتقال
- متوافق مع الحركة الموقعة لسير الإبل، يضطرب باضطرابها ويستقيم بانسجام الحركة وتوافقها...
- يرتبط الحداء بالسجع في بدايته ثم بالرجز...، فالسجع مادته الإيقاعية الأولى، بما ينتهي به من فواصل متشابهة تفتقر إلى الوزن السوي المطرد، والرجز متطور عنه ومرتبط به لأنه يمثل مرحلة من الاكتمال الوزني المكرر "المرجع".
- ابتعاد الحداء من الكلام الموزون المقفى أمر تقتضيه طبيعة الحداء نفسه، القائم على الارتجال، وسرعة التوافق مع حركة السير، مما يخف فيه قوة الضبط والإحكام وهما ناتجان عن أعمال الذهن ليخرج الكلام تستقيم الوزن والقافية[1].

إلا في المرحلة المتأخرة حين وجد الرجز ليكون مادة إيقاعية تخدم هذا الفن الحياتي في الصحراء.

[1] -المرجع السابق، ص15.

2- **النصب:**

وهو من الأشكال الحركية الأولى، المتطورة من الحداء...

"والنصب صورة متطورة من الحداء" وهو مرتبط كالحداء بالغناء ومتصل، كما تنص عليه مادته اللغوية بالجهد والتعب والإعياء ففي اللسان مادة نصب "النصب" الإعياء من الغناء والفعل نصب الرجل بالكسر نصبا" أعيا وتعب يقول النابغة: كليني لهم يا أميمة ناصب

قال الأصمعي: ناصب، ذي نصب وعيش ناصب فيه كد وجهد وبه فسر الأصمعي قول أبي ذؤيب:

فغبرت بعدهم يعيش ناصب

قال أبو عمرو في قوله ناصب، نصب نحوي، أي جدّ".. فمدار مادة تصب على اللسان على الإعياء والجهد والجدّ نحو الشيء أي الإسراع نحوه... وهو معنيان مثلا زمان، فالإعياء يعقب الإسراع، والإسراع سبب الإجهاد والتعب... وفي كليهما حركة وجد فالنصب متصل بحركة، وإن كان متطور عن الحداء إلا أنه "أرق" فالأولى به أن يكون "غناء الجادين في السير" وهو طبيعي في انبثاقه عن الحركة الموقعة، وإن كان اعذب وأرق بحكم تطوره وحقله مع الأيام، مترافقا برحلة الجماعة وهم يعبرون بجد وسرعت، مترنمين بهذا الإيقاع المنتظم، مراعين أبعاد وفواصل تنسجم مع الإسراع وتصقلها التجربة الزمنية وهو لا يختلف في مشيئته عن الحداء فالدافع إليهما واحد، ينبعث من تزجية الوقت، ودفع الملالة والسأم، والترويج عن الذات تحت ضغط الرحلة الطويلة الشاقة[1].

[1] -المرجع السابق، ص16.

أما ماذا نقصد بكونه "أرق" فإن ذلك يتعلق بأمرين:

1. **المادة الغنائية:** حيث يفترض أن يكون الكلام أكثر خصوبة ولينا.
2. **الفواصل الإيقاعية:** والمنسجمة مع السرعة، والجد في السير. والحركة الجماعية التي يفترض ألا يكون ثمة نشاز يخالف النغمة المشتركة المنبعثة مع الحماس والاندفاع إلى الهدف بجد ونشاط.

فالنصب: شكل إيقاعي آخر من الترنيمات الأولى التي انبعثت من الصحراء، متوافقة بظروفها، وقصةالرحلة متوافقة مع الفواصل والأبعاد الزمنية التي تتحكم بها هذه الحركة، تستمد مادتها من دافع نفسي قوامه: خماس وجد لقطع الطريق الطويلة.

3. **الركبانية:**

والركبانية ضرب من الأضراب الفنية المرتبطة (بجمال) بحياة الصحراء، متصلة بها أوثق اتصال، وذلك في قطع المسافات الواسعة بحثا مورد ماء وموطن كلأ...

وإذا كانت الرحلة مشاركة جماعية، لها هدف حيوي ووجداني حيث ترتبط بمصير مشترك أقول إذا كانت الرحلة تفترض ذلك فالأولى بالجماعة أن تنقاد منسجمة، وأن يشد الأفراد أزر بعضهم بعضا في ظل قيادة تخطط للرحلة، وترسم الهدف وتتمسك بمورد الماء، وتدافع عنه... فالحياة حنكة لا استقرار فيها، ما تكاد القبيلة تحط حتى ترحل، وإذا علمنا أن السبل طويلة والدروب وعتاد وعرة فالأجدى أن تشترك القافية في ترنيمات فطرية تستحث بها خطأ الواب أن ترهن، وتنشط مندفعة وتنهج الجماعة في حماس النشيد بقوة، تستمد منه ظلال القوة وإيحاء العناء على تحمل طوال المسافة وعنتها تلبي في ذلك دفعا غريزيا في ذات الإنسان قوامه محاولة التحنين في النفس بما يمتلكه هذا الكائن من طاقة فنية يترنم بها، ويدندن على أنفسها، وقد تعلوا النبرات بدفع الحماسة فتتدافع الجمل متوازنة، وتحفت توافقا في المقاطع إلى حد ما خصوصا إذا كان النشيد جماعيا كما في الركبانية، والتي تعد من اشكال الإنشاد الجماعي فهي "غناء تنشده جماعة الركبان كلها إذا ركبوا الإبل" مترافقة

بالحركة الجماعية الموقعة لصوت أخفاق الإبل..." ولا نعدم أن نجد مع هذه الأشكال الغنائية استخدام الأدوات والآلات الموسيقية الوترية والنافعة والصنوج... " وترينا فقوستهم –أي العرب– أسماء عديدة من الآلات الموسيقية كانت تصاحب الغناء عندهم، سواء كان ذلك داخل المعابد أو في المحافل العامة واستكاثر أيضا بالحركة الموقعة لحركة السير والرقص إلى جانب الغناء والموسيقى..."[1].

فهناك تلازم بين الغناء والموسيقى، وإذا كان التوافق بين هذا الغناء والموسيقى، وإذا كان هذا التوافق بين العناء وأخفاق الإبل، كحركة موقعة أمرا طبيعيا، فالأولى أن تكون الألحان، الموسيقية عاملا مساعدا لإغناء النغم، ومده وإضفاء الطرب عليه، خصوصا غذا علمنا أن الترويج عن النفس من أغراض الغناء الكبرى...

4. القلس والتقليس:

والقلس نوع من أنواع الغناء، مصحوب بالضرب على الآلات الموسيقية "مصحوب يضرب بالدف، ونفخ المزمار وحركات الرقص واللعب بالسيوف والريحان..."[2] .

فهو فن أكثر تعقيدا تشترك فيه عناصر فنية إضافية، إذ هو غناء وموسيقى ورقص ولعب بالسيوف والريحان.

الزمنية بين مقاطع الكلام بتوازن أدق..."

"فبداية الحركة الموقعة ونهايتها تقوم مقام الصوت" فالحركة الموقعة (رقص، لعب، موسيقى...) من العوامل الهامة في ضبط الإيقاع وتوجيهه، وهي هنا أكثر غنى وتعقيدا.

---

[1]– المرجع السابق، ص17.

[2]–المرجع السابق، ص18.

5. التهليل:

والتهليل من الصور الإيقاعية المرتبطة بحياة الحرب الدينية فهو يتفق مع القلس في سبب نشأته، واقترانه بالتعبد والخضوع للمعبود، ولكنه أقل تعقيدا وقد يكون فرديا إذ أهلك المتعبد واعتمر المجرم، فرفع صوته بالدعاء، آبيا وراجيا ومستغفرا... وقد يكون جماعيا إذا التفتت الجماعة في مواسم الحج، وقد كانت هذه الفريضة معروفة قبل الإسلام، هناك يلهون، ويرفعون أصواتهم بالدعاء... لا ترافقهم جوقة غنائية، ولا أنغام مطربة ولا دقوف وضوج جاء في اللسان "أصله –أي التهليل– رفع الصوت وأهل المعتمر إذا رفع صوته بالتلبية..." قوامه رفع الصوت بالتلبية بدعاء مبعد مسجع ذي إيقاع منتظم، من ذلك دعاء ثقيف في التلبية".

لبيك اللهم لبيك، إن ثقيفا قد أتوك، وأخلقوا المال وقد رجوك

فواضح ان الفواصل تفصل بين الكلام في ترنيمات واتباعات منتظمة تكاد تشكل "التجارب الوزنية الأولى –والتي اقترنت بالحركة..." وهذه الحركة هي حركة الطواف حول الكعبة، وقد ذكر أمرؤ القيس هذه الظاهرة التعبدية فقال:

فعن لنا سرب كان نعاجه

عذارى "دوار" في ملاء مذيل

فالعذارى يأتوا بهن المذيلة "المقطعة" يدرن حول الغنم دوار"

ووعادة التلبية عند ثقيف تقفنا أمام الفواصل التي تراعي الحركة بالاهاقة إلى أن التزم المتضرع أن لا ينادي بكلامه[1].

[1]–المرجع السابق، ص22.

6. التغيير:

وقد ارتبط بالتهليل من حيث: المنشأ الديني ظاهرة أخرى هي (التغيير) وهو نوع من الإنشاء الديني متوافق الرقص والتمرغ في التراب(التغيير) اصطنعه أهل الجاهلية وهو بقية من المحافل الدينية المقدسة القديمة، كانوا يصيحون بالدعاء والابتهال وطلب المغفرة... وقد استمر التغيير بعد الإسلام وأنكره الفقهاء قال الأزهري: وقد سموا ما يطربون فيه من الشعر في ذكر الله تغيير كأنهم إذا تناشدوا بالألحان طربوا فرقصوا وأرهجوا... من الرمح الوجح وحر التغيير.

فالتغيير يقترن بالإنشاد الشعري؟ ولكن أي شعر هذا؟ لا ريب أن هذا الشعر من النوع المقترن بالعبادة المتضمن طلب الغفران والتوسل إلى الله ولكن لم تعرف من الشعر الجاهلي هذا الضرب من الشعر التعبدي فهل ضاع مع ما ضاع من الشعر العربي؟ أم أن الأزهري استند إلى أقوال لم يعتر إليها هذا الرأي وهي شعر أو هو من الأسجاع-كأسجاع التلبية- وضوابط بينه وبين الشعر؟.

ولكن ما يلحظ هنا:

أ- كون التغيير ظاهرة تعبدية كالقلس والتهليل.

ب- ارتباطه بحركة عنيفة لدرجة التمرغ في الرجح الغبار.

ت- ارتفاقه بالصياح، ورفع الصوت بقوة.

ث- استمرارها إلى ما بعد الإسلام[1].

فالتغيير من المظاهر الاتباعية التي تكاد تكون وسطا بين التهليل والقلس، فهو أكثر تعقيدا من التهليل، وأبسط من القلس ولكن هذه الأشكال الثلاث ظلت مستقلة، وتجاوزت العصر الجاهلي

[1]-المرجع السابق، ص24.

وبيقت بعد ظهور الإسلام، فعدل الإسلام من يخصها بالتهليل وأذكر بعضها "التغيير" وأبقى من التقليس.

7. الرجز:

الرجز أقرب الأشكال الإيقاعية إلى الشعر، فهو يقوم على مقاطع منتظمة، لعلها تطورت من الأسجاع، وفي التراث الإيقاعي العربي ما يومئ إلى مثل هذا التطور فهذه سعدى بنت كريز تتكهن مسجعة فتقول "مصباح، مصباح، وقوله صلاح ودينه فلاح وأمره نجاح، وقرنه نطاح، دلت له البطاح، ما ينفع الصباح لو رفع الذباح وسلت الصفاح، ومدت الرماح..." وكلها من وزن **"مستفعلن مستفعلن"**

فالنص الذي بين يدينا يمثل وزن الرجز، ومعلوم أن الكهانة ظاهرة دينية في جزيرة العرب، كانت تعتمد الأسجاع المرتلة الموقعة، لتبلغ التأثير المراد في نفوس السامعين... وهي مقدرة فنية، وارتباط هذا النص ببحر الرجز واضح، ولكن الملاحظ أن الأسجاع استمرت إلى ما بعد الإسلام، كما أن الرجز جازها (في هذا من جهة أخرى) الاستمرار مستقلا عنها، فبينهما تداخل من جهة وترافق من جهة أخرى... ولكن السجع "أسبق في منشأته- ظهورا في الآداب السامية من الوزن العروضي..." —فلا يستبعد أن يكون الرجز قد نشأ من السجع، ثم استفعل عنه فنا شعريا يقال في مناسبات المفاخرة، والمناقرة، والتنشيط في الأعمال كحفر بئر أو خندق، أو منح مياه، أو حداء إبل[1].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الرجز ارتبط في نشأته الأولى بالحداء كما رأينا، فقدروت كتب الأخبار أن مقر بنت نزار سقط عن أيل له، وكسرت يده، فقال حايداه حايداه، فاستوسقت

[1]-المرجع السابق، ص26.

الإبل..." أي طربت وسارت... سراد محن هذه الرواية أم رواية ابن إسحق، فمن المؤكد أن للرجز صلة بالحداء لأنه:

أ- أقرب إلى الأسجاع المترددة في الحداء.

ب- أبسط الأوزان وأكثرها خفة.

ت- لا تعدو أبياتا ثلاثة.

فالرجز أكثر الأشكال الإيقاعية المتقدمة ثباتا ورسوخا وزنيا فهو يقوم على تكرار تفعيلة واحدة، "هي مستفعلن" ثلاث مرات في كل شطر... مما يدل على الانتقال إلى توازن أدق... وأهم ما يلحظ على هذا الوزن:

أ- محدودية وقلة الأبيات.

ب- اقترانه بأعمال فيها توافق حركي يدل على جهد، كضربات أدارت الحفر، والطرق وحركة النتح من الآبار، ووقع أخفات الإبل في الحداء، وتوالي حركات الرماح والسيوف في هجير لظى القتال، فقد كان القومان يرتجلون ويجدون فيه متحمسهم.

ت- اتجاهه "الواضح إلى النظم..." وانتقاله من الأسجاع .

ث- بزوغه في التدريج من الأشكال الإيقاعية الأخرى، والمرتبطة بالفنون الموقعة، فالأدب بأي معنى حديث له، لم يبزغ إلا بالتدريج الشديد من حلقة الثقافة، المؤلفة بين الغناء والرقص والشعائر الدينية، التي يظهر أنه تأمل فيها..."

ج- وقد رأينا تطوره عن السجع، وارتباط السجع بالكهانة، والتهليل والقلس، وارتباط الأخير بالأغنية والرقص واللعب، وهي فنون متآخية متداخلة[1].

[1]-المرجع السابق، ص27.

ثانيا: أنواع الإيقاع في العصر الحديث

كثيرا ما يرتبط لفظ الإيقاع بمجالات مبهمة، وتكون معانيه مرادفة للسرعة أو التناوب أو الزمن، وأحيانا يكتسي شاعرية سطحية تزيد من غموض معناه، فالبعض يتكلم عن إيقاع المحبة والآخر عن إيقاع الزمن أو إيقاع الرياح كل هذا اصبح معتادا عند الشعراء والكتاب وحتى عند الصحفيين، بحيث أن كل شيء أصبح في هذه الدنيا إيقاعا لدى البعض.

قد يرتبط الإيقاع بظواهر طبيعية معروفة ومدروسة مثل:

- إيقاع القلب الذي يتعامل معه الطيب.
- لإيقاع التنفس الخاص بحركة الرئتين.
- الإيقاع البيولوجي للحيوانات والنباتات.
- إيقاع الفصول.
- إيقاع الليل والنهار.
- إيقاع الأمطار أو إيقاع الطقس عامة.
- إيقاع إشارة دلالية كأضواء إشارة المرور[1].

يستعمل الإيقاع أيضا في المجالات الفنية والجمالية كما في الشعر والموسيقى كما ذكرنا بالإضافة إلى النثر حيث يتكلم النقاد عن إيقاع الكلمات والجمل، وجرس الألفاظ الذي يكون بتواتره إيقاعا في رأيهم، كما يستعمل الإيقاع في فنون الرقص والرسم والنحت وهو خاضع لتصورات الناقد وأحاسيسه وانطباعاته، وفي كل هذه الحالات يعرف الإيقاع بطرائف مختلفة متفاوتة الدقة، وقد لا يعرف ويمارس بصفة حدية وقد لا يمارس، أما عند المحدثين: الإيقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوروبي

[1]-عمر خليف إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة مارينوس، بن غازي، ليبيا، الطبعة الأولى، 2003، ص33.

Rhythm في الفرنسية، وهما مشتقان من Ohuthmos اليونانية، وهي في أصل معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التوازن بين حالتي الأصوات والصمت أو النور والظلام أما محمد مندور فهو يفرق بين الوزن والإيقاع فقال: "أما الكم (الوزن) فقصد به كم التفاعل التي يستغرق نطقها زمنا، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي بعد قد تكون متجاورة كالطويل[1].

كما أن الإيقاع في تمثلنا له يشمل الداخل كما يشمل الخارج وكما يشمل أيضا العمق والسطح، وكثيرا ما يتنافر الداخل مع الخارج من اجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع، وإذا اجتزأ النسخ الكلامي بالداخل وحده يكون ادنى إلى النثرية وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النظمية بينما الشعر الكامل هو ذاك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بصنفيه الاثنين بل يشمل العلاقة الثنائية بين الصدر والعجز والعلاقة الثنائية بين البيت الشعري ولاحقه والعلاقة العامة بين البيت الأول والأبيات التي تعقبه في النص الشعري يتميز عن الإيقاع في النثر الأدبي الرفيع بحكم أن الأول يزيد عنه بالوزن الذي يحكم من الإيقاع بصرامة متناهية.

وأن الذي يعنينا أساسا هو الكشف عما يقع في الإيقاع الداخلي من ثراء صوتي يمكن للإيقاع العام من تبوء المكانة الهامة (الهامة) القائمين بها في محكم الشعر.

إن الوظيفة الإيقاعية في الشعر، ليست مجرد مظهر صوتي فارغ رتيب يؤدي بها النظم التعليمي أغراضه[2]، وإنما نلقيها تطمح إلى الإسهام في التشكيل الشعري وجعل هذا الإيقاع ذا وظيفة جمالية

[1]-المرجع السابق، ص34.

[2]-الادب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة 2003، ص213.

تندمج ضمن النسق العام للشعريات (La Poétique)أي أن وظيفة الإيقاع ليست ثانوية في النسج الشعري بل هي مقوم جوهري للشعريات ولا يجوز لأي شعر أن يدعو هذه الصفة بمعزل عن التعامل تعاملا جماليا مع الإيقاع[1].

مع اتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمل النقدي برزت مجموعة من الباحثين والنقاد العرب مما أبدوا اهتمامهم بقضية الإيقاع فأرادوا الفصل في إعطاء هذا المصطلح تعريفا دقيقا وشاملا وحتى يتسنى لهم دراسة ما ينطوي تحته مستعينين أحيانا بآراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي.

لما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي، عدوه من الشعر الكمي وحللوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب فكانت هناك محاولات متتالية أثمرت فيما بعد عددا من الدراسات المتخصصة والقيمة من أهمها دراسة محمد مندور في مؤلفه (**في الميزان الجديد**) ودراسة إبراهيم أنيس في (**موسيقى الشعر العربي**) ودراسة محمد النويهي في (**قضية الشعر العربي الجديد**) ودراسة شكر عياد في (**موسيقى الشعر العربي**) ودراسة كمال أبي ديب في (**البنية الإيقاعية للشعر العربي**).

فأولى المحاولات فكانت لمحمد مندور التي سعت لفهم أبعاد الإيقاع فجعله أحد الأساسيين الذي يقوم عليها الفن الأدبي إلى جانب الكم، فقصد بالكم كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زماما، وكل انواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا وقد تكون متجاوبة في الطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا.

[1]-المرجع السابق، ص214.

ربما غنى الباحث بالكم هنا، الوزن وقصد به كم التفاعيل، فهو يتصور أن الوزن قالب يحدده أبعاده كم التفاعيل الناتج عن توالي المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة.

إن الباحث يشترط الكم إلى جانب الإيقاع ثم يشترط في موضع آخر الارتكاز على جانب الكم فيقول: "لا يكفي إدراك موسيقى الشعر بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل وهكذا.

وقد عرف الإيقاع محددا دوره بدقة قائلا: "هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا انقرت ثلاث نثرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات.

وأن الإيقاع يتولد في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في عمل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب وعلى سلامة هذا الإيقاع تقدم على سلامة الوزن.

نستشف من هذا عن المندور يعتبر من المترددين في قبول الرأي القائل أن الأساس الكمي هو الأساس الوحيد الذي تتكى عليه البنية العروضية للشعر العربي إلى أن يلخص في دراسته أن "الشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا السبب تعقد أوزانه".

وعلى الرغم من أسبقية مندور في هذا المجال تبدو دراسته غامضة الملامح وغير دقيقة، أما دراسة إبراهيم أنيس جعلت من الإيقاع عنصرا مهما مهملا فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين او أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.

فالإيقاع كمفهوم لم يعط لأنيس أهمية بالغة فهو يراه في إنشاد الشعر ليس إلا زيادة في ضغط المقطع المبتور من كلمات السطر، وهو يتفق مع مندور في أن الأساس الكمي ليس هو العامل الوحيد الذي يمد الشعر العربي بموسيقاه التي تميزه عن النثر، بل ثمة عامل آخر يضاف إليه في هذا المجال لكن هذا العامل الآخر ليس هو الارتكاز (البحر) كما هو الحال عند مندور، بل يخرجه بما سماه النغمة الموسيقية لابد من مراعاتها حين الإنشاد التي فيها علو أو هبوط بهذا المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثير الوجدان[1].

[1]-البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رحماني ليلى المشرف عباس محمد، كلية الآداب واللغات، 1435-1436هـ/2014-2015.

الفصل الثاني

أنماط التشكيلات الايقاعية عند مفدي زكرياء

المبحث الأول: التشكيل الايقاعي في اللهب المقدس

المبحث الثاني: التشكيل الايقاعي في الياذة الجزائر

المبحث الأول: التشكيل الإيقاعي في اللهب المقدس

المطلب الأول: الإيقاع الداخلي

1- **الجناس**: هو توافق اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى وهو قسمان:

تام: وهو ما اتفق فيه اللفظان في أشياء:

- هيئة الحروف.
- عددها.
- نوعها.
- ترتيبها.

غير تام: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأثر يعمق السابقة[1].

وظف الشاعر مفدي زكريا في ديوانه "اللهب المقدس" الجناس وذلك لأنه بلغ ذروة الولع بالمحسنات اللفظية وخاصة التجنيس، فمثلا في قصيدة الذبيح الصاعد

وسرى في فم الزمان "زبانا"

مثلا في فم الزمان شرودا[2]

[1] معين الطالب في علوم البلاغة، علم المعاني/ علم البديع/ علم البيان، محمد أمين القتاوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ/2000.

[2] مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص19.

نوعه جناس تام

ليس في الأرض سادة وعبيد ***كيف ترضى بأن نعيش عبيدا[1].

جناس تام تمثل في لفظتي عبيد وعبيدا.

(وكذلك بالنسبة إلى توظيف التجنيس في شعر مفدي زكريا).

أحشري في غياهب السجن شعبا * سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا**

جناس تام تمثل في لفظتي شعبا /شعبا

يا زبانا ويا رفاق زبانا * عشتم كالوجود دهرا مديدا**

جناس تام تمثل في زبانا /زبانا

وكذلك نجد في هذه القصيدة جناس ناقص تمثل في

واندفعنا مثل الكواسر نرتاد * المنايا ونلتقي البارودا**

من جبال راهبة شامخات * قد رفعنا علا دراها البنودا**

جناس ناقص تمثل في لفظتين "البارود والبنودا"

وكذلك نجده في قصيدة "زنزانة العذاب"

[1] المصدر السابق، ص20.

يا ليل كم لك من الأطراء من عجب * ياليل حالك حالي، أمرنا نسق**[1]

نجد هنا نوعين من الجناس، جناس تام تمثل في اللفظتين "ياليل / يا ليل" وجناس ناقص تمثل في "حالك / حالي" وكذلك نجد توظيف التجنيس في شعر مفدي زكريا في قصيدته الموسومة بـ "وتعطلت لغة الكلام" حيث نجد مفدي زكريا يعارض فيها قصيدة أبي تمام التي قالها في فتح "عمورية" يقول الشاعر مفدي زكريا على البحر الكامل:

نطق الرصاص فما يباح كلام * وجرى القصاص، فما يتاح ملام**

وقض الزمان فلا مرد لحكمه * وجرى القضاء، وتمت الأحكام**

وسعت فرنسا للقيامة وانطوى * يوم النشور، وجفت الأقلام**

والقابضون على البسيطة أفصحوا * والكون باح، وقالت الأيام**

وتعلم المستعمرون شعوبها * أن التحكم في الشعوب حرام**

هم حرروا الميثاق هلا حرروا * أنما، تسام حقارة وتصام**

ما إن تقام لما يسيطر حرمة * أو يعضنا القلم الرفيع حسام**

السيف أصدق حجة، فاكتب بها * ما شئت، تصعق عندها الأحلام**

إن الصحائف للصفائح أمرها * والحبر حرب، والكلام كلام**

عز (المكاتب) في الحياة (كتائب) * زحفت كأن جنودها الأعلام**

[1]- ديوان مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص45.

خير المحافل في الزمان جحافل * رفعت على وحداتها الأعلام**

لغة القنابل في البيان فصيحة * وضعت لمن في ناظريه ركام**[1]

نلاحظ في هذه الأبيات مدى افتتان مفدي زكريا للمحسنات اللفظية ولاسيما الجناس الحاصل ما بين (الرصاص والقصاص ويباح ويتاح، وكلام وملام، وقض والقضاء، والحكمة والأحكام، وشعوبها والشعوب، وتسام وتضام، والصحائف والصفائح، والحبر والحرب، والكلام وكلام، والمكاتب وكتائب، والمحافل وجحافل، ولواقح ولوائح ...)

فمثل هذه الصنعة المتمثلة في الجناس صبغت القصيدة بمسحة إيقاعية داخلية جلية زادتها رقة وعذوبة لاسيما أن البنيات الإفرادية المختارة تتجاوز وتتقارب في مخارج حروفها وبنيانها.

2-التصريع:

يقول ابن واصل الحموي في تعريفه "للتصريع" أعلم أن التصريع هو تغيير العروض إلى زنة الضرب وقافيته وتعريضها لأن يقع فيها من الإعلال ما يحرز وقوع مثله في الضرب سواء وقع ذلك الإعلال فيها أو في أحدهما، أو لم يقع في واحد منهما[2].

ولهذا لا تكاد تخلوا القصيدة العربية من التصريع، عبر مختلف العصور التي مرت بها، وعند حصول التصريع تشترك كل من تفعيلتي العروض والضرب في حرف الروي وفي لقب ونوع وحروف القافية.

---

[1]- ديوان مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص42.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، وحقده، ج1، (باب القوافي) المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، 2007.، ص78.

ففي ديوان اللهب المقدس نعطي مثالا من التصريع حيث بقول مفدي زكريا في قصيدته الموسومة بـ "اقرأ كتابك" والتي كتبها بمناسبة الذكرى الرابعة حيث جاء في مطلعها:

هذا تقصير قم وحي المدفعا * واذكر جهادك والسنين الأربعا**[1]

فالتصريع حاصل هنا بين كلمتي (المدفعا، الأربعا) حيث تشترك كلمة العروض "المدفعا" مع كلمة الضرب "الأربعا" التي تمثل كلمة القافية في القصيدة في كل من حرف الروي العين (ع) وفي الوصل الألف (المدفعا)، (الأربع) الناشئة عن إشباع حركة الروي وهي الفتحة المسماة (المجرى).

وكذلك في هذا التصريع نجد في قصيدة قالوا تريد.

قالوا نريد، فقيل للأقدار * كوني فكانت رجة الأقدار**[2]

حصول التصريع بين كلمتي للأقدار / الأقدار

وفي قصيدة على عهد العروبة سوف نبقى

سل الفصحى وقل للضاد رفعا * لسان الحال أفصح منك نطقا**[3]

حصول التصريع بين كلمتي رفقا / نطقا

وفي قصيدة لا تعجبوا إن جاءكم برسالة

---

[1] ديوان مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص51.

[2] مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، ط3، 2000، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص79.

قف بي أقدس للحياة نضالها * فلكم وقفت أقدس استقلالها[1]**

حصول التصريع بين كلمتي نضالها واستقلالها.

فديوان اللهب المقدس حافل بالتصريع فهذا ما ساعد شاعرنا ببعث روح إيقاعية هامة فلم يفته مدى أهمية التصريع في مطالع قصائده أو بعبارة أخرى لم يهمل دور التصريع في قصائده بغية إشاعة الإيقاع في ثنايا شعره لنجده قد سار على خطى أجداده من الشعراء العرب، فالتصريع مولد هام من مولدات الإيقاع في الشعر.

وكذلك الأمر مع روي الوحيد المهموس "الحاء" الذي وجدناه في قصيدة "بنيت بروح شعبك عرش ملك" التي قالها رأينا الملك محمد الخامس ومطلعها.

إلام تظل تلسعنا الجراح * وفيم تبنيت تنهشنا الجراح[2]**

فيها الصوت المهموس (الحاء) مناسب جدا للرثاء ولما يحيط به من خشوع وسكينة، ويضاف إلى هذا الوجه من المناسبة وجه ثان وهو إحساس الشاعر بضعف الموقف عموما بغياب هذا الرجل الذي دعم الثورة الجزائرية كثيرا (ولعل عمق مخرج هذا الصوت الذي هو) فحركته الضمة تقدم لنا تصويرا إيقاعيا رائعا لوضعية الشاعر وموقفه فالصمت والضعف تسربا إلى الأعماق وكساها انطواءً وظلمة تجاه مستقبل الثورة الجزائرية وقد فقدت جناحا وملاذا وهو ما يصرح به الشاعر حين يقول:

فإن تدع الجزائر في شفاها * فليس عليك في هذا جناح[3]**

---

[1] -المصدر نفسه، ص79.

[2] -ديوان اللهب المقدس، ص183.

[3] المصدر نفسه، ص185.

فيعكس هذا الروي الحلقي المؤشر بالضمة المتميزة بسمة (الحلقية)

عجز مفدي زكريا عن التعبير وافيا عما يحس به في هذا الظرف فقال:

أمير المؤمنين لو استطعنا * لكان لنا على القدر احتزاح**

فكل الناس في بلواك حرس * وكل الناس السنة فصاح**[1]

إذن كان مفدي زكريا على وعي فني جمالي حين إبداعه لقصائده إذ نجد الروي منسجما مع دلالة القصيدة فيتكامل الإيقاع والمحتوى ليقدما لوحات شعرية (متناسقة) متنافسة وبارعة وهو ما يدل على عمق إحساسه باللغة وأصواتها.

3-التكرار:

يعد التكرار ظاهرة لغوية أسلوبية تعتمد في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات بين الكلمات والجمل.

فالتكرار وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية.

يمكن اعتبار العناية بالألفاظ وصياغتها وجمال تأليفها ونظمها مقياسا فنيا نقديا لمعرفة أجود الشعر وهذا النوع من التكرار منهله تكرار لفظة أو أكثر في ثوب وحدات متتالية أو متناثرة عبر ثنايا القصيدة فيتولد نوعا من الموسيقى والنغم ولا يمكن اعتباره ظاهرة عامة. وينقسم التكرار اللفظي (من قسمين) إلى نوعين:

[1] -المصدر نفسه، ص184.

تكرار الأسماء: ومن تكرار الأسماء اسم العلم، ولهذا النوع من التكرارات التاريخية في الشعر العربي القديم وهذا النوع من التكرار عثرنا عليه في ديوان مفدي زكريا حيث نجده يقول:

عادت بها الروح من سلوى معطرة ** فالسجن من ذكر سلوى كله عتق

سلوى ... أناديك سلوى ...مثلهم خطأ ** لو أنهم أنصقوا كان اسمك الرمق

سلوى تذكرين إذا ما الحظ حالفنا ** إليك أهتف يا سلوى فتتفق

سلوى حديثك يا سلوى يباغمني ** والطرف يختان لا يدري به الحدق

سلوى أناديك سلوى هل تجاوبني ** سلوى فإن لساني باسمها ذلق[1]

يصف الشاعر النحوي التي كانت بين روحه وروح محبوبته الخيالية (سلوى) التي شلي همومه وتطرب نفسه ويبهجها بذكرى الجزائر. فما سلوى إلا فتاة الجزائر يرى فيها وطنه ويشبهها بقضية الروح التي تشغله عن الهموم والتعذيب يحبها.

فلم يحصل في تكرار لفظة (سلوى) هجته ولا ملل عند سماعها فغاية ذلك التأكيد في بيان مأساة الشاعر التي يعيشها في تلك الزنزانة.

تكرار الأفعال: أما تكرار الفعل له حضور عند الشاعر لتزاحم الأحداث التي مر بها في حياته وكثرة، الهموم التي واجهته فكان الفعل أكثر قدرة وتعبيرا لنقل تجربته وتمثل ذلك بقوله:

سنثأر للبيت الذي كان آهلا ** فرجت به الألغام تسحقه سحقا

[1] مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص26-27.

سنثأر للبنت التي ديس قدسها ** ودنس أحلاس الحنا عرضها الأنقى

سنثأر للطفل الرضيع وقد غدا ** وفي قمة الرشاش يحسبه رزقا

سنثأر للأكواخ والدر والقرى ** يهشمها (النبالم) يحرقها حرقا

سنثأر للحر الفدائي قد غدا ** ذبيحا يناجي الخلد حن له شوقا[1]

لقد سعى الشاعر من تكرار الفعل إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا سواء أكان ذلك ماضيا أم حاضرا أم مستقبلا.

4-التشاكل:

فمن أمثلة التشاكل في شعر مفدي زكريا وهي فيض من فيض ولاشك أن التشاكل في الموجود في ديوان اللهب المقدس منح قصائده طاقة إيقاعية داخلية، ويزيد من تعميق المعاني التي يقصد إليها الشاعر خاصة إذا كان من نوع التقابلي الكيفي. فقد سعى الشاعر مفدي زكريا إلى إشاعة الإيقاع في شعره ولذا وظف شتى الأساليب لأنه كان أشد الإيمان أن الإيقاع هو أهم خاصية يتميز بها الشعر العربي عن باقي أشعار الأمم الأخرى.

وإذا اطلعنا على قصيدته السالفة الذكر (وتعطلت لغة الكلام) وجدناها أيضا تزخر بأشكال التشاكل حيث يقول:

نطق الرصاص فما يباح كلام ** وجرى القصاص فما يباح ملام

وقضى الزمان، فلا مرد لحكمه ** وجرى القضاء وتمت الأحكام

[1] المصدر السابق، ص48.

وسعت فرنسا للقيامة وانطوى ** يوم النشور، وجفت الأقلام

والقابضون على البسيطة أفصحوا ** والكون باح وقالت الأيام

وتعلم المستعمرون شعوبها ** أن التحكم في الشعوب حرام

هم حرروا الميثاق، هلا حرروا ** أنما تسام حقارة وتضام؟

ما إن تقام لما يسطر حرمة ** أو يعضد القلم الرقيع حسام

السيف أصدق لهجة من أحرف **كتبت فكان بيانها الإبهام

والنار أصدق حجة فاكتب بها ** ما شئت بها تصعق عندها الأحلام

إن الصحائف للصفائح أمرها ** والحبر حرب والكلام كلام

عز (المكاتب) في الحياة (كتائب) ** زحفت كأن وحداتها الأعلام

لغة القنابل، في البيان فصيحة ** وضعت لمن في مسمعيه صمام

ولو (لواقح) الثيران خير (لوائح) ** رفعت لمتوقي ناظريه ركام[1]

فالتشاكل الصوتي والمعنوي –لا محالة– في هذه القصيدة كثير من الثنائيات من بينها (القصاص والرصاص، قضى والقضاء، لحكمه والأحكام، القيامة ويوم النشور، وباح وقالت المستعمرون والتحكم، حرروا وحرروا، تسام وتضام الصحائف والصفائح، كتائب وجنودها، جحافل وحداتها، لغة وبيان، لواقح والثيران).

[1] –المصدر السابق ،ص41.

أمن العدل، صاحب الدار يشقى ** وحفيل بها يعيش سعيدا

طباق إيجاب بين لفظتي يشقى وسعيدا

أمن العدل صاحب الدار يعري ** وغريب يحتل قصرا مشيدا[1]

طباق إيجاب بين لفظتي صاحب الدار وغريب

وكذلك (وجود) نجد الطباق بنوعيه الإيجاب والسلب في قصيدة زنزانة العذاب رقم 23.

بيان عندي، مفتوح ومنغلق ** يا سجن بابك أم شدت به الحلق

طباق إيجاب بين مفتوح ومنغلق

إني بلوتك في ضيق وفي سعة ** وذقت كأسا لا حقد ولا خنق

طباق إيجاب بين ضيق وسعة

يا سجين ما أنت؟ لا أخشاك تعرفني ** من يحقد البحر، لا يحدق به الغرق[2]

طباق سلب بين لفظتي يحدق ولا يحدق.

5-اللازمة:

تتجلى اللازمة في ديوان اللهب المقدس من خلال العديد من الأناشيد فنجدها في (النشيد الرسمي للثورة الجزائرية) حيث تتردد (04 مرات) في نهاية كل مقطع وهي قوله:

[1] -ديوان اللهب المقدس، ص22.

[2] -المصدر السابق، ص25.

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا ...

وفي نشيد (عشت يا علم) تتردد اللازمة علم الجزائر عشت يا علم (03 مرات) من خلال النشيد.

وفي نشيد الشهداء تتردد اللازمة أيضا : أنت –أنت –أنت ... يا بربروس (04 مرات) عبر كامل النشيد. وفي نشيد (بنت الجزائر) تتردد اللازمة أنا بنت الجزائر أنا بنت العرب[1]، العرب (04 مرات) خلال النشيد. وفي (النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين) تتردد اللازمة (04 مرات) خلال النشيد:

نحن طلاب الجزائرنحن للمجد بناة[2]**

وقس على هذا نجد اللازمة تتردد في (النشيد الرسمي للاتحاد العام للشغالين الجزائريين) وفي نشيد (أرض أمي وأبي) بل تتجلى للازمة عند مفدي زكريا ليس في الأناشيد فحسب، بل في القصائد أيضا، في مثل قصائده (أنا ثائر) (أسفيرا نحو أملاك السما؟) وإرادة الشعب تسوق القدر)

6–الطباق:

من خلال دراستنا لقصائد ديوان اللهب المقدس وجدناه من المحسنات البديعية سواء لفظية أو معنوية بحيث ساهمت في بعث روح إيقاعية في كل قصيدة ومن أمثلة المحسنات البديعية الطباق بحيث ساهم في تحسين الكلام وتقويته ومن أمثلة ذلك (ال) في قصيدة "الذبيح الصاعد".

[1] ديوان اللهب المقدس، ص61.

[2] –المصدر نفسه، ص72.

أنا إن مت فالجزائر تحيا ** حرة مستقلة، لن تبيدا

طباق إيجاب بين لفظين مت وتحيا

شاركت في ا لجهاد آدم حوا ** هـ ومدت معاصما وزنودا

طباق إيجاب بين آدم وحوا

وكذلك في:

ليست في الأرض سادة (عبيدا) **كيف ترضى بأن نعيش عبيدا[1]

طباق إيجاب بين سادة وعبيد

1 ديوان اللهب المقدس، ص18.

المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي

1- الوزن:

عندما نلاحظ البحور المستعملة في ديوان اللهب المقدس سنجد تنوعا هاما إذ تتوزع قصائده الأربع والخمسين بحورا شعرية وهي "الخفيف، الرمل، الكامل البسيط، السريع، الوافر، الطويل، المتقارب، المتدارك" ويعد هذا التنوع هاما نستنبط منه دلالات عديدة أبرزها:

- **الدلالة الأولى**: مثانة الثقافة العروضية لدى الشاعر وتمكنه من ناحية بحور الشعر المختلفة إذ من بين تلك تسعة بحور ما هو رصين كالطويل والكامل، وما هو رقيق كالرمل والوافر، وما كان حيويا كالخفيف والسريع وما كان متدفق هادر كالمتقارب والمتدارك. وهذه الثقافة العروضية الرصينة تعود بنا إلى نشأة الشاعر مفدي زكريا في بيئة أسرية اجتماعية عربية الروح والثقافة.
- **الدلالة الثانية**: غنى قاموس الشاعر اللغوي وقدرته إلى التقاط الكلمات والصنع المناسبة[1].

ومن خلال اطلاعنا لديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا تبين لنا أن كثرة البحور، البحور المستعملة بكثرة هما (البحر الخفيف والبحر الكامل) قد احتلا المرتبة الأولى ترتيب توظيفهما من قبل الشاعر مفدي زكريا وإذ أردنا معرفة مزايا كل بحر منهما فإن مزايا بحر الكامل تتمثل في أنه "أثم الأبحر السباعية" وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه في الرقة.

[1] -ينظر عبد الرحمن تيرماس، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص05.

أما سبب التسمية فقد سمي كاملا لكماله في الحركات فقد كملت أجزاؤه وحركاته، وهو أكثر البحور حركات، فالبيت منه يشمل على ثلاثين حركة.

أما بالنسبة للبحر الخفيف فأهم مزاياه أنه أخف البحور على الطبع وأطلالها للسمع وأكثر سهولة وأقرب انسجاما وإذا جاء نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور وليس في جميع الشعر بحر نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني وقد سمي البحر الخفيف بهذا الاسم لخفته وهذه الخفة راجعة إلى كثرة أسبابه الخفيفة والأسباب أخف من الأوتاد.

اعتماد الشاعر مفدي زكريا للبحر الكامل والبحر الخفيف في ديوانه اللعب المقدس لم يأت اعتباطا ذلك أن البحر الكامل كملت أجزاؤه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر وهو أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة وهو ما يناسب تماما مواضيع وأجواء الثورة التي تمتاز بالشدة ولعلعة صوت الرصاص فلا مجال للرقة واللين بل الأليق بمواقف الثورة محاولة الوصول إلى تحقيق البطولات الكاملة غير المنقوصة.

أم البحر الخفيف فمن أهم صفاته الخفة وهي ما تتناسب مع مواضيع التعبئة الثورية، فالقصيدة أو الأنشودة الخفيفة الإيقاع تحفظ بسرعة، وبالتالي يتغنى بها الركبان في الدروب الوعرة وفي السجون والجبال وفي كل مكان.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالقصيدة التي تتسم بالخفة يمكن تلحينها وإذاعتها في وسائل الإعلام لتنشر إعلاميا وبالتالي تقول إن الشاعر مفدي زكريا قد وقف إلى حد بعيد في اختيار البحور الشعرية لاسيما أنهذه البحور تتناسق مع موضوعات الثورة التحريرية.

2-**القافية:**

من خلال اطلاعنا على ديوان "اللهب المقدس" للشاعر مفدي زكريا وبعد قراءتنا لقصائده بتمعن لاحظنا أن هنا ثمة تنوع في حروف الروي، فقد احتلت المرتبة الأولى عند الشاعر مفدي زكريا كل من حروف الروي (النون والراء، والدال) فمثلا حروف النون في قصيدة "قد عاد للقمر..."

قالوا بن يوسف مات ... قلت: وهمتمو ** أيموت من حفظ البلاد من الفنا[1]؟

فهنا حرف الروي (النون)

أما الراء في قصيدة أبت ملكا على هوى الشعب يخلد

فلك الحادثات باليمن دازا ** أيها الشعب، قم، نحي النهار

فهنا حرف الروي (الراء)

أما الدال في قصيدة عش مع الخالدين ياشيخ وانعم

دع مفدي، هنا، يناجي المفدي ** عله بيننا فيستطيع ردّاً

فهنا حرف الروي (الدال)

أما بالنسبة لقصيدة إرادة الشعب تسوق القدر

يأرض صيدي، واصعقي يا سما ** يا نار زيدي، وادفقي يا دما [2]

---

1 ديوان اللهب المقدس، ص177.

[2] ديوان اللهب المقدس، ص211.

ففي هذه القصيدة تعدد الروي بين النون والدال والراء ليأتي في المرتبة بعدها حرف (الميم) ثم كل من حرفي (القاف واللام) فمثلا روي (القاف) في قصيدة سنثأر للشعب

سلوا مهجة الأقدار هل جرسا دقا؟ ** وهل خاطر الظلماء عن سرها انشئا؟

أما روي اللام في قصيدة أيها المهرجان هذا نشيدي

هاجه المحفل الرهيب فقالا ** وتغنى يخلد الاحتفال

ثم الباء والفاء

بالنسبة لروي (الباء) في قصيدة جلالك يا عيد الرئاسة رائع

مصير(بروح الشعب) قرره الشعب ** وحكم (بعزم الشعب) سطره الرب

فهنا الروي الباء

أما الفاء (ف) أما روي الفاء في قصيدة أسفيرا نحو أملاك السما؟

أي صقرا في السماوات اختفى ** أي نجم في النهايات انطفى[1]

وفي الأخير حروف (الألف والحاء والعين والهاء) بنسب.

بالنسبة للروي (الألف) في قصيدة إلى أغادير الشهيدة

[1] -ديوان مفدي زكريا، ص16.

اضطرب يا بحر واخفق ياقضا ** واحترم يا يخطب وانزل ياقضا[1]

أما روي (الحاء) في قصيدة بنيت بروح شعبك عرش ملك

إلى ما تظل تلسعنا الجراح؟ ** وفيم تبيت، تنهشنا الرماح

أما روي (الهاء) في قصيدة وليد القنبلة الذرية

ما دهاه ...؟ ويل أمه ... ما دهاه؟ ** ويلتاه من جيله ويلتاه[2]

وإذا اتبعنا دلالة حرف الروي (النون والراء والدال) التي تمثل المرتبة الأولى من حيث توظيف حروف الروي كما ذكرنا سابقا فوجدناها تدل على الحركة والاضطراب وهذا ما يتناسب مع بطولات الثورة التحريرية ونلاحظ كذلك الأصوات التي جاءت رويا لقصائد الدويان جميعها أصوات مجهورة عدا صوت الحاء لأن الجهر أنسب من الهمس للتعبير عن الثورة والغضب لكونه صفة قوة وليس هذا فحسب بل إن دلالة الروي تمتد إلى أن يحمل كل واحد منها صفة من صفات القوة إضافة إلى الجهر (الدال، القاف، والباء والراء والنون واللام) تمتلك قوة استماع عليا بين الصوامت العربية هو ما يعزز دور هذه الأصوات في إبراز إيقاع هام ينسجم مع خصوصية أشعار مفدي زكريا في ديوانه هذا.

ونحن إذا ما أردنا استنطاق روي بعض القصائد تمثيلا لا حصرا سنجده مرتبطا بدلالتها فمثلا قصيدة أكذوبة العصر التي تغطت في التبديد بالأمم المتحدة أثر موقفها المفضوح من قضية الجزائر جاءت على روي الراء المكرر مناسب لانكسار أحلام الجزائريين مرة تلوى الأخرى.

---

1 المصدر السابق، ص 143

2 ديوان مفدي زكرياء، ص17.

وأيضا قصيدة "معجزة الصانع" التي وصف فيها الشاعر جمال التبيان والأخاذ نلمس في رويها هذا الترابط مع دلالتها رويها العين المكسورة بأخذنا عبر الكسرة إلى انهيار مفدي زكريا ووقوعه حائرا أمام الجمال فيقوم صوت العين بإعطاء عمقا لهذا الإحساس من خلال مخرجه الحلقي العميق وأيضا.

أما الراء فهو مجهور متوسط الشدة والرخاوة ويدل على التحرك والتكرار والترجيح وعلى الفزع والخوف، والاستقرار والربط وضم الأشياء ودلالته على الحرارة بدخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على منابع الحرارة.

(أر النار، أسعر، السقر، الأوار الجمر، الشرر، الرمضاء، الصهر، النار، الهاجرة).

أليست الثورة هي النار في أشد حرارتها؟ وهي التحرك والفزع والخوف؟

أما بالنسبة لحرف (الدال) فهو مجهور شديد .. لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية، وبخاصة ما يدل على الصلابة والقساوة[1]، يعبر عن معاني الشدة والفعالية الماديتين والدحرجة والتحرك السريع والظلام وألوان السواد.

أليست دلالات هذه الحروف، هي دلالات الثورة في أسمى تجلياتها فيها الحركة والثبات والكر والفر ولذلك كثرت في شعر مفدي زكريا.

فالشاعر مفدي زكريا على وعي فني جمالي حين إبداعه في قصائده إذ نجد كل روي مستخدم في قصيدة من قصائده منسجما مع دلالة القصيدة فيتكامل الإيقاع والمحتوى ليقدما لوحات شعرية مناسبة وبارعة وهذا ما يدل على عمق إحساسه باللغة وأصواتها. (فلقد استعمل الحروف)

[1] -مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص18.

فبالنسبة لتنويعه في حروف الروي نظرا لبراعته في اختيار كل حرف روي مع ما يناسب قصائده وما يريد التعبير عنه من مواقف وبطولات ثورية ونظرا لتجاربه الشعرية الجيدة.

ولقد غابت عن الديوان حروف كالتاء، والخاء والذال، والزاي والسين، والشين والصاد والضاد، والغين والكاف والواو[1].

أو بتعبير آخر نلاحظ أغلب الحروف التي اعتمدت في الروي كأصوات الراء والدال والنون، والميم والباء واللام تخطى بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند مفدي زكريا ونجد أن هناك تنوع في روي القصائد التي تضمنها اللهب المقدس ويأتي ترتيبها من الأكثر إلى الأقل تكرار بما يلي:

1. الدال والراء
2. النون
3. اللام
4. القاف
5. الباء
6. ء، ي، ح

فهذه الحروف المذكورة أعلاه تمثل لنا أغلب الحروف المستعملة في ديوان اللهب المقدس فكان الشاعر على دراية كاملة لاستخدامه لهذه الحروف وكان على براعة في اختيار كل حروف الروي بما يناسب كل قصيدة من قصائده[2].

[1] -نفس المرجع، ص19.

[2] -المصدر السابق، ص19.

المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي في الإلياذة

توطئة:

يرتبط مفهومها في الأدب بميراث النضال والتحدي لأنها تأتي تصويرا وتخليدا لوقائع الأحداث التاريخية، من حامل اللواء الشعري لثورة التحرير مفدي زكريا، فإلياذة الجزائر كانت تأثرا من "مفدي بـ أحمد شوقي، وأحمد محرم".

تحتوي على ألف بيت وبيت (1000) مقسمة إلى مائة مقطوعة شعرية بالتساوي (100) وكل مقطوعة تحتوي على عشرة أبيات (10) وكل مقطوعة تمثل مشهدا من المشاهد، التي ترقى أحيانا إلى تصوير لوحة فنية تكاد أن تنطق أصلا بالكلمات.

يتخيل هذه المقطوعات ما يسمى عند العرب باللازمة الشعرية والتي تتكرر عدد مرات تكرار المقطوعات الموزعة على مسافة النص.

فالإلياذة جاءت تحفيزا المبادة الملتقى الإسلامي الخامس الذي دعا للحفاظ على تاريخ الجزائر وكتابة صحيحة خالية من شوائب التدوين.

المطلب الأول: الإيقاع الداخلي

والموسيقى الداخلية في هذا الإيقاع الهامش الذي يصدر عن الكلمة للواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وجمالها من رهافة، ودقة تأليف وانسجام حروف ويعد عن التناقر وتقارب المخارج، وهو هند البلاغيين يندرج في باب "فصاحة اللفظ" وقد انتهوا إلى قواعد في دراستهم لها أهمها:

1. خلوصها من تنافر الحروف لتكون رقيقة عذبة تخف على اللسان ولا تثقل في السمع.
2. خلوصها من الغرابة وألفتها للاستعمال.
3. خلوصها من الكراهة في السمع.

فالإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة تومي إلى المشاعر فتجليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفها "فالإيقاع انتظام موسيقي جميل ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا يهبه الشاعر المفن، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا هو صدى مباشر لانتقال الشاعر بتجربته في صيغة فذة تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس وهو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة فتعلو وتنخفض وتعنف وتلين وتشتد وترق وتحلت في قوة الرعد وهديره وزمزمة الإعصار ويأسه وترين في هدوء الزاهدين ودَعَة الجملان وخضوع الصاغرين... تشد ومع البلابل في أنسام الصباح فتحاكي الطهر نقاء وصفاء لفظ وبراعة نغم ويسر متناول وينغمس مع الثور في غلالة عامرة بالإشراف[1].

[1] -عبد الرحمن الرجى، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، حزيران 1989، ص44.

1-**الطباق:** هو جمع بين الشيء وضده في الشعر أو النثر وهو نوعان:

طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضد سلبا وإيجابا.

طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا.

ومن الطباق الحاصل، على سبيل المثال في إلياذة الجزائر

ويا جنة غار منها الجنان * وأشغله الغيب بالحاضر**[1]

الطباق بين كلمتي (الغيب + الحاضر).

ويا ثورة حار فيها الزمان * وفي شعبها الهادئ الثائر**[2]

الطباق بين كلمتي (الغيب + الثائر)

وكذلك نجد الطباق في قوله:

وفي كل شبر لنا قصة * مجنحة من سلام وحرب**[3]

الطباق إيجابي بين كلمتي سلام وحرب

استعمل الشاعر مفدي في قصيدته "إلياذة الجزائر" فمثل الطباق التباعد والاختلاف فهو يشكل نغمية الإيقاع الداخلي ويزيد من جماليات الاقناع والإبلاغ الشعري.

---

[1] -مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ورشة أحمد زبانة، 1986، ص18.

[2] -محمد أمين الضاوي، منشورات محمد علي بيضون، معين الطالب في علوم البلاغة علم المعاني، علم البديع، عليم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000/1421، ص141.

[3] -مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص19.

2-الجناس:

وظف الشاعر مفدي زكريا الجناس في العديد من قصائده بغية إشاعة الإيقاع الداخلي وتكثيفه في ثنايا شعره ففي "إلياذة الجزائر" مثلا نجد الجناس بكثرة مثل قول الشاعر:

وثورة قلبي، كثورة شعبي * هما ألهماني، فأبعدت شعرا**[1].

وقع جناس بين كلمتي ثورة، كثورة، نوعه جناس تام.

وحرب القلوب كحرب الشعوب * ومن صدق العهد أحرز نصرا**[2]

وكذلك هنا وقع جناس بين القلوب والشعوب، نوعه جناس ناقص

ويا صفحة حط فيها البقا * بنار ونور جهاد الأباة**[3]

نوع الجناس جناس ناقص بين كلمتي نار ونور

ويا تربة تاه فيها الجلال * فتاهت بها القمم الشامخات**

نوع الجناس جناس ناقص بين الكلمتين تاه وتاهت.

فمفدي زكريا بلغ دروة الولع بالمحسنات اللفظية وخاصة الجناس.

1 - مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص29.

2 -مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص25.

3 المصدر نفسه، ص26.

3-التكرار:

يصادفنا في شعر مفدي زكريا جل أنواع التكرار، بداية من التكرار الصوتي أو ما يعرف بتكرار الحرف.

تكرار الحرف: هو عبارة عن تكرار حرف يهيمن حدوثيا في بنية المقطع الشعري أو القصيدة.

من ذلك قول مفدي زكريا في هذا المقطع، مناجيا الأمير عبد القادر.

أيا عبد القادر كنت القديرا * وكان ا لنضال طويلا عسيرا**

شرعت الجهاد فلباك شعب * وناجاك رب فكان النصيرا**

ونظمت جيشا وسست بلادا * فكنت الأمير الخبير الخطير**[1]

نلاحظ من الوهلة الأولى هيمنة صوت (الراء) الذي تكرر في كثير من البنيات الإفرادية لهذه الأبيات، وغيرها من ذلك (قادر- القديرا، عسيرا، شرعت، رب، النصيرا، الأمير، الخير، الخطير) فحرف الراء شكل نسيج هذا المقطع الشعري الذي يوحي بثورية الأمير عبد القادر.

وأحفاد أول من ركزوا * سيادة أرض الجزائر أمس**

دماء ابن رستم ملء الحنايا * صوارخ يلهين عزة نفسي**[2]

نلاحظ هيمنة صوت (السين) في هذه المقطوعة والذي يدل على مدى حميمية الارتباط بالمكان.

---

[1] المصدر نفسه، ص53.

[2] -مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص33.

4-المقابلة:

تعد المقابلة من المحسنات البديعية المعنوية التي ترجع إلى تحسين المعنى وعرفها السكاكي "المقابلة تجمع بين شيئين فأكثر وتقابل بالأضداد ثم إذا اشترط هنا شرطت هناك ضده".

من أمثلة المقابلة التي استعملها الشاعر في الإلياذة:

ولا يكتم السر إلا المشوق * ومن لم يهم ليس بكتم سرا**

وقد عاش دربا بالحلو الأماني * فأصبح دربا يلاقي المنونا**

تهدهده النسمات كأم * تهدهده طوع الكرى طفلها[1]**

5-التشاكل:

إن التشاكل من المنظور السيميائي منبثق من جذرين يونانيين أولهما (Isos) يساوي أو مساو، وثانيها (Topos) وتعني المكان.

والتشاكل في تراثنا البلاغي العربي أشير إليه إشارات طفيفة فيما يعرف الطباق والمقابلة والنشر واللف والجمع إلى غير ذلك من المصطلحات اللغوية التي تلامس من قريب أو من بعيد.

مفهوم التشاكل عند اللسانيين الغربيين:

لذا يحصر التشاكل في شعر مفدي زكريا وقد رصدنا بعض أمثلة عنده لاسيما في إلياذة الجزائر والتي جاءت كالآتي:

[1] -المصدر نفسه، ص20

ويا بسمة الرب في أرضه * ويا وجه الضاحك القسمات**

يظهر التشاكل بين كلمتي بسمة والضاحك.

ويا لوحة في سجل الخلود * نموذج بها الصور الحالمات[1].**

يظهر كذلك هنا في هذا المقطع التشاكل بين كلمتي لوحة الصور.

ويا جنة غار منها الجنان * وأشغله الغيب بالحاضر[2].**

يظهر التشاكل بين كلمتي جنة والجنان.

هذه بعض أمثلة التشاكل في شعر مفدي زكريا وهي غيض وفيض ولاشك أن مثل هذا التشاكل يمنح القصيدة طاقة إيقاعية داخلية، ويزيد من تعميق المعاني التي يقصد إليها الشاعر.

6-اللازمة:

إن اللازمة هي ما يتردد من لحن وكلام بعد كل دور[3].

وتكاد تشكل ظاهرة إيقاعية فريدة من نوعها من شعر مفدي زكريا، حيث نجد حضورها المكثف في عديد من قصائده، ولا أدل على ذلك من حصورها في معظم دورانية الشعرية.

---

[1] ديوان مفدي زكريا، ص19.

[2] -المصدر نفسه، ص20.

[3] المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط27، 1984، ص985.

في إلياذة الجزائر

استعمل الشاعر اللازمة في إلياذة الجزائر في كثير من أبياته الشعرية مرة بعد كل عشر أبيات شعرية، وقد وردت (مائة مرة) على الشكل الآتي.

شغلنا الورى وملأنا الدنا

بشعر نرتله كالصلاة

تسابيحه من حنايا الجزائر[1]

إن الكم الهائل لتواتر اللازمة في شعر مفدي زكريا يشكل ظاهرة إيقاعية تنفرد بذاتها، في الشعر الجزائري، والعربي على حد سواء، وهذا لما للازمة من أثر عميق في إشاعة الإيقاع.

[1] مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص17، وفي كل الصفحات من بعدها.

المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي

وهو غالبا ما ينصرف إلى القافية "ولكن مضافا إليها ما قبلها مما يظاهرها على التمكن والترصن والتلذذ"[1].

1. القافية:

القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه واقتفى أثري ، وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية، بمعنى مقفوه كما قالوا "عيشة راضية" بمعنى مرضية. وهي عند الجليل بن أحمد" آخر ساكنين في البيت وما بينهما المتحرك قبل أولهما وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت"[2].

فمن خلال تعاريف العلماء للقافية نستنتج أن هناك حروفا وحركات مخصوصة تلزمها القافية، وهذه الحروف ستة وهي "الروي، الوصل، الخروج، الردف، التأسيس والتخيل". فأعظم هذه الحروف وأشهرها هو الروي فهو يلزم في آخر كل بيت فالروي في اللغة هو الجمع والاتصال والضم.

أما حرف الروي فالجديد فيه هو لثبات. كيف؟

يمكن أن نقول بأن الشاعر اعتمد مائة حرف روي، بمعنى أن كل مشهد كان يخضع لحرف مغاير، قد يعود من جديد بعد فترة مخالفا لوقعة الأول، لأن البحر المتقارب لم يشمل النص بينما كانت هناك تخفيفات خفيفة على البحور ا لأخرى كالكامل والبسيط ولكن الغالب هو المتقارب فيشكل نسبة 98%.

---

[1] –عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2009، ص215.

[2] –محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت، ص83.

كما نسجل ميل الشاعر إلى بعض الحروف، نذكر على سبيل المثال، حرف الراء كروي جاءت أربعة عشر مرة كما أن هناك التركيز على بعض الحروف، الروي المعينة "كالدال والميم والنون والام" وغيرها من الحروف المناسبة.

وبنفس تنوع حرف الروي تنوعت القافية بحروفها حسب الحاجة الجمالية، مثلا اعتمد الحرف الردف أحيانا واحترام قانونه وأهمله أحيانا دون سقوط في عيب من عيوب القافية، فلا إيطاء ولا تضمين ولا إقواء بل كان يحترم هذه القوانين ويسير على سنن الخليل كما هي مسطرة[1].

مثال على حرف الميم الذي استعمله الشاعر في الياذة الجزائر

نطق الرصاص فما يباح كلام * وجرى القصاص فما يتاح ملام**

السيف أصدق لهجة من أحرف * كتبت فكان بيانها الأبهام**

إن ميمية مفدي سائرة في خضم العنف (كلام، ملام، أحرف، إبهام) فهي تهدر القيمة السياسية.

يقول مفدي في بائيته:

جزائر يالحكاية حبي * ويا من حملت السلام لقلبي**

ويا من سكبتي الجمال لروحي * ويا من أشعتي الضياء لدربي**

فلولا جمالك ما صيح ديني * وما إن عرفت الطريق لربي**

[1] – محمد صابر عبيد، المصدر السابق، ص55

إن بائية مفدي سائرة في (حبي، لقلبي، لدربي، لربي) تدل على الحنين إلى الوطن والاعتزاز به والطريق إلى التمسك بدين الله تعالى[1].

2. الوزن:

هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا أو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية قبل الثورة التي حطمت الوزن وكسرت عمود الشعر[2].

فطبيعة الوزن وأطوال الأشطر خاضعة للمعنى في شعر التفعيلة أي أن الداخلي –المعنى– يتحكم في التحديد الخارجي، ومن ثم تكون أشطر التفعيلة غير متساوية ولا يستطيع أحد أن يحدد أبعادها.

جزائر يا مطلع المعجزات	**ويا حجة الله في الكائنات**
جزائ/ريامط/لعمع/جزات	**ويا حج/جتلا/هفيلكا/ئنات**
00///0/0//–0/0// –/0//	**00//–0/0//–0/0//–0/0//**
فعول/فعولن/فعولن/فعول	**فعولن/فعولن/فعولن/فعول**

البحر الشعري الذي تنتمي إليه "إلياذة الجزائر" للشاعر مفدي زكريا هو البحر المتقارب.

البحور الشعرية التي اعتمدها الشاعر مفدي في قصيدته الإلياذة

[1] –ديوان إلياذةالجزائر، ص5.

[2] –ينظر: عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص05.

اعتمد الشاعر بالأكثرية في ديوانه الإلياذة على البحر المتقارب عرف مند القديم بأنه خفيف الوقع يلائم الحركة الدورانية السريعة وذلك لمرونته ومناسبته تقريبا لجميع الأغراض الرشيقة الحماسية منها أو الوصفية السريعة. وقد تلاحظ ذلك في هذا الوقع التناغمي الرائع الذي تحدثه تفعيلته:

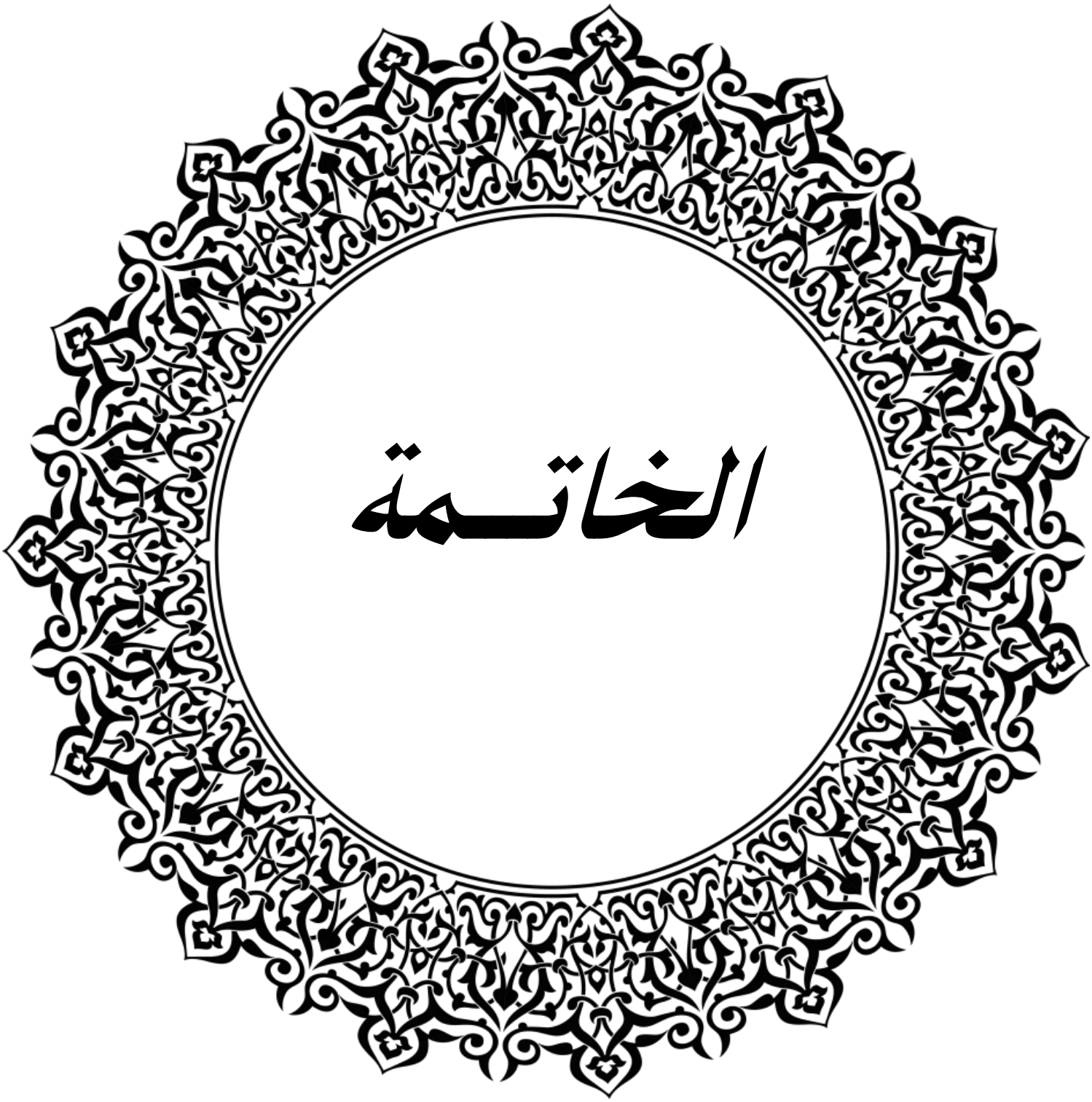
فعولن فعولن فعولن فعولن * فعولن فعولن فعولن فعولن**

ولعل في هذه الرشاقة التناغمية لوقع الموسيقى الخارجية التي يحد لها البحر ما يساعد الشاعر، على أن يعطي النص نوعا من الغنائية التي تؤثر بوقعها المتناغم، في الآذان العربية.

ومن جهة أخرى يخضع النص بكامله إلى أوزان الخليل وطريقته البنائية المعتمدة أساسا على الشطر الشعري المستثم بالبيت الخاضع أساسا كما أسلفت إلى القصيدة العمودية، حتى وإن كان استثمام التفعيلة أحيانا ينتهي دورانيا.

ومن خلال ما مر بنا، سنحاول معرفة أهم البحور الشعرية التي وظفها الشاعر مفدي زكريا في شعره البحر الكامل، البحر الوافر، بحر الرمل، بحر البسيط، البحر الخفيف، البحر الطويل.

وبالتالي نقول إن الشاعر مفدي زكريا، قد وفق إلى حد بعيد في اختيار بحوره الشعرية لاسيما أن هذه البحور في مجملها تناسب موضوعات وأجواء الثورة التحريرية، أضف إلى هذا أنها تحقق الإيقاع الخارجي بنسبة عالية للقصيدة.


الخاتـــمة

خاتمة:

من خلال الدراسة والتحليل الذي يشمل فصول البحث فإننا نلخص مجموعة من النتائج نبرزها فيما يلي:

الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من أوقع بمعنى بين وأوضح.

وفي المعنى الاصطلاحي: النقل عن النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب.

للإيقاع الشعري أنواع تنوعت حسب كل عصر فشملت أنواعه في العصر الجاهلي: الحداء والنسب والركبانية، والقلص والتقليص والتهليل والتغيير والرجز.

أما في العصر الحديث فشملت نوعيه الهامين الضروريين النوع الأول الذي يعرف بالإيقاع الداخلي والنوع الثاني الإيقاع الخارجي.

تمثلت التشكيلات الإيقاعية في دواوين مفدي زكرياء اللهب المقدس وإلياذة الجزائر على شكل إيقاعات داخلية وخارجية، شملت الإيقاعات الداخلية المحسنات البديعية بما فيها من جناس طباق تكرار، مقابلة، التشاكل واللازمة التي كان لها الأثر في الابداع الإيقاعي والابلاغ الشعري إضافة إلى ذلك تقوية المعنى وتوضيحه.

الإيقاعات الخارجية شملت كل من الأوزان و القوافي التي كان لها الدور في اعطاء النص نوعا من الغنائية، واحداث حس إيقاعي مرهف.

لقد كان مفدي زكرياء بارعا في توظيفه للإيقاع، وكان على دراية كاملة بالتزامه القافية الموّحدة مثلما التزم الوزن، فنظم على قوافي تتناسب مع طبيعة الموضوع و لا سيما حرف الروي الذي جاء معبرّ ا عن ايحاءات دلالية و صوتية وردت في أكثرها ضمن القافية، وتناول مفدي زكريا في دواوينه اللهب المقدس وإلياذة الجزائر تشكيلات إيقاعية بارزة شملت الإيقاع الداخلي الذي يضم هذا الأخير،

الجناس والتصريع، والتكرار، والتشاكل. وشملت أيضا الإيقاع الخارجي والذي ضم عنصري الوزن والقافية.

بالجملة نخلص إلى أنّ هذه العناصر هي الخصائص الإيقاعية الأكثر شيوعا في ديوان اللهب المقدس و إلياذة الجزائر حقّقنا رصدها بعد مسائلة النصوص من خلال قراءة عميقة واعية اللغة الشعرية عند الشاعر، فهو من وجهة نظر التحليل الإيقاعي مدونة هامّة ليست موقوفة على الأدب الجزائري فحسب بل على مسيرة الأدب العربي عامّة.

و نقول أن هذه القصائد التي جاء بها مفدي زكرياء تمثل لنا من مقومات الابداع في التقنيات الفنية وشعريتها المتميزة مرحلة النضج الفني و الوعي الحاد بطبيعة اللغة الشعرية عند الشاعر.

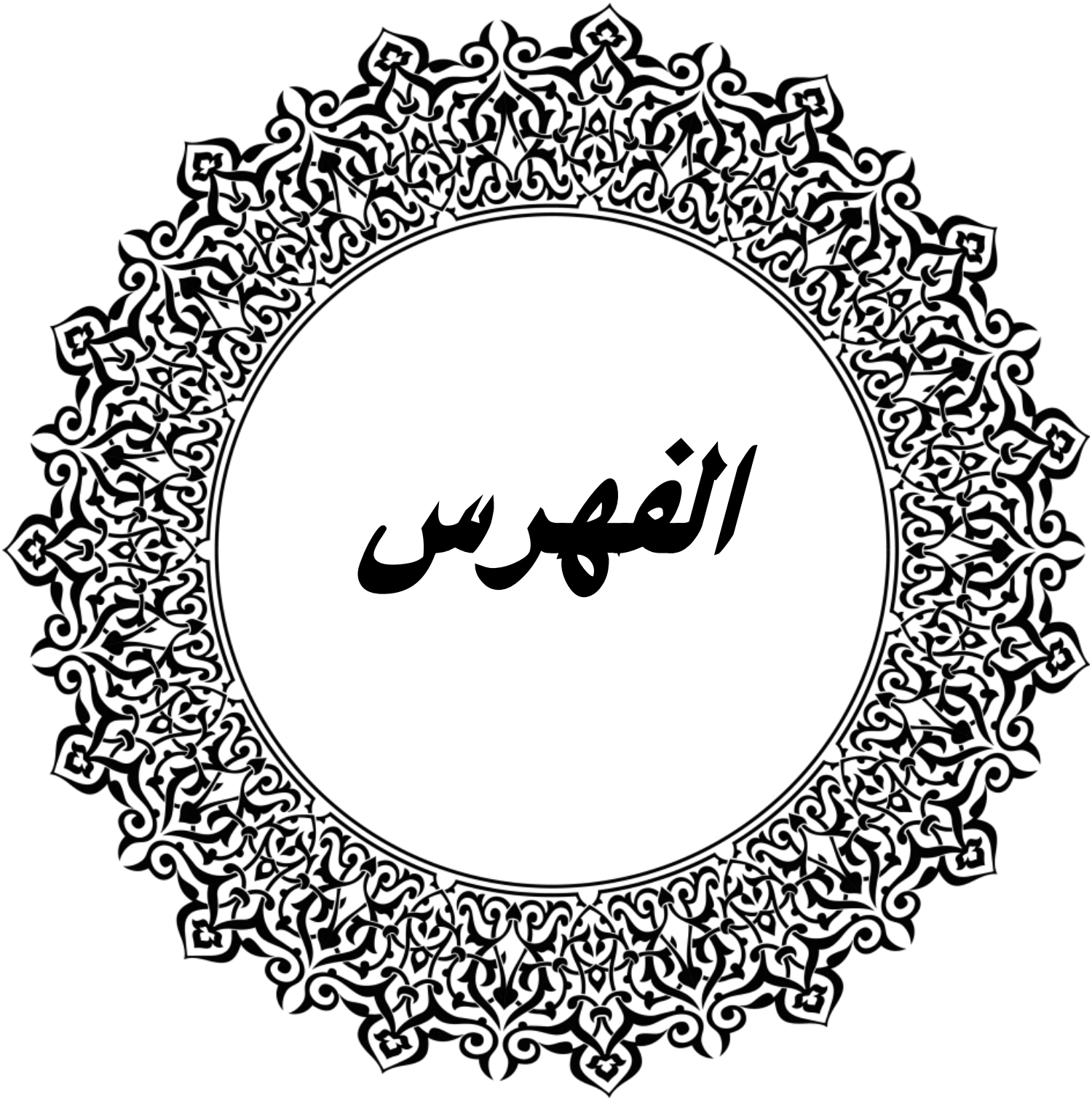
وأخيرا رحم الله مفدي زكرياء شاعر الفداء ورحم الله جميع شهداءنا الأبرار.

قائمة المراجع
والمصادر

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو القاسم خمار، بين ثورة الشعر وشعر الثورة، محمد صالح خرفي، جمعية الإمتاع والمؤانسة، د ت، 2004.
- أبو علي حسن بن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و أدابه ونقده، المكتبة العصرية، بيروت، ب ط، 2007.
- أرسطو طاليس، فن ا لشعر تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.
- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث اللغوي، سراس للنشر، تونس، 1988.
- حاتم الصعكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، عراق.
- حسين يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، ج2، ط2، دار الفكر العربي.
- رومان جاكبسون، القضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حمون، دار البيضاء، المغرب، ط 1988.
- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع والتوزيع، دمشق، براكمة، ط1، حزيران، 1998.
- عبد الرحمن تيرماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2009.
- عمر خليف إدريس، البنيةالإيقاعية في شعرالبحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة مارينوس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري ، د ط، د ت.
- غنيمي هلال، النقد العربي الحديث، دار الإسكندرية للطبع، 1999، القاهرة.
- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، ط2، 1980.
- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، د ط، د ت، ج3.
- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1986.

- محمد أمين الضاوي، منشورات محمد علي بيضون، معين الطالب في علوم البلاغة، علم المعاني، علم البديع، علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2000/1421.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والايقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ب ط، ب ت.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دت، دط.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البينة الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.
- محمد علي علوان، شعر الحداثة دراسة في الإيقاع، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت.
معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ط3، د ت، ج2.
- مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.
- المنجد في اللغة والاعلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط 27، 1984.
- مؤنس رشاد الدين، المرام في معاني الكلام، القاموس الكامل عربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- المير بومدين، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، د ط، د ت.
- هربت ريد طيعة الشعر: عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.


الفهرس

الفهرس

شكر وتقدير

الاهداء

مقدمة أ

المدخل نبذة عن الشعر الثوري الجزائري 05

الفصل الأول الإيقاع مفهومه وأنماطه

المبحث الأول: ماهية الإيقاع 10

1-لغة 10

2-اصطلاحا 12

المبحث الثاني: أنواع الإيقاع الشعري 15

أولا: أنواع الإيقاع الأولي (في العصر الجاهلي) 15

1-الحداء 15

2-النصب 17

3-الركبانية 18

4-القلس والتقليس 19

5-التهليل 20

6-التغيير 21

7-الرجز 22

ثانيا: أنواع الإيقاع في العصر الحديث 24

الفصل الثاني: أنماط التشكيلات الإيقاعية عند مفدي زكرياء

المبحث الأول: التشكيل الإيقاعي في اللهب المقدس 30

المطلب الأول: الإيقاع الداخلي 30

1-الجناس 30

2-التصريع 33

3-التكرار 36

4-التشاكل 38
5-اللازمة 40
6-الطباق 41
المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي 43
1-الوزن 43
2-القافية 45
المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي في الإلياذة 50
المطلب الأول: الإيقاع الداخلي 51
1-الطباق 52
2-الجناس 53
3-التكرار 54
4-المقابلة 55
5-التشاكل 55
6-اللازمة 56
المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي 58
1-القافية 58
2-الوزن 60
الخاتمة 63
قائمة المصادر والمراجع 66
فهرس 68