وزارة التعليم العالي والبحث العالي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغـات قسم اللغة العربية وآدابـــــها

شعريـــة النـــص عند مفدي زكريـــــــا

اللهـــب المقدس أنموذجـــا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص : الأدب العربي حديثا وقديما

إعداد الطـالب : لخضـــر ذيـــب

السنة الجامعية : 2016/2015

وزارة التعليم العالي والبحث العالي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغـات قسم اللغة العربية وآدابـــــها

شعريـــة النـــص عند مفدي زكريـــــا

اللهـــب المقدس أنموذجـــا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص : الأدب العربي حديثا وقديما

إعداد الطـالب : لخضـــر ذيـــب إشراف : إشراف : أ. د. أحمد حســـــاني

السنة الجامعية : 2016/2015

وزارة التعليم العالي والبحث العالي

جامعة الجزائر 02

كلية الآداب واللغـات قسم اللغة العربية وآدابـــــها

شعريـــة النـــص عند مفدي زكريـــــا

اللهـــب المقدس نموذجـــا

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص : الأدب العربي حديثا وقديما

لجنـــــــــةالمناقـــــــــشـــة:

أ. د بغـــــورة مولود	رئيـــــسا
أ. د أحمد حساني	مشرفـــــا و مقررا
أ. د حواس بـــري	عضوا مناقشا
أ. د بن زروق نصر الدين	عضوا مناقشـــا
أ. د بسباعي محمد	عضوا مناقشـــا
أ. د عبد القادر الشارف	عضوا مناقشـــا

السنة الجامعية :2016/2015

إهداء:

إلى روح والدي – رحمه الله – سائلا المولى – عز وجل – أن يجمعني به في مستقر رحمته.

إلى أغلى امرأة في الكون أمي العزيزة.

إلى من احتمل غيابي نهارا ، وطول سهري ليلا زوجتي الكريمة و أولادي الأحباء .

إلى إخوتي الأعزاء.

إلى أستاذي المشرف الدكتور أحمد حساني مع بالغ امتناني.

إلى كل زملائي في التدريس دون استثناء.

الطالب الباحث : لخضـــــر ذيـــــــب

شكـــر وتقـــــــدير

إلى من رباني صغيرا

العرفان بالجميل يقضي أن أتقدم بجزيل شكري وفائق التقدير لأستاذي الفاضل الدكتور أحمد حساني ، الذي ما عهدته إلا كريم الخلق ، مبتسم المحيا ، متواضعا وطيبا ، فهو أهل لكل ثناء وإجلال وامتنان لأنه تفضل مشكورا بالإشراف على هذه الدراسة حتى اكتملت واستوت وحان قطافها .

كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بعظيم الثناء للسادة الأساتذة الدكاترة أعضاء لجنة المناقشة.

والشكر موصول لكل أساتذتي ومعلمي في جميع الأطوار الدراسية .

مع أن عبارات التقدير والشكر لا تفيهم حقهم إلا أن واجب المتعلم وأدبه يمليان عليه أن يجل شيوخه ويحترمهم ويذكر فضلهم.

والحمد والشكر لله أولا وآخرا .

وأخيرا ، أقول : " ومن يشكر فإنما يشكر لنفسه"

والصلاة والسلام الأكملين التامين على سيد المعلمين محمد خير خلق الله أجمعين .

الطالب الباحث : لخضر ذيـــــــــب

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه المنتجبـــين.

وبعد،

لقد عرضت هذه الدراسة لشعر مفدي زكريا الذي كانت له مساهماته الفعالة في العصر الحديث بما خلفه من نتاج أدبي ثر ، سنح له بأن يتألق في سماء الشعر ورحاب الشعرية وأن يتوج بتاج الإمارة في هذا العالم السحري الذي يكثر فيه التنافس بين الشعراء على كرسي أمير الشعراء .

وهذه الدراسة إذ تتناول شاعرا معروفا ، تجاوزت سمعته حدود الأصقاع العربية ، ليدوي اسمه في أرجاء المعمورة ، إيذانا بظهور رائد الشعر الثوري والتحرري في بلاد المغرب العربي ، مكنته هذه الألمعية من أن يحظى بقسط كبير من العناية والدراسة ، لكن أستاذي الجليل الدكتور أحمد حســـاني كان له كل الفضل في إرشادي إلى دراسة شعر هذا الأديب من زاوية أخرى تمثل بالنسبة للشعر أبرز عناصره وأشدها خطورة ، كونها مدعاة للجذب والتأثير على المتلقي وشد انتباهه فيقبل على النص بشره يقرأه و يحفظه ويتكلم به ويفسره أو ينصرف عنه ويضرب عنه صفحا لأنه لم يجد فيه ضالته ، إنها الشعرية تلك الميزة الهامة في النص الأدبي التي تميزه ويتميز بها ، فجاءت هذه الدراسة الموسومة بشعرية النص عند مفدي زكريا محاولة الكشف عن ماهية النص الشعري عند الشاعر ودراسة القيم الجمالية في شعره ،والتي بها يتم التواصل بين المبدع والمتلقي، ذلك أن النص الأدبي بصورة عامة شعرا كان أم نثرا ليس طريقة إبداع فقط، إنما هو طريقة إبداع وتلق معا.

وقد نبعت أهمية هذا الموضوع من أمور أهمها:

- ارتباطه بشخصية جزائرية يكن لها الجزائريون خاصة والعرب عامة كل التقدير والاحترام لكون مفدي زكريا أديبا شاعرا و مجاهدا ثائرا و قوميا عربيا له من المواقف الحاسمة في مواجهة الرزايا داخليا وخارجيا ما يستحق التنويه والإشادة.
- اسم مفدي زكريا ارتبط دائما بالثورة الجزائرية ، حتى غدا شاعرها والناطق الرسمي باسم ثوارها ، لذا كان جديرا بنا أن نسجل هذا الاسم الثوري ضمن قائمة ، القادة 22 الذين فجروا الثورة ، للدور الذي قام به في استنهاض العزائم وشحذ الهمم والحث على النضال ومقاومة الاستعمار .
- مفدي زكريا مفخرة الجزائر بكل امتياز إلا أنه عانى التهميش والإجحاف على الصعيد الأسري ونعني بذلك عشيرته الغرداوية ، وعلى المستوى السياسي إذ تم إبعاده من الجزائر وعزله في منفاه إلا أن وافته المنية في دار الغربة .
- مفدي زكريا شاعر لا يشق له غبار ، بشهادة القريب والبعيد ، فشعره حمال للمعاني ، سهل ممتنع ، يأسر المتلقي بإنشاديته و لغته الخطابية وإيقاعه الثوري مما يؤهله لأن يكون ميدانا خصبا للنقاد والدارسين .

وقد جاءت خطة البحث مكونة من أربعة فصول مسبوقة بتمهيد ومتبوعة بخاتمة ، فضلا على فهرس قيدت فيه العناوين الرئيسة والفرعية ، تناول التمهيد مفهوما عاما للشعرية في النقدين الغربي والعربي باعتبارها مصطلحا حديثا له جذوره الضاربة في القدم أرجعه الكثير من النقاد إلى أرسطو وكتابه فن الشعر ، الذي عدوه أول مؤلف تطرق إلى الخوض في غمار هذا المجال أي الشعرية .

أما الفصل الأول والمعنون بـــ " شعرية التناص عند مفدي زكريا " و الذي جاء فيه الحديث عن مفهوم التناص في الأدبين العربي والغربي ، ثم عرضنا جانبا من التناصات الشعرية في شعر مفدي زكريا والتي ارتبطت بأكثر من صعيد ، فتارة كان التناص دينيا استدعى فيه الشاعر آيات قرآنية امتصاصا واجترارا واقتباسا ، دون أن يغفل على المصدر الثاني للتشريع

الإسلامي وهو الحديث النبوي الشريف حيث استحضر بعض معانيه ، وكل ذلك ينبئ عن ثقافة دينية تشبع بها مفدي زكريا منذ نعومة أظافره .

وتارة أخرى كان التناص مع الشخصيات التاريخية ، وظفها الشاعر عبر آفاق الفخر و التمجيد راجيا أن تكون دافعا لاستنهاض الأمة لتعيد صناعة مجدها التليد ، فتسلك طريق هؤلاء الأبطال وتحتذي آثارهم .

وأحيانا كان التناص أدبيا يؤكد صلة الشاعر بتراثه العربي الأصيل ويكشف عن سلسلة من التعالقات بين التجربة الشعرية لدى مفدي زكريا وثلة من الشعراء العرب على اختلاف أزمانهم .

أما الفصل الثاني فكان عنوانه : " شعرية اللغة عند مفدي زكريا" ، وفيه حاولنا أن نتلمس بعض الجوانب الجمالية في لغة الشاعر بدءا من إيحائية العنوان ثم التركيبات النحوية من أسلوب الشرط إلى التقديم والتأخير ، فالتركيب الإنشائي والذي ركزنا على جانب واحد منه وهو الإنشاء الطلبي والذي يتضمن : الاستفهام والنداء والأمر ، لنعرج في آخر الفصل على ظاهرة التكرار باعتباره ظاهرة أسلوبية يعنى بها الشعراء لتعبر عن وجدانهم .

والفصل الثالث جاء معنونا بـــ: " شعرية الصورة عند مفدي زكريا " ، ألممت فيه بدراسة الصورة وتفريعاتها : الصورة التيمة ، ثم الصورة اللونية ، وخصصت جزءا من الفصل لدراسة الأساليب البيانية التي حفل بها شعر مفدي زكريا من تشبيهات واستعارات ، لأختم الفصل بالتطرق للصورة الرمزية .

وفي الفصل الرابع المعنون بشعرية الإيقاع ، حاولنا فيه تقصي مكمن الإيقاع بشقيه (الخارجي و الداخلي) في ديوان اللهب المقدس.

وقد أفضت الدراسة في نهاية المطاف إلى جملة من النتائج التي استخلصتها من مسيرتها مع بنية النص الشعري عند مفدي زكريا .

وقد اعتمدت في دراستي هذه على جملة من المصادر والمراجع أذكر منها : ديوان اللهب المقدس مدونة دراستنا ، وكتاب يوسف غليسي : الشعريات والسرديات ، وقضايا الشعرية لرومان ياكبسون ، ونظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فضل ، وكتاب التناص نظريا وتطبيقيا لصاحبه أحمد الزعبي ، ومراجع أخرى ذكرتها في ثبت المصادر والمراجع.

وبعد أن وصلت الدراسة إلى خاتمة الطريق ، لابد من رد الجميل بالثناء الجزيل على كل من كان له الفضل في مرافقته و إتمامه ، بالابتسامة والتسهيل ، والصحبة والتذليل ، وأعني بذلك أستاذي الفاضل الدكتور : أحمد حساني الذي لم أعهده إلا باسم الثغر كالملاك والذي كان لآرائه العلمية الصائبة وتوجيهاته السديدة وخلقه الكريم ، الفضل العميم والأثر السليم في إنجاز هده الدراسة .

كمالا يفوتني أن أؤكد على أن البحث العلمي ميدان إصابة وأخطاء ، وذلك ديدن الإنسان يصيب ليخطأ ويخطأ ليصيب ،فإذا أصبت فبتوفيق من الله وحده، وإن أخطأت فهو خطأ غير مقصود ، وحسبي من ذلك أني بذلت جهد الطاقة وغاية الوسع .

والله من وراء القصد.

الشعرية في النقدين العربي و الغربي

لقد كان من حصيلة الثورة المعرفية التي عرفتها العلوم عامة والأدب خاصة أواخر القرن التاسع عشر ظهور مصطلح لساني عرف باسم الشعرية ارتبط بـــ " جهود اللسانية ارتباطا وثيقا ، وخاصة ما تعلق منها بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ "[1]، وهذا ما جعل جاكسبون يعرف الشعرية بأنها :" ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم الشعرية ، بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر ، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية "[2]، وما دامت الشعرية فرعا من اللسانيات وموضوعها هو الظواهر اللفظية ، فهي جديرة بتبني مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها ، فمن غير المعقول لأية قراءة نقدية ، الانطلاق من مسلمات سابقة لأن " العمل الفني هو من موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما تصوره المؤلف وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسه ، وهكذا ينشئ المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو لكن ، ومن جهة أخرى ، فإن كل مستهلك وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات ، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقتها ، يمارس إحساسا شخصيا ، وثقافة معينة وأذواقا واتجاهات ، وأحكاما قبلية توجه متعته في إطار منظور خاص به ، وفي العمق فإن الشكل يكون مقبولا جماليا ، وبالضبط عندما يكون ممكنا تصوره وفهمه وفق منظورات متعددة وعندما يحمل تنوعا كبيرا في المظاهر والأصدية دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه "[3]وهذا مايجعلها أي الشعرية محايثة للشعر ، ومنفتحة على التأويل وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات ، هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعتني بالقضايا اللغوية العامة [4]، أي تفعيل التمييز الذي أقره دي سوسير بين اللغة والكلام .

---

[1] - يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط1، 2006 ، ص18.

[2] -رومان ياكسبون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر،1988 ، ص35.

[3] - امبرتو ابكو : شعرية الأثر المفتوح ، تر : عبد الرحمن بوعلي ، مجلة نوافذ ، النادي الادبي ، جدة ، العدد6.1998، ص83.

[4] - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، تر ، محمد الولي ، دار توبقال للنشر ، ط1، الدار البيضاء، المغرب ،1986 ، ص40.

وهنا تبرز الفنية الأدبية ، و الشعرية للنص عامة ، فإذا كان من شأن الألسنية أن تكون قادرة على تعليل بنية جمل لم تلفظ بعد ، وجب أيضا على الشعرية أن تفسر القواعد التي تتحكم بأعمال أدبية لم تكتب بعد ، لأن موضوعها ليس مضمون الأدب وإنما همها الشاغل هو الوسائل المتعددة التي بفضلها يولد النص في الأدب ، وبهذه المنهجية استطاعت الشعرية أن تضع حدا " للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية ، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية ، لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنتظم ولادة كل عمل ، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ..الخ ، تبحث هذه القوانين داخل الأدب ذاته ، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[1] ، يعني هذا أن " موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة ، تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته مماثلة في البنية التعبيرية ، ولم يلبث الباحثون أن اعترفوا بضرورة الاعتداد باللغة الأدبية كنظام معقد للاتصال يتطلب تجاوز مستويات الجملة والنص ليشمل الواقعة الأدبية منظورا إليها في شمولها خلال دائرة التواصل الاجتماعي ، مما أفضى إلى اتخاذ موقف تداولي في شرح عملية الإنتاج والتلقي الجمالي للأدب"[2]، وبما أنها – أي الشعرية – هي التي تحدد الخاصية الأدبية للنص وتميزه عن غيره من النصوص ، فإنها " تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية ، التي تحمل إمكانية تناسل لا نهائي من النصوص "[3] ، أي جملة الاختيارات والقواعد الجمالية التي يتبناها الكاتب من مجموع ما أتيح له من إمكانيات أدبية لتعكس " الاختيارات المميزة التي يقوم بها الكاتب بوعي أو بغير وعي في نظام التأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات "[4] ، بمعنى آخر : إن اللغة الطبيعية لن تكون بأية حال من الأحوال موضوعا للشعرية كعلم ينسب للأدب ، وإنما المعمول عليه هو تلك التحولات التي تصير اللغة العادية إلى لغة شعرية وشاعرية ، فالشعر لا يوجد " إلا إذا أظهرت الكلمات انحرافا

---

[1] - تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ترجمة شكري مبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط2،1990 ، ص23.

[2] - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1992 ، ص187.

[3] - ثامر فضل : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994 ، ص75.

[4] - http/www.fikwanakd.aljabriabed.net/n22-12kasimi.htm موقع انترنيت ، محمد القاسمي : الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي .

عن الطريقة المباشرة الخالية من الحساسية الانفعالية عند التعبير أو الفكر ، وعندما تمثل هذه الانحرافات عالما من العلاقات يختلف عن هذا العالم العملي عندئذ يستطيع الشاعر أن يمسك بذرات من هذا العالم "[1] ، وهذا ما دفع الشكلانيون الروس إلى تعريف الأدبية بقولهم " إنها هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا "[2] ، فهل يجانبنا الصواب إذا قلنا إن الشعرية : " هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجا شعريا " وقولنا شعريا أي يجمع بين القمة الجمالية ، والتصوير ، والعناصر الصوتية والدلالية والنظام اللغوي ، فضلا عن الخيال ، دون أن نغفل عن الواقع ، فليست الأشعار كما يتصور الناس ببساطة مشاعر أنها تجارب ولكتابة بيت واحد على المرء أن يرى مدنا عديدة وأناسا وأشياء[3].

وهذا يجعلنا نتساءل مع أبي ديب : هل هناك موضوعات شعرية وأخرى غير شعرية ؟

لنجيب قائلين ببساطة : الشاعر إنسان يناقش كل الموضوعات التي تطرأ في حياته فحين تهتز نفسه لموقف معين تنساب مشاعره تلقائيا ، وتنداح عواطفه بعفوية ، فالشاعر ليس مجبرا أن يتمرد على محيطه حتى يثبت شاعريته . لا يمكن للشاعر الإنسان أن يعيش بمعزل عن الناس ، " فالإنسان في الشعر يركز ذاته على وجوده الإنساني ويصل هنالك إلى الطمأنينة ، لا إلى تلك الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة وفراغ الفكر بل إلى تلك الطمأنينة الصافية التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات[4] ، والشاعر حتى يظل محافظا على إنجابية نصه لابد أن يحتك بالجماهير العريضة ، ويعاين اهتماماتها وتطلعاتها ، ويتجاوب مع همومها ، فيلتقطها بصورة فنية جمالية ، لأن " القصيدة هي نتيجة تفاعل بين الشاعر وواقعه ، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا ، فإنه يكون محملا بكل ما في عصره ، وواقعه ، وكلما يتصل به من مؤثرات تتفاعل معه لتنتج قصيدة ذات صياغة فنية محكمة وتولد لحظة جمالية فائقة التركيز "[5]

---

[1] - صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص284.

[2] - جان كوهين : اللغة العليا ، ترجمة وتقديم محمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، القاهرة ، 1995 ، ص9.

[3] - سيسل دي لويس : الصورة الشعرية ، تر : أحمد نصيف الجنابي وآخرون (مالك مير – سلمان حسسن) ، دار الرشسي للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص97.

[4] - مارتن هيدجر : الفلسفة والشعر ، ترجمة وتقديم : عثمان أمين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1963 ، ص100.

[5] - رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر الاسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2002 ، ص127.

، ولعل ذلك من صميم الشعرية ، فالشاعر حين ينتج عملا أدبيا تتلقفه الشعرية لتحلله باعتبارها العلم الذي يدرس مستويات التحليل الأدبي ، فهي " تعمل في أهم أدواتها على قياس درجة الشاعرية وتحديد كيفية انبثاقها في الشعر بشكل مكثف "[1] ، طبعا هذا لا يعني أن الشعرية حكر على الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى " فالشعرية متنوعة بتنوع الأجناس الأدبية والفنية ومتنوعة بأنواع الجنس الواحد "[2] ، لكنها أكثر انسجاما وتلاؤما مع الشعر ، باعتباره " أسمى صور اللغة الانفعالية "[3] ، وذاك ديدن الشعرية فهي تهتم بكل ما يثير الانفعالات .

إن الشعرية ترجع في أصولها إلى كتاب الشعر لأرسطو باعتباره أحد المنظرين لنظرية المحاكاة التي ساهمت إلى حد بعيد في رسم الخطوط العريضة للنظرية العامة للشعر ، فأرسطو يرى أن الشعر : " محاكاة تتسم بوسائل ثلاث ، قد تجتمع وقد تنفرد وهي الإيقاع ، والانسجام ، واللغة "[4] والمحاكاة الأرسطية تعتمد على التوضيح والتجديد لا النقل والتقليد ، فالشاعر الحقيقي عند أرسطو هو الذي يحسن صياغة وتنظيم عمله الشعري فيكسبه الصفة الشعرية ، مرتكزا على المحاكاة باعتبارها عنصرا فعالا في الشعر[5] ، لأن الشعر فن جميل إذا حقق المنفعة ، التي يترتب عنها فعلان أساسيان في وقت واحد : التطهير بالنسبة إلى الإنسان وردم الهوة الناقصة بينه وبين الطبيعة[6]، والتطهير عند أرسطو هو الذي يحقق المتعة لدى الملتقى وعلى رأسها المتعة الجمالية وذلك شان الشعرية فهي تسعى إلى تحقيق الجمال من جميع جوانبه ، وفق قوانين الخطاب الأدبي التي تروض هذا الجمال فيغدو مستأنسا به.

لكن الدارس لهذا العلم القديم الحديث يصطدم بمصطلحات متنوعة لمفهوم الشعرية ، فمن شعرية أرسطو إلى نظرية النظم عند الجرجاني الذي كان السباق إلى تأسيس نظرية شعرية تفصل الكلام الشعري عن غيره من الكلام حين تطرق إلى قضية عمود الشعر والمفاضلة بين الشعراء

---

[1] - محمد كنوني : لغة الشعر في ضوء الرؤية المفارقة ، مجلة فكر ونقد ، العدد 37 (14) مارس2001 ، ص 75.

[2] - حسن ناظم : مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص5.

[3] - إيفور ارمسترونج ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم : الدكتور مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، 1963 ، ص346.

[4] -أرسطو طاليس : فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1973 ، ص40.

[5] - رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ص25.

[6] - محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، 1973 ، ص58.

وبحثه عن خصائص اللغة الشعرية وتعريفه للشعر مركزا على المحاكاة والتخييل ثم جهود القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء حين حاول أن يؤسس لمفهوم الشعرية بما عبر عنه بمفهوم المنزع الشعري ، أما السجلماسي فقد رأى أن شعرية الشعر تتحقق بالتخييل ، وكذلك الحال عند ابن البناء المراكشي في كتابة الروض المريع في صناعة البديع وغيرهم كثيرا .

وتظل هذه البحوث نسبية يتفاوت كل باحث عن الأخر في تحديده لمفهوم الشعرية والسبب راجع إلى التصورات المختلفة في تحديد الخصائص المميزة للغة الأدبية ، وكل هذه المحاولات وإن اختلفت في منهجها واتفقت في غايتها ، سعت مجتمعة إلى التأصيل للشعرية كمنهج نقدي لغوي تارة ، أو كمكون شعري وظاهرة فنية وجوهرية لصناعة اللغة الشعرية تارة أخرى ، فأصبحت تحوي اليوم شكلا من أشكال المعرفة بذاتها[1]، ولأنها إحدى القضايا المهمة التي شغلت النقد أخذت : " الشعرية كنظام نظري مستقل في النمو والارتقاء يتجلى ذلك في صياغة الشكلانيين الروس وفي نشاط المدرسة المرفولوجية بألمانيا وما شهده النقد الجديد في أمريكا وإنكلترا ووصولا إلى التحليل البنيوي في فرنسا الذي شرع في التطور ابتداء من الستينات"[2].

فالشكلانيون الروس أصحاب الفكر الوظيفي انشغلوا بالكشف عن الوظيفة الشعرية للشعر وتتبعوا أثارها في حلها وترحالها وأولها عناية خاصة ، لأنها تسهم في التمييز بين مستويين من مستويات اللغة : اللغة العملية باعتبارها لغة تفتقر إلى الجمالية ، واللغة الشعرية لغة التشكيل الجمالي ، فهي التي تجعل من اللغة العادية لغة غير عادية ، وهي إحدى تجليات الشعرية حين " تدرك الكلمة لا باعتبارها كلمة ، ولا باعتبارها مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كتفجير للعاطفة ، أنها تتجلى لا في كون الكلمات ونحوها ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي علامات لا مبالية للواقع بل في كونها تمتلك وزنها الخاص وقيمتها الذاتية" .

أي حين تكتسب الكلمة استقلاليتها فلا تحيل إلى مرجعية معينة فتكفي ذاتيا وتكتسب قيمة خاصة بها ، وهنا فقط يمكن لها أن تصنع شعريتها . أما الشعرية الألمانية فقد كانت وليدة تساؤلات النقاد الألمان الذين حاولوا معرفة خصائص الأدب الدقيقة ، وتجلى ذلك من خلال ظهور المدرسة الموروفولوجية التي اتخذت من نتاج الشاعر غوته حقلا للدراسة[3]، مركزة اهتمامها

[1] - جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص9

[2] - محمد كنوني : لغة الشعر في ضوء الرؤية المفارقة ، ص 81.

[3] - صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو المصرية ، مصر ، ط2 ، 1980م ، ص180 ، 181.

على أنواع الخطاب الأدبي فتمخض عنها ما يعرف بنظرية التلقي . كما ساهم النقد في الأدب الأنجلو – ساكسوني بإنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية في بلورة مفهوم الشعرية بطرحه لقضايا نقدية تدخل في صميم الشعرية[1].

أما على المستوى الأوروبي فقد ظهر الاهتمام بمفهوم الشعرية على يد البنيويين الفرنسيين الذين اهتموا بالبنيات السردية وآليات الخطاب الأدبي[2]. وانحصر مفهوم الشعرية عند تلك الدراسات في معناه الضيق كون الشعرية مجموعة من القواعد والمبادئ الكثيرة والمعارف المختلفة ، لأنها " تتعلق بالأدب كله ، سواء منظوما أم لا بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية "[3] وبالتالي لم يصبح مصطلح الشعرية مقصورا على الشعر فحسب بل يشمل النثر أيضا ، لكن لكل خصوصيته ، واتسعت دائرة الشعرية لتغدو " اسما لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة "[4] ، وهذا يعني أن مادة الشعرية هي اللغة بتعدد دلالاتها وطاقاتها الإيحائية ، والتي لا تتحقق الشعرية إلا بها ، لأنها ، تبحث " في أدبية الخطاب الأدبي المحض ، بعيدا عن سائر الخطابات الأخرى ، التي تحمل طابع الفلسفة والتاريخ ، لأنها تبحث عن أدبية اللغة في إطارها الانزياحي ، الذي لا يعرف حدودا تنفتح لفهم الخفي و الآتي هذا ما يرسخ الفكرة الجمالية ذات صلة بالشعر ، لكن الشعرية أكبر من أن تحصر في دائرة الشعر فهي لا تخصه لوحده ، بل هي مفهوم رحب جدير بأن يسع فنون القول إن الشعرية هي عملية خلق لغة داخل لغة أخرى ، وبالتالي أصبح من الصعوبة بما كان أن تستغني المسألة الشعرية عن المسألة اللغوية ، لارتباطهما الوثيق ولكون موضوعهما واحدا فما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشعر"[5] ، فلا يمكن تصور معنى شعري بعيدا عن نظام لغوي خلاق قائم بذاته ، ينطلق من اللغة ويدور في فلكها، إذا لم يعد موضع خلاف أن القصيدة موضوع لغوي من نوع

---

[1] - صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 140-141.

[2] – ميشال فوكو ، البنيوية والتحليل الأدبي ، تر : محمد الخماسي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد1، بيروت ، 1980 ، ص19.

[3] - المرجع نفسه ، ص24.

[4] - المرجع نفسه ، نفس الصفحة .

[5] - نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل ، 2008 ، ص18.

خاص [1]. وكذلك شأن الشعرية ، فوسيلتها اللغة تفسر بها كل ما هو لغوي ، فاللغة مادتها وأداتها في آن واحد . وهذا ما دفع أدونيس إلى القول : " إن الشعرية تتجلى في كون اللغة تخلق ذاتها ، أما الشعر فيوجد حيث الكلمة تتعدى نفسها لتتحرر من قيد حروفها حيث الشيء يأخذ الصورة جديدة ، ومعنى أخر "[2] ، أما كمال أبو ديب فيطرح تصورا للشعرية غير بعيد عن تصور موكاروفسكي حين يلح على قضية خلق مسافة التوتر أو الفجوة باعتبارها هي مصدر الشعرية ، التي لا يتحقق معناها إلا إذا تجردت الكلمات من قاموسيتها الراكدة والعميقة لتنساب متحررة سائحة منجبة معاني جديدة وجميلة ، بل يرى أن من شأن اللغة الشعرية أن تصنع هذه الفجوة فيقول :"إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة : مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي ، بين اللغة وبين الكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية"[3]. ورغم المساعي الحثيثة التي يطمح أصحابها إلى إبانة القول الفصل في مسألة الشعرية إلا أن ذلك لم يتحقق بعد ، لذلك يقول كمال أبو ديب : " وسيكون من السذاجة حتى أن تطمح هذه الدراسة إلى حل مشكلة الشعرية أو تقديم ما يزعم أنه فهم نهائي لأبعادها ، فقد شغلت هذه المشكلة الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو ، وما تزال تحتل موضعا مركزيا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة [4]. ومجمل القول حول الشعرية أنها علم يسعى إلى علمنة الشعر، وفق اتجاهين رئيسين: الاتجاه الأول : يتوخى الكشف عن الشعر وأصوله ، في سلسلة طويلة بغية الوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور ، وأما الاتجاه الثاني فيرى أن الشعرية هي الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر[5]. يتفق الاتجاهان في كونهما يبحثان عن الكلام الذي تتوفر فيه الأدبية والتميز ، ولن يحصل ذلك إلا بإتباع مجموعة من القواعد المتعارف عليها في عالم الشعر ، وهذا ما يضفي على الشعرية صبغة علمية ، فهي علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد ، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير يقينية [6].

---

[1] - يمني عيد : في القول الشعري ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص128.

[2] -أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، ط3، بيروت ، 2000 ،ص78.

[3] - كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ، 1987 ، ص74.

[4] -المرجع نفسه ، ص16.

[5] -حسن ناظم : مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الاصول والمنهج – ص29.

[6] - سامح رواشدة : فضاءات الشعرية –دراسة في ديوان امل دنقل ، المركز القومي للنشر ، اربد ، د،ط،1999 ، ص45.

الفصل الأول : شعريـــة التناص

مفهوم التناص

التناص الديني

التناص التاريخي

التناص الأدبي

مفهوم التناص :

يتفق النقاد في اعتبار مصطلح التناص من المصطلحات التي فرضت وجودها في الخطاب النقدي العالمي ، فضلا عن كونه يحتل موقعا مهما في " مجال الشعرية في نقطة التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية ، باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلا على نفسه ، مع نظام الإحالة أو المرجع باعتبار ما هو خارج النص ، ولهذا فقد أصبح هذا المفهوم مرتكزا من مرتكزات المقاربات الشعرية للنصوص الأدبية[1]، فهو " قدر كل نص ، مهما كان نوعه وجنسه ولا يقتصر حتما على مسألة المنبع أو التأثير ، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة ، التي نادرا ما يكون أصلها معلوما والتي تأتي بصورة استجابات عفوية ولا شعورية [2]، وعلى هذا الأساس تغدو كل كتابة أو ممارسة إبداعية " امتداد لسابقاتها ، تثير سجالا معها ، وتنتظر ردود فعل نشطة في الفهم ، تتجاوزها وتستبقها[3]، فالنص لا ينطلق من فراغ بل هو نتاج تفاعل مع نصوص سابقة ، فالتأثر حتمي و لا مفر منه ، باعتبار النص كائنا اجتماعيا يخالط ويعايش ويتأثر ويقيم علاقات مع غيره من النصوص ويظل هكذا يقاوم حتى يولد وتستمر حياته لتتولد عنه نصوص أخرى ، وبذلك تتحقق فيه البنوة والأبوة معا ، لتتأكد صلة الأرحام بين النصوص ، لأنه من المستحيلات أن نقر بالارتجالية في ولادة النصوص ، فما النص إلا " حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب عبر إبداعه ، بل عبر حياته كلها[4]". إن الإشارات الأولى لمفهوم التناص تعزى للشاعر الانكليزي **Thomas Stearns Eliot** (*توماس ستيرنز* اليوت) ، حين دعا إلى ضرورة استثمار الموروث الشعري للأجداد، فهو يقول : " إذا كنا نفهم شاعرا دون التحامل عليه فإننا سنجد أنه ليس فقط أفضل الأجزاء فيعمله ، وإنما أكثر أجزاء أعماله فردية ، يمكن أن تكون تلك التي من خلالها يقوم الشعراء الأموات – سلفه – بتأكيد خلودهم بقوة شديدة"[5].

---

[1] - بشير القمري : مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 60-61-ص168.

[2] -رولان بارث : نظرية النص ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ترجمة : محمد خير ، مركز الإنماء القومي ، لبنان ، العدد3 ، 1988 ، ص96.

[3] -ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 ، ص96.

[4] -عبد العاطي كيوان : التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1998 ، ص16.

[5] - Eliot .T.S..the sacred wood essays on poetry and criticism .1980.Methuen London .and New York).p.48

ليواصل ميخائيل باختين المشوار ويكمل ما بدأه اليوت ، وإن لم يشر صراحة إلى مفهوم التناص إلا أنه أثار موضوع مبدأ الحوارية بين النصوص الأدبية الذي ينطلق من القاعدة العامة التي تقول " لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى "[1] ، وهذا ما فسره بقوله : إن كل إنسان يعيش داخل مجتمع يكون نصف ما يتلفظ به على الأقل من كلام الآخرين[2] لتطل علينا البلغارية " **christiva julia (جوليا كريستيفا)** " والتي تحمل الجنسية الفرنسية ، إذ كان لها الفضل كله في ظهور مصطلح التناص واستعماله في منتصف الستينات وذلك من خلال الأعمال والأبحاث التي نشرتها في مجلتي (تيل كيل) و(كرتيك)[3] وأعيد نشرها في كتابها " سيميوتيك " و " نص الرواية " وفي مقدمة كتاب دستوفيسكي لـ **Mikhail Bakhtine (ميخائيل باختين)** ، حيث سارت هذه الأخيرة على خطى باختين معتبرة التناص حوارية بين النصوص و أن " كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى "[4] وترى أن التناص " يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة "[5]

في حين حدد **Marc Angenot (مارك أنجينو)** التناص بقوله : " هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة"[6].

أما **Michel Foucault (ميشال فوكو)** فيرى أنه " لا وجود لنص لا يفترض تعبيرا أخر أو يتولد من ذاته"[7].

---

[1] - ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، ترجمة : فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1996 ص121.

[2] - ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، الرباط ، 1987 ، ص94.

[3] - ليون سومفيل : التناصية ، ترجمة وائل بركات ، علامات في النقد ،م6 ، ج21 سبتمبر ، 1996 ، ص233.

[4] - أحمد الزعبي : التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسة عمون للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط2 ، 2000 ،ص12.

[5] -ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2001 ، ص127.

6 - مارك أنجينو : مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، تر :أحمد المديني ، عيون المقلات ، دار البيضاء ، ط1،ص102.

7 - علاء الدين رمضان السيد : ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث (دراسة بحثية نقدية) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1996 ، ص108.

ويرى أحمد الزعبي أن التناص : " هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه ، عن طريق الاقتباس أو التضمين والتلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل "[1].

فلا عجب أن يتقاطع أدب السلف بأدب الخلف ، بل نحسبه أمرا طبيعيا أو سنة كونية لكن النص المتناص لا بد بأن يظهر بثوب جديد تظهر فيه الإفادة من النص القديم حتى يضمن براءة الاختراع بعيدا عن شبهة السرقة والاعتداء على نصوص الآخرين وهذا يعني أن النصوص الأدبية المعاصرة تبني دائما على أنقاض النصوص القديمة ، فكل " نص يقع في ملتقى مجموعة من النصوص"[2].

إن التناص مظهر من مظاهر الانفتاح العقلي والخيال الواسع كونه يمثل : " ترحالا للنصوص وتداخلا نصيا ، ففي فضاء نص معين تتقاطع ، وتتنافى ملفوظات عديدة ، مقتطعة من نصوص أخرى "[3] ، ولأنه سمة مميزة في النصوص ، يصبح كل نص هو تناص حسب المفهوم الكريستيفي وهو مفهوم فيه من الأدبية ما يجعلنا نطمئن إلى أنه لا يزال هناك إبداع حقيقي متجاوزين بذلك النظرة العربية النقدية الضيقة والقاسية حتى " كان البلاغيون العرب ليمجدوا ما يشغلهم من أمور الأدب وشؤون البلاغة شيئا أهم من سرقات أبي تمام أو تداعيات الأفكار بين هذا الشاعر وذاك"[4] ، لننتقل إلى أفق رحب يجعل من النص " شبكة تلتقي فيها النصوص لا تقف عند حد الشعري بالضرورة ، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها إذ يختلط فيها الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي"[5] فيظهر لنا التناص كمفهوم يشع جمالا ، ويتراءى لنا من زاوية أخرى أكثر اتساعا ، وبرؤية معرفية علمية جديدة بعيدة عن كل

1 -أحمد الزعبي : التناص نظريا وتطبقيا ، ص11.

2 - الحمداني حميد : التناص وإنتاجية المعنى ، مجلة علامات في النقد والأدب ، ج40 ، مج 10 ، السعودية ، جوان 2001 ، ص67.

3 - جوليا كرستيفا : علم النص ، ترجمة ، فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1997 ، ص21.

4 – عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2001 ، ص44.

5 – محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة بيروت ط1 ، 1979 ، ص251

تحامل ، فندرك أنه " ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص حاضر لإنتاج نص لاحق ، وهو ليس إلا تضمينا بغير تنصيص"[1].

ونعلم أن التناص " ليس مجرد اقتباس ساذج لألفاظ أو لواصق مقتبسات تزين النص ، بل إنه عملية اختراق مقصود للبنية اللغوية القارة في الذهن ، فيشكل إشعاعات دلالية تجعل الماضي الجميل ينعكس على سطح الحاضر المشرق ، فالنص ليس ذاتا مستقلة ، أو مادة موحدة ولكنه سلسة من العلاقات مع نصوص أخرى ، وأن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا لخلق فضاء نصي متداخل متعدد الدلالة ولذلك فان الحضور الذهني المشترك بين إشارات النص التي يدركها المتلقي بعد إن يستدعيها المبدع هو الذي يقيم العلاقات ، وينتج الدلالات ويجعل النص بنية مفتوحة على الماضي وقارة في الحاضر ، وتتحرك نحو المستقبل ، وهذا يغير الفكرة البنية المغلقة على الآنية "[2]. فالنص كالشجرة التي ثبتت أصولها فراحت تأخذ منها ، وبلغت فروعها عنان السماء فهي تؤتي أكلها كل حين " والنص لا يأتي عادة من فراغ و لا يظهر في فراغ .. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة فانه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها ، وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى ، وقد يتصارع مع بعضها البعض ، وقد يتمكن من الإجهاز عل بعضها الأخر وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص ... وهي بصمات هامة توشك معها فاعلية النص " المزاح " لا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها على فاعلية النص " الحال " الذي احتل مكانة أو شغل جزءا من هذا المكان .. لأن النص " الحال " قد ينجح في إبعاد النص " المزاح " أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه "[3]. فكل نص يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه[4].

---

[1] – عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية ونظرية النص الأدبي ، مجلة علامات في النقد والأدب ، مج1 ، السعودية ، ماي 1991 ، ص82

[2] - عبد الله الغذامي : ثقافة الأسئلة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط2 ، 1993 ، ص113

[3] - صبري حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة البلاغة المقارنة إلف ، العدد الرابع ، 1984 ، ص11

[4] – محمد بنيس : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 1988 ، ص85

حقيقة فالنص لا ينطلق من لا شيء و لا يأتي من العدمية و لا يظهر من خلال الصدفة بل هو نتاج ترسبات و تراكمات لكم من النصوص والمعارف والأفكار السابقة علقت بذهنية الناص بإرادته أو بدونها ، لتتخمر وتأخذ طريقها في عملية التطور ، حيث تمر بمجموعة من المراحل ليظهر النص الجديد إلى حيز الوجود بصياغة جديدة وبأفكار متطورة وبمعان أكثر عمقا ومضامين متسعة ، وبذلك يؤكد التناص على أنه عنصر لا يستهان به من عناصر الشعرية والتي تقوم بدورها ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية ، التي تحمل إمكانية تناسل لا نهائي من النصوص[1].

فلا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة[2]. وهذا ما يفسره قول أخر " كل نص هو إنتاج منتج"[3].

فالتناص بهذا المعنى هو حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية ، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة وتتبع ، والى بصيرة وتبصر ، فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته ، لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءته على نصوص متعددة[4].

فمهما حاول المبدع أن يتملص من التبعية وأن يتجاهل تقاطع نصوصه مع نصوص سابقيه فلن يجد إلى ذلك سبيلا ، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها ومن تاريخه لشخصي ، أي من ذاكرته ، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه بالعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل الملتقي أيضا[5] ، فكان جديرا بنا أن نلتمس له الأعذار لا أن نلصق به التهم " فمتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمة لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها ... ومتى أجهد أحد نفسه ، وأعمل فكره وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ،

---

[1] – ثامر فضل : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص75

[2] – هلال محمد غنيمي : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط3 ، 1977 ،ص2

[3] – عدد من النقاد : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، ط2 ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1989 ، ص104

[4] – رجاء العيد : النص والتناص ، مجلة علامات في النقد ، نادي جدة الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ج 18 ، مج 5 ، 1990 ، ص184

[5]– محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1992 ، ص123

ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا ، ثم تصفح عنه الدواوين ، لم يخطئ أن يجده بعينه ، أو يجد له مثالًا يغض من حسنه ، لهذا السبب أحظر على نفسي ، ولا أرى لغيري ، بثا لحكم على شاعر بالسرقة "[1].

التناص الديني :

التناص مع القرآن الكريم :

والمقصود به هو استحضار الأديب لبعض القصص أو الإشارات الدينية وتوظيفها في سياقات النص الأدبي لتعميق رؤية معاصرة يراها في النوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها[2] ، فمعين القرآن لا ينضب وعينه لا تجف وعطاء متجدد أبدا ، فيه اجتمعت كل معاني الجمال والشعرية ، ففر إليه الشعراء وانكبوا على دراسته على قصصه ومعانيه ، فتأثروا بأسلوبه وحسن صياغته ، واتكؤوا على ألفاظه ومفرداته يوظفونها في أشعارهم ، ويقتبسون من آياته ما يلاءم قضاياهم الوجودية الآتية ، وهذا عائد إلى غلبة سلطة الخطاب الديني على الخطاب الأدبي بشكل عام مع اختلاف تجارب المبدعين بسبب الخاصية الجوهري للنص الديني الذي يعكس ضربا من الاختزال الرائع للمعاني وتكثيفها مما يغني الشاعر عن التفصيل بالشرح وهذه الظاهرة تتماشى مع طبيعة الشعر الذي يحب الرمز والإشارة والتلميح أكثر من التصريح .

وظاهرة التعالق النصي مع القرآن الكريم " تنفرد بها الثقافة العربية وتؤثر في حركية عملية تشابك العلاقات التناصية فيها ، فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النص الأب ، النص المثال النص المسيطر ، النص المطلق ، النص المقدس"[3].

فتوظيف النص القرآني والاستعانة به في الخطاب الشعري ، يضفي مصداقية وتنوعا دلاليا وجماليا للنصوص الشعرية ، تأتت لها من قداسة الخطاب القرآني وتسنمه ذروة البيان والفصاحة ."ويكاد لا يخلو خطاب شعري حدثي من استدعائه وامتصاصه ، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لا نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاج بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى ، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيا

---

[1] – الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، ط3 ،د.ت،214

[2] – أحمد الزغبي : التناص نظريا وتطبيقيا ، ص106

[3]–محمد زغلول سلام : الأدب في العصر المملوكي ، منشاة المعارف ، الاسكندرية ، 1990 ، ص81

من السياق القرآني "[1]. لذا سنحاول في هذا الفصل أن نقتفى آثار النصوص القرآنية التي استعان بها الشاعر نفدي زكرياء في شعره واستدعاها لتوضيح فكرة أو توصيلها أو تعزيزها أو استمراريتها ليمنح بذلك للغته الشعرية بعدا جماليا .

لقد كان القرآن الكريم من أهم المصادر التي عبر بها الشاعر عن همومه وتطلعاته لما " تتميز به اللغة القرانية من إشعاع وتجدد لما فيها من طاقات إبداعية تصل بين الشاعر والمتلقي بحيث تستطيع التأثير في المتلقي بشكل مباشر يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة لإعادة التشكيل والصياغة"[2].

فقد عبر الشاعر بشخصية المسيح – عليه السلام – عن الإنسان الجزائري المطارد والمعذب والمقيد ومع ذلك فهو مشبع بالأمل والنصر والثبات ، متطلع إلى غد مشرق ، حيث حاول التوفيق بين التجربة التي عاشها المسيح والتجربة التي يعيشها الشعب الجزائري بطريقة إيحائية أدت إلى إبداع الاختلاف والتعبير بحيث يصبح المقدس الديني منطلقا لا غاية ، يمتد النص الشعري عبره دون أن ينحصر فيه[3].

يقول الشاعر في مرثية أو تأبينية الذبيح الصاعد التي قالها في حق أول شهيد نفذ فيه حكم الإعدام بالمقصلة وهو الشهيد " أحمد زبانة " :

قام يختـــــال كالمسيـــــح وئيدا يتهادى نشوان ، يتلو النشيـــــدا
باسم الثغر ، كالملائك ، أو كالطـــــــــــــــفل ، يستقبل الصباح الجديــدا
شامخا أنفه ، جلالا وتيـــــــها رافعا رأسه ، يناجي الخلـــــــودا
رافـــلا في خلاخل ، زغردت تـــمـــــــــــــــلأ من لحنها الفضاء البعيـــدا [4]

أظن أن الشاعر كتب قصيدته هاته التي تنساب عذوبة ورقة وهو منتشيا بين فرح وحزن لتتلاءم مع حركة النفس وتموجاتها الوجدانية والعاطفية متكئا على موسيقى البحر الخفيف وما فيها من جزالة ورشاقة[5] ، مما أضفى على القصيدة نزعة جمالية أنستنا الحس التقليدي لهذا البحر .

---

[1] – محمد عبد المطلب : مناورات الشعرية ، دار الشروق ، القاهرة ، 1996 ، ص50

[2] – علي حداد : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 ، ص83

[3] – أحمد كنوني : المقدس الديني في الشعر المعاصر من النكبة ، افريقيا الشرق ، المغرب ، 2006 ، ص30

[4] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط3 ، 2000 ، ص9

[5] – حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تونس ، 1966 ، ص269

لقد سارت هذه القصيدة على إيقاع البحر الخفيف بتفعيلتيه **فاعلاتن مستفعلن** ، هذا البحر الذي " يصلح للغناء والترقيق ، فهو مزيج من الرمل والمتقارب ، فقد اكتسب من الأول نغمته العاطفية ، ومن الثاني تدفقه وتلاحق أنفاسه ، مما جعله ذا أسر قوي وجلله معتدلة"[1] ، كما ارتبطت القصيدة بالعروض الخليلي ، فالتزمت بالبحر وبنظام الشطرين :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

حاول الشاعر أن يرسم لنا صورة الثبات على المنهج والثبات على الحق أمام المؤثرات الخارجية والداخلية ، فشبه ثبات الشهيد أحمد زبانا وعدم رضوخه لإغراءات المستعمر وتحمله لشتى أنواع العذاب ، مع علمه بمصيره بثبات سيدنا عيسى عليه السلام ومن اتبعوه وفي ذلك يشير المولى عز وجل قائلا : ﴿ **فَلَمَّا أَحَسَّ عِيسَى مِنْهُمُ الكُفْرَ قَالَ مَنْ أَنصَارِى إِلَى اللهِ قَالَ الحَوَارِيُّونَ نَحْنُ أَنصَارُ اللهِ ءَامَنَّا بِاللهِ واشْهَدْ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ** ﴾[2]، كما يتداخل البيت الأول مع القرآن الكريم في قوله : ﴿ **وَإِذَا الْمَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَت** ﴾[3] ، لقد انتقى الشاعر من الآية لفظة الوأد في تناص أشبه بالومضة الجمالية ، كون الإشارة الجمالية تتحرر من كل اصطلاح ، ليلتصق المعنى ، بالتمثيل ، وهذا التحرر يمنح الإشارة قدرتها على الخلق ، لهذا فالشاعر مخترع إشارات أو تعبيرات لعلاقات قيد التشكيل ، وإشارات عفوية في حالة التوالد[4] ، فالشاعر يشير إلى قضية وأد البنات في الجاهلية وقتلهن بغير ذنب ارتكبنه سوى أنهن ولدن بناتا ، فهذه البنت تسأل عن الجريمة الشنعاء التي ارتكبتها والذنب الكبير الذي اقترفته حتى تستحق هذا العقاب الأليم ، وكذا الشهيد أحمد زبانا ما هو الجرم الذي نسب إليه حتى ينفذ فيه الحكم القاسي ، أظن أنه أساء في حق الاستعمار كونه جزائريا ويعتز بجزائريته ، بل كونه ليس خائنا .

فالبنت المقتولة " الموءودة " تتقاطع مع الشهيد أحمد زبانا في أنهما ضعيفان لا حول ولا قوة لهما ، وكلاهما مغلوب على أمره ، ولعل ذلك ما أشار إليه الشاعر حين تكلم عن حركة الشهيد " وئيدا " فهي حركة ضعيفة تعكس هول ما لاقاه الشهيد في غيابة السجن من ألوان العذاب المادي فضلا عن العذاب النفسي ، وإن حاول الشاعر مفدي زكرياء أن يرسم له صورة أخرى ،

---

[1] – عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب ، دار الفكر ، ط2 ، 1970 ، ج1 ،ص192

[2] – سورة آل عمران ، الآية 52

[3] - سورة التكوير ، الآيتين ، 08-09

[4] – بيار جيرو : علم الاشارة (السيميولوجيا) ، ترجمة : منذر عياشي ، دار طلاس ، سوريا ، ط1 ، 1988 ، ص115

لأنه كان يحاول تسلية نفسه ، فهو ينتظره نفس المصير ولأنه ليس بين الغرائز التي نملكها غريزة تحب أن تموت ، فالخوف من الموت شيء فطري عند كل إنسان ، ولا يتحرج الشاعر مفدي زكرياء في الاتكاء عل الدلالة المسيحية كرمز للفداء والأمل والتضحية ، ليزيل الفروقات بين الدين الإسلامي والدين المسيحي باعتبار الدينيين يخرجان من مشكاة واحدة .

فالمسيح يمثل المعجزة الإلهية فهو سيبعث من جديد – وإن كان الموروث الإسلامي يرفض فكرة قتل سيدنا عيسى عليه السلام – وكذا الشاعر مفدي زكرياء والشهيد زبانا يؤمنان بحصول معجزة كبرى في القريب العاجل وهي استقلال الجزائر . يقول مفدي زكريا[1] :

زعموا قتله ... وما صلـــبوه ، ليس في الخالدين عيسى الوحيـــــدا !
لفه جبرائل تحت جنـــاحيـــــــــــــــه إلى المنتهى ، رضيـــا شهيـــــدا
وسرى في فم الزمان زبـــانا مثلا فـــي فـم الزمـــان شـــرودا
يا زبانا أبلغ رفاقــك عنـــا في السمـــوات ، قد حفظــنا العهــودا

الموت حق على كل إنسان ، فما بالك إذا كان هذا الإنسان مشبعا بتعاليم إسلامية ، لكن أحمد زبانا يستهين بالحياة ويرغب في الموت شرفا ودفاعا عن الوطن لأنه يدرك أن موت الشهيد تختلف عن غيره فهي تمثل النصر والتمكين الدنيوي كما تمثل الحياة والخلود الأبدي الأخروي ، وهذا ما جعل البيت يتناص مع قوله تعالى : ﴿ ***وَلا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ*** ﴾ [2].

الحقيقة أن الشهيد أحمد زبانا روحه قد غادرت جسده أي مات ، لكن المسيح عليه السلام رفع إلى السماء بجسده الشريف وروحه ، فلم يمت ولم يقتل ولم يصلب .

فالشاعر اجتهد أن يتناص مع قوله تعالى حين قرن بين خلود الشهيد وخلود المسيح – عليه السلام – : ﴿ ***وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناً*** ﴾[3] .

ويواصل الشاعر تناصه عبر القرآن الكريم ، لأنه الرابط المتين الذي يربط الشعر العربي بعضه ببعض قديمه وحديثه على مر العصور[1] ، كاشفا عن تدين عميق وصلة وثيقة بكتاب الله فهو

[1] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص19

[2] – سورة آل عمران ، الآية 169

[3] – سورة النساء ، الآيتان 157–158

من الذين عكفوا على تلاوة القرآن آناء الليل وأطراف النهار ، متعلق به ، حيث يقول في نفس القصيدة :

واقض يا موت ما أنت قاض أنا راض إن عاش شعبي سعيـــدا
أنا إن مت فالجزائر تحيـــا حـــــرة مستقـــــلة لـــــن تبيـدا
قولة ردد الزمان صداهـــا قدسيـــا فأحســـن الترديـــــدا[2]

وقد كان الاستدعاء لقوله تعالى : ﴿ ***قَالُوا لَنْ نُؤْثِرَكَ عَلَى مَا جَاءَنَا منْ الْبَيِّنَات وَالَّذي فَطَرَنَا فَاقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ إِنَّمَا تَقْضي هَذه الْحَيَاة الدُّنْيَا*** ﴾[3].

جواب صريح للاستعمار على لسان الشهيد بأنه لا يخشى الموت بل هو يتمناه ويستقبله بكل سعادة وحبور ورضا نفس وطيب خاطر في سبيل أن يعيش الجزائريون سعداء مطمئنين ، وكذلك السحرة بمجرد أن ظهر لهم الحق على يد سيدنا موسى – عليه السلام – جهروا بإيمانهم وأعلنوا عنه إعلانا لا يحتمل الخفاء ، دون خوف أو تردد مع علمهم بما سينتظرهم على يد فرعون .

فالأمر باستعمال الفعل " اقض " في الموقفين هو أمر استهانة واستخفاف بالجلاد وثبات على الحق ، فالشهيد لم يرهبه جبروت وطغيان المستعمر كما لم يرهب السحرة تهديد فرعون ووعيده بالصلب والتعذيب .

لكن ربما تبدو المفارقة بين الموقفين في أن الشهيد أحمد زبانا كان يرجو بشهادته أن تتحقق السعادة الدنيوية المؤقتة لشعبه " أنا راض إن عاش شعبي سعيدا " ، أما السحرة فكانوا ينشدون السعادة الأبدية ، وبما أن الثورة قد اندلعت و الشعب اختار لغة السلاح فلا رجوع ولا عودة عن هذا القرار الجماعي الذي وقعه الشعب الجزائري وكله عزم على نيل إحدى الحسنين ، يقول الشاعر[4] :

سكت الناطقون وانطلق الرشـــــــــــــاش يلقي إليك قولا مفيدا
نحن ثرنا ، فلات حين رجوع أو ننال استقلالنا المنشـودا

---

[1] – محمد شهاب العاني : أثر القرآن في الشعر الأندلسي منذ الفتح وحتى سقوط الخلافة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد ، 2002 ، ص14

2 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص18

3 – سورة طه ، الآية 72

4 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص17

فليس هذا وقت الاستسلام والخنوع والفرار والتولي ، وفي ذلك استدعاء لقوله تعالى :

﴿ ***كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ فَنَادَوْا وَلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ*** ﴾[1].

والموقفان مختلفان ، فالصورة التي رسمها الشاعر للشعب الجزائري تشي بأنه شعب انتفض وثار ضد الظلم والاستعمار وخرج بدون نداء ولن يتوقف إلا إذا رجع الحق إلا أصحابه ، أما ما جاء في الآية فهو موقف الخوف والرهبة من عذاب الله جراء ما اقترفه الذين كفروا من ذنوب ومعاص .

لكن يبقى التفاعل بين النص الشعري والنص القرآني قائما مما يكشف عن " ذلك التعادل الذي يصنعه منتج النص بين عالم النص والعالم الخارجي ، أو بين بنية فعلية إبداعية وبنية خارجية محتملة"[2]. ويظهر جليا مدى تأثر الشاعر بالأجواء القرآنية التي يتمتع بالسياحة في رحابها وذلك من خلال ترديده لبعض ألفاظ القرآن العظيم مثل (ليلة القدر ، تبارك ألف شهر ، جنات ، هاروت)[3] التي توحي بتشرب الشاعر لمعاني القرآن الكريم ووقوعه في أسره والانتشاء بهذه العلاقة الحميمة والألفة التي تجمعهما ، فالشاعر حين يلجأ إلى الاغتراف من مصادر ثقافته يحس أن هذا الأسلوب في العمل الفني يوصل المعنى ، أو يقول ما لا يستطيع قوله ، وكذلك يشعر أن ذلك الاغتراف يقوي المعنى الذي يريد توصيله إلى الملتقى ، ويشد أزره في إيصال المضمون ، وبهذا التلاقي بين التضمينات التراثية ، والنص المبدع يتحقق التبسيط والتواصل بالملتقي واقتناعه ، وذلك هدف تسعى إليه العملية الفنية من باب الارتباط بقضايا الناس والتعبير عنها[4]. بل إن استخدام الشاعر للمفردات القرآنية " يدلنا على الملكة الشعرية الأصلية في تشكيل الصورة المعتمدة على لغة القرآن الكريم واسترفاد الشاعر للمعجم القرآني يحافظ على عبقرية اللغة العربية وصيرورتها ككائن حي متجدد"[5] ، يقول الشاعر[6] :

---

1 -سورة ص ، الآية 03

2 – سعيد حسن بحيري : علم لغة النص – المفاهيم والاتجاهات ، الشركة المصرية العالمية للنشر " لونجمان " القاهرة 1997 ، ط1 ،ص286

3 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 33-35-36

4 – راشد بن محمد : البنى الاسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية ، دار الحكمة ، لندن ، ط1 ، 2004 ، ص339

5 – أشرف السيوطي : مظاهر الأدب الإسلامي في شعر هاشم الرافعي ، موقع الكتروني http://kenanaonline.com/users/drAlsyoty/posts/524862

6 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص33

وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابـــــا ؟
تبارك ليلك الميمون نجمـــا وجل جلاله ، هتك الحجابـــا
زكت وثباته عن ألف شهـــر قضاها الشعب ، يلاحق السرابا

مواصلا اقتحامه للفضاء القرآني بلطف وحذر شديدين ، مستحضرا " قدسية القرآن الكريم باعتباره مصدرا أدبيا ، يتسنم ذروة البيان والفصاحة أولا ، وباعتباره كتابا دينيا يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق ثانيا ، وباعتباره تجليا نورانيا لقصص شخصيات دينية شائعة منها المؤمن والكافر والمصدق والمكذب ، تظهر فيها أبعاد النفس الإنسانية ونوازعها المهلكة أو نوازعها الخيرة ثالثا ، وباعتباره ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، يجدر التمسك به واحتضانه ضد الهجمة الصهيونية الشرسة التي تبغي تجريد الإنسان العربي المسلم من دينه وموظفا الأجواء النفسية لآي القرآن الكريم ليسقطها على نصوصه الشعرية وفق ما تقتضيه المناسبات ، وكل ذلك بصياغة فنية مكتملة الأركان ، كما هو ظاهر في قوله[1] :

وهزت مريم العـــــــذرا فأسقطت الفلوذج والرضابـــا
عراجن كالمجرة مشرقـــات عسالجها انسكب نبها انسكابـا

حيث تتشابك الملفوظات القرآنية مع ملفوظات الشاعر في تشكيل شعري لغوي يسحر الألباب ، في تناص يمتح من قوله تعالى : ﴿ ***وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا***﴾[2] ، مستلهما من قصة السيدة العذراء التي أسرت الشاعر بسرديتها العجيبة غير أنه لم يتوقف عند نص الآية ، بل راح يزينها بدلالات جديدة تتناسب والأجواء التي يحياها ، مما جعل المادة الجديدة المقتبسة تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود لذلك فإن السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الإشارات متخطية حواجز النصوص .

فالنصان يلتقيان في كونهما يجسدان حالة من حالات الضعف والوهن والحزن التي عانت منها السيدة مريم و الشعب الجزائري على سواء ، فحري بهما أن يتعلقا بوسيلة نجاة تنقذهما وتمنحهما الحرية والأمان وهي هز جذع النخلة تحقيقا لأسباب النصر والانتصار .

واستحضار الشاعر لقصة السيدة مريم هو تجسيد لحالة الانكسار التي كان يمر بها وإحساسه بالغربة والوحدة القصرية ، فكان حاله كحالها إذ فضلت الانعزال والابتعاد .

---

1 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص36

2 – سورة مريم ، الآية 25

وعبر انفتاح النص الشعري على الفيوضات القرآنية ، يحاول الشاعر اختيار نصوصه بدقة في إطار تجربته الشعرية والحياتية ، ووفقا لاعتبارات وشبكة علاقات معقدة لكي يفضي إلى هذا النص المصدر أو يجعله يتفجر بإمكانات جديدة في حواره مع نصه المبدع ، فهو يبني قصيدته فوق قاعدة من النص المصدري بكل ما يحمله من تجارب وأبعاد نفسية وتاريخية وثقافية[1].

ومن التناص الشعري استعارة الشاعر للأسلوب القرآني وكله قناعة بتأثير الموسيقى القرآنية في وجدان الناس وإثارة مشاعرهم والقدرة على مخاطبة العقول قبل الأرواح ، فضلا عن اللغة العربية الراقية لأن القرآن الكريم نزل بلسان عربي مبين فالمثير المعرفي في الخطاب العربي يتكون من بنيتي الإسلام واللغة ، واللذين يعدان مرتكزين أساسين لإعطاء السمة المميزة للحضارة العربية ، بحيث أن هذا المثير أدى إلى إيجاد عوامل أساسية أرست دعائم المعرفة عند العرب ، ويبدو الإسلام كإيديولوجية فكرية من أبرز تلك العوامل التي أقامت الصرح الفكر والفلسفي وذلك من خلال ما طرحته هذه من قضايا عميقة أسهمت في بناء الحضارة[2].

يقول مفدي زكرياء :

هو الإثم زلزل زلزالها فزلزلت الأرض زلزالهـا
وحملها الناس أثقالهم فأخرجت الأرض اثقالها
وقال ابن آدم في حمقه يسائلها ساخرا : مالـها ؟
فلا تسألوا الأرض عن رجة تحاكي الجحيم وأهوالها[3]

لقد استوحى الشاعر قوله تعالى :

﴿ *إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ* زِلْزَالَهَا (1) وَأَخْرَجَتِ *الْأَرْضُ* أَثْقَالَهَا (2) وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا (3) يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا (4) بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا (5) ﴾[4].

فقد استمد الشاعر من مفردات القرآن الكريم ما وافق الراهن المعيش آنذاك ، مستحضرا مشهد الزلزال الذي ضرب مدينة الأصنام ، حيث استطاع الشاعر بشعرية محكمة أن يخرج من دائرة

1 - رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص339

2 – محمد علي النصراوي : طيف المنطقة المقدسة ، حفريات ما بعد الحداثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد 2006 ، ص35

3 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص273

4 – سورة الزلزلة ، الآية من 1الى 5

التنصيص لينتقل إلى دائرة الخطاب الشعري بإحلال حرف (الفاء) محل أداة الشرط (الواو) ، فلقد كان زلزال مفدي إيذانا بحدوث تغيير وشيك لمجريات الأحداث ، والانتقال من حال إلى حال وكما كان وقع الزلزال عنيفا على سكان الأصنام فإن الزلزال في قصيدة الشاعر زكرياء سيكون أشد عنفا على الاستعمار وأكثر تأثيرا .

لقد كان القرآن الكريم سيد الملهمين للشاعر ، فبفضله تفتقت شاعريته ، وتدفقت مشاعره العنيفة والغاضبة التي أبت الظلم والاستبداد ، لتزلزل الأرض تحت أقدام الظالمين ، وتكون من تباشير اندلاع ثورة التحول والرفض ، بل حملت معها رياح الثورة النوفمبرية فلا شك أن " المكون الثقافي الديني يلعب دورا محفزا في إلهاب نار المقاومة الجهادية ضد المحتل ولذلك ليس غريبا أن تكون كلمات السر في ليلة الفاتح من نوفمبر أسماء لبعض رموز الفتح الإسلامي ، وأعلامه وليس غريبا أن تتفق في ثقافة المعركة دوال المجاهد والشهيد ، والله أكبر عند اندلاع الرصاص في المعارك ، وزغردة الثكالى والأرامل لفقد رجالهن ، وفلذات أكبادهن"[1].

لقد كان النص القرآني بتعدد دلالاته وكثافة معانيه وتنوع صوره وسيلة الذكاء لشعر مفدي زكرياء بل أفضى عليه شعرية سحرت القراء وأهلته لأن يتربع على كرسي أمير شعراء المغرب العربي في العصر الحديث . ولأن الأدب بكل مكوناته الشعرية والنثرية لم يكن بمنأى عن أجواء المقاومة وتجلياتها ، إذ تمكن من أن يجاري الواقع العربي ويصور هموم الأمة ، ومشاهد البطولة والشهادة ، فكان أداة إيقاظ وتحفيز وتنوير ، عبر عن وجدان الناس وصور مسيرة نضالهم في سبيل الحرية من جهة ، واستشرف المستقبل من جهة أخرى ، في الوقت الذي فضح فيها الوجه البشع للاحتلال ، وسياساته التدميرية ، وانتقد مفاسد الواقع ، وانحرافات القادة عن الهدف[2] ، مما جعل الشاعر مفدي يصرح مستغيثا طالبا النصر من رب السماء ، قائلا :

أمانا ألا يا سماء أقلعـــــي فقد صبت الأرض أنكالها

ويا أرض ، رحماك لا تبلعي صبايا البلاد ، وأطفالهـا

ويا سيل قف واحتشم إن في طريقك أكباد يرثى لهـــا

---

1 – امحمد زغوان : المكون القيمي الراتب في ثقافة المقاومة الجزائرية ، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة فرحات عباس ، العدد3 ، 2005 ، ص53

2 - حمدان عبد الرحيم : التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية ، ع3 ، ص82

وكأنك والناس حيهـــــــم كمن مات قد جئت غسالها[1]

يوظف الشاعر قصة سيدنا نوح عليه السلام لكن بتقنية مغايرة ، حورت الدلالات والمعاني لتنتج لنا دلالة جديدة ، فقد قيل قديما : " إن أحسن التضمين ذلك الذي يصرف عن معناه إلى معنى جديد "[2] ، فإذا كان غضب السماء بماء منهمر حمل معه العذاب لقوم سيدنا نوح ، استجابة وتلبية لنداء نبي الله حين نادي ربه أني مغلوب فانتصر وحدث ما حدث من قصة الطوفان وما صاحبها من أهوال ، ﴿ ***وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ المَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ*** ﴾[3].

أما في النص الشعري فإن الشاعر يرجو السماء أن تكف عن نزول المطر ، ويطلب من الأرض أن لا تبلع الأطفال الصغار ، إن الشاعر يستشعر الغضب الإلهي لذلك فهو يرجو أن تحقق العدالة الإلهية التي وعد الله بها المظلومين من عباده أنه سينصرهم ولو بعد حين ، والشعب الجزائري نموذج لهؤلاء المضطهدين في الأرض الذين توالت عليهم المصائب من كل حدب وصوب وراحت تصب عليهم صبا ، وهم يرجون أن تتجسد – بعد أن نفد صبرهم – معية الله وغلبته على الظالمين الذين عاثوا في الأرض فسادا وجاسوا خلال الديار ، فخلق النص يعتمد على خبرات المنشئ المتكونة من تجاربه الحياتية وعلى ماضيه وآلامه وعلى مرجعياته وتحصيله الثقافي والمعرفي المخزون في مجموعة الخلايا منطقة اللاوعي المفترضة ، على شكل كيانات طيفية ، والتي تقوم بتسليحها منطقة الوعي المفترضة ، والتي تمثل الحركة اللامرئية داخل القشرة الخارجية للدماغ البشري لتقوم هذه ببلورتها وصياغتها على شكل وجود ظاهر[4].

والحقيقة وأنا أقرأ هذه الأبيات للشاعر مفدي زكرياء توقفت طويلا عندها وحاولت أن أفهم ما قصده الشاعر منها ، فتبين لي أن القصيدة برمتها و إن كانت ترثى أهل الأصنام بسبب الخطب العظيم الذي ألم بهم ، فإنها في نفس الوقت تؤنبهم لكثرة المعاصي والذنوب والآثام التي جلبت

---

1 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص234

2 – ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، ج2 ، بيروت ، 2004 ، ص15

3 – سورة هود ، الآية 44

4 - محمد علي النصراوي : طيف المنطقة المقدسة ، ص70-71

لهم لعنة الله وأحلت قومهم دار البوار سواء أكانت هذه الآثام من ارتكاب أهل المدينة أو من اقتراف الطغمة الاستعمارية : **هو الإثم زلزل زلزالها**

إذ لم يكن هناك استنكار ومحاولة تغيير فكان جزاؤهم أن جاء التغيير ربانيا ، فهذا الزلزال شيء يعاتب الله عز وجل به العباد ، وإن كان الشاعر لم يشر إلى ذلك صراحة بل أومأ إليه ، لأنه عمد إلى " الاختصار والتكثيف اقتصارا منه على الدلالة الإيمائية والإشارات الرمزية "[1] . بل هو يرجو من المتلقي الارتفاع إلى مستوى الإبداع ليتحقق التواصل ويسهل الربط بين القرائن والإشارات ، فيتيسر التفسير والتأويل ، أو التحليل داخل شروط الدقة الموضوعية والإحاطة الممكنة من سبر أغوار النص والارتباط بمضامينه وهذا غير يسير يتوقف على اجتهاد المبدع أو المتلقي ، وعلى رصيدهما الثقافي والفكري وذكائهما وامتلاكهما أدوات البسط والفهم[2].

وهو مجهود يظهر في الاختيار المدروس للنص الموظف ، وفي تحديد القرائن والإشارات الدالة أو الموحية به ، وفي طريقة التوظيف القادرة على خلق التواصل المنشود بين المبدع والمتلقي عبر النص المبدع[3].

حيث ينفتح النص الشعري عند زكرياء على جملة من الدلالات تكشف عن قدرته في توظيف آي القرآن الكريم في جميع جوانبها توظيفا " أصبحت فيه لغة القران تداخل لغته الشعرية تعبيرا وتصويرا ، مما جعل هذا التوظيف طابعا يكاد يتميز به شعر مفدي زكرياء ويدل عليه[4]

إن الموضوع الذي يطرحه الشاعر في غاية الأهمية مما جعله يستأنس بالتناصات القرآنية بما يناسب القضية المعالجة لتعزيز موقفه ، فها هو يستلهم من القصص لقرآني ما يخدم نصه الشعري وينسجم معه ويثريه بل ما يكسبه عمقا جماليا وفنيا ، لأن التصوير الفني هو " الأداة المفضلة في أسلوب القرآن الكريم ، فهو يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية ، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة ، أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة

1 - الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963 ، ص47

2 - أحمد كنوني : المقدس الديني في الشعر المعاصر من النكسة الى النكبة ، ص107

3 – المرجع نفسه ، ص30

4 – محمد ناصر : مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، ط2 ، 1989 ،110

مرئية ، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة "[1]، ففي قصيدة

" وتعطلت لغة الكلام " يقول مفدي :

والزرع أخرج في الجزائر شطأه فمضى وهب إلى الحصاد كـرام
والشعب شق إلى الخلود طريقه فوق الجماجم ، والخميس لهـام
وأثارها حربا لأجل بقائـــــه قربانـــها الأرواح ، والأجســام[2]

فهو يتمثل قوله تعالى : ﴿ **مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا**﴾[3].

فالتناص هنا منح النص الشعري دلالة فنية عظيمة ، باعتبار أن الشعب الجزائري بجميع شرائحه وفئاته وعلى اختلاف أعماره وتفاوت في المراتب قد استجاب ولبى نداء الواجب وهب لنصرة الجزائر يدا واحدة في وجه الكفرة الفجرة ، وسار النشأ على خطى الأجداد فكان السلف بمثابة المدرسة التي ربت وعلمت ووجهت وأرشدت ، ليحمل بعدهم الخلف راية النصر ويمضوا وكلهم إصرار بعد أن تشبعوا بالروح الوطنية والأفكار الثورية ، وهم عازمون ألا عودة إلا بنيل إحدى الحسنين النصر أو الشهادة ، وهذا شأن أصحاب سيدنا محمد – عليه الصلاة و السلام – هكذا سار أبناء الوطن الحبيب ملتحمين متآزرين كل يساهم من مكانه وحسب ما توفر له من إمكانات لاسترجاع حرية البلاد ، لكن تقاعس الجبان من أبناء الجزائر ، وحاولوا بث روح الانهزام في وسط المجتمع بتقزيم المنجزات التي حققها الثوار والمجاهدون وتهويل ما أقدم عليه الاستعمار وما سيقوم به ، وهذا أمر ليس بالجديد على أمثال هؤلاء المنكرين والخائنين ، فكم حاولوا مرارا وتكرارا أن يثبطوا العزائم ، لكن أمثال الشاعر مفدي زكرياء كانوا لهم بالمرصاد ، فهم كما قال الشاعر :

ليس الجهاد زعامة وثنيـــــة إن الجهاد شجاعة ونظـام

1 – السيد قطب : التصوير الفني في القرآن ، دار المعارف ، القاهرة ، ط9 ، 1980 ، ص36

2 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص44

3 – سورة الفتح ، الآية 29

ضاق الخناق على دعاة هزيمة وزلت بهم في الثورة الأقدام
وتناثرت تلك الهياكل وانطـوت وتهاوت الأنصــاب والأزلام[1]

إن الجملة وتهاوت الأنصاب والأزلام تخلق حقلا إشاريا من شأنه أن يدفع المتلقي إلى استدعاء الآية القرآنية الكريمة﴿ ***يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ*** ﴾[2] ، واستحضار السياق الذي وردت فيه ، وهو التحريم لكي يثبت مفدي زكرياء أن ما أقدم عليه هؤلاء الجزائريون – وإن كنا نشكك في جزائريتهم – عمل مشين ومحرم لأنه يصنف في دائرة الخيانة العظمى .

طبعا ونحن نتحدث عن استلهام معاني تم امتصاصها من النص المقدس لتوظيفها في بنية نصه الشعري حسب ما يقتضيه السياق فإن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن الشاعر أصبح مسلوب الإرادة أو أنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص ، إن هذا أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع ، والسر يكمن في طاقة الكلمة ، وقدرتها على الانعتاق[3]. وفضلا عن الإفادة من الآيات القرآنية ، اتبع الشاعر نهجا قرآنيا آخر وهو الإفادة من القصة القرآنية ، مستثمرا خصائصها الجمالية والمعرفية في تناص إبداعي لإبراز بطولات الجزائريين وتمجيد الثورة الجزائرية ، ومن القصص القرآني الذي أفاد منه مفدي زكرياء ما جاء في قوله :

وما دلنا عن موت من ظن أنــه سليمان منساة على وهمها خـــــرا
ورثنا عصا موسى فجدد صنعها حجانا فراحت تلقف النار ، لا السحرا
وكلم الله موسى في الطور خفية وفي الأطلس الجبار كلمنا جهـــــرا
وانطلق عيسى الإنس بعد وفاتهم فألهمنا في الحرب إن ننطلق الصخرا
وكانت لإبراهيم بردا جهنـــــم فعلمنا في الخطب أن نمضغ الجمـــرا
وادم بالتفاح ضيع خلـــــــده ومـــاريان بالتفاح نلقى بها البحـــــرا
وحدثنا عن يوم بدر محمـــد فقمنا نضاهي في جزائـــــرنا بـــــدرا[4]

---

1 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص44

2 - سورة المائدة ، الآية 90.

3 – عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1994 ، ص324.

4 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص306.

يعتمد هذا المقتبس على أكثر من قصة قرآنية عمد الشاعر على استحضارها وتوظيفها في سياقات نصه الشعري لتعميق رؤية معاصرة يراها في النوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها[1].

فقصة سيدنا سليمان– عليه السلام – مع الجن ، تعيد إلى الأذهان قوة وذكاء هذه المخلوقات التي عجزت أن تدرك حقيقة موت نبي الله ، الذي كان يظهر للعيان أنه متكأ على عصاه ، لولا أن سوسة الخشب تلك الحشرة الضعيفة راحت تنخر عصاه وتأكلها حتى تآكلت فسقط سيدنا سليمان – عليه السلام – ميتا ، حين ذاك اعترفت الجن بضعفها ، قال تعالى : ﴿ ***فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا*** **خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ**﴾[2].

لقد استثمر الشاعر بعض ألفاظ هذه الآية الكريمة ووظفها في سياق نصه الشعري ليخلق نصا ذا بنائية ودلالية قرآنية[3] ، فكان التناص ذا أثر جمالي ، حيث أضفى التعبير القرآني على النص المفدوي عنصرا من عناصر الشعرية وهو التخييل الذي يدفع المتلقي إلى استحضار الصورة الغائبة .

فالمستعمر شأنه شأن الجن ، ادعى القوة والدهاء لكنه تجاهل قوة الطرف الثاني وعناده وإصراره واستهان بقدراته ، فسقط في فخ التعالي والتباهي والتغابي ، فكان جزاؤه أن تكبد خسائر كبيرة مادية وبشرية على ثلة تؤمن بأن النصر من عند الله ، وليس مرهونا بقوة عتاد ولا عدد فقط .

وفي نفس السياق يستخدم الشاعر التعبير القرآني ، ليطرح فكرة الشاعر الذي نذر على نفسه أن يدافع على قضيته مستخدما الوسائل الحديثة ، حيث أكسب الأثر القرآني غنى دلاليا من خلال الصورة التي رسمها الشاعر حين قال : (ورثنا عصا موسى) ، (فراحت تلقف النار لا السحرا) ، مشيرا إلى قوله تعالى :– ﴿ ***وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ***﴾[4].

فالتناص هنا جاء ليسوغ فكرة تحقيق فكرة تحقيق الأسباب حتى يتم النصر والمعونة الإلهية وذلك بإعداد العدة لإرهاب الأعداء وردعهم ، فكان الاتكاء على الآية القرآنية بمثابة العامل التأثيري

1 أحمد الزغبي : التناص نظريا وتطبيقيا ، ص106

2 – سورة سبأ ، الآية 14

3 – مشتاق عباس : النص – المرجع – الإشارة ، الطليعة الأدبية ، العدد3 ، السنة الثالثة ، بغداد ، 2001 ، ص101

4 - سورة الأعراف ، الآية 117

والتحفيزي لما يحمله النص القرآني من قداسة ولما يمثله القرآن الكريم من ثراء وعطاء متجددين للفكر والشعور ، فضلا عن تعلق ثقافة الشعراء المعاصرين به تأثرا وفهما[1]. فعصا سيدنا موسى –عليه السلام – وإن قهرت جبروت فرعون وكشفت افتراء السحرة وبهتانهم ، فهي في جانب أخر تمثل وسيلة الرحمة التي كانت سببا في هداية هؤلاء السحرة الذين كانوا مغلوبين على أمرهم .

وعصا الشاعر هي الثورة التحريرية المباركة ، هي السلاح الذي يجب أن يقابل به الاستعمار بعد أن فشلت الوسائل الأخرى ، وورود العصا التي تمثل القوة يناسب المقام ، خاصة وأنها أوكلت إلى شعب يريد دفع الضيم الذي لحق به . وفي نفس القصيدة يتواصل مفدي زكرياء مع آية قرآنيه أخرى حين يقول : وأنطق عيسى الإنس بعد وفاتهم

يستدعي الشاعر من خلال السطر الشعري السابق قوله تعالى : ﴿ **وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ**﴾[2].

فسيدنا عيسى – عليه السلام – يمثل القوة الخافية التي يتحقق على يديها معجزة إحياء الموتى بإذن من الله ، فليس ببعيد على الله – عز وجل – أن يحقق معجزة النصر لشعب آمن به وسلم إليه أمره على أعتى قوة عرفها العصر الحديث ، وهذا يؤكد أن النصوص القرآنية التي تناص معها مفدي زكرياء تتماهى مع أجواء الثورة و أبعادها ، وما يتوالد عنها من واقع مؤلم يعيشه الشعب المقاوم إلى جانب ملاءمتها لمواقف الشاعر ورؤيته الفكرية التي يريد الإفضاء بها ، إذ يشكل التناص القرآني في الشعر المفدوي محورا أساسيا في نسيجها العام[3].

مفدي زكرياء يدرك أن الاتكاء على القرآن الكريم في عملية أشبه ما تكون بعملية الصهر ، يتم من خلالها صهر نصوص في بؤرة مركزية أو ما يعرف بالبؤرة المزدوجة يهب نصه أكثر من دلالة ويكسبه الكثير من المعارف هذه الدلالات والمعارف من شأنها أن تجعل المتلقي يستقبل النص الجديد بكل أريحية لأن النصوص المنصهرة في هذه البؤرة تضيء النص الجديد ، وعندئذ

1 – عزة محمود جدوع : التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر ، مجلة فكر وإبداع ، القاهرة ، ع13، 2002 ، ص134

2 – سورة آل عمران ، الآية 49

3 - بركة نظمي : التناص الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، مجلة فكر وإبداع ، القاهرة ، ع13 ، 2002 ، ص78

تصبح تابعة له لأنها جزء منه ، وفي هذه الحالة لا تصبح مجرد إحالة على نصوص أخرى فحسب ، بل تصبح غاية في التعقيد بسبب تحويل النصوص المتموضعة في نسيج هذه البؤرة التي يصعب معها الإرجاع والإحالة[1] .

ويتابع مفدي زكرياء استثماره للنص القرآني في شعره ، مشبها القتالية والاستماتة التي أظهرها المجاهدون والإقبال على الموت دون خوف ولا هوادة لإعلاء كلمة الله ونصرة الوطن بأصحاب غزوة بدر ، فاستحقوا بذلك أن يمدهم الله بجنود من الملائكة مسومين تقف معه في جهادهم ضد العدو . فالشاعر يعبر عن ذلك موظفا الخطاب القرآني إذ يقول :

جيش من النصر ، تحدوه ملائكة مسومون ، بموج الموت يندفق[2]

يظهر من النص الشعري الحضور الجلي للنص القرآني، إذ يتناص مع قوله تعالى :

﴿ **بَلَى إِن تَصْبِرُواْ وَتَتَّقُواْ وَيَأْتُوكُم مِّن فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلافٍ مِّنَ الْمَلآئِكَةِ مُسَوِّمِينَ**﴾[3].

من الواضح كيف أسهمت لغة القرآن الكريم بقوتها في بلورة الفكرة التي أراد الشاعر أن يسوقها وعبرت عن المعنى بدقة ، " ولعل مشكلة التعبير هي التي تحمل الشعراء على التفتيش عن عبارات جديدة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس ، وهي تدفعهم إلى خلق رموز جديدة ، وبعث أساطير قديمة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية ، وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة تؤاخيه وإن لم تبلغ شأوها "[4].

ويواصل الشاعر في نقل بسالة هؤلاء الأبطال وصمودهم أمام أعتى قوة عرفها العصر الحديث ، مستفيدا من لغة القرآن العظيم في نقل تجربته الإنسانية ، مدركا أن " للتناص القرآني ثراؤه واتساعه ، إذ يجد الشاعر فيه كلما قد يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل ، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه

1 – أحمد ناهم : التناص في شعر الرواد ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2004 ، ص31

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص29

3 – سورة آل عمران ، الآية 125

4 – عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ط1 ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، 1980 ، ص66

من قصص وعبر [1]" ، حيث يتقاطع مفدي زكرياء مع سورة المزمل ليؤكد مرة أخرى أن هؤلاء الرجال الصناديد قد كبلوا المستعمر الغاشم الخسائر المتتالية ، فكانوا أشد ثقلا عليه من الجيوش المنظمة ، يقول الشاعر :

بنـــــاشئة هناك أشد وطــأ وأقـــــــوم منطقا ، وأحد نابا[2]

يتناص مفدي زكرياء مع قوله تعالى : ﴿ **إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلاً**﴾[3].

ومن التناص اللغوي مع القرآن الكريم امتصاص الشاعر للآية الكريمة : ﴿**إِنَّ اللهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْداً عَلَيْهِ حَقّاً فِي التَّوْرَاةِ وَالإِنجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللهِ فَاسْتَبْشِرُواْ بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُم بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ** ﴾[4] ، حيث يقول :

نادى به جبريل في سوق الفدا فشرى وباع ، بنقدها وتبرعا[5]

لقد أحسن مفدي زكرياء استثمار النص الغائب (الخطاب القرآني) ليضفي على النص الحاضر (النص الشعري) قوة خفية[6] ، فهؤلاء المجاهدين أبرموا عقدا مع رب السموات مضمونه أن يقدموا أرواحهم في سبيل الله فيكون جزاؤهم جنات تجري من تحتها الأنهار .

إن توظيف القرآن الكريم في الشعر المفدوي باعتباره مصدرا من المصادر التراثية الدنية منحه " عراقة وأصالة ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة ، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر "[7] ، ولقد تعامل معه الشاعر بحنكة تظهر عمق ثقافة مفدي زكرياء وتجربته الواسعة ، فكان يتعامل معه من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم

---

1 – حصة البادي : التناص في الشعر الحديث البرغوثي نموذجا ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان الاردن ، ط1 ، 2009 ، ص41

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص31

3 – سورة المزمل ، الآية 5

4 – سورة التعوبة ، الآية 111

5 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص59

6 – علي جعفر العلاق ، الشعر والتقليد دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، رام الله ، ط1 ، 2003 ، ص132

7 – علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى ، القاهرة ، 1978 ، ص128

عصره ، ومن هنا تظل الصورة التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر ، بل من خلال استقرارها لديه في لا وعيه جزءا لا شعوريا وهي – آنذاك – تظل ملكا له وحقا مباحا[1].

التناص مع الحديث النبوي :

كما استوحى الشعراء مادتهم الإبداعية من القرآن الكريم فقد اعتمدوا على السنة النبوية الشريفة في نضم قصائدهم ، على أساس أن الحديث النبوي هو المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي فهو بذلك يتمتع بقدسية تأهله لأن يكون هدفا للشعراء يستحضرونه في أشعارهم ويتفاعلون مع نصوصه ليضفوا هالة من التأثير على المتلقي .

ومفدي زكرياء واحد من هؤلاء الذين استطاعوا أن يستغلوا متن هذا المصدر ويوظفوه فيما يخدم نصه الشعري وقضيتهم ، وليس غريبا أن يمتح مفدي زكرياء من الحديث النبوي الشريف وهو الذي نشأ في الكتاتيب وقرأ القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف منذ صغره ، فاكتسب ثقافة دينية عميقة ، مما جعله يستأنس بالحديث النبوي الشريف ويقتبس منه لا سيما في توجيهاته وتحذيراته لأنه مورد خصب ، و " معطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير وعواطفهم ، ما ليس لأي معطيات أخرى يستغلها الشاعر ، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس ، تحف بها هالة من القداسة والإكبار ، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي "[2] ، إلا أن استحضار الحديث النبوي الشريف في شعر مفدي زكرياء يعتبر قليلا إذا ما قورن بالاستحضار القرآني ، وقد استعان به الشاعر لأنه " وجد فيه ما يجيب على تساؤله إزاء موقف معين لا يفيه الحاضر بالجواب المناسب "[3] ، حيث يقول في قصيدة " فلسطين على الصليب " :

محمد أبقي لنا عبرة من الذئب والغنم القاصية[4]

من يتأمل النص الشعري يدرك التوافق مع مضمون الحديث النبوي الشريف " **مَا مِنْ ثَلَاثَةٍ فِي قَرْيَةٍ وَلَا بَدْوٍ لَا تُقَامُ فِيهِمُ الصَّلَاةُ إِلَّا قَدِ اسْتَحْوَذَ عَلَيْهِمُ الشَّيْطَانُ، فَعَلَيْكَ بِالْجَمَاعَةِ فَإِنَّمَا يَأْكُلُ الذِّئْبُ الْقَاصِيَةَ** ".

1 – عبد الله التطاوي : المعارضات الشعرية : أنماط وتجارب ، دار قباء ، القاهرة ، 1998 ، ص84

2 - علي حداد : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، ص80

3 – المرجع نفسه ، ص 199–200

4 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص349

وفي معرض حديثه عن عظمة الثورة الجزائرية وعن مصير الاستعمار الفرنسي ، وظف الشاعر الحديث : " **احفظ الله يحفظك ، احفظ الله تجده اتجاهك ، إذا سألت فاسأل الله ، وإذا استعنت فاستعن بالله واعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء لم ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله تعالى لك وإن اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله تعالى رفعت الأقلام وجفت الصحف** "[1] ، وقد لجأ إليه الشاعر ليستفيد من معانيه ودلالاته .

فمفدي زكرياء يدعو الشعوب العربية للاصطفاف والاتحاد لأن ذلك مصدر قوتهم ونصرتهم فالأعداء المتربصون من أهل الشرك والمصالح الشخصية يتحينون الفرص ويحاولون بث روح الانفراد والتفرق والعزلة بين الأوساط العربية حتى تكون غنيمة سهلة ، والاستعمار الغربي يريد الاستيلاء على بلاد المسلمين بتطبيقه لمبدأ فرق تسد .

فعلينا أن نعتبر من الماضي و لا نكرر أخطاء أسلافنا وما لحقهم من الخسارة بسبب تفرقهم ولنتفق و لا نختلف ولنعش مجتمعين لا منعزلين لصالح تعصبات حزبية أو أمزجة قيادية فذاك يضر أكثر مما ينفع ، فالاتحاد هو صمام الأمان من أي مخططات دنيئة داخلية كانت أو خارجية .

لقد استطاع الشاعر أن يستوعب مضمون نص الحديث النبوي الشريف ويستثمره ليجسد فكرة الاتحاد والاعتصام ونبذ الفرقة والتشرذم ودرء التنازع والفشل في الأمة .

يقول الشاعر :

نطق الرصاص فما يباح كلام وجرى القصاص فما يتاح ملام

وقضى الزمان فلا مرد لحكمه وجرى القضاء وتمت الأحكـــام

وسعت فرنسا للقيامة وانطوى يوم النشور وجفت الأقـــــلام[2]

فالتناص هنا واضح وإن جاء محورا ، فالحديث تضمن وصايا عظيمة وقواعد كلية في الدين فلا زيادة فيما كتب ولا محو لما كتب ، فما قدره الله وسبق في علمه أنه يكون وما سبق في علمه أنه لا يكون لا يكون ، ويحاول الشاعر الاستعانة بهذه الدلالة لتوافق رؤاه موكدا أن ما سطره الأبطال المجاهدون لا رجعة فيه ، ولم تبق إلا وسيلة واحدة للتعامل مع المستعمر وهي لغة

1 – أبو داود : كتاب الصلاة ، باب في ترك الجماعة ، برقم 547

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص42

السلاح ، وبذلك تكون فرنسا قد جنت على نفسها لأنها لم تحسن تقدير شجاعة وبسالة هؤلاء الرجال ، وفي قصيدة " ذروا الأحلام واطرحوا الأماني " يقول الشاعر مفدي زكرياء :

ومن يلدغ فإنا قد لدغنا خداعا من جحوركم مرارا[1]

حيث يستحضر حديث رسول الله – صلى الله عليه وسلم –: " **لا يلدغ مؤمن من جحر واحد مرتين**"[2].

و في هذا التوظيف دعوة للتفطن والتيقظ والحذر وتجنب الوقوع في نفس الخطأ ، فالاستعمار الفرنسي لا يتوانى في تنفيذ خططه خلف ستار من الخداع والمراوغة والتضليل ، لكن من المؤسف حقا أن يقر مفدي بسذاجة الجزائريين (شعبا أو ساسة) الذين سرعان ما ينخدعون لوعود الفرنسيين الزائفة وألاعيبهم فيلدغون مرة بعد مرة.

التناص مع الشخصيات التاريخية :

لقد استدعى الشاعر مفدي زكرياء واستحضر في ديوانه الشعري شخصيات تاريخية وأحداث تاريخية ليترجم بواسطتها مواقف شعورية تخالجه وتنتابه ، وتساعده على تفسير ما يحدث حوله في الواقع المعيش ، مما جعله يجردها من تاريخيتها ليضفي عليها من ذاته وواقعه وطبيعة الحالة النفسية التي دفعته إلى الاستعانة بهذا الجزء من التاريخ على وفق قناعته والقيمة المعنوية والدلالة الايحائية التي يريد إيصالها للمتلقي[3].

ففي قصيدة " وقال الله " يقول مفدي :

وفجر بئر مسعود بلال فأذن ، واستمال له الرقابا[4]

إن الشاعر في البيت استدعى شخصية سيدنا بلال مؤذن رسول الله صلى الله عليه وسلم ، لأنه وجد فيه المعادل الموضوعي للشعب الجزائري ، باعتباره شخصية تمثل قوة الصبر والتحمل والثبات على الموقف رغم ما لاقاه من أنواع العذاب لإدراكه أنه على حق وكذلك الشعب الجزائري مطالب بالتجلد والتصبر حتى يظهر الله الحق ، لكن مفدي زكرياء لكثرة مبالغاته ، يقع

1 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص153

2 - ابن الحجر العسقلاني : فتح الباري في شرح صحيح البخاري ، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي وآخرون ، دار الريان للتراث ،ط1 ، القاهرة ، 1986 ، كتاب الادب ، برقم 83

3 – علي حداد : أثر التراث في الشعر العر اقي الحديث ، ص80

4 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص33

في مطبات كان أولى له أن يتجنبها ، فقد تعسف إلى حد ما حين قرن اسم سيدنا بلال بالنفط (البترول).

وفي مناسبة أخرى يقول :

والشعب أسرع للشهادة عندما ناداه عقبة للفداء وحيدر[1]

فالشاعر في هذا البيت يسترفد شخصية سيدنا عقبة لكونه شخصية تاريخية عظيمة وفاعلة في التاريخ الإسلامي ترتبط بها أحداث هامة ومواقف معهودة ، فهو " ليس مجرد ظاهرة كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي ، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية "[2] ، مما يجعل استدعاءها أمرا ضروريا يثري المضمون الشعري ، ويكثف الكثير من المعاني التي ربما يصعب الحديث عنها مباشرة[3] .

فسيدنا عقبة هو فاتح بلاد المغرب ومؤسس مدينة القيروان وهو رمز للفارس المخلص ورمز للفتوحات والانتصارات ، ولم يكتف الشاعر باستدعاء هذه الشخصية فراح يستحضر شخصية أعظم منها شأنا وأشد منها بسالة وشجاعة وإقداما ، إنه حيدرة الكرار وهو لقب سيدنا علي – رضي الله عنه – . هذا المجاهد الصنديد والمقاتل العنيد الذي إن ذكر اسمه ارتعدت الفرائص ، واصطكت الأسنان ، وزلزل الرعب قلوب أعداء الإسلام ، فهو شخصية ثرية وغنية عن التعريف ومحبوبة لدى المسلمين عامة والجزائريين خاصة مما يمنحهم سلطة كي يدلوا بإحكام عما يمكن أن يكونوا قد شعروا به وفكروا فيه في خلال عملية القراءة لقول الشاعر[4]. ومفدي زكرياء يدرك هذه الحقيقة لذلك سارع في استغلال هذين العلمين الجهاديين لإقناع الشعب الجزائري قبل الرأي العام بعظمة هذه الثورة وقداسيتها ، ويبث فيهم روح الجهاد والذود عن الحمى وحثهم على الصبر والمصابرة وتشجيعهم على السير على خطى من سبقهم من السلف الصالح الذين قدموا الغالي والنفيس للدفاع عن الأوطان والأديان .

---

1 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص134

2 –علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية ، ص120

3 – صلاح البروديل : توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر ، القاهرة ، 2001 ، ص14

4 – قرادة سادونيك : مفاهيم الأدب بوصفها اطرادا للإدراك النقدي ، ترجمة : حسن إسماعيل ، مجلة فصول ، م6 ،ع4 ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ص39

وفي قصيدة فلسطين على الصليب يستدعي الشاعر شخصية خالد بن الوليد وشخصية سعد ابن الوقاص كرمزين للقائدين العظيمين والناجحين بفضل ما قدماه من إنجازات وانتصارات متتالية ، " فدلالة البطولة في قائد معين ، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة ، تظل – بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة – باقية ، وصالحة لأن تتكرر ، من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة ، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة[1].

يقول الشاعر :

وجندت من خالد بن الوليد وسعد بن وقاص أبطاليه[2]

فالشاعر يسخر فنه لبث مشاعره الصادقة اتجاه قضية مصيرية ، بل هي القضية الأم التي تقع على عاتق الجميع كل في مركزه ، إنها مأساة الوطن الفلسطيني الجريح الذي يئن ويتألم منذ نصف قرن أو يزيد بسبب جرائم المحتل الصهيوني التي لا تخفى على الجميع .

فمفدي زكرياء حين استحضر الشخصيتين المذكورتين سالفا ، كان يريد أن يمرر رسالة عتاب للمسلمين قاطبة والعرب خاصة ويحملهم سبب ما يجري في أرض فلسطين بسبب تخاذلهم وتقاعسهم عن نصرة الحق من جهة ، ويبث فيهم روح الجهاد والنهوض لأداء واجبهم وتحمل مسؤولياتهم من جهة ثانية .

والشاعر يحذوه الأمل في أن أمة أنجبت أمثال هؤلاء الأبطال لن تعقم أن تلد من يعيد إليها عزها ومجدها .

وتتواصل تناصات الشاعر التاريخية فيستدعي مفدي زكرياء شخصية المعتصم بالله الذي استجاب لصرخة المرأة التي استغاثت به ، فقرر دونما تردد أن ينصرها ويدفع عنها الأذى ، فكانت معركة عمورية الشهيرة التي احتفى بها الناس عامة والشعراء خاصة وعلى رأسهم أبو تمام الذي خلد هذه المعركة – التي حفظت ماء وجه المسلمين وبينت لأعداء الدين أن أعراض المسلمين غالية – بقصيدة رائعة . يقول الشاعر مفدي زكرياء فيها :

ظلموني

واستباحوا الحرما

---

1 - علي عشري زايد " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر " ، ص120

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص284

صحت : وامعتصما

لطموني

لم يراعوا الكرما

غللوني

حملوني المغرما

اتخذوني مغنما

أعدموني

وأقاموا مأتما

كبلوني

دنسوا أرض الحمى

غسلوها بالدما

طهروها

ولتباركها السما

قال : يا أماه ، لبيك ، وكبر

وتدفع

صارخا يدعو البدارا

واستفز الشعب للحرب فشمر

وتطوع

يلهب الطاغين نارا

ودعا الدهر فلباه نوفمبر

وتدلع

يبعث الليل نهارا[1]

[1] مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص126-127

فإذا كان المعتصم لبى نداء امرأة واحدة استنصرته بدافع النخوة والشهامة والعزة والكرامة فإن الشعب الجزائري هب لنصرة النساء وحرائر الجزائر وتحريرهن من براثن الاحتلال الفرنسي لما استصرخنه ، بثورة شهد لها الأعداء قبل الأصدقاء .

ومن الشخصيات التاريخية التي استحضرها مفدي زكرياء نقف عند شخصية صلاح الدين الأيوبي حيث أراد بها مد جسر التواصل مع الشعب الجزائري الثائر والرافض للاحتلال بأي شكل من الأشكال ، فهو حين استدعى هذه الشخصية ، قد أحيا في أذهان الوعي الجماعي الجزائري رمزا لطالما اقترن اسمه بالقدس .

يقول مفدي زكرياء[1] :

يافرنسا أمطري حديدا ونارا واملئي الأرض والسماء جنـــــودا

واضرميها عرض البلاد شعاليـــــــــــــل، فتغدو لها الضعاف وقـــــــودا

واستشيطي على العروبة غيظا واملئي الشرق والهلال وعيـــــدا

سوف لا يعدم الهلال صلاح الد ين ، فاستصرخي الصليب الحقـودا

فالشاعر مفدي زكرياء يفتخر بصفحة تاريخ الأمة الإسلامية المشرق ، متباهيا بهذه الشخصية التي كانت من صناعة والتي وقفت حاجزا منيعا أمام هجمات الصليبيين لكونها نتاج جيل أعاد إلى الإسلام عقيدة ، وشريعة ، ومنهجا ، وسلوكا بعد مرحلة من مراحل الضعف والفساد والانحراف في ميادين الأمة[2] .

ولعل افتخاره هذا يحمل بين جنباته تحفيزا واستنهاضا لاستنساخ صلاح الدين جديد يتصدى للصليبيين الذين عادوا بثوب جديد فالذي يتأمل حاضر اليوم يرى الحروب الصليبية لا تزال ضاربة موقدة ، فالغرب اليوم هو الغرب بالأمس على فارق تختلف أدواته وتتفق نتائجه ، إذ كانت الحرب القديمة صريحة سافرة يتقدم جنودها بالسلاح والنار والجيش غازيين ناهبين أما الحرب التي نشهدها اليوم فهي حرب الدهاء والاحتيال ، حرب الوقيعة والانتهاز ، تنصب الشباك

1 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص23

2 - جميل عبد الله محمد : شخصية صلاح الدين الإسلامية من خلال كتاب النوادر السلطانية ، دار أم القرى للنشر و التوزيع مكة المكرمة ، 1992 ، ص 27

على قدرة ماكرة خادعة ، فتؤتي من النتائج مثلما أتت سابقتها من قبل ، وهذا أدهى و أفجع[1] .

التناص الأدبي :

وجد الشاعر المعاصر الملاذ والملجأ في تراثه العريق فهرع إليه مستفيدا من طاقاته الإيحائية وإعادة قراءته بما يتماشى مع طموحاته وقيمه ، فموقف الشاعر المعاصر من التراث قد حدد القيم الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة ، حيث أصبح التراث الإنساني لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعري ، ذلك أن تجربة الشاعر هي محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر تحديد موقف الشاعر منه كانسان معاصر[2].

والحقيقة أن العودة إلى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاء أو رجعة ، وإنما هي إحياء لكل ما أثر عن الماضي الشعري من معطيات فنية إيجابية ، وهي تطوير لفن الشعر ، كما أنها إضاءة وتعميق لرؤية الشاعر وإحساسه بالاستمرار والتواصل الفني ، فالشاعر حينما يتوجه إلى معطيات الموروث الأدبي ، فإنه لا يعمد إلى الإفادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد ، وإنما يهدف إلى إعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ، ويجعله صالحا للتعبير عن قضاياه المعاصرة[3] .

والشاعر مفدي زكرياء كغيره من الشعراء وجد بغيته في التراث الأدبي فراح يعيد إنتاجه عن دراية ووعي تامين يشيان بتحقق الفهم والاستيعاب لعناصر هذا التراث ، خطى نتج عن هذا التواصل بين الشاعر والتراث تفاعل خلاق أنشأ علاقة حلولية متبادلة بين زمنيين الماضي والحاضر لا يحضر فيهما الماضي باعتباره مصدرا من مصادر الاحتذاء والتقليد والتكرار بل باعتباره مصدرا للابتكار والتجديد والدهشة ، حيث تعاد صياغة النص الشعري الموروث وفق رؤيا جديدة معاصرة ، وتفتح له أفاقا واسعة من التأويل والكشف ، ليجد المتلقي نفسه أمام نص قديم جديد ، يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنسانية في الوقت نفسه[4].

---

1 – محمد رجب البيومي : صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين ، دار القلم ، ط1 ، دمشق ، 1998 ، ص13

2 – إبراهيم الرماني : الغموض في الشعر العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ساحة بن عكنون ، الجزائر ، 1991 ، ص57

3 - كريم حسن اللامي : البعد والتقارب في النص الأدبي المقروء وفضاءات التسمية

http://www.iraqnla.iq.com/fp/journal64/f3.htm

–4 إبراهيم نمر موسى : آفاق الرؤيا الشعرية – دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر ، البيرة : وزارة الثقافة الفلسطينية ، ط1 ، 2005 ، ص129

ولأن المصدر الأدبي من ألصق المصادر بتجربة الشاعر الشعورية فقد حظي بالنصيب الأوفر في نسيج نصه الشعري ، حيث وجد الشاعر في الذاكرة من جما يثري الملكة ويغذيها ولا يبرئ الشاعر خاطره مما ينساب على قلمه دون وعي منه لكثرة ما يحفظ من أشعار غيره[1].

فالقارئ لديوان اللهب المقدس يدرك أن الشاعر مفدي زكرياء قد أولى الموروث الأدبي قديمه وحديثه اهتماما منقطع النظير ولعل مرد ذلك كون المحيط الذي نشا فيه الشاعر كان ملما بهذا المصدر التراثي ، زد على ذلك الميولات الشخصية للشاعر إذ أبدى في سن مبكرة استعدادا لاستيعاب الثقافة الأدبية فتسرب الموروث الثقافي للأدب العربي إلى الشاعر من

حيث لا يدري عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية ، ليتجلى فيما بعد في إنشائه الفردي في نصه الذي ينشئه هذا النص الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه[2].

مفدي زكرياء يدرك أن شعره لن يستطيع أن يثبت وجوده ، ويحقق أصالته ، إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه وأيقن إن انبتات الشعر عن تراثه إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت[3].

وإيمانا منه بذلك اتكأ الشاعر على ميراث أمته الشعري يحفظ الكثير من أفكاره ومعانيه وصوره ولغته ، ليخلق منه نظما جديدا يتماشى وروح عصره ، فمفدي زكرياء بعد امتلائه بالنصوص ، وانطباع ملكته بما حفظه ، يكون مطالبا بالنسيان ، أي نسيان النصوص التي تم اختزانها ، ومن هنا تظهر قيمة النسيان في الشعرية العربية القديمة والجديدة[4] ، وبدون وعي من الشاعر تتفاعل النصوص الذي سبق و أن حفظها ونسيها أو تناساها مع بعضها في لا وعيه ، حتى إذا ما تخمر واستوى النص الجديد وخرج إلى الوجود يكون قد طمست فيه معالم النصوص المهضومة[5]، وهذا ما لمسناه في شعر مفدي زكرياء ، فهو ابن الواقع الجديد والحياة الحاضرة ، والمعبر عما في هذه الحياة من مشكلات وقضايا ، وهو ابن للماضي أيضا ، وبخاصة الماضي

1 – هدى مصطفى الأرناؤوطي : ثقافة المتنبي وأثرها في شعره ، المطبعة البوليسية . بيروت ، 1975 ، ص96

2 – عبد النبي اصطيف : خيط التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر ، مجلة فصول ، مجلد5 ، عدد 2 يوليو ، 1996 ، ص186

3 –علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية ، ص58

4 – أدونيس والخطاب الصوفي ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 2000 ، ص14

5 – ليليا وعد الله : التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان ، 2005 ، ص16

الشعري ، الذي لا يمكن فصله عن ذات الشاعر ومخيلته وثقافته بشكل عام ، فالموروث الأدبي يظل يرافق الشاعر الحديث ويضيف إليه عددا من الروافد والقيم الفنية [1] ، لقد تعامل الشاعر مفدي زكرياء مع المرجعية التراثية الأدبية موظفا إياها في نصه الشعري كقوله مفاخرا[2] :

ونحن العادلون ، إذا حكمنا سلوا التاريخ ، عنا والكتابا

ونحن الصادقون ، إذا نطقنا ألفنا الصدق ، طبعا لا اكتسابا

وعن أجدادنا الأشـــــــــــراف ،إنا ورثنا النبل ، والشرف ، واللبـــابا

كرام للضيوف ،إذا استقـــــــــاموا ..بسطنا في وجوههم الرحـــــابا

لقد تقاطع مفدي زكرياء مع معلقة الشاعر عمرو بن كلثوم في قوله[3] :

ونحن الحاكمون إذا أطعـــــــــنا ونحن العازمون إذا عصيـــــــنا

ونحن التاركون لما سخطـــــــــنا ونحن الآخذون بما رضيـــــــنا

وفي قوله في نفس المعلقة[4]:

وقد علم القبائل من معد إذا قبب بأبطحها بنينا
بأنا العاصمون بكـــــل كـــحل وأنا البـــــاذلون لمجـــتـدينا
بأنا المطعـــــمون إذا قـــدرنا وأنا المهـــلكون إذا ابـــتلينا

1 – كريم حسن اللامي : البعد والتقارب في النص الأدبي المقروء وفضاءات التسمية –http//www.iraqnla iq.com/fp/journal64/f3.htm

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص37

3 – ديوان عمرو بن كلثوم : جمع وتحقيق وشرح اميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص83

4 – المرجع نفسه ، ص86

و قوله أيضا[1]:

إذا بلغ الفطام لنا وليـــــــــــدا تخر له الجبـــــابر ساجـــــدينـا

ويقول مفدي زكرياء[2] :

وقل الجزائر واصغ إن ذكر اسمهـا تخر الجبابر ساجدين وركـــــــعـا

الملاحظ أن مفدي زكرياء قد مر بنفس الحالة الوجدانية والنفسية التي مر بها عمرو بن كلثوم فكلاهما شعر بالظلم والاحتقار والامتهان إن لم نقل المذلة والإذلال ، فعمرو بن كلثوم ثار وغضب من عمر بن هند ، أما الشاعر مفدي زكرياء فقد هب للثأر لأمه الجزائر من الاحتلال الفرنسي .

إن هذا النص المنتج تحت تأثير التناص ، اقتضى تقاربا في الدلالات واختلافا في التراكيب والألفاظ ، كان من شأنه أن يخلق نصا هو في آن واحد تجسيد لغوي وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب ، أي أنه علاقة جدلية بين الحضور والغياب ، ومستويات الحضور تتمثل بالنسبة له في تجسيد اللغوي ، وهي عناصر غير عصية على التحليل [3].

ومن الشخصيات الأدبية التي استدعاها مفدي زكرياء في شعره لحمل بعد من أبعاد تجربته المعاصرة ، تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يده يعبر من خلالها، أو (يعبر بها) عن رؤياه المعاصرة [4] ، شخصية طرفة بن العبد ، يقول مفدي زكريا[5]:

هذي خواطر الشاعر ، غنى بهـــــا في(الثورة الكبرى) فقال...وأسمعا

وتشوقات من حبيس موثـــــــــق ما انفك صبا بالكنانة ، ومولعـــــا

خلصت قصائده ، فما عرف البكـــــا يوما ، ولا ندب الحمى والمربعـــــا

---

1 – ديوان عمرو بن كلثوم ، ص91

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص51

3 - فاضل ثامر : الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1992 ، ص222

4 – علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص15

5 مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص65

إن تدعه الأوطان ... كان لسانهـــــا أو تدعه الجلى .. أجاب وأسرعـــا

ويقول طرفة بن العبد[1] :

وإن أدع للجلي أكن من حماتها وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد

فشخصية طرفة بن العبد شخصية متعددة الدلالات تعاني من حالة اغتراب ، حيث يجد الشاعر مفدي في هذه الشخصية ما يتشابه مع تجربته المريرة ، فتوحدا ليشكلا معا موقفا نفسيا متفردا فكلا منهما يعبر عن آلامه وأماله ، فطرفة بن العبد يقر بأنه لن يتوانى في الدفاع عن ابن عمه مالك ما أوتي من قوة ولن يدخر جهدا من أجل ذلك ، وكذلك مفدي زكرياء لن يكون أقل شجاعة وبساله من طرفة بل سيقدم النفس والنفيس من أجل الجزائر .

ولأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري ، فهو لا يأتي من فراغ ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي ، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه [2] ، لذلك يصعب على المبدع أن يكتفي بدعائم شخصية أثناء خوض تجربته الشعرية ، فطبيعته الاجتماعية تملي عليه أن يشترك مع الآخرين في نفس التجربة أو يعتمد عليهم بشكل من الأشكال في إطار ما يعرف بالتفاعل الإنساني ، فهو حين يضمن شعره كلاما للآخرين بنصه ، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان[3]، فينفث مفدي زكرياء آلامه وشجونه ، لإحساسه بالغربة بين ذويه وأهله ويفضل الهروب إلى البراري حيث الوحوش والكواسر ، مستأنسا بحيوانات الصحراء لعلها تقاسمه الهموم فيستحضر قول الشاعر الأحيمر السعدي وهو شاعر من مخضرمي الدولتين الأموية و العباسية كان لصا فاتكا ماردا من أهل بادية الشام أتى العراق وقطع الطريق فطلبه أمير البصرة سليمان بن علي بن عبد الله بن عباس ففر فأهدر دمه .

---

[1] ديوان طرفة بن العبد : تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ط3 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2002 ، ص27

2 – عبد الله الغذامي : ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط2 ، 1992 ، ص111

3 – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار الثقافة ، بيروت ، د.ت ص311

ومن شعره[1] :

عوي الذئب فاستأنست بالذئب إذعوى وصوت إنسان فكدت أطير

ويقول مفدي زكرياء[2] :

قرير العين في الفلوات ، أضحـــــــى يعــاف الناس ، مذ ألف الذئـــابا

فكلاهما يفضل الصحبة الذئب على ما يكتنفها من المخاطر ، ويرغب في العيش منفردا بنفسه ، بعيدا عن البشر ، متجاهلين أن الإنسان مخلوق اجتماعي ، ومدني بطبعه فهو لا يستغني عن المؤانسة والمعاشرة التي هي أساس المجتمعات البشرية ، فمخالطة الناس والصبر على أذاهم خير من الابتعاد عنهم .

وليعلم الشاعران اللذان أصيبا بخيبة أمل سببت لهما هذه المعاناة ،أن الذئب لا وفاء له فهو إذا جاع عوى .

ولأنه يدرك أهمية الشعر العربي القديم ، راح زكرياء يضمن شعره كلاما للآخرين بنصه ، وكله يقين أنه بذلك يؤكد على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان[3].بل هو يسعى إلى اقتناص بعض الرؤى والمداليل الشعرية من نصوص سابقة له ، أو معاصرة على سبيل التداخل التعالق النصي بين النصوص ، مما يؤدي إلى ازدواج الرؤية الشعرية برؤية نصية جديدة ، رديفة تعزز الرؤية النصية الأولى ، وتفاعل الرؤية النصية الجديدة الثانية ، الغاية منها إحياء النص الشعري القديم في ذاكرة الملتقي ، أو الرؤية النصية القديمة لتعزيزها برؤية مشابهة تعود في مرجعها الأساسي إلى الرؤية النصية القديمة [4].

1 - أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء ، تحقيق : الأستاذ الدكتور ، ف، كرنكو ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص37

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص36

3 - عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص311

4 - عصام شرتح : الشعرية ومقامرة اللغة ، ص269

وهذا ما تجلى في قصيدة زنزانة العذاب رقم 73 حيث يمتص فيها بيت أبي فراس الحمداني الشهير[1] :

سيذكرني قومي إذا جد جدهـــــــم وفي الليلة الظلماء يفتقد البـــــدر

ثم يعيد صياغته من جديد بما يتلاءم مع تجربته الشعرية ، حيث ينبني هذا التناص على قانوني المشابهة والحكيمة بمعنى مشابهة الأبيات المضمنة من حيث معانيها مع المعاني المراد توصيلها في النص الشعري [2].

يقول مفدي زكرياء[3] :

سيذكرون إذا الليل الرهيب سجـــــى وجلجل الخطب ، أني في الدجى فلق

حسبي وحسب أناسي،أن غدوت لهم عودا يعطرهم ذكرى وأحتـــــــــرق

إن الحالة النفسية التي يعاني منها مفدي زكرياء جراء عذاب السجن وجفاء ذوي القربى الذين عادوه وتخلوا عنه في محنته ، هي نفسها التي مر بها الشاعر أبو فراس الحمداني سابقا فالأحداث تتكرر والتجربة الإنسانية تعاد ، فوجب أن تستنسخ التجربة الشعرية كذلك لتطابق الرؤيا والموقف .

فإذا كان أعداء الشاعر أبو فراس معروفين ، فمن هم أعداء الشاعر مفدي زكرياء ، طبعا الاستعمار الفرنسي لا يمكن إقحامه في هذه القضية لأنها لا تعدو أن تكون قضية شخصية داخلية ولم يكن المستعمر هو المقصود بكلام الشاعر ، بل الأمر أخطر من ذلك ، فمفدي زكرياء يتكلم عن إخوان له من أبناء وطنه ، من الذين باعوا ضمائرهم ، وخانوا وطنهم ، وكانوا عونا للاحتلال مقابل مصالح آنية أو حفنة من الدولارات الفانية [4] ، وفيهم يقول الشاعر[5] :

وضميرا منافـقا ظل يحتـــــــــا ل ، ويختـــان شعبه : باء خســرا

أو قد يكون المقصود بكلامه هذا هم أعداء الجزائر من الخونة والجبناء في خارج البلاد والذين استهوتهم أطماع دنيوية فباعوا ضمائرهم بأبخس الأثمان .

---

1 - ديوان أبو الفراس الحمداني : تحقيق ، نخلة قلفاط ، المطبعة الادبية ، بيروت ، 1910 ، ص93

2 – عبد السلام المساوي : البنيات الدالة في الشعر امل دنقل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1994 ، ص189

3 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص31

4 -لخضر بورقعة : مذكرات شاهد على اغتيال ثورة ، دار الأمم ، تالجزائر ، ط2 ، 2000 ، ص55

5 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص150

ولأنه رجل يؤمن بالحقائق المستقاة من ساحة الوغي ، و التجربة أثبتت أن استرجاع الحقوق المغتصبة لا يتأتى إلا بلغة السلاح ، بعد أن تعطلت لغة الكلام وخابت مساعيها ، يقف مفدي زكرياء موقف أبي تمام في فتح عمورية فلا يريد أن تثنيه خزعبلات المنجمين المستكنين والمتخاذلين بل المتآمرين من أبناء الجزائر في تضخيم قوة العدو الفرنسي بأنه القوة التي لا تقهر والجيش الذي لا يكسر ، فالشاعر أراد تحطيم هذه الأسطورة وتفنيد تلك المزاعم ، فلم يجد إلا أن يجتر معاني سبق و أن استغلها أبو تمام حين أشاد بالفتح العظيم الذي حققه الخليفة المعتصم بالله العباسي في وقعة عمورية الشهيرة ، ومفدي زكرياء الشاعر الذي وقع كلامته على المحتلين المغتصبين لأرض الجزائر الطيبة أشد من وقع الحسام المهند ، يقر أنه آن لحملة راية السلاح أن يتبوءوا أماكنهم ويؤدوا واجبهم داعيا إياهم لنيل الحسنيين معا نصرا وشهادة في سبيل الله ، مقتفيا أثر أبي تمام ، سائرا على نهجه في الحث على الجهاد ، فلا نكاد نقف على تجربة شعرية إلا ويكون التناص واحدا من مثيراتها الفنية ، ونقطة تمفصل مهمة في مداليلها الشعرية الخاصة وتفعيله برؤى شعرية متجددة تتماشى وسياق رؤيته النصية الجديدة ، بمعنى أن الشاعر المعاصر أصبح يرتكز على الشذرات النصية المقتبسة من نصوص قديمة النصية لتفعيل رؤيته الجديدة[1] ، يقول مفدي[2] :

السيف أصـــدق لهجة من أحـــرف كتبت، فكـــــان بيانها الإبهـام

وأبو تمام يقول[3] :

السيف أصـــدق إنباء من الكتـب في حده الحد بين الجد واللعـــب

ومرة أخرى نجد مفدي زكرياء يتعالق مع أبي تمام من خلال قوله[4] :

إن الصحائف ، للصفائح أمرهـــــا والحبر حرب ، والكلام كـــــــــلام

وأبو تمام يقول[5] :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في مـــتونهن جلاء الشك والريـــب

1 - عصام شرتح : الشعرية ومقامرة اللغة : ص245

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص41

3 – ديوان أبي تمام ، شرح الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار الكتاب العربي ، ج1،ط2، دمشق 1994 ، ص32

4 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص42

5 - ديوان أبي تمام ، ص32

فالنص الشعري عند مفدي زكرياء يفيد من النص الشعري المستدعي ، والقولان متفقان في كثير معنى وقليل الفاظ ، وإن اختلفت الدلالات والتجارب الشعرية ،إذ غدا القول الفصل لحملة السيوف والعتاد الحربي، فبها تحسم المعركة وتقطع جهيزة قول كل خطيب ، فالنص الأدبي أيا كان من جنسه هو أيضا مجموعة من أقوال الآخرين ونصوصهم ، قام النص الجديد بهضمها وتمثلها وتحويلها ، فلا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخرين ، باستثناء كلمة آدم كما يرى باختين[1].

وبذلك يكون مفدي زكرياء قد أثبت شاعريته بوعيه الكامل بما يحققه التراث ، فالشعر هو محفظة الشاعر التي تؤمن استمرارية القيم القديمة الأصلية .

كما يستحضر مفدي شخصية المتنبي عبر قولها ، من خلال قوله[2]:

لو الفلك الدوار أبغضت سعيـــــه لعـــوقه شيء عن الـــــــدوران

مادحا كافور الاخشيدي ، مبالغا في مطاوعة ومواتاة الأقدار لمساعيه ومراده .

أما مفدي زكرياء ، فيقول[3] :

واربطي ، في خياشم الفلك الدوار حبلا ، وأوثقي مـــنه جيـــــــدا

وقد قاله متهكما ، ساخرا من السلطات الفرنسية ، متحديا لقدراتها .

والبيتان يعكسان ثقافة الشاعرين الواسعة وإلمامهما بالكثير من العلوم ، كالفلك مثلا .

بل إن هذا التناص يثبت أن مفدي زكرياء يعي جيدا أن التناص الحقيقي ليس مجرد نقل أو اقتباس أو إدخال نص أو محاكاته إطاريا أو أسلوبيا بل هو تمثل وامتصاص للنص الأول كي ينبث في ثنايا وطيات النص الجديد[4] ، وهذا من شأنه تمديد المساحة الزمنية للشاعر السابق ونصه .

ولا يفارق مفدي زكرياء ظل المتنبي ، بل يظل متشبثا بمعاني أشعاره يغرف منها ويستحضرها ويسلك نهجها ، مع إحداث بعض الإضافات والتغييرات تتماشى والرؤى العصرية للشاعر لأن

---

1 – شجاع مسلم العاني : دراسة في بلاغة التناص الأدبي ، الموقف الثقافي ، ع17 ، 1998 ، ص82

2 – ديوان المتنبي ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص477

3 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص23

4– حاتم الصكر : مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1999 ،ص46

التناص هو قراءة لنصوص سابقة ، وتأويل لهذه النصوص ، وإعادة كتابتها ومحاورتها لطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كل النصوص السابقة التي يتكون منها[1].

فيقول معتدا بنفسه ، متفاخرا ، راضيا بما قضاه الله وقدره ، غير آبه بظلمات السجن ، ولا سياط السجان ، وكله ثقة بنصر الله ، فيقول[2] :

أنام ملء عيوني ، غبطة ورضـــــــى عـلى صياصيك، لا هم و لا قـــلـــــــق

محورا قول المتنبي[3]:

أنام ملء عيوني عن شواردهـــــــا ويسهر جـــــــراها الخلق ويختصـــم

ومن نفس القصيدة ، يحور قول المتنبي[4]:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبـــــي وأسـمعت كلماتي من به صمـــــــم

ويقول مفدي زكرياء[5] :

إن الجـــــزائر قطعة قدسيـــــــة في الكـــون..لحنها الرصاص ووقعـا
وقصيدة أزلية ،أبياتهـــــــــا حمراء..كـــان لها (نفمبر) مطلعـــا
نظمت قوافيها الجماجم في الوغى وسقى النجـــيع رويهـــا .. فتدفعـــــا
غنى بها حر الضمير ،فأيقظت شعبا إلى التحرير شمـــــر مسرعـــــا
سمع الأصم رنينها ، فعنا لهـــا ورأى بها الأعمى الطريق الأنصعـــــا

لكن الفرق بين (أنا) المتنبي و (أنا) مفدي زكرياء ، أن الأخير أناه للجزائر والشعب الجزائري ، أما المتنبي فأناه لنفسه مما أوقعه في شرك الغرور وألب عليه الحبيب والغريب .

والمتتبع لتناصات مفدي زكرياء يدرك أنها جاءت عفوية تلقائية جادت بها قريحة الشاعر مما ترسب في ذاكرته ومخزونه من نصوص شعرية قديمة فأحياها وبعثها من جديد ، ليوظفها في

1 – شجاع مسلم العاني : دراسة في البلاغة التناص الأدبي ، ص84

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص25

3 – ديوان المتنبي ، ص332

4– المرجع نفسه ، نفس الصفحة

5 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص52

نصه الجديد توظيفا يغدو معه التراث القديم عنصرا فعالا ومكونا أساسا لا ينفي الأصل ، بل لأن مفدي زكرياء يتعامل مع النصوص الممتصة تعاملا حركيا تحوليا لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد.معنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقذه أنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر الص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت[1].

وتستمر تناصات الشاعر مفدي زكرياء فيعرج على العصر الأندلسي ليتواصل مع الشاعر ابن زيدون ، رغم التباين الزماني والمكاني ، فكان رفيقا له في حله وترحاله لسابق معرفة به وبتفاصيل حياته ، وتقارب الأجواء النفسية وتشابه الظروف مما قاده أن يستحضر نونية ابن زيدون التي اخترقت الفضاء وعبرت الزمن وذاع صيتها إلى أن صارت محدودة ، يقال ما حفظها أحد إلا ومات غريبا – وبالمناسبة فقد مات مفدي زكرياء غريبا – وقال بعض الأدباء من لبس البياض وتختم بالعقيق وقرأ لأبي عمرو وتفقه للشافعي وروى شعر ابن زيدون فقد استكمل الظرف ، وكان يسمى بحتري الغرب لحسن ديباجة نظمه وسهولة معانيه[2] . لقد تفاعل مفدي زكرياء مع النونية ، فراح يحذو حذوها متلمسا خطاها ، وإن اختلفت الأسباب ، إلا أن الشعراء المجيدين أبناء علات على اختلاف الظروف والملابسات[3].

يقول مفدي زكريا[4] :

ما للجراحات ، نخفيها فتبدينـــــا وللحشاشات نأسوها فتدميـــــــــــنا ؟
وللفواجع ، ننساها فتفجأنـــــــا وللسهام نفاديهـــا فتصميـــــــــنا ؟
وللّيالي ، نصافيها فتنـــــغصنا وللزمان ، نداريـــــه فيردينـــــــا ؟

ويقول أيضا[5] :

ما كنت أحسب أني في ديارکـــــم يـــوما سأشهد– بعد العيد– تأبيـــــــنا

1 -محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص253

2 - أحمد بن محمد المقري التلمساني : نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب ، تحقيق : احسان عباس ، دار صادر بيروت ، ج3 ، 1968 ، ص53

3 – مصطفى الضبع : استواء الضوء وانكساره قراءة في تداعيات اضحى الثنائي ، مجلة الشعر ، العدد22 ، 2006 ، ص9

4 مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 191 .

5 مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 193 .

ولا علمت بأن الدهر عندكـــــم من بعد ما سرنا حينا ، سيبكيـــــــنا

ويقول في نفس القصيدة [1]:

وكان للمغـــــرب الجبار ملحمــة تهــز أفراحنا فيهـــا مآسينـــــــــا

وللعروبة في الأجيـــال مكتبـــة إعجـــازها يتحـــدى من يبارينـــــا

ومن روائعها – والمحفل منتظـــم- نزف- للحســـن الثاني- تهـــانينـا

ونسمع الشعب، حول العرش، بيعتنا حتى يقول لـــــرب العــرش آمينـــا

ويقول ابن زيدون[2] :

أضحى التنائي بديلا عن تدانينـــا ونـــــــاب عن طيب لقيانـا تجافينـــا

ألا وقد حان صبح البين ، صبحنا حين ، فقام بنا للحيـــــن ناعينـــا

من مبلغ الملبسينا ، بانتزاحهـــم حزنا ، مع الدهر لا يبلي ويبلينـــــا

ويظهر أن مفدي زكرياء أعجب بنونية ابن زيدون لجانبها الفني وصياغتها الممتازة فأراد أن يعترف ببراعة ابن زيدون فعارضه بقصيدة على شاكلتها ، وقد اقتضى هذا التناص التشابه في البحر والقافية .

بل إن الملاحظة الدقيقة تظهر وجود مشتركات لفظية كثيرة بين النصيين : المنتج والمستدعي ، تشي بحضور نص غائب يفرض كينونته المكانية على مستوى النص الجديد وعلى وجه يؤدي إلى ازدواج الرؤية الشعرية برؤية نصية جديدة ، رديفة تعزز الرؤية النصية الأولى ، وتفاعل الرؤية النصية الجديدة الثانية ، الغاية منها إحياء النص الشعري القديم في ذاكرة المتلقي ، أو الرؤية النصية القديمة لتعزيزها برؤية مشابهة تعود في مرجعها الأساسي إلى الرؤية النصية القديمة[3].

ويستمر التواصل مع ابن زيدون فيستدعي مفدي قوله : " حتى يكاد لسان الصبح يفشينا " مع القليل من التغيير ، مظهرا براعة منقطعة النظير في استدعاء النص الغائب وتوظيفه فيما يخدم

[1] مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 197 .

[2] ابن زيدون : الديوان ، تحقيق : يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ، 1994 ، ص298

[3] عصام شرتح : الشعرية ومقامرة اللغة ، ص269.

الموقف النفسي والبعد الدلالي ، وبذلك أكسب النص الجديد شعرية على مستوى الشكلي وعلى مستوى المضمون ، يقول مفدي[1] :

وتغرب الشمس ، تطوي في ملاءتها سرين أشفـق أن يفشيهمـا الشفـــق

ويقول ابن زيدون[2] :

سران في خاطر الظلماء يكتمنـــا حتى يكاد لســـان الصبح يفشينـــا

ولم تقتصر تناصات مفدي زكرياء على الشعر العربي القديم ، بل تعداه إلى استلهام معاني الشعر الحديث وتمثله بما يوائم مقصديته ، وهو أحد رموز هذا العصر فكان حري به أن يتفاعل مع نصوصه الأدبية عامة والشعرية خاصة ، وهذا ما لمسناه في قصيدة " حروفها حمراء " ، إذ يقول فيها[3]:

إن جهلتم طريقه... فعليهـــا (لافتات).....حروفهـــا حمـــراء

اعتراف ... فدولة... فســـــلام فكـــــلام .. فموعـــد.. فجـــــلاء

مما يجعلنا نستحضر ، قول أمير الشعراء أحمد شوقي[4] :

نظـرة فابتسامـــة فســـلام فكـــلام فموعـــد فلقـــاء

فلقـــاء يكون منـــه دواء أو فـــراق يكون منـــه الـــداء

فالتداخل النصي يشي بإعجاب الشاعر مفدي زكرياء بالشاعر أحمد شوقي ، لكونه يستمد مادة شعره من معجمه الشعري ، وإن اختلف المقام وتباين المعنى ، فشوقي يحثنا على تعلم أبجديات اللقاءات الرومانسية ، أما مفدي زكرياء فيعالج في طرحه قضية كبرى تتعلق بمصير شعب انتهكت مقدساته واغتصبت أرضه وهو يسعى لاسترجاعها بكل وسيلة أتيحت له .

ولأنه يدرك أنه لا وجود لشاعر ينطق اللغة الخالية من اللغة المعمولة على يد أسلافه ، ولا وجود لمبدع يخلص لنفسه و إنما مكون في جانبه الأكبر من خارج ذاته بوعي أو غير وعي[5].

---

[1] مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص26 .

2 - ابن زيدون : الديوان ، ص302

[3] مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص24 .

4 - أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكبرى ، دار العودة ، بيروت ، 1988 ، ص112

5 - محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، دار المعرف ، مصر ، 1995 ، ص82

ويبقى مفدي زكرياء أمينا لهذه الحقيقة ، فيوظف معاني سبقه إليها أحمد شوقي ، مع شيء من التغيير ليؤكد أنه قريب قاب قوسين من شاعرية من لقب بأمير الشعراء بل قد تجاوزها فيقول[1]:

قف بي أقدس للحياة نضالهـــا فلكم وقفت أقـــدس استقلالـــــها

ويقول أحمد شوقي[2] :

قف دون رأيك في الحياة مجاهـدا إن الحيـــــاة عقيـــدة وجهـــــاد

فالوقفتان جليلتان ، لأنهما ارتبطتا بالحياة وبالوجود الإنساني ، واللذين يتطلبان نضالا مستمرا ولا شك أن هذا الارتباط يتيح للشاعرين تحقيق رسالتهما الإنسانية التي طالما تغنيا بها أو أملت عليهما الظروف التي تعيشها الأمتان الإسلامية والعربية . لقد وجد الشاعر مفدي زكرياء في نص أحمد شوقي صوتا مماثلا له يؤازره ويشد على يده فسارع إلى الاتكاء عليه ، لكني أرى أن مفدي زكرياء أكسب النص الجديد شعرية جديدة حين علق وقوفه على الحياة باستمرارية النضال والكفاح ، فقداسة الحرية والاستقلال ما هي إلا امتداد لقداسة النضال الذي كلف الجزائريين النفس والنفيس ، فهو أولى بأن تقام له الأفراح وتنكس له الرايات لأنه يستمد قداسته من القرآن الكريم ، لكونه يتعلق بإنقاذ المستضعفين ونصرة المظلومين .

أما وقفة أحمد شوقي فهي وقفة للثبات على الرأي الذي نؤمن به والدفاع عنه ، لكن ذلك لا يكون إلا إذا كان الرأي يجانبه الصواب ، أما أن يكون وقوفنا مطلقا خاصا بكل رأي ، فهذا نوع من محدودية الرؤيا ، بل هو مشروع فاشل يضر أكثر مما ينفع .

لذلك تراني أفضل قدسية نضال زكرياء على قدسية نضال شوقي ، لأن الأول نضاله يصب لمصلحة مشروعة ، كفلتها الأديان والشرائع والقوانين ، أما الثاني فنضاله لرأي شخصي قد يصيب فيه أو يخطأ .

ولسهولة استحضار القوالب الجاهزة ، يعتمد مفدي زكرياء على توليد معانيه مستندا على معاني من سبقوه أو عاصروه مستفيدا منها ، مبدعا ومتفننا في صياغتها وتحليتها بما يليق من مواقف جديدة وتزيينها بتجارب شعرية تتساوق وطبيعة الظروف العارضة والطارئة حتى لكأنه صاحب

[1] مفدي زكرياء ، اللهب المقدس ، ص130

2 – أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكبرى ، 117

المعنى وإليه يعزي ويحسب ، فمن أخذ المعنى القديم وأعاد انتاجه بصياغة أجمل وعبارة ألطف كان أحق بالمعنى وإليه ينسب ، ومثال ذلك قوله في قصيدة معجزة الصانع[1] :

يا جارة الوادي (ببردونـــــها) طربت ، في فردوســـك المائـــــع
ذكرت (قباني) وفستـــــــانه والنهـــد في شاطـــئك الرائـــــع
فاستسلم " الفستان "، عن خبـرة بالفـــــن ...لا بالـــدرهم الخـــادع

فنص مفدي يتناص مع شوقي بتكرار القالب الصياغي " ياجارة الوادي طربت " حيث يقول شوقي[2]:

يا جارة الوادي طربت وعادنـــــي ما يشبه الأحـــــلام من ذكـــــراك

لا ينكر مفدي زكرياء إعجابه بالشاعر أحمد شوقي ، بل هو يصدح به على مسمع العالمين لكونه يؤمل أن يبلغ شأوه ويتوج بتاج الإمارة الشعرية ، بل يرى أنه جدير بها لولا الظروف التي حالت بينه وبين ذلك ، فيقول في ذلك[3] :

ليس الشمال بمثل شوقي عاجـــزا لو أن في بعض النفـــوس سخـــاء
إن الجزائر كالكنـــــانة حـــــرة تلد الرجـــال وتنجـــب العظمـــاء
نشأ الأمير مع الأميـــر منعـــمـــا بين الرياض يســـــاجل الورقـــاء
ونشأت مقصوص الجناح معذبـــا أقضي الحياة مضاضـــــة وعنـــاء
لو ذقت من كأس النعيم صبابـــة لغدوت أحمل للقريـــــض لـــــواء
ما اليأس في طلب العلا من شيمتي إني أعد القـــــــانطين إمـــــاء
لا يأس في هذا الوجود فإنـــنـــي لا أنثني أو أبلـــــــغ الجـــوزاء

ولأنه معجب به يطالعنا في أكثر من مناسبة إلى تضمين بعض كلمات وأبيات ومعاني أحمد شوقي الشعرية ، وقد سبق الإشارة الى بعض النماذج من هذه التناصات ، أما النموذج الذي بين أيدينا والذي يتقاطع فيه مفدي زكرياء مع أحمد شوقي في شطر بيت " يا جارة الوادي طربت " ، حيث ذكر شوقي هذا القالب بصدد تناوله لمظاهر الجمال بمدينة زحلة اللبنانية المعروفة بعروس البقاع و التي تبعد على مقر العاصمة بيروت بأربع وخمسين كيلومترا (54 كلم) ، و الزائر

1 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص331

2 – أحمد شوقي : الاعمال الشعرية الكبرى ، ص179

3 – محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، 1985 ، ص61

لهذه المدينة لا بد أن يعرج على نهر البردوني الجميل الذي لا ينضب طيلة أيام السنة ، وقد كانت المدينة مركزا سياحيا يستقطب عمالقة الأدب والفن ، وكان كل من أحمد شوقي ومفدي زكرياء من هؤلاء .

فشوقي سحرته زحلة بجمالها الأخاذ و أحس بمكوناتها الطبيعية فترجم ذلك في قصيدة غاية في الجمال أشبه ما تكون بالقصائد الغزلية التي تظهر محاسن المرأة .

لكن مفدي سحرته لبنان الثورة قبل كل شيء ، فأثارت عواطفه وهيجت أشجانه ، فوصف لبنان بما حوته من جمال كوني ، وأثنى على رجالها البواسل ، رجال نذروا على أنفسهم أن يحموا هذا الجمال ، فكان مفدي في الوصف أبلغ وأشمل .

ولا يغادر مفدي أرض مصر حتى يعرج على شاعر النيل حافظ إبراهيم فيغرف من معين شعره بعضا من مفرداته ليقمع بها هذه الصارة ، ويفثأ بها هذه الشحنات الحارة ، فيقول[1] :

أمن العدل صاحب الدار يشقى ودخيل بها يعيش عيشا سعيدا
أمن العدل صاحب الدار يعرى وغريب يحتل قصرا مشيدا
ويجوع ابنها ، فيعدم قوتا وينال الدخيل عيشا رغيدا
ويبيح المستعمرون حماها ويظل ابنها طريدا شريدا

مستدعيا قول حافظ إبراهيم[2] :

أمن العدل أنهم يريدون الماء صفوا و أن يكدر وردي
أمن الحق أنهم يطلقون الأسد منهم وتقيد أسدي

حق للشاعرين أن يستفهما ويحاجان العالم بأسره ، كيف للمستعمر أن يسعد و يتمتع بممتلكات غيره ، في حين صاحب الحق يشقى ، فأين حقوق الإنسان التي طالما تغني بها الغرب ؟ أين هي الحرية التي ينشدونها ؟ أين المواثيق الدولية التي تكفل لكل إنسان حقه في الحياة والحرية و الأمن والحرمة والكرامة والتمتع بممتلكاته ؟ لعمري إنها حبر على ورق و أوهام مزيفة يتستر بها صناعها لتحقيق مآربهم وتنفيذ مشاريعهم الاستعمارية ما داموا هم أصحاب القرار والسلطة والاقتدار.

1 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص16

2 - حافظ إبراهيم : الديوان ، وضبطه : أحمد آمين وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط3 ، 1987 ، ص403

وهذا ما دفع الشاعران لرفع الصوت عاليا والاستنكار، لأنهما يمثلان صوت الشعوب المقهورة التي أرهقها الانتظار.

ويمضي الشاعر مفدي على هذه الشاكلة في قصائد اتسمت في كثير من الأحيان بالخطابية والتقريرية التي أدت إلى إلغاء الشعرية ، والإبداع في آن معا ، وذلك لانتقاء الحركة النابضة من النص ، مما جعلها أشبه بخطبة ، أو رسالة خالية من الإيحاء والرمز الذي يميز الشعر عن النثر[1]، مبديا تأثرا واضحا بشعراء آخرين ، قاسموه نفس التجربة ، إذ يقول في قصيدة " معجزة الصانع "[2] :

ذكـــــرت قباني وفستانـــــــه والنهد في شاطئـــــــــك الرائـــــــع

فاستلم الفستـــــان عن خبـرة بالفن لا بالدرهـــــــــم الخـــــــادع

وفي البيتين تناص ظاهر مع قصيدة " إلى أجيرة " لنزار القباني ، هذا الشاعر الذي نذر نفسه للمرأة ، ظانا منه أنه سينمو بها في حين أنه أساء لها إذ تجاهلها إنسانة ، فحطم كبرياءها .

يقول نزار[3] :

بدراهمي :

لا بالحديث الناعم

حطمت عزتك المنيعة كلها ... بدراهمي

وبما حملت النفائس ، والحرير الحالم

فأطعتني ..

وتبعتني...

ويقول أيضا[4] :

مذعورة الفستان ... لا تهربـــي لي رأي فنان ... وعينا نبـــــــــــي

1 محمد أحمد زهيري : شعر الإحياء في اليمن : دراسة موضوعية فنية ، صنعاء ، وزارة الثقافة والسياحة ، ط1 ، 2004 ، ص144

2 -مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص329

3 - نزار قباني : الأعمال الشعرية الكبرى ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ص346

4 – المرجع نفسه : ص19

ويقول كذلك[1] :

أمسى انتهى ... فستاني التفتا أرأيت فستاني

إلا أن مفدي زكرياء أحب المرأة ، حبا يتلائم والفطرة السليمة ، فاحترمها ، وجعلها معادلا موضوعيا للوطن ، ولكن ما استغربه وما لم أستسغه ، كيف لمفدي زكرياء أن يستعير بعضا من لغة الشاعر نزار ومعانيه وكلماته وهو الذي يعرض بشعره ، وذلك في قوله : قد لا يجد عشاق ما يسمونه بالشعر الجديد في " اللهب المقدس " ما يشبع غرائزهم المشبوهة في جحيم النهود والبراعم والفساتين[2].

وبما أن مفدي زكرياء كان بتراثه متعلقا فإنه يسعى إلى أن تتعدد روافد قصيدته بنائيا باستعارة الصوت الآخر واستدعائه ليمنح نصه الجديد صفة تركيبية تنعكس على بنائيته فنيا ، وعلى قراءته أو استقباله جماليا[3]، و الأمثلة التي سقناها آنفا تؤكد ذلك ، ولعل في انفتاح النص الشعري المفدوي على نصوص أخرى عالجت نفس الأجواء النفسية والوجدانية والدلالية التي تتساوق والسياق الشعري المنتج ما يؤكد أن عملية التناص ليست عملية سلبية خانعة أو اقتباسا مسكينا ، الغرض منه تسمين النص بما ليس منه ، بل هو عمل على تفجير النص بما نستعيره ونفجره بدوره ، إعادة كتابة كلية[4].

وللتخفيف من حدة الوطأة الخطابية التحريضية ، نحى الشاعر مفدي زكرياء في بعض قصائده منحى همسيا ، كما في قوله[5] :

اعصفـــــــــي يا ريـــاح واقصفـــــــــــــي يا رعـــــود
واثخنـــــــــي يا جـــراح واحدقـــــــــــــي يا قيـــــود
نحن قـــــــــوم أبـــــــاة
ليس فينـــــــــــا جبـــــان
قد سئمـــــــــــنا الحيـــاة

1 – نزار قباني : الأعمال الشعرية الكبرى ، ص385

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص4

3 – حاتم الصكر : مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، ص111

4 – كاظم جهاد : أدونيس منتحلا ، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة ، منشورات إفريقيا الوسطى ، الدار البيضاء ، 1991 ، ص78

5 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص84

في الشقـــــــــا والهـــوان
لا نمـــل الكفاح لا نمل الجهاد
في سبيـــــــــل البـــــلاد

وقد وفق الشاعر في اختياره هذا لأن الهمس في الشعر لا يعني الضعف ، فالشاعر القوي هو الذي يهمس ، فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة ، والأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به فيثير فؤادك[1] . فالنص الذي بين أيدينا ينشا محاورة نصية أخرى مع نص للشاعر اللبناني ميخائيل نعيمة ، يقول فيه[2]:

اعصفـــــــــي يا ريـــاح واقصفـــــــــــــي يا رعـــــود
سقـــــف بيتـــي حديـــد ركـــــــــن بيتـــــــــي حجـــــر
اعصفـــــــــي يا ريـــاح وانتحـــــــــــب يـــا شجـــــر
واسبحـــــــــي يا غيـــــوم واهطـــــــــلي بالمطـــــــــر
واقصفـــــــــي يا رعـــــود لســـــــت أخشـــــى الخطـــــر
فاختفـــــــــي يا نجـــــوم وانطفـــــــــئ يا قمـــــــــر

فإذا كانت أبيات نعيمة تدعو إلى درء الخوف والشكوك والإيمان بالقدرات الذاتية وتبديد القلق وتفعيل الفكر لتحقيق الطمأنينة والسكينة للحد من خطر العوامل الخارجية ، فإن النص المفدوي تجسد في كونه شعرا لا يصخب و لا يضج ، و لا يتبجح و لا يلعب بالشموس و الأقمار بل يسير إلى هدفه سير الجدول المطمئن الهادئ إلى البحر[3]. نعم إنه وعي الشاعر الذي أدرك الحقيقة بل أراه امتلكها ، فراح يستحضرها في سره وعلانيته في حله وترحاله ، في نومه ويقظته ، حقيقة تدعوه إلى إعمال الفكر و التأمل ليتمخض عن ذلك إيمان بقضاء الله وقدره ، لأن ذلك أقوى سلاح يملكه الإنسان في حربه مع المجهول[4]. كما أن التوفيق قد جانب قادة جبهة التحرير حين أمروا بترديد هذا النشيد قبل صعود المقصلة لمن حكم عليهم بالإعدام[5].

1 - محمد مندور : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 2004 ، ص177
2 - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، بيروت ، لبنان ، ط6 ، 2004 ، ص71
3 - ميشال خليل جحا : ميخائيل نعيمة النهر المبدع ، مجلة العربي العدد 549 ، الشهر 8، السنة 2004
4 – ميخائيل نعيمة : دروب ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط9 ، 1990 ، ص133
5 – نظم ، هذا النشيد الموسوم بنشيد الشهداء في نوفمبر 1937 ، وفي سنة 1956 صدر الأمر من جبهة التحرير إلى المحكوم عليهم بالإعدام أن يرددوه قبل صعود المقصلة .

الفصل الثاني : شعريـــــة اللغــة

لغة الشعر

العنوان

الأساليب النحوية

التقديم والتأخير

الأساليب الإنشائية الطلبية

لغة الشعر:

اللغة عنصر أساس يعول عليه الأديب شاعرا كان أو ناثرا في بناء نصه وبها تتحقق الشعرية التي تضفي على العمل الإبداعي جمالا إضافيا يخرجها من وظيفتها التواصلية المباشرة إلى الوظيفة الفنية الإيحائية ، لكن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر ، فالأول سيد للغة ، يروضها ويطوعها ويحتويها وهو بذلك يعلي من شأنها ، لأنه يضعها في علاقات جديدة قادرة على منحها طاقة جمالية ليست في حالة عزلتها أو في تركيبها التقليدي[1]. أما الثاني فشأنه من اللغة أن يستخدمها كما هي على حقيقتها .

لذلك يمكننا القول : " إن لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا"[2] ، بل هي " المادة الأساسية المشكلة لوجودنا الثقافي والحضاري وبالضرورة هي الأساس أيضا في عملية الإبداع الفني ، لذلك فإن لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي . إن الأديب لا يركب الجملة ليعبر بها عن معنى تقريري مألوف . و إنما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي ، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة ، تتعدى الدلالة المباشرة ، و تنقل الأصل إلى المجاز ، لتفي بحاجة الفن في التعبير والتصوير"[3].

طبعا هذا الكلام يقتضي أن يكون للشعر لغة خاصة تميزه عن لغة النثر و لا نتحرج في القول : إن لغة الشعر أثارت ضجة ونقاشا حادين ، بل فجرت قضية أدبية كبيرة أخذت حيزا كبيرا من مساحة النقد العربي قديما وحديثا[4]. مما جعل أدونيس يقول : " لم أقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدارجة في لغة الحياة اليومية أو المفردات النابية المبتذلة أو الصيغ غير

---

1 - خليل إبراهيم العطية : التركيب اللغوي لشعر السياب ، دار المعارف للطباعة والنشر – سوسة – تونس ، 1999 ، ص17

2 – سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط2 ، 1983 ، ص08

3 – عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، دار سعاد الصباح ، ط4 ، 1994 ، ص207–208

4 – شاكر النابلسي : الضوء واللعبة استكناه نقدي لنزار قباني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1986 ، ص528

النحوية أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية ، أو التبسيط الصحفي ، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم يجددون ظنا منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون ، وإنما عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها ، أي بنية الرؤيا وأنساقها ومنطقها ومقارباتها ، أو بعبارة أكثر إيجازا تفجير مسار اللغة وأفقها[1].

قد نتفق مع أدونيس في جزئية معينة كونه يدعو إلى تجاوز النمطية الشعرية ، لكون الشعر تجربة لا صناعة ، فحري بنا أن نجرده من التأطير والتحديد والقومسة[2] ، التي ترى أن للشعراء ألفاظا معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يتعداها و لا أن يستعمل غيرها كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعينها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى ما سواها[3].

طبعا هذه مغالطة تحد من فاعلية الكلمة ، لأن الشعر تحرر وانطلاق ، تعدد واتساع مجال فسيح رحب ، وبناء علاقات ، فالكلمة في الشعر غيرها في النثر فمعنى الكلمة في الشعر ليس في ذاتها بل في سياقها وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها وهو التلوين الذي تأخذه بفضل طريقة التعبير ، للكلمة في النثر معنى واحد هو معناها الذي وضعت له أصلا وهو معناها الأول . أما في الشعر فإن للكلمة بالإضافة إلى هذا المعنى الأول معنى ثانيا ، ويتعدد هذا المعنى بفضل الصور التي تحدث تغييرا في دلالة الكلمات من حيث أنها تستخدمها بغير ما وضعت له أصلا[4]. فالكلمة هي الكلمة ، لكن العبرة بطريقة الاستخدام التوظيف ، فهي بمثابة كائن حي يفجر مع كل قراءة مدلولات كثيرة أنها توحي بما لا يحدد ، لذلك تحتفظ بقيمتها[5]. ونحن لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار بل نصنعها بالكلمات[6]. ومن هنا تتأتى القيمة الشعرية للشعر

1 – أدونيس : سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، 1985 ، ص17

2 – أي تحديد قاموس شعري للشعراء لا يتجاوزونه أو يخرجون عنه ، و إلا عد ذلك خروج عن الشعر

3 – ابن رشيق : العمدة ، تحقيق وتعليق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط1 ، ج1 ، 1963 ، ص107

4 - أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ، 1989 ، ص167

5 – فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، 217

6 – جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص41

لكونه يملك قابلية لأن يمنح اللغة بطريقة فنية وأدبية احساسا جماليا ايحائيا ينتقل الى المتلقي عبر قناة مرنة طرفاها الدال والمدلول .

العنوان :

يعد العنوان من أهم مفاتيح الدخول إلى عالم النص الفني و استكناه مكامنه وسبر أغواره و إثارة الأماكن المظلمة فيه[1] ، فهو تسمية للنص ، وتعريف به ، وكشف له وعلاقة سيمائية تمارس فعل التدليل ، ويتم وقع على الحد الفاصل بين النص والعالم[2] ، ولعل أول ما يطالعه المتلقي في ديوان مفدي زكرياء هو عنوانه " اللهب المقدس " ، اختيار صاحبه الكثير من التوفيق و هو اختيار مقصود وعن وعي تام منه ، أراد به صاحبه أن يدلل عن فنية الكلمة في التعبير الأدبي ودورها الأساس في بناء لغة الشعر ، فقد جاء بصيغة الجملة الاسمية هذه الصياغة العنوانية التركيبة النعتية التي تحمل صبغة رهبانية مقدسة تخفي خلفها قيمة دلالية ، فقراءة العنوان هو إنتاج لدلالة لا تؤدي حتما الى التشخيص المطلوب ، أو المرسوم في ذهن المتلقي ، بل في تأويله وفي نموه ، وتعد لقراءته باكتشاف الدلالات المخبوءة في نسيج العنوان وطرائقه في التعبير ، إذ لا يتحقق إنتاج دلالة العنوان من دون فحص بنياته وما تكتنزه من إشارات وعلاقات تناص بغيرها من العنوانات والنصوص أولا ومن دون قراءة تركيب العنوان نفسه ، وهو يندرج من علاقة سياقية مع النص[3]. فالتركيب النعتي يتكون من جزئين ، الجزئية الأولى " اللهب " تشير إلى حرارة واشتعال واحتراق واضطرام نار ، أما الجزئية الثانية " المقدس " فتدل على الرهبة والجلال والتدين والحرمة ، فيكون بذلك اللهب المقدس ، هو نور يبعث في الكون حرارة وجلالا ، هو نار تحرق الأعداء لتهب أصحاب الحق ضياء و انعتاقا وحرية ، هكذا أرادها الشاعر مفدي زكرياء كلمات ملتهبة مسومة تقع على الأعداء فتجعلهم كالرميم ، لهيب من المشاعر المحرقة

1 – سمير الخليل : علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي ، مقاربة نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الاولى ، بغداد 2008 ، ص105

2 – خالد حسين حسين : القصة القصيرة وظاهرة العنونة خطاب العناوين في سردية زكريا تامر نموذجا للقراءة http//www.startimes.com/f.aspx =9284328

3- خالد حسين حسين : القصة القصيرة.

اضطرمت في أعماق الشاعر فترجمها بكلمات باطنها قدسي روحاني فيه الرحمة ومن قبلها عذاب وجحيم . ومن هذه الثنائية التركيبية تشكل العنوان بفعل وعي إبداعي لا يقل أهمية عن إنجاز المتن النصي وذلك لخطورة عتبة العنوان السيميائي موازاة بالعتبات النصية الاخرى ، بوصفها مفتاحا مركزيا يسهم إسهاما فاعلا من فك شفرات النص واستيعاب رؤياها ، فضلا عن تدخل دوال عتبة العنوان تدخلا عميقا في مناطق كثيرة من مساحات المتن النصي ، وتوجيه بناها نحو قيم دلالية معينة[1].

التراكيب النحوية : 1-التركيب الشرطي :

إن الشرط معنى عام ، يهيمن على الفكرة منذ نشوئها في الذهن ، فيعبر المتكلم عن هذا المعنى بأسلوب خاص من أساليب نظم الجملة[2]، فهو أسلوب لغوي ينبني على جملة ميكانيكية تتألق من أداة و حرف و اسم ، ومن تركيبين سمي الأول الشرط ، والثاني الجواب والجزاء ، تقوم الأداة بربط التركيبين أو الشقين ارتباطا وثيقا يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر ، ينزل الشق الأول منزلة السبب والشق الثاني منزلة المسبب ، ويتحقق المسبب إذا تحقق السبب ، وينعدم الثاني إذا انعدم الأول[3].

والشرط هو تعليق شيء بشيء ، بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني ، وقيل : إن الشرط ما يتوقف عليه وجود الشيء ، يكون خارجا عن ماهيته و لا يكون مؤثرا في وجوده ، وقيل الشرط ما يتوقف ثبوت الحكم عليه[4] . و أسلوب الشرط يتألف – غالبا – من ثلاثة عناصر التي هي أداة الشرط ، وفعل الشرط وجواب الشرط ، أما أدوات الشرط فهي " كلمات وضعت لتدل على

1 – محمد صابر عبيد : لذة القراءة ، حساسية النص الشعري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص175

2 – سناء حميد البياتي : قواعد النحو في ضوء نظرية النظم ، عمان ، دار وائل ، ط4 ، 2003 ، ص49

3 - ميشال زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والإعلام ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1983 ، ص91

4 – أبي الحسن على بن محمد بن علي الجرجاني : التعريفات ، تح : إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1405 ، ص166

التعليق بين الجملتين والحكم بسببية أولاهما ومسببة الثانية ولذلك يجب استقبال الفعلين بعدها ، لأن أدوات الشرط من شأنها أن تنقل الماضي إلى الاستقبال ، وتخلص المضارع له[1]".

لقد شاع التركيب الشرطي في شعر مفدي زكرياء بشكل ملفت للانتباه ، ومرد ذلك هو ما يمتاز به هذا الأسلوب من مرونة لغوية ، نابعة من تعدد الأدوات ودلالاتها ، وتنوع في التراكيب التي تدخل عليها ، فهي تدخل على الجملة الفعلية غالبا ، ولكنها لا تلتزم زمنا محددا ، ثم إنها تدخل على الجملة الاسمية في بعض الأحيان ، على تقدير فعل مضمر بعد الأداة .

إن هذا التنوع والتعدد يوفران للشاعر ثراء في استعمال اللغة والتعامل معها ، وقد يكون ما يمتاز به أسلوب الشرط من تعقيد وتركيب ، لكونه يتألف من جملتين ، تتعلق إحداهما بالأخرى ، سببا في ميل الصعاليك إليها ، لأنها توافق ما في نفوسهم من حدة الطبع ، وشدة انفعال ، وتقلب وحركة ، وهو ما يفسره هذا التركيب للجملة الشرطية ، ومن خصائص أسلوب الشرط أن الخطاب يكون فيه أعم .

وكما سبق وأشرنا ، فالمتصفح لديوان اللهب المقدس ، يكاد لا يجد قصيدة تخلو من هذا المؤشر الأسلوبي ، ولعل في اهتمام الشاعر بهذه البنية وتوظيفها ضمن نصوصه الشعرية ما يحقق الفائدة التي يتوخاها مفدي زكرياء حين استخدم هذه التقنية والتي تتجسد في خلق حركة شعرية وفضاء مكاني فسيح للبوح بمكنوناته والإعراب عن أفكاره.

فهو يقول :

واقض يا موت في ما أنت قاض أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

أنا إن مت ، فالجزائر تحيـــا حرة مستقلة لن تبيـــــــــدا

قولة ردد الزمان صداهـــــا قدسيا فأحسن الترديـــــــــدا[2]

---

1 – السيوطي : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، ج2 ، 1986 ، ص59

2 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص10

فارتباط عبارة الشرط " مت " بعبارة الجواب " فالجزائر تحيا " ، مبني على وجه المقابلة بين الموت والحياة ، فموت فرد هو حياة الجميع ، والشاعر وهو يتكلم بلسان الشهيد بل بلسانه يرجو تحقق الموت ، التي تمنحه فرصة أن يكون ضمن قائمة الشهداء ، هذه الشهادة أو هذه الإجازة تمنحه الحياة الأبدية الأخروية ، كما تمنح له الفضل في أن يحقق لشعبه الحرية والحياة الدنيوية وكم هو جميل أن يظهر مفدي قدرته اللغوية في التعامل مع أزمنة التركيب الشرطي ، حيث يوظف الفعل المضارع في فعل الشرط " تحيا " ليمر الى الدلالة المستقبلية في قوله : " لن تبيدا " مما أكسب البيت حيوية وحركة صاحبت سيرورة الزمن الفعلي ، وأضفت عليه مزيدا من الدلالات تتواءم والغرض الشعري وتنسجم ودلالة النص العامة ، بل الأجمل من ذلك أن يحسن الشاعر اختيار أداة الشرط (إن) التي تحقق هذه الدلالة ، فإن الأصل فيها أنها تأتي للمعاني المحتملة الوقوع والمشكوك في وقوعها[1].فالشاعر يشكك في موت " زبانا " ، بل هو على يقين أنه حي يرزق في جنة عدن ، وعدا على الله حق ، كما أنه يشكك في بقاء الاستعمار على أرض الجزائر فلا بد من يوم تبزغ فيه شمس الحرية على أرض الجزائر الحبيبة ، وفعلا قد جاء هذا اليوم .

ومحاولة منه لتأكيد هذه المعاني في تجربته الشعرية ، وفق شعرية نصية ، يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى توظيف أسلوب الشرط مع تغيير الأداة فيجعل الملتقي متيقنا بأن الجندي الجزائري في ساحة الفدى يقف أمام موقفين لا ثالث لهما ، إما النصر وإما الشهادة ، فيقول :

كن شواظا وتنزل كالقضـــــا وتفجر فوق هامات الجبابر

صلواتي لك والله معـــــــك سوف القاك باعياد البشائر

فإذا ما عشت ، حققت الرجا وإذا ما مت فلتحي الجزائـــر[2]

1 - فاضل الصالح السمرائي : معاني النحو ، ط1 ، الكويت ، 1981 ، 448/4

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص06

لقد استعمل الشاعر أداة الشرط " إذا " التي اتصلت بها ما الزائدة التي تفيد التوكيد ، كقوله تعالى: ﴿ **والذين يجتنبون كبائر الاثم والفواحش وإذا ما غضبوا هم يغفرون**﴾[1].

والأصل في هذه الأداة " أن تكون للمقطوع بحصوله ولكثير الوقوع"[2] ، حيث تؤدي وظيفة الربط والتعليق ، أي أن يعلق الشيء على شيء ، فاستفاد منها مفدي ليدفع ابنه إلى ساحات الوغى للذود عن الوطن في دلالة شرطية تلازمية مقطوع بحصولها ، مما أضفى على البيت الشعري جوا نفسيا يجد فيه المتلقي صدق مشاعر من ناصح أمين يريد أن يصل بالبلاد إلى بر الأمان ، فهو يقدم ابنه ليكون نموذجا يحتذى به أبناء الجزائر.

ولنتأمل قوله[3] :

لله در أبـــــي ذر وثورتـــــــــه فما (لماركس) عنه اليوم الهانا

ويل القوي ، من المستضعفين ، إذا حان القصاص...ودانتنا خطايانـــا

الخير والشر في هذا الـــورى دول فاصنع جميلا تجد عدلا و إحسانا

فالوقوف عند هذه البنية الشرطية ، يظهر براعة الشاعر في إيجاد الانسجام في هذه الثنائية التقابلية بين السلوك القوي وسلوك المستضعف ، والأمور تزداد بيانا عندما تقابل بأمر مباين له[4].

فالملتقي يجد نفسه في موقف حرج إزاء هذه القضية الإنسانية ، إنه يستمع لأطراف النزاع وهم يتبادلون التهم والإدانات في المحكمة الإلهية ، أمام العدل والحق ، حيث لا ظلم اليوم واقترب القصاص وإصدار الحكم ، طبعا عنصر المفاجأة مستبعد ، لأن السياق يقتضي أن تكون الغلبة للمستضعف المظلوم ما دام الحكم إلاهيا ، فلا تعارض بين ما يرجوه الشاعر ويتوقعه القارئ ،

1 – سورة الشورى ، الآية 37

2 – موفق الدين أبو البقاء بن يعيش الموصلي : شرح المفصل للزمخشري ، تحقيق : إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، 2001 ، ص126

3 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص298

4 – نوزاد حسن خؤشناو : التركيب الشرطي (إذا) الدال على الثنائية التقابلية لسلوك المنافق في القرآن الكريم ، مجلة كلية الآداب ، العدد 95 ، جامعة صلاح الدين ، أربيل.

ولعل في ذلك تمام الشعرية واستفائها لجميع جماليتها حين تنتفي المعيقات وتزال الحواجز بين المتلفظ والمتلقي ، لأنها أشبه ما تكون بمنهج منكسر بعنصر غير متوقع[1]. وقد تم هذا التقارب باستخدام الأداة " إذا " والتي تختص بدخولها على " المتيقن والمظنون "[2] ، بل إن ذلك يؤكد علاقة اللغة بعلم النفس ، إذ تمتد العلاقة بينهما إلى التركيز على بنية التراكيب النحوية في بعدها النفسي[3].

وبذلك استطاع الشاعر مفدي زكرياء أن يحقق رغباته ، وأن ينتصر لنفسه وللشعب الجزائري ولجميع المضطهدين في المعمورة ، حين أسند الحكم للعدالة الإلهية .

التقديم والتأخير :

يسعى الشاعر جاهدا ليصنع له لغة شعرية تختلف عن غيره من الشعراء ، لغة الشعرية ويحطم من أنساقها ونظامها الثابت ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به، وبهذا الفهم فإننا نذهب الآن إلى أن الصورة الفنية شيء ضروري حتمي ، لأن الشاعر بمجرد أن يحاول التجديد والكشف يضطر إلى التعامل مع الاستعارة والمجاز وغير ذلك . والشاعر عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة لانفعالاته أو إدراكها يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة ومن ثم استخدام لغة شعرية ، لغة خاصة[4]. ومن تلك السبل الفنية والطرق التعبيرية ، التي توسل بها الشاعر مفدي زكرياء ليرتفع بلغته من عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي ، وينظمها من خلال

1 – محمد حسين أبو موسى : دلالات التراكيب ، منشورات جامعة قاريونيس ، ليبيا ، ط1 ، 1979 ، ص255

2 – جلال الدين بن عبد الرحمان السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة العصرية بيروت ، ط1 ، 2006 ، 1/148–149

3 – رجاء عيد : لغة الشاعر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1985 ، ص5

4– جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، عند العرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت .، لبنان ، ط2 ، 1983 ، ص119–120

رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيرا ، مستثمرا دلالاتها وأصواتها وعلاقاتها و بنائها وإيقاعاتها على نحو فريد[1].

فضلا على ترتيب وحداتها الذي يستند الى تلك الطريقة الفنية التي نعني بها التقديم والتأخير ، أي تقديم المتأخر ، وتأخير المتقدم وفق ما تمليه وتقتضيه الوظيفة الشعرية ، لأنه من العادة أن يرتبط ترتيب الكلام بترتيب المعاني في النفس .

فالتقديم والتأخير باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويفضي بك غلى لطيفة و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سببا إن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان[2].

وبذلك لا يعدو أن يكون التقديم والتأخير ، مجرد تحريك موضعي للكلم من مكان حسن إلى مكان أكثر حسنا ، لغاية جمالية بلاغية ، أي هو تبادل في المواقع ، تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل محلها كلمة أخرى لتؤدي غرضا بلاغيا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي[3]. فهو بذلك انزياح سياقي يصبح معلما متميزا للشعرية[4].

تقديم الخبر على المبتدأ :

ففي قول الشاعر :

يا ثورة التحرير ، أنت رسالة أزلية إعجازها ، الإلهـــام

لك في الجزائر حرمة قدسية وبكل قلب في الوجود هيام[5]

1 – عدنان حسين العوادي : لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، دار الحرية بغداد 1985 ، ص9

2 - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، شرح ، محمد عبد المنعم الخفاجي ، مكتبة القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1969 ، ص85

3 – منير سلطان : بلاغة الكلمة والجملة والجمل ، منشأة معارف ، الاسكندرية ، د ت ، ص138

4 – جون كوهين : بنية اللغة الشعرية ، ص18

5 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص47

نجد أن الجار و المجرور قد تصدرا الجملة في صدر البيت الثاني ، وكانا موضع عناية واهتمام الشاعر لذا قدمهما ، والعرب يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم[1]. فكاف الخطاب تعود على الثورة الجزائرية التي هي مصدر إلهام الشاعر ولذلك خصها بالعناية في محاولة منه ، لتأكيد رؤية خاصة مفادها أن الثورة هي التي تصنع حرمة الشعب الجزائري ، فكان جديرا به أن يلتف حولها ، ويحيطها بهالة من القداسة والطقوس الدينية .

إن هذا المسلك قد حفز ذهني ، بل أربكني وخلخل مشاعري ، فجعلني أحار من وجود تقديمين في موقع واحد (لك) و(في الجزائر) ، وأتساءل من أين اكتسبت الثورة قدسيتها ، أ لأنها ارتبطت بالجزائر ؟ أم هي قدسية مطلقة تتعلق بكل ثورة في أنحاء المعمورة ؟ هل هي ثورة ضد الاستعمار فقط؟ أم هي ثورة عامة تطال الاستعمار الخارجي والداخلي ؟ أم هي ثورة على الظروف الاجتماعية المزرية ، أم ثورة فكرية ، أم ثورة أخلاقية ... الخ .

لكن الصحيح فعلا " أن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما ، وأن هذا الغرض قد يكون توجيها لالتفات السامع إلى كلمة من كلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازا يتحقق عنه تأثير ما وهي فكرة قررها باسكال حينما صرح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف وإن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة[2].

وربما كان تقديم الجار والمجرور (شبه جملة) المتعلق بالخبر المحذوف ، من أكثر أنواع التقديم التي وردت في ديوان الشاعر مفدي زكرياء ، ومثال ذلك قوله :

وفي صحرائنا جنات عـــدن بها تنساب ثروتنا انسيابــا

وفي صحرائنا، الكبرى ، كنوز نطارد عن مواقعها الغرابـــا

وفي صحرائنا ، تبر ، وتمــر كلا الذهبين : راق بها وطابا

وفي صحرائنا شعر ، وسحـر كلا الملكين ، حط بها الركابا

---

1 – سيبويه : الكتاب : تحقيق : الأستاذ عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988 ، ج1 ، ص34

2 - عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1980 ، ص213

وفي صحرائنا ، أدب ، وعلم زكا بهما المثقف واستطـــابا

وفي واحاتنا ، ظل ظليـــــل تفوز به ، نواعرها حبابـــــا[1]

إذ قدم الخبر (في صحرائنا) على المبتدأ (جنات ، كنوز ، تبر ، شعر ، أدب) وغايته من التقديم إظهار العناية بالخبر الذي ارتبط بالصحراء ، مسقط رأسه ، ليتأملها تأملا جماليا بغية إظهار مواطن الحسن فيها ، وهذا يجعلنا نستحضر قصيدة للشاعر الأمير عبد القادر يفاضل فيها بين البداوة والحضر ، مطلعها :

يا عاذرا لامرئ قد هام بالحضر وعاذلا لمحب البدو والقفر[2]

فالتجربة الشعرية تتكرر مع مفدي زكرياء والمواقف الشعورية والنفسية تعاد ، قلق وإحساس بالغربة ينتابني الشاعر ، فالصحراء تمثل البيئة الجغرافية التي نشأ وترعرع فيها ، هي الطلل الذي يحن إليه لأنه يذكره بالأحبة ، وبذلك تصبح الصحراء محفزا للحياة والمقاومة ، فمن الطلل ذاكرة الجماعة محفورة تقاوم الفناء وتتعلم البقاء[3]. وفي المقابل فالصحراء وما حوته من مصادر رزق ومواطن جمال ، كانت سببا في جلب الويلات للشعب الجزائري ، حيث كانت أطماع الأوروبيين عامة والفرنسيين خاصة مواجهة للصحراء الجزائرية دون أن نتناسى حجم الأطماع التوسعية التي أظهرتها دول الجوار ، والتي كانت ترغب في بسط نفوذها على مناطق بعينها من جنوبنا الكبير .

تقديم المفعول به على الفاعل :

يقول الشاعر :

وما فعل الغشم في أمرها وقد فوضت فيه جهالها

فلن تستحق العلا أمـــة تولي القيادة أرذالهـــا

1 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص35

2 – الأمير عبد القادر الجزائري ، الديوان ، جمع وتحقيق : العربي دحو ، منشورات ثالة ، الأبيار ، الجزائر ط3 ، 2007 ، ص44

3 – عبد السميع حسنة : أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في الشعر ذي الرمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 ، ص59

وكيف تريد البقاء بـــلاد تعد الضفادع أبطالهـــا[1]

الأصل في ترتيب عناصر الجملة الفعلية أن يتقدم الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به ، لكن الشاعر فاجئنا بهذا الانزياح اللغوي الذي خرق قواعد اللغة العربية ، وخلخل نظام بناء جملتها ، حيث نلحظ تقديم المفعول به " العلا " على الفاعل " أمة " في البيت الأول وتقديم المفعول به " البقاء " على الفاعل " بلاد " في البيت الثاني ، حيث يفترض في البناء النمطي لهاتين الجملتين أن تكونا على الشكل الآتي :

فلن تستحق أمة العلا

وكيف تريد بلاد البقا

والحقيقة أننا حين نزعم أن الشاعر قد خرق قواعد اللغة ، فإننا نتهمها بالقولبة والجمود والتمسك بنمط ترتيبي صارم لا تفارقه ، وهذا يتعارض مع ما ينشده المبدع من لغته التي يريدها " أن تتجاوز دائما هذا الإطار الثابت النفعي الى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة ويصادقها ، ويحرك دوالها كيف يشاء ، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم ، ويؤخر ما شاء له أن يؤخر ، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي في وقت معا ، فالتقديم والتأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم[2].

مفدي زكرياء لم يقدم إلا لفائدة والظاهر أنها العناية والاهتمام بالمقدم ، والإفصاح عن فكرة سيطرت عليه ، ولعل في هذا التغيير الذي طرأ على الجملتين ، جمالا وتأثيرا ، لأنه السبيل إلى نقل المعاني من ألفاظها إلى المخاطبين كما هي مرتبة في ذهن المتكلم حسب أهميتها عنده ، فيكون الأسلوب صورة صادقة لإحساس المتكلم وصدق مشاعره[3].

---

1 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص275-276

2 – رمضان صادق : شعر عمر بن فارض – دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، ط 1998 ، ص113

3 – خليل أحمد عمايرة : في نحو اللغة وتراكيبها – منهج وتطبيق – دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع ، جدة ، ط1 ، 1984 ، ص90

فالمقدمان أمران جليلان ، وسببان عظيمان في وجود وكينونة الأمم وديمومتها وبدونهما هي أمة آيلة إلى الزوال والفناء .

فالعلا مطلب عزيز تنشده كل نفس أبية طموحة ، ترجو الخلاص من قيودها وهوانها وتأخرها بين النفوس ، فهو السبيل السؤدد والتعريف والحضور ، والتقاعس عنه مجلبة للعبودية والتنكير والغياب . ولن يتأتى ذلك إلا إذا تولى قيادة الأمة خيارها لأنهم يدركون خطورة المهمة التي أنيطت بهم وصعوبة التكليف الذي تصدوا له .

أما البقاء فهو سر الوجود ، إذ يقتضي أن تنسب المكرمات إلى أصحابها فيوجه إليهم الثناء والحمد جزاء بما فعلوا.

وقد أفلح مفدي زكرياء في هذا التقديم المرتبي لأنه ، يرجو بل يعلق كل الآمال على أبناء وطنه أن يلتفوا حول ما يحقق النجاح – (العلا ، البقاء) – للأمة الجزائرية ويعتصموا به وأن يتلافوا كل ما يسلبهم ذلك من حسابات شخصية حزبوية ضيقة ، فالظروف لا تسمح بذلك ، إن هذا التغيير في الترتيب الأصلي لمكونات الجملة الفعلية ، حيث يقدم المفعول به ويؤخر الفاعل يدل على إرادة قصدية يبغي من ورائها الشاعر ، الكشف عن معاني محجوبة ما كانت لتظهر لو بقي التشكيل البنائي على حاله ، فالتقديم " يكون دائما لغرض يتعلق بالمعنى وليس لغرض يتعلق بالبنية الشكلية أو بموسيقى الكلام"[1] ، فهو حين يقول :

مضى زمن القياصرة القدامى وعهد الفتك بالضعفا توارى

رمى المستعمرين إلى جحيم زمان لم نزل فيه أســـارى[2]

قد قدم المفعول به (المستعمرين) على الفاعل (زمان) ، لأن ما يشغل الشاعر هو الاستعمار وهو المعني بالحديث والقذف إلى الجحيم ، فكان أولى بالتقديم ، وقد يكون ذلك من أجل خلق نوع من التشويق لدى القارئ ، ليعرف من هو الذي رمى المستعمرين إلى جحيم ، ليظهر في الأخير الفاعل بعد طول انتظار ، وبعد أن يكون التشويق قد بلغ ذروته .

1 – خليل أحمد عمايرة : في نحو اللغة وتراكيبها – منهج وتطبيق ، ص90

2 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص155

وفي نفس القصيدة يقول :

وفي أرض الجزائر ، معجزات غدت للمؤمنين بها ، منارا[1]

في البيت تقديمان ، فالشطر الأول تقدم فيه الخبر شبه الجملة (في أرض الجزائر) على المبتدأ (معجزات) سعيا منه لإرضاء الذات وتعلقها بهذه الأرض الطيبة ، التي تمثل للشاعر الدار الذي لا بديل عنها ، فهي أرض مقدسة ولو لم تكن كذلك لما حظيت بهذا الشرف في أن تكون محلا للمعجزات والخوارق دون غيرها من البلاد ، وكأن المعجزة قد شرفت بأن تستقر في أرض الجزائر الطاهرة ، فتغدو بذلك هذه الأرض موطن استقطاب للمؤمنين ومصدرا للاستثارة والحماس في نفوس الجمهور المستمع حتى تستحوذ على مشاعره ، أما في الشطر الثاني من البيت ، فتتقدم الفضلة وتتأخر العمدة ، تقدم شبه الجملة الجار والمجرور (للمؤمنين بها) على المفعول به (منارا) إشارة إلى العقيدة الإيمانية الراسخة ، فالجزائر بلد الإسلام والإيمان ، وفي ذلك رسالة صريحة إلى كل من يشكك في إسلامية وعروبة الجزائر ، ليعلم أن :

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتســـــــب

ويصدق الأمر ذاته على قول الشاعر :

وتعمدوا قطع الطريق فلم ترد أسبابه ، بالعرب أن تتقطعا

سب بدنيا العرب زكى غرسه ألم فأورق دوحة وتفرعـــا[2]

لقد قدم الشاعر المفعول به المضاف (غرسه) ليكون في مرتبة قريبة من الفعل ، ليخلق نوعا من الانسجام بين الفعل والمفعول ، وليكون هذا الاقتران سببا في إظهار الفكرة التي يريدها الشاعر ، ومفادها أن الجزائر عربية الأصل منذ سنين غابرة ، وهذا العروبة قد تجذرت وسقيت

1 – المرجع نفسه ، نفس الصفحة

2 - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص60

بدماء أبنائها فنمت و أورقت جيلا يعتز بعروبته فهيهات أن يتنازل عنها مهما كانت الظروف ، وهذا ما يرغب مفدي زكرياء في أن يوصله للملتقي حتى يحدث فيه التأثير والانفعال الملائم[1].

إن هذا التقديم يدل على براعة فنية تعرض قدرة الشاعر سعيا منه إلى إظهار العدالة ومواطن القوة الخفية عند أبناء يعرب دون استثناء ، وفي ذلك يقول :

ولمصر دار العروبة ، حـــرة تأوي الكرام ، وتستند المتطلــعا

سحرت روائعها المدائن عندما ألقى عصاه ، بها الكليم فروعا[2]

يحيلنا الشاعر إلى مشهد عظيم يروع أعداء الله ، حينما وقف سيدنا موسى – عليه الصلاة والسلام – على أرض الكنانة ، أمام فرعون الطاغية وزبانيته وقفة الرجل المؤمن بنصر الله وألقى عصاه فالتقفت ما كانوا يأفكون ، فكان تقديم المفعول به (العصا) في سياق المدح والثناء على مصر وأهلها ، على الفاعل (الكليم) لما قدمته مصر شعبا وحكومة – آنذاك – للعرب عامة وللجزائر خاصة في أيام محنتها واحتلالها ، ولسنا ممن ينكر الجميل .

تقديم الحال :

يقول مفدي زكرياء :

زوروا هناك مكرمين خطوطها وتسلقوا متفسحين جبالها

وتوزعوا بسهولها وشعابـــها وتفيئوا متنعمين ظلالهـــا[3]

نلاحظ في هذا الأداء اللغوي تقديم الشاعر لـــ " الحال " مكرمين – متفسحين – متنعمين" على المفعول به خطوطها – جبالها – ظلالها على الترتيب ، مع أنه من الفضلات ، فالحال فضلة زائدة على الكلام وسياق الجملة[4] ، وهو أولى بالتأخير على الأغلب الأعم من كلام العرب وهذا

1– مجيد عبد الحميد ناجي : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1984 ، ص114

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص63

3 - المرجع نفسه ، ص 159

4 – العكبري : اللباب في علل البناء والإعراب ، تحقيق : عبد الإله النبهان ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، ج1 ، ص301

خروج عن نمطية القاعدة النحوية وتغيير في الأداءات الاستعمالية للغة ، وقد أدى هذا التغيير إلى خلق معنى جديد ، وإضافة دلالات جديدة للغة فهو يسخر ويتهكم من هؤلاء المتمردين بل يبالغ في تحقيرهم وإذلالهم وتهميشهم ، بدعوى أنهم مدعوون لزيارة الجزائر للاستجمام والتنزه لا غير ، فهم ليسوا أهل حرب ولا يقدرون خوضها ، لأنهم ضعاف .

الأساليب الإنشائية : الاستفهام : الذي " هو طلب خبر ما ليس عند المستخبر "[1] ، وقيل : " هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل باداة خاصة "[2] .

وهو أيضا : " استخبار وطلب من المخاطب أن يخبر أو يفهم عن شيء لم يكن معلوما بأداة خاصة "[3]. بل هو أكثر الوظائف اللغوية استعمالا ، لأن الاتصال الكلامي يكاد يكون حوارا بين مستفهم ومجيب والاستفهام طلب لفهم[4].

ولعلنا في دراسة هذا الأسلوب في شعر الشاعر مفدي زكريا نحاول الإمساك ببعض رؤاه الشعرية باعتبار أن السؤال بنية عميقة منتجة لدلالة[5].

ولأن صوته الداخلي يطفح بالثورة والتحرر استغل مفدي زكرياء إمكانات هذا الأسلوب ليفصح عن صوت الأنا المتمردة والرافضة للاستعمار ، مدركا أن الوجود عندما يضع نفسه موضع سؤال ، يتخلى عن صخب انبثاقه ، وحسم نفيه ، ليكشف عن نفسه وينفتح ، ويفتح الجملة على آفاق جديدة ، بحيث تغدو الجملة بذلك الانفتاح فاقدة لمركزه الذاتي الذي يصبح خارجا عنها مقيما في المحايد[6] ، لتتجسد شاعرية النص المفدوي بالاختلاف والابتعاد عن كل ما يمت للوجود الاستعماري بصلة ، لذلك حاول الشاعر أن يوسع من دائرة الاستفهام ووظيفته التعبيرية ليربط به

1 – ابن فارس أحمد : الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامه ، تح : عمر الطباع ، ط1 ، بيروت ، مكتبة المعارف 1993 ، ص186

2 – عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1974 ، ص96

3 – خلف الله محمد أحمد : الفن القصصي في القرآن الكريم ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط3 ، 1965 ، القاهرة ، ص30

4 – عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية ، لبنان ، ط1 ، ص29

5 – محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، مكتبة لبنان ، بيروت – 1997 ، ص291

6 – موريس بلانشو : السؤال والجواب ، تعريب عبد السلام بن عبد العالي / موقع www.geocities.com

معاني كثيرة تجعله أكثر خصوصية للدلالة على إحساسه بالأشياء ، وكيفية رؤيته لها[1]. يقول الشاعر :

أمن العدل ، صاحب الدار يشقى ودخيل بها يعيش سعيــدا ؟

أمن العدل ، صاحب الدار يعرى وينال الدخيل عيشا رغيـدا[2]

الاستفهام هنا مجازي يعبر عن حيرة وقلق شديدين ينتابان الشاعر لما يحدث بأرض الجزائر الطاهرة من ظلم وجور وتعسف في حقها وحق شعبها الذي يرى أرضه تغتصب عنوة وحرماته تستباح ، وخيرات بلاده يتمتع بها الدخلاء من المعمرين *الأوروبيين* ولا يجد من ينصره ، وقد صاحب هذا الاستفهام استنكار توبيخي للدلالة على أن المستفهم عنه أمر منكر وعرفا وشرعا[3]، وهو موجه لدعاة الديمقراطية وأنصار حقوق الإنسان الذين يتعاملون مع هذه القضايا المصيرية التحررية بالكيل بمكيالين ، وهو أيضا استفهام تبكيتي لتلك الأفواه المتشدقة والمتسلطة على الشعوب الضعيفة ، إذ لا ينتظر الشاعر ردا .

يقول الشاعر :

دعا التاريخ فاستجابـــــــا (نوفمبر) هل وفيت لنا النصابـا

وهل سمع المجيب نداء شعب فكانت ليلة القدر الجوابـــــــا [4].

الشاعر يقر بأن الله استجاب لدعوات الشعب الجزائري و آماله في أن تتوحد الصفوف أمام المغتصب الظلوم ، فتكون ثورة عارمة ، يقودها الشعب برمته على اختلاف أعماره و أطيافه وتوجهاته ، ضاربا كل ما يفرقه عرض الحائط لأن المصير واحد والهدف المنشود واحد فما كان من القريب المجيب إلا أن استجاب لنداء شعب مظلوم طلب نصرته بصوت واحد وضمير واحد

1 – صلاح أبو حميدة : البلاغة والأسلوبية ، دار المقداد للطباعة ، ط1 ، غزة ، 2007 ، ص201

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص16

3 - حفيظة أرسلان شابسوع : الجملة الخبرية والجملة الطلبية تركيبا ودلالة ، عالم لكتب الحديث ، ط1 ، 2004 ، اريد ، ص21

4 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص30

، وقد وفق الشاعر في اختيار أداة الاستفهام " هل " لأنها تختص بطلب التصديق[1]. فالشعب الجزائري صدق الله فصدقه الله .

ويقول أيضا : **وهل في المغرب العربي يوما سينقطع التوجع والنواح**[2]

يظهر في البيت صدق أحاسيس مفدي زكريا ، وتطفو النزعة القومية فوق ماء المعاناة ، ألم مس بلاد المغرب العربي ، فكان حريا بالشاعر أن يعزي نفسه في هذا المصير المشترك ، غير قاطع الرجاء في استتباب السكينة وعودة الأفراح في المستقبل القريب (سينقطع).

لم يكن استفهاما محضا ولا تساؤلا حقيقيا ، بقدر ما كان دعاء وتضرعا لرب العالمين في أن يسارع في امتصاص بلواه أو غضبه عن المغرب العربي الذي خارت قواه وأصابه الوهن لشدة ما لحقه من فواجع الدهر المتتالية .

دهى الشاعر مرارة وأسى يكادان لا يفارقانه ، فبمجرد أن ينجلي هم إلا و أعقبه هم آخر مما دفعه أن يتساءل و لا يرجو الإجابة لأنه يدرك أنه في محيط تشوبه الضبابية ويفتقد إلى أبسط حقوق الإنسانية ، و لا يمكن أن يجد فيه إجابات تطفئ مشاعره الثائرة أو تقلل من حدتها ، لذلك كانت أسئلة كثيفة المعاني والدلالات لا يمكن استقصاؤها لأنها تتعين في ضوء القرائن وسياق الكلام ، وكان النحاة يجتهدون في تعيين هذه المعاني ولكنهم كانوا يستوثقون من ذلك بما يشيرون إليه من قرائن ، مدركين أن الذوق والفهم هما أساس تسمية هذه المعاني[3].

يقول الشاعر :

فلماذا كانت الدمعة حيــرى بمثاقيك ؟ وقد رمت الصعـــــــودا

ولماذا تطلب الصفح ؟ فهلا كنت تدري (مصطفى) أن لا تعودا؟[4]

---

1 – أبي محمد عبد الله هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني القاهرة ، 15/1

2 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص212

3 - كريم حسين ناصح الخالدي : نظرية المعنى في الدراسات النحوية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2006 ، عمان ، الأردن ، ص 405

4 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص168

ولأنها للتصديق فقط يستعملها مفدي زكرياء مع الفعل المضارع ليفيد الاستمرارية ، يقول :

وهل من بعد ضائقة وعسر بما قد نشتهي تجري الرياح

لنا في كل زاوية نحيـــب لنا في كل حادثة صيـــاح[1]

إن ما يتوخاه الشاعر هو أن تستمر رياح التغيير في الحركة والدوران لتحقق ما يرجوه الشاعر وما يمثل أسمى الغايات عنده ، وهو التحرر واسترجاع السيادة الوطنية .

مفدي زكرياء يقبع في سجن مليء بالآلام والفواجع ، لكنه يقف موقف المتصبر ، المتسلي الذي يرجو الخلاص من أحزانه بشعرية فنية صادقة جسدها في وابل من التساؤلات المنثورة في أغلب قصائد ديوانه ، تساؤلات يتدفق من خلالها جملة من الأحاسيس والعواطف التي تسكب في القلب حبا نابضا[2]، للوطن والمغرب العربي والأمة الإسلامية والعربية وللإنسانية جميعا .

يقول الشاعر[3] :

إلام ما تظل تلسعنا الجراح وفيم تبيت تنهشنا الرماح

فالشاعر يستفهم متعجبا من ذلك الشهيد ، الذي عجز أن يخفي دموعه حين أراد أن يركب على متن الطائرة وكأنه يعلم حتفه ومصيره ، فالتعجب " يكون في مقام ما يتعجب فيه المتكلم من مضمون الكلام "[4] ، ويتساءل مرة أخرى في عجب لماذا اختار الشهيد مصطفى[5]. هذا الوقت بالذات ليطلب الصفح ، أ هذا مجرد عرف سرى بين الناس أن يودع المسافر أحبابه ويطلب منهم الصفح في جو أشبه ما يكون بالجو الجنائزي ؟ أم أن الشهيد على علم مسبق بما يحاك له في الكواليس .

---

1 - المرجع نفسه : ص212

2 – عبد الهادي خضير نيشان : الصدق الفني في الشعر العربي الى نهاية القرن السابع الهجري ، اطروحة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، 1983 ، ص18

3 مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص212

4 – حفيظة أرسلان شابسوغ : الجمل الخبرية والجملة الطلبية تركيبا ودلالة ، ص215

5 – الشهيد مصطفى فروخي ، الذي عين سفيرا للجزائر في الصين الشعبية سنة 1960 ، لكن يد الاجرام اغتالته ، حيث احترق هو وعائلته في الطائرة التي كانت تنقله إلى بيكين

النداء : هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية التي يرجى منها تنبيه المدعو للإقبال على الداعي أو التصويت بالمنادى ليعطف على المنادي[1]. وقيل هو : تنبيه لمخاطب وحمله على الالتفات والاستجابة ليقبل عليك بحروف مخصوصة[2]. وقيل أيضا : " هو تنبيه المدعو وطلب إصغائه وإقباله على الداعي[3].

وقد أفاد مفدي زكرياء من هذا الأسلوب ، وكان وسيلته لعرض قضيته وشد الانتباه إليها وجعل المتلقي يتفاعل معها .

تتفق التعاريف السابقة الذكر في كون المعنى الأصلي للنداء هو الإقبال ، لكن قد يراد بالنداء معاني أخرى ، منها الرثاء ، كقول الشاعر :

يازبانا ، أبلغ رفاقك عنا في السموات قد حفظنا العهودا

وارو عن الثورة الجزائر ، للأفـــــــــــــــــلاك والكائنات ، ذكرا مجيـــــدا[4]

الشاعر استعمل أداة النداء " يا " وهي أم الباب في النداء[5]، وتستعمل لنداء البعيد حقيقة أو حكما كالنائم والساهي[6]. ويوجه الشاعر نداءه للشهيد زبانا ، مع أنه يدرك أنه لا يسمع لأن الأصل في النداء أن يكون للإحياء ، يقول تعالى : ﴿ **إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ الْمَوْتَى وَلَا تُسْمِعُ الصُّمَّ الدُّعَاء إِذَا وَلَّوْا مُدْبِرِينَ**﴾[7] ، إلا أن مفدي بندائه للشهيد يستحضر قوله تعالى : ﴿ **ولا تقولوا لمن يقتل في سبيل الله أموات بل أحياء ولكن لا تشعرون** ﴾ [8] ، فجاء النداء يحمل معنى التفجع والتوجع

---

[1] - إيمان محمد حسين القريشي ، القيم الجمالية في الشعر القروي ، أطروحة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد 2000 ، ص115

[2] - ابن السراج : الأصول في النحو ، تح : عبد الحسين الفتلي ، مطبعة النعمان ، النجف 1973 ، ص401/1

[3] - أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، دار الفكر ، بيروت 1978 ، ص105

[4] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص11

[5] - إبراهيم عبود السامرائي : الأساليب الإنشائية في العربية ، دار المناهج للنشر ، ط1 ، 2008 ، ص62

[6] - ابن مالك : تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تح : محمد كامل بركات ، دار الكتاب العربي ، مصر ، 1917 ، ص179

[7] الآية 80 ، سورة النمل .

[8] – سورة البقرة ، الآية 154

والتحسر والندبة ، واعلم أن المندوب مدعو ولذلك ذكر مع فصول النداء لكنه على سبيل التفجع ، فأنت تدعوه و إن كنت تعلم أنه لا يستجيب[1]. وما كان نداءه إلا لبث روح الجهاد في أبناء الشعب الجزائري ، مستنهضا هممهم ، ليدافعوا عن وطنهم .وقد يخرج نداء مفدي زكريا إلى معنى التلطف والمجاملة ، نحو قوله :

يا لائمي في هواها إنها قبس من الجزائر والأمثال تنطبــق

بنت الجزائر أهوى فيك طلعتها فكل ما فيك من أوصافها خلق[2]

ورد النداء في هذا البيت مضافا إلى ياء المتكلم (يا لا ئمي) ، وفي ذلك بعض من المجاملة واللطف والرفق واللين والأدب الجميل والخلق[3].

فالشاعر يخاطب لائمه في حبه الخاص والمراد به الزوجة ، وحبه الأكبر ونعني به الجزائر وفي ذلك تجسيد للوعي المعرفي بالوطن البعيد القريب[4]. فالحبان يتقاطعان ، وزوجته ما هي إلا الصورة المصغرة للوطن الكبير ، فهو لا يتحرج بأن يجاهر بالحبين معا ويشهر بهما ، وفي ذلك شوق وحنين لأهل بيته حتى يتحنن عليه المخاطب والمتلقي[5]. كما استعمل مفدي زكرياء الأداة " يا " لنداء العلم المفرد وأسماء المدن كقوله مثلا :

إن الجزائر ، أمة عربيـــــــــة تسعى إلى استقلالها وتجاري

بارك – فديتك– يا محمد سعيها وجهادها، واخلد مع الأنصار[6]

وقوله أيضا :

وقال الله : كن يا شعب حربـــا على من ظل لا يرعى جنابـــا

وقال الشعب كن يا رب عونـــا على من بات لا يخشى عقابا[1]

---

[1] – ابن يعيش النحوي : شرح المفصل ، مكتبة المتنبي ، القاهرة ، د.ت.ج2 ، ص13

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ،ص26

[3] – قيس الأوسي : أساليب الطلب بين النحويين والبلاغيين ، دار الحكمة ، بغداد ، 1988 ، ص246

[4] – عبد العزيز المقالح : صدمة الحجارة ، دار الاداب ، بيروت ، 1992 ، ص129

[5] - أبو حيان النووي الأندلسي : البحر المحيط ، مصر ، ط1 ، 1328 هـ ، ص205

[6] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ،ص118

وقوله :

يا مصر يا أخت الجزائر في الهوى لك في الجزائر حرمة لن تقطـــــــعا[2]

وقوله :

لبنان يا معجزة الصانـــــــــع يا لوحة من ريشة البـــــــــــارع[3]

ونحو قوله :

قل يا جمال يردد قولك الهرم و احكم بما شئت تنجز حكمك الأمـــــم؟[4]

جاء المنادى في الأبيات السالفة الذكر اسما علما مفردا (محمد ، شعب ، مصر ، جمال) مبني على الضم في محل نصب ، وكانت دلالته إما للتكريم والتعظيم أو التحفيز و الاستنفار. كما استعمل الشاعر النداء للاستغاثة ، وهو نداء من يخلص من شدة أو يعين على مشقة[5].

يقول الشاعر :

يا للفظاعة من وحوش جوع تسمو على أخلاقها الأنعام[6]

فالشاعر يستغيث المنظمات والهيئات الدولية والحقوقية التي تملك سلطة القرار ، لتنصر الشعب الجزائري وترفع عنه الغبن والجرائم الوحشية التي يمارسها الاستعمار الفرنسي في حقه ، كما أنه يستنكر ويتعجب من هذا الصمت الرهيب الذي ساد العالم إزاء القضية الجزائرية العادلة .

---

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص32

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص64

[3] – المرجع نفسه : ص 329

[4] – المرجع نفسه ، ص 299

[5] - أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري : شرح قطر الندى و بل الصدى ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد دار لقاء للنشر ، قم المقدسة ، ط2 ، 1974 ، ص213

[6] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص46

مفدي زكرياء ضليع في اللغة العربية متمكن من أساليبها وخفاياها ، فكما يثبت أداة النداء في صدارة النداء فإنه يلجأ أحيانا إلى الاستغناء عنها ، راجيا من ذلك التخفيف والإيجاز دون أن يخل ذلك بالمعنى ، يقول الشاعر :

رسول الشرق ... قل للشرق إنا على عهد العروبة سوف نبقى

رسول الشرق ... قل للشرق إنا نسام الخسف ألوانا ونسقــى[1]

فقد ورد المنادى (رسول الشرق) محذوف أداة النداء ، لأنه منادى رفيع القدر عظيم الشأن وهو قريب مفاطن للحديث وفيه تقريب له وتلطيف لمحله[2].

فالمقام الذي قيلت فيه الأبيات يحتاج إلى مثل هذا التلطف والمجاملة .

ونفس الكلام ، يصدق على قول الشاعر :

وجيشك – عبد القادر – اليوم ظافر يحطم هامات الطغاة ويحصد[3]

حيث جاء المنادى(عبد القادر) محذوف ياء النداء ، لنفس الأسباب السالفة الذكر .

أسلوب الأمر :

هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية التي وظفها مفدي زكرياء ليعبر من خلاله عن قلق وغضب ينتابه بسبب تلك الصراعات الداخلية التي تضطرم في نفسه ، فكان هذا الأسلوب وسيلته للتعبير عنها ، لما يحمله من أغراض الاستنهاض وشحذ الهمم وتحريك المشاعر فضلا عن صيغته التي تستدعي الفعل من جهة الغير على وجه الاستعلاء والإلزام ، لتبادر الذهن عند سماعه إلى ذلك وتوقف ما سواه على القرينة[4].

---

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص122

[2] – أبو القاسم جار الله : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان د.ت ، ج2 ، ص315

[3] مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص174

[4] – الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، ط3 ، دار الكتاب اللبناني ، ج1 ، 1971 ،ص24

وقد شاع استخدام هذا الأسلوب في شعر مفدي زكرياء ، إلا أنه تلون بدلالات جديدة تتناسب والسياق الذي يفقد فعل الأمر دلالته على الزمن والحدث معا فيعبر عن حقيقة ثابتة[1]. تنسجم وطبيعة القضية المطروحة .

يقول الشاعر :

اشنقوني فلست اخشى حبـــالا واصلبوني فلست أخشى حديــدا

وامتثل سافر محياك جـــــــلا دي ولا تلتثم فلست حقـــــودا

واقض يا موت في ما أنت قاض أنا راض إن عاش شعبي سعيدا[2]

استعمل الشاعر أفعال الأمر (اشنقوني ، اصلبوني ، امتثل ، اقض) ليقف موقف الساخر المتهكم من السلطات الفرنسية والمستهزئ بقراراتها المتهورة ، تلك السلطات التي تظن أنها بإعدام البطل أحمد زبانا تكون قد بثت الرعب في نفوس إخوانه المجاهدين المسجونين أو المرابطين في أعالي الجبال والثغور والغابات والصحارى وكل مكان من أرض الجزائر الطيبة ، لكنها تتفاجأ بصمود الشهيد تقدمه للمقصلة معتدا بنفسه دون أن يعرف الخوف لنفسه طريقا ، وإصراره على الاستشهاد في لهجة قوية ونبرة تحد ولغة انبثت على المفارقة اللفظية لفعل الأمر ، مع أن بناء المفارقة اللفظية ليس ثانويا أو صدفويا فهو ينتشر على مساحات واسعة من أعمال الشعراء إذ يبدو للطلب وهو يلبس لبوس التهكم والسخرية وهذا ما يجعله يعني النقيض تماما[3].

يقول الشاعر :

اضطرب يا بحر واخفق يا فضا واحتدم يا خطب وانزل يا قضا

وارجفي يا ارض ،أو لا ترجفي إنا في المحنة لا أدري البكــا

[1] – محمد الدسوقي : البنية اللغوية في النص الشعري – درس تطبيقي في ضوء علم الاسلوب ، دار العلم والايمان للنشر ، مصر ، ط1 ، 2009 ، ص86

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص10

[3] – ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص97

واخسفي يا دار ، أو لا تخسفي إنا من علمه المجد البـــــنا[1]

مفدي زكرياء شاعر متألم ، والألم شعور مزعج يطال إما الجسد أو النفس ، وهو شيء خفي رغم أن نتائجه ظاهرة[2]. إلا أن ألم مفدي لطيف ظريف لأنه سرعان ما يترجم بكلمات وشعرية وشاعرية تتعانق ورؤاه الثورية والنضالية التي يوزعها على العالمين عامة وأبناء يعرب خاصة ، والإخوة في المغرب العربي بالأخص فينتقل الألم بينهم ويتقاسمونه فيخف ويزول ، وهذا ما لمسناه في الأبيات السابقة ، حيث أراد أن ينقل الشاعر مشاعره الحزينة إلى القارئ ليقف معه في عزاءه وبكاءه الخفي ، ليسابه ويروح عن نفسه ، فاستخدامه أسلوب الامر كان الغرض منه إظهار تفجعه لما حل بأغادير المغربية إثر الزلزال الذي ضربها سنة 1960 ، كما تظهر الشعرية في هذه الأبيات من خلال المفارقة التي تقوم بين أفعال الأمر (اضطرب ، اخفق ، احتدم ، انزل ، ارجف ، اخسف) التي تقتضي الخوف والفزع والموقف الشجاع الذي تحلى به الشاعر ، فلا شكوى ولا ألم ، لأن المعركة معركة صمود والنصر يلوح في الأفق فلا مجال للتقاعس ولا للبكاء .

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص166

[2] – سلام الموسوي : قضاء الحوائج بالأدعية والأعمال المستجابة ، دار الهدى ، قم ، إيران ، 2007 ، ص318

الفصل الثالث : شعريـــة الصـــورة

الصورة الشعرية

الصورة الإبداعية عند مفدي زكرياء

صورة الموت

شعرية الغربة

شعرية اللون

شعرية الصورة البيانية

الصورة الرمزية

الصورة الشعرية :

الصورة الشعرية من القضايا الأدبية التي نالت عناية النقاد قديما وحديثا ، وإن تباينت الآراء في تحديد ما هيتها تبعا لاختلاف المذاهب والاتجاهات " فالصورة ما تزال تحتوي على كثير من النقاط الغامضة لأنها ظاهرة تنتمي إلى علم الدلالة اللغوية ، وعلم الدلالة ما يزال بعيدا عن حل أو ؛حتى طرح قضاياه"[1].

ولعل أول من اهتم بالصورة ووقف عندها وقفة تأملية كونها ركيزة من ركائز العمل الفني وعنصرا أساسا من مكونات النص الشعري ، شيخنا الجاحظ ففي معرض حديثه عن ثنائية اللفظ والمعنى ، و لمن تعود الأسبقية ، يقول : " المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس التصوير "[2] ، ليغدو الشعر أشبه بلوحة رسام فتظهر المعاني المتخيلة ماثلة أمام العيان ، لأن المعول عليه هو قدرة الشاعر في ترجمة تلك المعاني في ألفاظ حسنة تسحر العقول وتستهوي الألباب ، وإعادة تصويرها تصويرا بصريا يتناسب والحالة النفسية التي تنتابه فيؤثر في الملتقى .

وقدامة بن جعفر ، أشار إلى مصطلح الصورة قائلا : " إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيه كالصورة "[3]. وفي ذلك انحياز للألفاظ على حساب المعاني والشعر صورة للمعاني ، وابن طباطبا العلوي تناول الصورة في معرض حديثه عن التشبيه عند العرب ، حيث قال : " فأحسن التشبيهات إذا ما عكس لم ينتفض ، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مثله مشبها به صورة ومعنى ، و ربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه

[1] - Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage.editions du seuil .p353

[2] – الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : يحي الشامي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط2 ، ج3 ، 1990 ، ص408

[3] – قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، دار السعادة ، مصر ، د.ت.ص14

معنى وربما أشبهه معنى وخالفه صورة وربما قاربه وداناه أو شامه وأشبهه مجازا لا حقيقة"[1] ، ويضيف قائلا مشبها الشاعر بالنساج : " الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ، ويسده وينيره و لا يهلهل شيئا منه فيشينه ، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشة ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنة في العيان"[2] . وهو في كلام هذا يؤكد على علاقة لتصوير بالشعر .

أما عبد القاهر الجرجاني فيرى أن : " سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، و أن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار "[3] ، ويقول : " و اعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[4] . فهو يرى أن الصورة نتاج العقل بعيدة عن البصر ، لكنها تحاول أن ترسم وتقيس بين علاقاتها ، فتجعلها مشابهة للعلاقات التي يدركها البصر[5] ، فهو يحيل الشعر إلى الصورة ، ويرجع حذاقة الشاعر وتوفقه على غيره في براعة تصويره .

وهكذا ظلت الصورة ، تفرض نفسها على وعي الناقد القديم أثناء بحثه القضايا الأساسية التي شغلته مثل الموازنة ، والسرقات ، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار أو ابتداع[6].

---

[1] - ابن طباطبا : عيار الشعر ، تح : عبد العزيز ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، السعودية ، 1985 ، ص49

[2] – المرجع نفسه ، ص8

[3] – عبد القادر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ط3 ، 1992 ، ص254

[4] – المرجع نفسه ، ص254–255

[5] – محمد فنطازي : الصورة الفنية في الشعر الحر – دراسة نقدية تطبيقية – مطبعة بن سالم ، ط1 ، الاغواط ، الجزائر ، 2013 ، ط19

[6] – جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط2 ، 1983 ، ص8

ولم يتجاوز مفهوم الصورة قديما معناه البلاغي الذي يسعى إلى توضيح المعنى ، متوخيا في ذلك مجموعة من الوسائل البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز ، وهي بذلك تدل على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات[1]. وفي ذلك تنبيه لقيمة الصورة و أفضيليتها التي تكمن فيما تحدثه من أثر في الأسماع والقلوب وطريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي[2].

أما حديثا فقد غدت الصورة الفنية هي " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة الشعرية "[3] و إن كان هذا التعريف لم يأت بجديد ، غير أنه صاحبه حاول أن يجمع فيه وسائل التعبير الفنية المعروفة.

والصورة وحدة تركيبية معقدة تتبار فيها شتى المكونات ، الواقع والخيال ، اللغة والفكر ، والإحساس و الإيقاع ، الداخل والخارج ، والأنا والعالم ... الخ ، يتناسج ويتشابك ليؤلفا" التوقعية " أداة الشعر الرئيسية ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته"[4].، فهي " جزء حيوي في عملية الخلق الفني[5].

[1] – مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص3

[2] – انظر : جابر عصفور : الصورة الفنية ، ص328

[3] – عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت 1978 ، ص391

[4] – نعيم اليافي : أوهاج الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1993 ، ص174

[5] – كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، ط3 ، بيروت ، 1982 ، ص29

في حين أن العقاد قد حدد الصورة في قوله : " إن الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين"[1].

وهناك من ربط بين الصورة وبين التشكيل اللغوي ، فرأى أن الصورة " رسم قوامه الكلمات ، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة ، والصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية ، إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية "[2]. وفي ذلك تحديث لنظرية قديمة ربطت الصورة بألوان البيان المعروفة ، فضلا عن الجوانب الأخرى التي تتمتع بها الصورة الحديثة من أهمية ووظيفة ومفهوم . ويبقى مفهوم الصورة مرتبطا باللفظ والمعنى ، فبها تتحقق خاصية الشعرية ، وهي جزء حيوي في عملية الخلق والإبداع الفني [3] ، لأنها لم تعد مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة ثم إن الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية و لا يلتفت إليها في ذاتها ، فالقارئ لا يقف عند مجرد معناها بل إن هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما يسمى " معنى المعنى " ، بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة[4] ، مما يترتب عنه حدوث توافق على المستوين الدلالي والإيقاعي يشترك فيه كل من المبدع والمتلقي والإبداع ليتم من خلاله نقل تجربة حسية أو حالة عاطفية إلى المتلقي في شكل فني تتخذه العبارات في القصيدة[5].

---

[1] – العقاد : حياته من شعره ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1984 ، ص207

[2] - سيسل دي لويس: الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و آخرون ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص1

[3] – كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص29

[4] – عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه – دراسة ونقد – دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط8 ، 2002 ، ص82

[5] – نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في االشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، 1976 ، ص58

ولتتكون الصورة الفنية لابد لها من " نشاط خلاق ، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقل العالم الواقع ومعطياته ، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها ، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه ، من خلال رؤية شعرية ، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة ، و إنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي[1]" .حيث يجسد هذا النشاط الفعال الخيال الشعري للمبدع ، والذي يمثل الطريق الأنسب لعملية التصوير و المهم من كل هذا وذاك أن الصورة الشعرية مقوم أساسي من مقومات الشعرية ، لأنها تجمع بين " سلطة في التواصل الجمالي والتواصل التداولي جميعا"[2] . بل هي جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية ، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الخاص[3].

ويبقى أن نقول أخيرا : إن إيجاد تعريف قار و نهائي للصورة بعيد المنال ، كون الصورة تستمد وجودها من وجود الإبداع ، وهذا الأخير لا يعرف الثبات و الاستقرار بل هو متغير ومتلون لارتباطه بأمزجة المبدعين الذاتية ومهاراتهم الإبداعية [4].

الصورة الإبداعية عند مفدي زكرياء :

صورة الموت : لن تختلف الصورة عند مفدي زكرياء عن غيره من الشعراء المتفوقين ، إلا أنه ألبسها حلة من تجربته وبها ترجم أحاسيسه ، فكانت جديرة بأن تجسم معانيه وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد قوة وجمالا [5]. فجاءت صورته الشعرية معلنة عن حرب شعواء ضد العابثين في أرض الجزائر الطاهرة، صورة هيمنت عليها صورة الموت، يقول الشاعر[6] :

---

[1] – جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،ص14

[2] - أحمد كاظم : القراءة والتاويل ، مجلة الموقف الادبي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، العدد 25 ، ايلول 2006 ، ص165

[3] – مدحت الجيار : الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي ، دار المعارف ، ط2 ، مصر ، 1995 ، ص6

[4] – بشرى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص19

[5] – محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، مصر ، 1981 ، ص10

[6] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص6

أي بني ...

هكذا يفعل أبنـــــاء الجزائـــــــــر يــا صلاح الدين في أرض الجزائر

سر إلى الميدان ، مأمون الخطـــــى وتطوع ، في صفوف الجيش ، ثائر

أنت جندي بساحـــــات الوغـــــى وأنا . ، في ثورة التحرير شاعـــر

زغردي ، يا أمه وافتخـــــــــــري فابنك الشهم فدائـــي مغامـــــــر

كـن شواظا وتــنزل كالقضـــــــا وتفـــجر، فـوق هامات الجبـابـــر

نفسية متأزمة جثمت على صدر الشاعر و ألقت بظلالها الوافرة على أحاسيسه ، فالتهبت صور مخيلته وتحركت لغته الشعرية لتتشكل بنية القصيدة وتتخللها نواة دلالية تنبثق منها دلالات ثانوية ، وتتمثل هذه النواة في الموت الذي مثل القطب المشحون بالدلالات الإيجابية حول القصيدة ، إذ ذكر الشاعر في قصيدته دال الموت ليكشف عن حالة شعورية وعاطفة متأججة اتجاه ابنه ، وذلك حين ناداه " أي بني " ، ليجسد أدبا رفيعا طالما افتقدناه في أسرنا وبين ذوينا ، إنه أدب الأبوة ، مما يدل على " أن اللغة مضمون حياتي يعيشه الإنسان في حيزه الخاص [1] " . واللافت في النظر غلبة الأسلوب الانشائي ، حيث ردد الشاعر أفعال الأمر متقمصة طابعا حماسيا ، لتتولد عنها دلالات تعبر عن مقاصد مفدي زكرياء وتترجم جملة من الكوامن النفسية والمشاعر المضطربة للشاعر لتعترف بشعرية نصه الداخلية التي تنبثق من لغة النص وتترشح عن بنيتها ووشائج الصلة والتفاعل بين عناصرها[2]. والتي بدورها تزيد من حركية الصورة الشعرية وتمنحها على التجدد والتفرد.

(سر ، تطوع ، كن ، تنزل ، تفجر) ، أفعال أمر غلب عليها معنى المطاوعة و التكلف فهو يريد لابنه موته كريمة ، موته من أجل الوطن ، يغدو معها الموت هدفا نبيلا ، محبوبا ومطلوبا

[1] - كمال يوسف الحاج : فلسفة اللغة ، دار النشر للجامعيين ، ط1 ، 1949 ، بيروت ، ص125

[2] – علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري – دراسات نقدية – دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد 1990 ،ص132

بل واجبا مقدسا ، وذلك إيمانا من مفدي زكرياء بأن الحياة الكاملة لا يبلغ قمتها من الإدراك والوعي حتى تناغم بالموت وتفهمه فهما جماليا خالصا[1].

إن هذه الصورة التي جمعت بين هدفين ساميين أراد الشاعر تحقيقهما : فكري ارتبط بتلبية رغبة الشاعر الأب المحب لوطنه الذي يرنو للتحرر والاستقلال ، فضلا على الجانب الجمالي الذي جسدته التشكيلات اللغوية المبثوثة في الأبيات الشعرية ، فجعلتنا نستحضر مكان المعركة وزمانها من ملاقاة للعدو والتصادم معه ، وصور الانفجار والرصاص وكأنها ماثلة في المكان ، وكأنه بذلك يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل ، فإذا كانت حقيقة المكان – كحقيقة الزمان – نفسية وليست واقعية ، كان تشكيل الصور من حيث هي نسق للفكرة وليس للطبيعة ، متفقا تماما مع حقيقة المكان النفسية[2].

فمفدي زكرياء يريد أن يتلذذ ويستمتع بموت ابنه ، لأنه يرى فيها صورة جمالية وشعرية يستحسنها ويرى فيها شاعرية ، بعيدة عن كل معنى فلسفي للموت باعتباره مصيرا ميتافيزيقا ، يريده أن يكون شواظا متوهجا ولهيبا من نار يرسل على الأعداء فلا ينتصرون أبدا ، و لا غرابة في أن يملك مفدي براعة في تجديد المعاني في صورة جديدة ، حيث يدفع ابنه لأن يتنزل على الأعداء تنزلا مفاجئا يصعب التعامل معه أو الهروب منه كتنزل قضاء الله وقدره ، لذلك استعمل الشاعر فعل الأمر تنزل ، إذ أن هذا الوزن (تفعل) ، يفيد التكلف. فلربما كان الشاعر يكلف ابنه فوق طاقته ، أما قضاء الله فنزوله إرادي وبمشيئته– عز وجل – لكن شاعرا كمثل مفدي حين يبني عمله الفني يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي لا تأخذ طابعها الخاص ومعناها الوجداني والشعري إلا داخل الإيقاع العام للقصيدة[3] ، فهو يدرك مما لا يخالجه

[1] – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص305

[2] - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1981 ، ص128

[3] – ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة وتدقيق : أحمد عبد الله فرهود ، ط1 ، دار القلم العربي ، دمشق ، 1997 ، ص121

شك في أنه أدب ابنه على تعاليم شريعتنا الإسلامية السمحاء وسنة نبينا – عليه الصلاة و السلام– البيضاء ، تلك التعاليم التي تصنف الشهداء في سبيل الوطن والذائدين عن حماه ، في رتبة تضاهي رتبة الأنبياء والصالحين و حسن أولئك رفيقا ، فهو حين يخاطب ابنه قائلا : تفجر فوق هامات الجزائر .

يعلم علم اليقين أن ابنه سيستقبل هذا الخطاب الحماسي والتوصوي بأدب سام ، ملبيا نداءه بأدب بنوة راق مفاده افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين ، هكذا يفعل أبناء الجزائر ، وسيأخذ الابن الطلب على ظاهره فيكون كالقذيفة التي تتفجر فوق رؤوس العتاة الغاصبين ، حين يشتد وطيس المعركة في صورة جديدة ، تذكرنا بصور معارك صلاح الدين الأيوبي بل صورة قديمة تداولها الشعراء وكأن الصورة صارت عمودا من أعمدة المعاني لم يخرج هؤلاء كلهم عنها ، وإنما اختلفوا في سبك الألفاظ لا غير[1] ، هذا هو الموت الذي ينشده الشاعر ويرغب في أن يجسده ابنه ، ولسان حاله يردد قول الشاعر[2] :

لا أصحب الخوف ولا أرافـــــــــــقه والموت حتم ، كل حي ذائقـــــــه

فطعم الموت لا يتغير ، فلم نرضى أن نموت جبناء أذلاء ؟ وحسب زكرياء بموت عزيز لابنه يغيظ الكفار و أعداء الجزائر ويشفي صدري أبيه و أمه وصدور أبناء الجزائر الأباة فيقبل على الموت دون إحجام أو تجابن ، بل كل هو إصرار على مواجهة أسباب الموت وذلك هو الموت المنشود فموت الشجاع حياة كل مناضل أما الجبان فموته لا يحمد .

فلا مندوحة من القول : إن موضوعة الموت في هذه القصيدة ، كانت إيجابية إذ ترتب عنها جو غلبت عليه معالم الفرحة والسعادة ، ترجمتها زغاريد الأم وافتخارها بأن قدمت شهيدا في سبيل الله ثم الوطن وكلها إيمان بأنه[3] :

---

[1] – عبده بدوي : أبو تمام وقضية التجديد في الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985 ، ص149

[2] – أبو فراس الحمداني : الديوان ، تحقيق سامي الدهان ، بيروت ، 1944 ، ص265

[3] –لبيد العامري : الديوان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، د.ت،ص89

وما المال والأهلون إلا ودائع و لابد يوما أن تــرد الودائـــــع

هذا الموقف وهذه الصورة الشعرية ، التي قبلت الدلالات والمعاني غيرت العواطف فتعاملت مع تيمة الموت بجمالية شعرية ، تبين أن الشاعر حين يستخدم الكلمات لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية[1].

لقد عايش مفدي زكرياء يوميات زملاء له في السجن ، حيث الألم والعذاب و الصبر والمقاومة ، لتفتح عيناه ذات صباح على مشهد دموي ، يقدم فيه رفيقه في زنزانة السجن " الشهيد أحمد زبانا " إلى المقصلة ، فتسلل هذا المشهد العظيم إلى شعره ، ليمنحه إضاءات دلالية وتصويرية ، ويتشكل من جراءه صورة ضبابية ، جمعت بين المأساة واللوحة الفنية التي يتمتع المشاهد بالنظر إليها ، يقول الشاعر[2] :

قام يختـــال كالمسيـــــح وئيدا يتهادى نشوان ، يتلو النشيـــدا
باسم الثغر ، كالملائك ، أو كالطـــــــــــــفل ، يستقبل الصباح الجديـــدا
شامخا أنفه ، جلالا وتيـــــــها رافعا رأسه ، يناجي الخلـــــــودا
رافـــلا في خلاخل ، زغردت تـــمـــــــــــــلأ من لحنها الفضاء البعيـــــدا
حالما كالكـــــــليم كلمة المجـــــــــــد ، فشد الحبال يبغي الصعـــــودا
وتسامى كالروح ، في ليلة القـد ر ، سلاما يشع في الكون عيـــدا
وامتطى مذبح البطـــــولة معـــــــــــــراجا ، ووافى السماء يرجو المزيـــدا

ينطلق الشاعر في تصويره الشعري بمشهد مفعم بالحركة والحيوية (قام – يختال – يتهادى – يتلو) ، قيام إرادي ، لا يحتاج إلى تعنيف أو قسوة مع أن الشهيد يدرك مصيره ، إنها مصيبة

[1] – عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، ص70

[2] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص9

الموت ذلك اللغز المذهل المجهول الغامض الذي لا يعرف عنه شيئا[1]. وكان جدير به أن يظهر بعض المقاومة ، ويردف هذه الحركة الاختيارية بحركة إيقاعية تهتز معها جميع فرائسه ، إنها حركة الخيلاء ، حركة الاعتزاز والفخر ، هذه الحركة التي صاحبها الغبطة والسرور وترديد النشيد من طرف رجل مقبل على الموت ، تستدعي شخصية دينية مرت بنفس الابتلاء وبنفس التجربة ، إنها شخصية المسيح سيدنا عيسى – عليه السلام – رمز" التضحية المطلقة والفداء النبيل "[2]، في صورة تشبيهية تناسب مقام الفخر والاعتزاز .

إلا أن ضبابية الصورة تبدو – في نظرنا – من خلال استعمال الشاعر للأفعال المعتلة (قام – اختال) مما يشي بالضعف والوهن الذي أصاب أحمد زبانا جراء ألوان العذاب التي سلطت عليه ، والتي يبدو لنا أنها أشد وقعا عليه من ألم المقصلة ، فلحظة الموت لا تدوم طويلا ، لذلك كان الشهيد أحمد زبانا مقبلا على هذا المصير بكل أريحية لافتقاده الاحساس بالألم أثناء تنفيذ حكم الاعدام . لكن أنواع العذاب الأخرى قاسية عليه ، فهي دائمة ومتجددة ، وينتظرها في غير شوق فضلا على أنه لا يأمن على نفسه قوة التحمل وعدم إفشاء الأسرار المتعلقة بالثورة والثوار . فأصبح الموت (الشهادة) أقصى أمنياته ، لكثرة الأدواء ، فـــ:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيـــا وحسب المنـــايا أن يكن أمانيـــا

ولا أريد أن أقسو على الشاعر مفدي زكرياء إذ أقول : إنه كان يشعر بنوع من التوهم في تشكيلة لهذه الصورة المبالغ فيه ، ومرد ذلك إلى الاضطراب الذي كان ينتابه والوحشة التي يشعر بها ، إذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير ، وارتاب وتفرق ذهنه ، وانتفضت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع[3].

[1] – إميليو غرسيه غومث : مع شعراء الأندلس والمتنبي (سير ودراسات) ، ترجمة : الطاهر مكي ، مطابع سجل العرب ، ط1 ، 1974 ، القاهرة ، ص

[2] – أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار الجيل القاهرة ، 1975 ، ص252

[3] - الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، 1996 ، ج6 ، ص250

الصورة الثانية ، هي صورة الشهيد وقد ارتسمت الابتسامة على شفتيه في ذلك الصباح وأي صباح ، إنه صباح ينقله من دار إلى خير جوار ، صباح لم يعهده ولم ولن يعرف له مثيلا ، صباح يعود به إلى مرحلة الطفول والتصابي حيث البراءة و الملائكية والطهر والنقاء وعدم الاكتراث بما يحيط به أو بما يحدث ، فهو كالطفل الذي يقبل على بعض الأمور التي قد يلقى حتفه جراء الاقتراب منها ، لكنه لا يدرك خطورتها .

صورة تشبيهية بسيطة ، ربطت بين طهر الملائكة وطهر الطفل الصغير وليس كما ذهب إليه الدكتور يحي الشيخ صالح حين ربط بين الابتسامة والملاك[1]. ولكن الصورة مع بساطتها إلا أنها جسدت شعورا داخليا للشاعر مفدي زكرياء و هو إحساسه بدنو أجله ، بل وكأنه غدا ماثلا للعيان ، في انتقال من صورة تجريدية إلى صورة حسية موحشة ارتبطت بصورة الشهيد وهو يساق إلى آلة الموت بكيفية تنشأ من " طابع افتراضي و أساس تجريدي ما ، إن للحواس أثرا ظاهرا فيها ، إلا أن ما يميزها هو التأثيرية الفردية أو الذاتية"[2] ، وتتواصل صوت الشاعر في هذه القصيدة ، وينمو معها حلم الشهيد ليرتسم في أفقه عالم جديد يجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شيء يكتسب مزيدا في جدته[3]. صور مصدرها اللاشعور وإن كان قوامها الكلمات ، صور حاكت صورة النبي موسى (كليم الله) ، حيث تجلى له النور الإلهي إيذانا ببداية التكليف وحمل رسالة ، أما أحمد زبانا فقد انتهت مهمته وحل زمن المكافأة ، زمن الإجازة ، إنه سيحصل على مفتاح الحرية والتحرر حيث تسمو روحه سمو الروح (الملك جبرائيل) وتتعالى في سماوات المجد والخلود لأن الشهادة عرس دموي لا ينتهي ، والشهداء يحملون مقابرهم على أكفهم ، ويشترون تذاكر للموت ، ثم يسيرون في مهمتهم بخطى ثابتة

[1] – يحي الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، دار البعث ، فسنطينة ، ط1 ، 1987 ، ص320

[2] – عبد اللطيف عمران : شعر ابي فراس الحمداني (دلالاته وخصاصه الفنية) ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 1999 ، ص232

[3] – جابر عصفور : الصورة الفني في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص83

مزغردة كأنهم ذاهبون إلى العرس ، إلى الحياة وإلى الموت الجميل[1]، لقد غرس الإسلام في نفوس العرب فكرة الحياة بعد الموت[2] ، فتحولت بعد ذلك الدلالة السلبية للموت إلى دلالة إيجابية بفضل القدرة الإبداعية مفدي زكرياء ليمتطي أحمد زبانا آلة الموت في صورة استعارية بديعة ، فالتصوير وسيلة فنية ليرسم بها مشهدا أساسه الكلمات[3]. ، فتنتقل به آلة الزمن (الموت) ، فتعرج به في معارج الرضوان وهو راض تمام الرضا بما سيحظى به من تكريم رباني ، وموقن كل اليقين أن محطة الخلود تحتاج إلى جواز سفر أحمر ، فاسترجاع الوطن والعودة إليه لا يتحققان إلا عن طريق الموت والاستشهاد ، وعشقه لوطنه جعله يعشق الموت ، ويصوره في الموت قبل أن يسعى الموت اليه[4]، مما جعله يندفع نحو الموت ، صارخا[5] :

اشنقوني فلست أخشى حبـــــــالا واصلبوني ، فلست أخشى حديـــــدا

وامتثل سافرا محيـــــــــاك جـــلا دي ، ولا تلتثم ، فلست حقـــــــودا

واقض يا موت في ما أنت قـــــاض أنا راض ، إن عاش شعبي سعيـــــدا

إن حديثه عن الموت ليس حديث الخائف منه ، القلق على مستقبله ، بل هو يرى فيه نقطة البدء نحو حياة كريمة حرة ، وطريقا من طرق السعادة التي يحلم بتحقيقها ، أو بعبارة أخرى إن مفدي زكرياء قد اقترب بحبه للموت من مسلك الرومانتكيين الذين يرون في الموت نهاية للعذاب

[1] – إبراهيم منصور محمد : صورة الشهيد في شعر محمود درويش " المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها ، م6 ، ع4 ، ص172

[2] – إحسان عباس : مشكلة الموت في الفكر الإسلامي ، مجلة الأديب ، ج5 ، 1955 ، ص5

[3] – أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، مكتبة دار العروبة ، الكويت . 1982 ، ص72

[4] – محمد صلاح زكي أبو حميدة : الطالب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية ، مطبعة المقداد ، ط1 ، غزة 2000 ، ص111

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص10

وبداية للسعادة ولكنه يختلف عنهم في أن تمنيه للموت لا ينم عن نزعة تشاؤمية انهزامية ، بل هي نزعة المتفائل الحالم بحياة أفضل في ربوع وطنه[1].

لا شك أن الخطب عظيم على الشاعر أكثر من عظمه على الشهيد ، لأنه يتوجس خيفة أن يلقى نفس المصير ، لكنه يتخفى بقناع الشهيد ، فيحاول أن يتذوق طعم الموت قبل أن يلتهمه ليتحسس مرارة الذوق أو حلاوته مستعينا بصبره وشعره البكائي[2]. لذا وجب على المتلقي أن يبذل من الجهد ما يكافئ جهد الشاعر[3]. فيحسن التذوق (اشنقوني – اصلبوني – امتثل – لا تلتثم – اقض يا موت) ، جملة من الصيحات تترجم انفعالات نفسية لمفدي زكرياء ومقاصده ، الشنق والصلب معنيان يشعان بدلالة الموت أو يمهدان له .

امتثل أو لا تمتثل ينمان عن سخرية الشاعر واستهانته بالمعنى القريب من الموت ، ليجهر بعد هذه الدلالات المجاورة لمعنى الموت ، بالمعنى الصريح لها (اقض يا موت) ، لتتحقق حتمية الموت شيئا فشيئا ، لأنه كلما قربت اللفظة من وضعها البدائي كلما كانت تصويرية[4].

لقد عمد الشاعر إلى تشخيص الموت ، إذ أسند إليه لغة القضاء التي هي من صفات الإنسان ليزيد المعنى قوة وضوح فضلا على زيادة المبنى ، فتكتمل تجربة الشاعر ويعبر عن صدق وجدانه وعما يجده في نفسه ويؤمن به[5] ، ويمنح صورته روحا تنبض بالحياة معتمدا على نبرة صوت قوية في محاولة دغدغة مشاعر المتلقي ليشعره بعظم المشهد وجماله " والشعر نفسه ليس في حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن

[1] – أبو حميدة : الخطاب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية ، ص111

[2] – محمود حسف أبو ناصي : الرثاء في الشعر العربي (جراحات القلوب) ، دار مكتبة الحياة ، ط2 ، بيروت ، 1981 ، ص237

[3] – مصطفى السويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ، ط2 ، القاهرة ، 1959 ، ص177

[4] – علي محمد سلامة : الأدب العربي في الأندلس ، دار العربية للموسوعات ، ط1 ، 1989 ، ص260

[5] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 ، ص387

يهز الأذن هزا قويا[1]" . ويظل هاجس الموت مسيطرا ومهيمنا على أفكار الشاعر ، حيث يكشف على جملة من الصراعات الداخلية التي تراود مفدي زكرياء ، وكانت تمثل ثقلا شعريا على ذاكرته ، لكنها تتلاشى تدريجيا حين يبوح بها عبر سلسلة من الروابط الشعرية تنقل لنا صورة الموت بلغة شعرية إيحائية ، تعاد من خلالها مفردات بعينها تظل تردد نفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها ليكون حقلا أو حقولا دلالية[2] .

إن موقف الشاعر من الموت ، كموقفه من الحياة ، يموت ليحيا ويحيا ليموت ، يتعامل معهما بعبثية المؤمن بمصيره الثابت والقار ، حيث أن الموت يفضي إلى الانتصار من أجل تغيير وجه الشر والاستعباد ، ولذلك نجد في مواجهة الموت نوعا من التحدي والتمرد والتشبث بحركة الزمن[3]، يقول الشاعر[4] :

نادى المنادى إلى التحرير يدفعهـــــا فاستصرخت من قيود الحجر تنعتق

ثارت على الظلم مثل السيل جارفـــــة فلا الفيـــــالق تثنيها ولا الفـــــرق

جيش ، إلى النصر ، تحدوه ملائـــكة مسومون ، بموج المـــوت يندفـــق

إن حياة الشعب الجزائري ترتسم عند الشاعر في صورة مشهد سينمائي ، بطله جيش مدجج بعقيدة ايمانية ثابتة مضمونها " بلى إن تصبروا وتتقوا ويأتوكم من فورهم هذا يمددكم ربكم بخمسة آلاف من الملائكة مسومين "[5] ، جيش تواق إلى الموت (الشهادة) ، فلم يجد الشاعر إلا أن يستعير لذلك صورة البحر بما فيه من موج متلاطم وتدفق عظيم وصراعات ومرارات وآلام وغربة

[1] - ماري جان : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة : سامي الدروبي ، ط2 ، دمشق ، ص70

[2] - أحمد الزعبي : الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها ، ط1 ، اربد ، 1995 ، ص71

[3] - سلام الأوسي : الزمن في شعر الرواد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية – ابن رشد ، جامعة بغداد ، 1999 ، ص169

[4] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص27

[5] - سورة آل عمران ، الآية 125

، ليمنح الأثر قدرة هي من القوة بحيث تحول الواقع المصور ، أو تحط من شأنه في أعين الجمهور[1]. إن هذا الجيش يعشق الموت ، بل هو الموت بذاته ، لذلك :

لم يثنه دون إدراك المنى رهق وإن هم ،أحرقوا بالنار ، أو شنقوا[2]

لأنه جيش يتحلى بالشجاعة ، فيرى في الموت أو في أسبابه (الإحراق ، الشنق) ، شكلا من أشكال البقاء والخلود ، فهم قد ألفوا الموت وتعودوا عليه فأصبحو لا يرهبونه ، ولم يثنهم عن تحقيق أسباب الحياة ما كان يحيق بهم من جرائم استعمارية ، ودسائس أخ أثيم بائع لضميره ومنكر للروح الوطنية ، فكلما ضاق الخناق عليهم و تجدد ازدادوا اشتعالا وإصرارا ، وتمسكا بالحرية ، فالضغط لا يقتلهم وإنما يحييهم ، والمصاعب لا تسد عليهم الطريق ، وإنما تفتح أمامهم سبلا واسعة عريضة[3]. فمسرح الموت بالنسبة مفدي زكرياء ، هو ساحة المعركة، لأن فيها موتا كريما، موتا من أجل تحرير أرض وتحرير شعب، يقول الشاعر[4] :

نزلنا من معاقلنا صقورا وصلنا في الوغى ، أسدا غضابا

وفي استقلالنا متنا كراما وبلغنا الرسالة من تغابى

فيصبح الموت بالنسبة للشاعر معايشة الحياة ، لأن هناك فعلا قائما هو فعل الموت والشهادة ، فالموت الذي يعنيه مفدي زكرياء ليس الموت العادي ، ولكنه الموت الذي يتم بناء على فعل : فعل مواجهة أو مجابهة ، أو مقاومة ، والذي تكون نتيجته الموت[5].

كل هذه الصور مجتمعة ، الهدف منها التأثير على المتلقي بعد أن تجاوب مع إحساس الشاعر مما يفسر ازدواجية عمل الصورة وظيفيا ، لتكون عاملا مشتركا بين المبدع والمتلقي فتحقق بذلك

---

[1] – فهد عكام : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 149 ، دمشق ، أيلول ، ص43

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص27

[3] – رجاء النقاش : شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، د.ط ، 1971 ، ص176

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص41

[5] – شاكر النابلسي : مجنون التراب – دراسة في الشعر وفكر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص405

جانبان هامان : " جانب ينبع من الشاعر محددا انفعالاته وبواعث رغباته وجانب يخص المتلقي ، فتؤثر الصورة تأثيرات متباينة في عدد من المتلقين وتخضع لتأويلات متعددة"[1].

شعرية الغـــربة :

الغربة هي ذلك الإحساس الغريب الذي طالما رافق الانسان ، منذ أن عرف الوجود ، فقد حمل بين جوانحه ضروبا من الإحساس بالغربة حتى لقد تلونت قطاعات عريضة من أدبه بعد ذلك بهذا الإحساس[2] . والشعراء من أكثر الناس عدائية لهذه الظاهرة التي سلبتهم ذواتهم وهذا ما أشار إليه المفكر الفرنسي " **روجيه جارودي** " **R.Qaraudy** في قوله : " إن الإبداع لهو الضد المقابل للاغتراب ، أو الاستلاب ، وماذا عسى أن يكون الإبداع إن لم يكن هو وعي الفرد بذاته ، من حيث هو حرية ، تمتلك استقلالا ذاتيا ، وتقوى على الفصل في مصيرها الشخصي ، في إطارها التاريخي الخاص مستخدمة كل ما تملك من قدرات عملية؟ "[3].

وكثيرا ما ارتبطت الظاهرة بفكرة الحرمان والضياع التي اقترنت بوجود الاستعمار الذي إذا دخل بلدة " سلب أهلها عاداتها وتاريخها ، ووجودها الحضاري ، إن لم نقل بأنه قد انتزع منها صميم طبيعتها ، وآية ذلك أن الاستعمار ، قد قذف بتلك الجماعات إلى عالم غريب من الأشياء والمعاني والدلالات ، فلم يكن في استطاعتها حتى بعد الظفر بالاستقلال إن تتحرر تماما من تلك الغربة"[4].

---

[1] - عبد اللطيف عمران : شعر أبي فراس الحمداني (دلالاته وخصائصه الفنية) ، ص237

[2] – ماهر حسين فهمي : الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ، منشورات معهد الدراسات العربية ، مطبعة الجبلاوي ، 1970 ، القاهرة ، ص5

[3] – زكريا إبراهيم : معنى الاغتراب عند الإنسان العربي المعاصر ، مجلة العربي ، العدد 194 ، الكويت ، جانفي ، 1975 ، ص 152

[4] – المرجع نفسه ، ص 154

وهذا ما لمسناه في شعر مفدي زكرياء ، هذا الشاعر الذي عاش جزءا من حياته بعيدا عن الوطن والأهل يعاني آلاما و أشكالا مأساوية تعددت دواعيها وأسبابها ، فمن ذلك قوله مناديا سلواه[1] :

ورب نجوى كدنيا الحب دافئـــــــــة قد نـــام عنها رقيبي ليس يستـرق
عادت بها الروح من سلوى معطـــرة فالسجن من ذكرى سلوى كله عبــق
سلوى أناديك سلوى مثلهم خطـــــأ لو أنهم أنصفوا كـــان اسمك الرمق
يا فتنة الروح هلا تذكرين فتـــــى ما ضـــره السجن إلا أنه ومـــق

تعيد إلى أذهاننا هذه الأبيات زيدونيات بحتري الأندلس ، الذي طالما تغني بمحبوبته ولادة بنت المستكفي ، بل تذكرنا بقصيدة بعينها من غزلياته و لا غرابة في ذلك ، فكثيرا ما ردد مفدي زكرياء شعر ابن زيدون ، وقاسمه نفس التجارب ونفس الانفعالات ونفس المعاناة ونفس الذكريات ، والذكريات جزء من الماضي الذي يثير في الشاعر الشوق والحنين ، رغم عدم وجود أي عمل مشترك بينهما باستثناء الأهداف الرئيسية والنظرة الكلية [2] ، مفدي زكرياء يبكي حبا مفقودا غاب في عتمات السجن ، فسبب له كآبة وقلقا نجم عنهما صورة عاطفية هادئة ارتبطت بسلوى مفدي زكرياء التي تمثل لديه مصدر الحياة والحب و ملاك الجنة الذي نزل على الأرض لإشعال نار الشباب وتعليم الإنسان معنى الصفاء الروح وجمال الإحساس ، والكائن الذي لا يكفيه نداء الحب[3]. سلوى الشاعر هي الحبيبة ، هي كل بنت جزائرية ، بل هي الأم الكبرى " الجزائر " ، هي الأنثى التي تبدد غربته ، وتبث فيه معاني اللطف والرقة وتفتح أمامه فضاء مليئا بالانعتاق

[1] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص22

[2] – س.م.بورا : التجربة الخلاقة ، ترجمة : سلافة حجازي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت ، بغداد ، ص34

[3] – محمد الهادي بوطارون : الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي ، دراسة تطبيقية في الشعر ايليا ابي ماضي وابراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي ، مخطوط رسالة دكتوراه ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، 2007 ، ص118

والتحرر ، فلا عجب في أن يحل هذا المخلوق الرائع محل التقديس لأن فيه معاني اللطف والطهر والعطف والرحمة والسماحة[1].

سلوى ، لقد صرح الشاعر باسم محبوبته التي يفتقر إليها ، ليشعر المتلقي بأنه لا يزال وفيا لحبه وبأنه لا يتحرج في ذكر اسم محبوبته التي تعددت دلالاتها ، لتدفع عنه شعور الإحباط الذي يستجير له أغلب الناس بالعدوان قد يؤدي ببعض الأفراد الى نوع من الاستكانة والجمود أو الانسحاب و انعدام النشاط وذلك أن الفرد قد يتبين أن المقاومة لا تجدي فيعمد عندئذ على انسلاخ من الموقف[2]. مفدي زكرياء يستمد صموده وثباته من هوى سلوى فهو المذكي لشعلته الثورية وروحه الوطنية . لكن يستوقفنا التصريح باسم المحبوبة ، لنقول : إنه لم يكن اسما حقيقيا لامرأة أنثى بل هو اسم مستعار ، هو الاسم القناع الذي يمثل الجزائر الوطن ، لأن النشأة التي نشأها مفدي زكرياء تجعله ، يتوخى الحذر بأن يضع نفسه موقف شبهة تطعن في تكوينه الديني ، لذلك نجده يذعن شديد الإذعان إلى التقاليد الصارمة التي يفرضها الدين والمجتمع الذي يعيش فيه مما يجعله يتحفظ في أن يظهر لواعجه ، زد على ذلك أن المقام لا يتناسب وطرح مثل هذه المواضيع الشخصية .

فالوطن والمرأة عند مفدي زكرياء وجهان لعملة واحدة ، وهو بينهما الرومانسي الذي يذوب صبابة وعشقا ، هو شاعر الحب الذي يهيم بسلواه ، كما هام من سبقه من الشعراء بمحبوباتهم وتغنوا بها ، إلا أنه تميز عنهم في أن سلواه هي التي تأجج في نفسه روح الثورة وتشحن أفكاره فينظم القصيدة .

ويبقى الشاعر في صراع بين يأس يمزقه ويشتت أفكاره و أمل يحي فيه حب الوطن وحب الأهل وحب الآخر ، والتمزق كما هو متواضع عليه هو حالة من الازدواج في الكيان النفسي ،

[1] – عمر فروخ : الشابي شاعر الحب والحياة ، منشورات دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960 ، ص174

[2] - عبد الستار محمد ضيف : شعر الزهد في العصر العباسي ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص136

ينعكس معها انشطار الوعي الشخصي بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية نفسية انعكاسية تنبع من تقمص تجربة ذاتية واعية ، أو غير واعية و إن كانت " تجارب الكاتب إبان الإبداع تتوقف حين تبدأ القصيدة بالوجود "[1] ، فالتمزق تجربة جاهزة لدى الأديب تتحول عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يغذي أدبه بروح وجودي فيصطبغ تعبيره عن المرارة المأساوية ، وما كان للتمزق أن يستحيل مولدا أخلاقا لولا أنه قوة محركة تفجر الطاقات الكامنة في نفس الأديب ليعبر عن حاله الكائنة ، ومآله الصائر بما يصور عادة نمطا من التجارب الإنسانية ، فإذا بالأثر الفني يتبوأ منزلة الأدب الإنساني القاطع[2]. وتظل الغربة تلاحق الشاعر ، وتحكم زمامها على نفسيته فتثير أشجانه وتحنانه إلى الوطن والأهل والذكريات الجميلة ، فيبدع شعرا ممزوجا بالحنين يصبح أعمق عاطفة وأبعد أثرا في النفس وأكثر دقة وتحديدا ، لأنه يرتبط بالحب العميق لأرض الوطن والأمل الكبير في أن يكون متحررا يخيم عليه الأمن والاستقرار ، وتلك هي الوطنية الصادقة[3].

فمفدي زكرياء لم يفارقه وطن المولد (الجنوب الجزائري) ، بل زاد تعلقه به ، مكنا له الحب والعرفان رغم حجم المعاناة ، فذكره في أشد المواقف صعوبة حيث ظلمة السجن واضطراب المشاعر وتأججها ، متغنيا بجماله ، فجمعت قصائده بين الحزن وحسن الطبيعة في الوطن فيجسد لنا صفة الغربة ، بما يكنه قلبه للبيئة التي نشأ وترعرع فيها والتي كانت مصدر إلهامه لما حوته من مظاهر جمال ، إلا أنه فارقها فراقا غير وامق ، فيصف ما خلفه ذلك الفراق بشكل

[1] – أوستن وارين – رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، 1972 ، ص193

[2] – محمود هياجنة : الاغتراب في القصيدة الجاهلية – دراسة نصية ، دار الكتاب الثقافي ، عمان ، الاردن ، 2005 ، ص122

[3] – عزيزة مريدن : القومية والإنسانية في الشعر المهجر النوبي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1966 ، ص73

سلس ولطيف أضفى على المعنى جمالا ، وبدد صورة الكآبة والحزن اللذان طالما صاحبا معاني الغربة والاغتراب ، يقول الشاعر[1] :

وفي صحرائنا جنـــات عـــــدن بهـــا تنساب ثروتـــنا انسيـــابا

وفي صحرائنا الكبـــرى كنـــوز نطـــارد عن مـــواقعها الغـــرابا

وفي صحرائنا تـــبر وتـــمر كـــلا الذهبين : راق بهـــا وطابا

وفي صحرائنا شعـــر وسحـــر كـــلا الملكيـن : حط بهـــا الركابا

وفي صحرائنا أدب وعـــلم زكـــا بهـــما المثقف واستطـــابا

وفي واحاتنا ظـــل ظليـــل تفـــوز به نواعـــرها حبـــابا

وفـــوق سمائها قـــمر منيـــر نطـــارحه الأحاديـــث العـــذابا

نلمس في هذه الأبيات غربة مكانية سطحية ، سيطرت على نفسية الشاعر فبثها بنبرة رومانسية وعاطفية مباشرة ليفصح عن فكرة أعمق وينبه إلى مشروع استعماري خطير حاول من خلاله الاستعمار نشر روح الفرقة بين أبناء الوطن الواحد ، حيث عمل على تقسيم الجزائر إلى جنوب (الصحراء) وشمال ، وللأسف هذا المشروع لاقى ترحيبا من بعض الجزائريين المشكوك في جزائريتهم ، لكن مفدي زكرياء أدرك خطورة الموقف ، فنادى بصوت الأنا الجماعي لأنه يعلم أن الصوت في الكلمة الشعرية يلعب دورا مهما في تفسيرها ومضمونها [2] ، فراح يردد عبارة (صحرائنا) ، لتأكيد الانتماء الجماعي وتجسيد روح الجماعة ونفي الانشطار ورفض التقسيم المزعوم ، وفي ذلك محاولة غير بريئة من الشاعر أن ينسلخ من تجربته الفردية (السجن والغربة) وما صاحبها من إحساس بالألم والعزلة ليرمي بها إلى الطرف الآخر الغافل فيبثه همومه و انفعالاته التي طالما ارتبطت بعاطفته الصادقة " هذا البث متأت من الحدث ، لا

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص33

[2] – أحمد محمد فتوح : واقع القصيدة العربية : دار المعارف ، مصر ، 1984 ، ص96

من صورته الأدبية والشاعر هنا ينقل و لا يعبر وهذا المنحنى يعيدنا إلى تلك الواقعية النقدية التي شاعت لدى الشعراء اليساريين في الوطن العربي ، ولا سيما العراقيين منهم في أثناء الخمسينات : كالبياتي في دواوينه الأولى و السياب في (الأسلحة و الأطفال) وكاظم جواد في ديوانه (أغاني الحرية) وغيرهم"[1] .

يظهر أن غربة الشاعر لم تكن حادة أو متأزمة لأنها خضعت لسلطان الضمير الجمعي ضمير المتكلمين ، فخفف من وطأتها وقهر جبروتها وتشتت تأثيرها بين الأنفس فاضمحلت وتلاشت بين ظاهرتين أسلوبيتين ، (التكرار ، والتقديم والتأخير) اللذان أحدثا تناغما صوتيا و إيقاعيا ، طغى على صوت الغربة المكانية فقلل من ألمها اعتمادا على تكثيف اللغة ، من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي ، وعلى استخدام الصور التي تتكون في داخل سياق النص ، مما يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات ، ويحوله إلى ما في اللغة من خصائص فنية[2]. لكن سرعان ما تتأزم الذات الإنسانية عند الشاعر ، فتخنقه الغربة و تقظ مضجعه ، لأنه بعيد عن أرضه ، والجالي عن مسقط رأسه ومحل رضاعة كالعير الناشط عن بلده ، الذي هو لكل سبع قنيصة ، ولكل رام دريئة[3]، يقول الشاعر[4] :

جـزائر مهما باعد الخطب بيننـــــا تباركني النجوى ، وتهفو بي الذكرى

حنيني إلى القصباء هاج مدامعـــي وشوقي إلى بلكور أفقدني الصبـــرا

وفي حي باب الواد ماضي صبابتـــي تركت باب الوادي من كبدي شطـــرا

ويا فتنة الأبيار والسعد بـــــــاسم ألم تنسك الأبعاد أيامنا العطـــــــرا

[1] – خالد علي مصطفى : محطة الشعر الأخيرة في العراق ، مجلة لغة الضاد ، منشورات المجمع العلمي العراقي ، ج3 ، بغداد ، 2000 ، ص215

[2] - محمد عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية الى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط6 ، 2006 ، ص25

[3] – الجاحظ : الرسائل ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، ج2 ، ص385

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص314

والحقيقة أن هذه القصيدة جمعت أنواع الغربة ، فشعور مفدي زكرياء بالغربة المكانية كان ملازما له فهو لم ينعم بالاستقرار منذ أن تكلف بحمل هم الوطن .

شعرية اللون :

تعد الألوان قلائد ، يتوش حبها الجمال ، وهي عنصر من عناصره ، ولا يختلف اثنان حول جماليات الألوان ، ولا أحد ينكر ما تحدثه الألوان من تأثيرات في حياتنا اليومية فربما يختلف الناس في تفضيلهم لهذا اللون وكراهيتهم لآخر ، ولكنهم جميعا متفقون على أن الحياة تبدو أجمل و أبهى عندما تكون ملونة[1].

واللون من أهم الظواهر المعبرة عن الجمال ، بل هو من أكثر العوالم المشكلة للصورة الأدبية لارتباطه الوثيق بجميع مظاهر الحياة ، فكان من البديهي أن يحاكي الفنان عامة والشاعر خاصة الألوان الموجودة في الطبيعة ، باعتبارها وسيلته في التعبير عن تجربته االشعرية فالجمال المبطن أكثر روعة من الجمال الظاهر[2] ، واللون " بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية ، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها ، من الشكل إلى المضمون ، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية ، وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص"[3].

ولتأثيرها السحري في عالم الشعر ، وظف الشعراء الألوان عارفيين خطورة هذا التوظيف في حقل الشعر ، مدركين كيف يستغلون أمثل الطاقات اللونية في اللون ليفاعلوها بمنطقة شعرية يعينوها

[1] – عبد الرحمان بدوي : فلسفة جمال الفن عند هيجل ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1966 ، ص41

[2] – ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون ودلالاته في الشعر ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الأردن ، ص13

[3] - محمد صابر عبيد وفريقه النقدي : سيمياء الخطاب الشعري – من التشكيل إلى التاويل ، قراءات في قصائد من بلاد النرجس ، مطبعة هاوار ، دهوك ، ط1 ، 2009 ، ص125

في لحظة الحاجة الفنية العليا لهذه المفاعلة ، ليكون الناتج في أعلى مراحله أنموذجية وأداء وتشكيل ومعنى وحضورا[1].

ويبرز التشكيل اللوني بقوة عند الشاعر مفدي زكرياء ، لأنه يدرك فاعلية هذا العنصر في بناء شعرية القصيدة ، وإثارة الانفعال في النفس" فقد يبعث فينا الفرح والسرور أو الحزن والغضب ، ومن هنا جاءت أهمية اللون في الشعر لأنه وسيلة هامة من وسائل التعبير والفهم[2]" ، ولذلك شاع في شعره جملة من الألوان انسجمت مع رؤيته المتكاملة ، فأضفى مسحة جمالية على شعره وعمق صوره الشعرية ، " فالصورة لا تخلو من اللون فيها من أحمر و أخضر و أبيض وغيرها من الألوان المركزة والخفيفة أو من لون نتج من نوعيين مركزيين فنبع منهما لون آخر يحمل عناصرهما معا ، وليست هذه المقصودة عندي من الألوان فحسب ، بل أضيف إليها كذلك ما توحي به بعض هذه الألفاظ من الرموز تدل على لون ، أو معنى فيه شبه اللون[3]" ، حيث وظف مفدي زكرياء اللون الأحمر ، الذي غالبا ما ارتبط بدلالة الدم ، من ذلك قول الشاعر[4] :

إن الجـــزائر قطعة قدسيـــــــة في الكـــون..لحنها الرصاص ووقعـا
وقصيدة أزلية ،أبياتهـــــــــــا حمراء، كـــان لها (نفمبر) مطلعـــا
نظمت قوافيها الجماجم في الوغـــى وسقى النجـيع رويهـا .. فتدفعـــا

لقد خص الشاعر هذا اللون بدلالة إيجابية عندما ربطه بالأزل والديمومة والخلود ، كما أنه منحه معنى الطول ، حين اتصل وارتبط بابيات القصيدة ، ذلك أن الأحمر من أطول الموجات الضوئية[5].

---

[1] – محمد يوسف همام : اللون ، مطبعة الاعتماد ، ط1 ، مصر ، 1930 ، ص1

[2] – علي صبح : البناء الفني للصورة الادبية عند ابن الرومي ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، ط2 ، 1996 ، ص273

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص58

[4] - أحمد المختار : اللغو واللون ، علم الكتاب ، ط2 ، القاهرة ، 1997 ، ص111

[5] – ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون ودلالاته في الشعر ، ص43

فهذا اللون يثير الفزع ويبعث الرعب في النفوس ، لأنه يحيل الى معنى " الصراع والقتل والموت والثورة والحرب"[1]

يقول الشاعر :

ثورة التحرير مدي

لبني الجيل يـــدا

دمها أحمر فائــر

واشهدي كيف نفدي

ثورة الفكر غدا

يوم تحرير الجزائر[2]

فالصورة في هذه الأسطر قائمة على الوصف (وصف الدم بالحمرة وبالفوران) ، فاللون الأحمر للدم من المسلمات المتعارف عليها ، لكن وصفه بالفوران والحركية دليل على أنه دم جديد لا يزال متوهجا ، فهو من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة[3]، وفي ذلك إشاعة للرعب والخوف في صوفوف الأعداء ، وتحفيز واستنهاض للشباب لأن يلتحقوا بصفوف الثورة التي لا تزال فتية ، حديثة السن ، فيها من الحماسة ما يوفر لهؤلاء الشاب الثائر فرصة التعبير عن مشاعرهم و إثبات وجودهم بالمشاركة في الدفاع عن الوطن ، فهم في أوج القوة والعطاء والحركة ، والوطن بحاجة إلى أن تسخر هذه الإمكانات الشبابية الحماسية في الذود عن حماه ، فالمستعمر قد عاث في الأرض فسادا ، وأقدم على جرائم سافرات ، يقول مفدي زكريا[4] :

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص99

[2] – أحمد المختار : اللغة واللون ، ص111

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص154

[4] - هيجل : فكرة الجمال ، تحقيق جورج طرابشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص307

وتـــــأتون الجــرائم ، سافـــــــرات فضائح ، تهتكـــــون ، بهـــــا الوقارا

قد احمر الصليب لها حيـــــــــــاء وضـــــج لها ابن مريم والنصـــــــارى

لقد استدعى اللون الأحمر صفة الحياء التي تنتاب الإنسان إزاء الآخرين حين يقدم على فعل محظور تأباه فطرته السليمة ويشهد الناس عليه ، فالمستعمر (المستدمر) قد مارس في حق الشعب الجزائري ، فضائع وفضائح شهد العالم بأسره على حرمتها في أعرافه ومواثيقه الدولية مما جعل النصارى الأحرار من أتباع سيدنا عيسى – عليه السلام – ممن يقاسمون المجرم الفرنسي نفس المعتقد يشعرون بالحياء الذي ترجمته الحمرة التي انعكست على ملامح وجوههم ، لهول ما اقترفته فرنسا الدموية في حق الشعب الجزائري الأعزل .

وهكذا ظل مفدي زكرياء يستثمر إيحاءات اللون الأحمر لنقل المعنى المراد بصورة متوهجة تتناسب ومزاج الشاعر الثائر لأنه ينظر إلى الألوان ليس إلى الظاهر أو إلى الدلالة الظاهرة منها بل يحاول أن يغوص في أعماقها ، ويبحث عن مكنوناتها[1].

لقد قصد الشاعر التصريح في أكثر من مناسبة ، لأنه كان يرغب في أن يجاهر بمكنوناته ويعبر بها عن نفسه التواقة للتحرر والانعتاق ، لذلك جاءت المفردة اللونية متعددة الدلالات ، ومثال ذلك اللون الأبيض الذي يرمز إلى الطهر والرحمة والسلام ، يقول الشاعر[2] :

جـــــــزائر مدت إليـــك يـــــــدا حمـــــــــراء و الموت بهـا حاصـــد

مدي يدا بيضاء، نبن معـــــــــا مجدا يصنعه شعبنـــــــا الراشـــــد

وحرري الميثاق ، ويشهـــــــــد به – طول المدى– كفاحـــــــنا الماجـــد

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص148

[2] – عياض عبد الرحمان الدوري : دلالة اللون في الفن العربي الإسلامي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2002 ، ص59

لقد أفصح الشاعر عن ذكر الصفة اللونية للبياض التي نسبها إلى اليد ، فكانت هذه اليد نقية صافية بعيدة عن كل شبهة ، خالية من أي تلاعب أو مساومة أو بيع للضمائر ، بريئة من أي اتهام ، يد بيضاء تمثل معول بناء وتشييد وعمارة ، وتشير إلى الصفاء والنقاء والعمل الصالح[1].

ويستثمر الشاعر اللون الابيض ، ليشيد بالأعمال الجليلة التي قام بها الملك المغربي الحسن الثاني ، والفعال الحسنة التي تبيض سمعته ، فيقول[2] :

هــذه فاس كالآتي وقـــــــد ما جـت ، تلاقـــــي مليكها المغـــــوارا

والمباني البيضاء ، تغرق في النـــو ر ، وقـد زانها اللواء شعـــــــــــارا

حيث عامت المدينة في أنوار عطاياه ، وتزينت شوارعها بمبانيها البيضاء وأشرقت بشعاراتها وألويتها التي تغنت بكرمة وزينة أصله الكريم ونسبه العريق.

مفدي زكرياء يريد أن يفتح نافذة تسمح للقارئ من خلالها أن يطلع على عالمه الشخصي فوظف الألوان باعتبارها المجسدة لأحاسيسه ومشاعره وأحلامه ، وترجمها في صور شعرية حوت قضاياه الخاصة والعامة ، السارة والمأساوية ، ومن بين تلك الألوان التي استثمرها الشاعر لبث معاناته نجد اللون الأسود الذي كان أكثر الألوان انسجاما مع وجدانيات مفدي زكرياء وحجم مشاعره الإنسانية السرمدية ، حيث يمثل هذا اللون " ما يستنكره وما يتشاءم به من المعاني ، ويمكن أن تفسر هذه الدلالة بارتباط اللون الأسود بمواقف مقبضة ومنفرة وحزينة "[3]. يقول الشاعر :

في الحنايا

وسواد الليل قاتم

---

[1] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص234

[2] المرجع نفسه ، ص234

[3] – سعيد جبر أبو خضرة : تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، 2001 ، ص124

مالت الأكوان سكرى

ثملات

أودعتها مهجة الاقدار

في الزوايا

بين سهران ونائم

ونجوم الليل حيرى

حالمات

ضارعات بث فيها الغيب أمرا[1]

حقيقة إن اللون موضوع معقد وهو جزء مهم من خبراتنا الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي واللون لا يأثر في قدراتنا على التمييز بين الأشياء فقط بل وتغير في مزاجنا وأحاسيسنا ويؤثر في خبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أية حاسة أخرى[2] ، وهذا ما يظطلع به اللون الأسود في هذه الأسطر الشعرية ، حين اتصف بالقتامة فانعدمت معه الرؤيا ، ليتسلل الشاعر في هذه الصورة السوداوية الكثيفة ، من زنزانته المظلمة السوداء ، ويفر من ذلك السجن المظلم في هذا الليل البهيم ، يفر من السجن وهو مثقل بالهموم ، وظلمة الأمل في نفسه ، حيث غشي الأكوان نوم ثقيل أشبه بنوم السكران الثمل ، والسكر من تبعات الليل والسواد ، فالسكران يتخفى ويتستتر عن الرقابة وأعين الناس حتى يمارس طقوس المدام وسواد الليل يشفع له ، وفي تلك اللحظات حيث الغفلة والكل نائم ، مما وشى الشاعر أن يبث أسراره ويسربها وهو مطمئن على عدم تسربها ، فتخفف من حدة ظلمة الليل وشدة وطأته على النفس ، ويصير مشرقا منيرا متوهجا ويفتح للشاعر دربا من الأمل والتحرر (مهجة الأقدار

[1] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص124

[2] – قاسم حسين صالح : سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، دار الرشيد ، بغداد 1982 ، ص5

) ، ليؤكد إحساس الشاعر ، وتقلب مزاجه ، واضطراب نفسيته في تلك الليلة الحالكة الظلام ، التي سيطر عليها اللون الأسود الصريح (سواد الليل) والضمني (سكرى ، ثملات ، سهران ، نائم ، نجوم) ، هذا السواد الذي ارتبط بما اختلج في نفس الشاعر من مشاعر ، فتارة تشتعل وتظطرب (حيرى) فيظهر معها اللون الأسود كثيفا حادا وقاتما يرمز إلى خيبة والشؤم والبغض[1]، وحينا تخبو وتهدأ وتنشرح (ضارعات) فيستحيل معها السواد إلى لون بالغ الصفاء ، مستدعيا معنى العبودية والتضرع ، فيصبح مبعث سحر وجمال وزورق خيال وإلهام لاسيما إذا نعم بالصفاء[2]، وهنا تكتمل جمالية الصورة ، وتتحقق شعريتها التي تأتت لها من الوجود اللوني الذي خضع لهيمنة التضاد ، فالألوان المتباينة إذا جمعت ، كانت في المنظر أحسن من الالوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع غيره[3] ، كما ان اللونين المتضادين يقوي كل منهما الآخر عن طريق إبراز التباين "[4] . ولم يكتف الشاعر باستعمال التصوير المباشر للألوان في عالمه البصري ، بل تجاوز ذلك مستوحيا دلالاتها الرامزة ، مما أعطى للصورة مكانة شعورية وجمالية عالية ، فنجده يوظف اللون الأزرق في قصيدته " سنثأر للشعب " ، لما لهذا اللون من خصوصية السكينة والهدوء وتخفيف حدة الغضب ، يقول الشاعر :

إذا الأرض يوما ضاق بالحر رحبها فليس يضيق الرحب في القبة الزرقا[5]

فهنا الشاعر يتحدث عن الثورة الجزائرية ، وعن بسالة الثوار والمجاهدين الذين فضلوا مظهرا من مظاهر الكون الساحرة ، والذي تمثل في السماء بزرقتها ليتخذو منها مسكنا أبديا يسع الأحرار من أبناء المعمورة حين ضاقت بهم الأرض بما رحبت ، لما عمها من ظلم وجور واستبداد ،

[1] – ابن حزم : رسالة الألوان ، حققه وناقشه عدد من الباحثين ، النادي الأدبي بالرياض ، السعودية ، 1979 ، ص26

[2] – محمد مجيد السعيد : الشعر في ظل بني عباد ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، ط1 ، 1972 ، ص120

[3] – ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص64

[4] – أحمد مختار : اللغة واللون ، ص138

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص200

فاختاروا عدالة السماء ، ونشدوا التحرر في رحابها ، ويظل مفدي زكرياء مرتبطا باللون الأزرق وكأنه وجد فيه ضالته ، حيث رمزية الطمانينة والسكينة ، فهو قد سئم حياة ملؤها العنف والقسوة والصراع ، فحقق هذا اللون قيما جمالية جديدة ، أكسبت النص المفدوي فاعلية فنية وتعبيرية ، يقول الشاعر[1] :

وحكى الزورق المرنح بالشـــــا طـــي ، بها ها فاهتاج فيه الهيـــام

والعيون الزرقاء ، منها استمـــدت فتنة السحر ، مذ عـــراها السقـــام

والنسيم العليل ، أنفاس عـــــذرا ها ، ونجوى حساناها الأنغـــــــام

فالشاعر يتمثل الإحساس بالنشوة الرومانسية التي يوفرها اللون الأزرق حين اقترن بالعيون وأي عيون ، إنها العيون الزرقاء التي طالما فتنت العقول وسحرت الألباب ، إنه لون أنثوي له دلالة جمالية تثير مشاعر الإعجاب بالعين الزرقاء ، هذه العين التي كثيرا ما تألمت وعانت البؤس والشقاء (السقام) ، مما يعكس جانبا ثوريا وعاطفيا في حياة الشاعر الخاصة والمتعلق بمشاعره الحقيقة اتجاه الأنثى ، إنها الثورة الحب المعادل الموضوعي لثورة التحرر ، هذا الحب الطبعي والفطري الذي حاول الشاعر أن يكتمه ويتستر عليه لجملة من الأسباب ، لكن شعره كان يشي به ويترجم ما لم يصرح به .

أما اللون الأخضر ، في اعتقادي هو أقرب الألوان وأعلقها بنفسية مفدي زكرياء ، وذلك " لارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة أصلا كالنباتات والأحجار الكريمة ، ثم جاءت المعتقدات الدينية وعمقت هذا الاعتقاد لارتباطه بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان "[2] ، فضلا على أن الشاعر ابن بيئة (الصحراء) جدباء خاوية تفتقر إلى مثل هذا اللون الذي يمثل بالنسبة للبدو مصدرا من مصادر الحياة ، أما إذا ربطنا هذا اللون بالجانب العقدي والتكوين الديني

[1] - نفس المرجع ، ص243

[2] – أحمد المختار : اللغة واللون ، ص210

لمفدي زكرياء ، نجد أنفسنا مصيبين فيما ذهبنا إليه بخصوص علاقة الشاعر الحميمية بهذا اللون ، كونه لباس أهل الجنة ، مصداقا لقوله تعالى : ﴿ **ويلبسون ثيابا خضرا من سندس واستبرق** ﴾[1].

لقد أبدع الشاعر وهو يوظف اللون الأخضر الذي اختاره لونا يمثل القومية العربية ، فهو يعبر عن تعدد الوجهات السياسية والإيديولوجيات والطوائف والمذاهب التي تعايشت في لبنان في جو يطبعه الاحترام وقبول الرأي والرأي الآخر وهمهم المشترك هو الوطن فقط بدون مزايدات و لا القدح في وطنية أحد ، إذ يتطلع هو الآخر أن يعرف وطنه الجزائر نفس الأجواء الحميمية بين الفرقاء من أبناء الشعب الجزائري ، جو و إن ساده الاختلاف الذي هو من طبيعة البشر فلن يكرس الخلاف الذي لا تحتاج إليه الجزائر في هذه الظروف الصعبة ظروف تتوخى تظافر الجهود والوقوف صفا واحدا أمام المستعمر الغاصب ، يقول مفدي زكرياء [2] :

يا معـــرض الآراء ، من أخضـــر أو أحمر ، أو أصفـــــــر فاقـــــع

بيروت ... أصبحت بهت مغرمـــا ما كنت – لولا الحرب– بالراجـــــع

إن هذا المعرض الذي تعرض فيه الأفكار ، لهو شبيه بالمعرض الذي تسوق فيه الملابس على اختلاف ألوانها ، وان كان السوق الاقتصادي تتحكم فيه لغة العرض والطلب ، فإن سوق الكلام وطرح الأفكار ومناقشة الآراء المتباينة يخضع لقانون واحد ، هو قانون المصلحة العليا للبلاد فوق كل اعتبار ، لذلك كان الشاعر موفقا حين لون القومية العربية بهذا اللون ، المليء بمعاني الأمل والتفاؤل والمشبع بنفحات القدرة الإلهية التي تصير الشجر الأخضر طاقة تبعث الحياة في

[1] –– سورة الكهف ، الآية : 31

[2] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص335

الكون ، فهو ﴿ **الذي جعل لكم من الشجر الأخضر نارا فإذا أنتم منه توقدون**﴾ [1]. هذه الخضرة التي تشع في الكون سرورا ، يقول الشاعر :

ويا جبل الوحش الضحوك ألم تزل كما كنت مخضل الجوانح مخضرا[2]

إن الشاعر يعشق لغة الألوان ، هذه اللغة التي تصير اللون الأخضر مصدر بشاشة وحبور فتأنسن الجماد ، كيف لا والجبل قد اكتسى زينة خضراء أضفت عليه مزيدا من الروعة والجمال ، هذا اللون يشكل بالنسبة للشاعر نافذة أمل تقمع حدة غربته في غيابت السجن فجاء اللون دالا على الحياة والأمل والاستبشار[3] ، حيث عبر من خلاله عن معاناته ورغبته في الحرية .

وتبقى دلالة اللون الأخضر تدل على الخصب والنماء وتدفق الخيرات ، فهو لون الأشياء النامية الدنيوية الملموسة التي يمكن إدراكها حسيا بصورة فورية[4]. يقول مفدي :

وفي الكون للخضراء أزكى تحية تضوع برياها الصحافة والكتب[5]

يوظف الشاعر في هذا البيت اللون الأخضر بلفظه الصريح ، ثم يعقبه بدلالات ضمنية ارتبطت بهذا اللون ، لتزين الصورة وتؤكد على إيجابية هذا اللون ، مثل " أزكى ، تضوع ، رياها " ، مما أضفى فاعلية وإيحائية عليه .

شعرية الصورة البيانية :

سبق وأن أشرنا إلى ماهية الصورة ، وارتباطها بكل ما يمت إلى التعبير الحسي بصلة من دلالتها على الهيئة أو الصفة ، فبالصورة يستطيع الشاعر أن يظهر أحاسيسه ويوصل مشاعره إلى

---

[1] – سورة يس ، الآية 28

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ،ص315

[3] - ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون ودلالاته في الشعر ، ص23

[4] – راتب الغوثاني : اللون بين مفهوم السلطة المقدسة وتعبيرية الموقف الانفعالي ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد 427 سوريا ، 1994 ، ص3

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص183

القارئ فيثير عواطفه ، لأن الصورة قاسم مشترك بين القارئ والمبدع ، أما البيان فهو : " معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام ولتمام المراد منه"[1]. وعليه فإن أضرب الصورة البيانية ، تتمثل في :

الصورة التشبيهية :

التشبيه هو : " علاقة مقارنة تجمع بين طرفي لاتحادهما ، أو اشتراكهما في صفة ، أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال ، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية ، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم ، أو المقتضي الذهني "[2] ، لذلك عد من أبرز الفنون البلاغية ، فهو الجسر الفني الذي من خلاله يعبر المتلقي إلى النص ، فالتشبية الأصيل قد يهدف إلى الإبانة ، بشرط أن نفهم الإبانة على أنها نوع من أنواع الكشف ، والتعرف إلى الجوانب الغامضة من التجربة التي يعانيها الشاعر[3]. فيسهل توضيح المعنى وتفهيمه للقارئ فتزول الجفوة بين المبدعين (المخاطب والمخاطب) ويتم التواصل بينهما من خلال لوحة لغوية تحيل الصوامت من الكلمات إلى ألفاظ حية متحركة يغدو معها التشبيه طاقة موحية ، وكل إيحاء لا يمكن أن يستنفذ ، لا يقدم معنى جاهزا ما يفتح أمام القارئ باب التحويل والإيحاء واسعا يدخل عالمه دون أن يتمكن من بلوغ منتهاه ، إن قيمة الصورة المرتكزة على المشابهة ، هي في حداثتها وعمقها وبعدها وقدرتها الإيحائية أكثر مما هي في الشكل الذي أخرجت فيه ، استعارة كانت أو تشبيها[4].

[1] – أبو يعقوب يوسف السكاكي : مفتاح العلوم ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط1 ، القاهرة ، 1937 ، ص77

[2] - جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 172

[3] – المرجع نفسه ، ص415

[4] – صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، الأصول والفروع ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1986 ، ص121

وقد اعتمد الشاعر مفدي زكرياء في نظمه الشعري على هذه الوسيلة البيانية ، التي أعانته على تصوير الكثير من المعاني تامة وكاملة ، كما أرادها أن تصل الى المتلقي دون عيب أو نقصان فتحدث التاثير المنشود ، فجاء التشبيه جليا واضحا في شعر مفدي ، ومن ذلك أبياته التي قالها في حق الشهيد أحمد زبانا[1] :

قام يختـــــال كالمسيـــــح وئيدا يتهادى نشوان ، يتلو النشيــدا
باسم الثغر ، كالملائك ، أو كالطـــــــــــــفل ، يستقبل الصباح الجديــدا
شامخا أنفه ، جلالا وتيـــــــها رافعا رأسه ، يناجي الخلـــــودا
رافـــلا في خلاخل ، زغردت تـــمـــــــــــــلأ من لحنها الفضاء البعيـــدا
حالما كالكليم كلمة المجـــــد فشد الحبال يبغي الصعـــــودا
وتسامى كالروح في ليلة القـدر سلاما يشع في الكون عيـــــدا
وامتطى مذبح البطولة معراجـا ووافى السماء يرجو المزيـــــدا
وتعالى مثل المؤذن يتلـــو.... كلمات الهدى ويدعو الرقـــــودا

لقد رسم مفدي زكرياء في هذه الأبيات الرثائية صورة ممدوحة في أبهى صورة و أحسنها ، حتى يعرف قدره وتظهر مكانته ويبين فضله ، فالصورة التي يسعى الشاعر إلى خلقها لا تعني زخرفة لفظية فحسب ، بل هي خلق فني واندماج بين نسقين : الحسي الذي تتجلى ببراعة استخدام اللفظة زخرفيا ومعماريا وبلاغيا ، والنسق الذهني أو المعنوي حين ترتفع الألفاظ إلى مستوى التأمل المعنوي العميق والنظرة البعيدة المدى في فهم الصورة كلا متكاملا[2].

حيث شبه الشاعر حال ممدوحه (الشهيد أحمد زبانا) وهو مقبل على الموت في عزم و إصرار ومكابرة غير مبال بمصيره ، بصورة المسيح – عليه السلام – حين ظن أعداءه أنهم قد قتلوه ، وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم ، فكذلك أعداء زبانا ، زعموا أنهم قد قتلوه ، لكن هيهات بل

[1] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص10

[2] – عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي للأدب ، ص79

شبه لهم ، ولكن الشبه لا يجسد و لا يمثل ما حدث للسيد المسيح – عليه السلام – وإن ما عنيناه أن روح الشهيد قد فارقت جسده لتخترق العوالم السماوية حيث جنة عرضها السموات والأرض أعدت للذين قدموا أرواحهم فداء للدين والوطن ، وبالتالي فإن تعامل الفرنسيين كان مع الجسد الفاني الذي محله التراب ، فالشهيد كان يدرك وهو المشبع بتعاليم دينية أنه ملاق ربه في دار خير من داره هذه ، دار يعمها الفرح والرضا بما سيؤتيه الله للمجاهد في سبيله ، فلا غرابة أن يتقدم أحمد زبانا لمحراب الشهادة في زهو وخيلاءه واغترار بالنفس إلى أبعد الحدود .

وهذا التشبيه من النوع المرسل ، حيث ذكرت الأداة (الكاف) وحذف وجه الشبه ، وطرفا التشبيه فيه مألوفان في عالمنا الإسلامي (الشهيد – المسيح) ، لكن الربط بينهما لم يكن معهودا ، ويبدوا نوعا ما غريبا ، مما يجعل المتلقي يقف أمام صورة غير مألوفة ، فيعمل ذهنه متوخيا البحث عن عناصر تيسر له عملية الربط ثم الفهم ، مما يجعلني اقر بتوفق مفدي زكرياء في هذا التشبيه ، فشخصية المسيح – عليه السلام – اكتنفتها ألوان من الآلام والعذاب التي سلطت عليها من بني إسرائيل حين أرسل اليهم ، وكذلك أحمد زبانا وما عاناه من ويلات السجن والظلم على يد زبانية الاستعمار مما جعله حريصا على الموت أكثر من حرصه على الحياة ، فكان زبانا جديرا بحمل الرسالة الثورة وتحمل عقباتها ، كما كان المسيح مؤهلا لحمل الرسالة النبوة والصبر على تبعاتها .

إذن فالمأساة واحدة ، لكنها تتطلب الصبر والعزيمة والمجالدة ، فليس هذا وقت الاستسلام والتراجع ، فموت الإنسان ليس بدفنه في التراب وحياته ليس أن يسير على الأرض ، وموت أحمد زبانا ليس على المقصلة بل هي بداية حياة جديدة أبدية ، كما لم يكن موت المسيح – عليه السلام – على الصليب .

وفي نفس الأبيات يربط الشاعر الصورة التشبيهية للشهيد بالطفل الصغير تارة وبالملاك تارة أخرى ، حيث استمد التشبيه للشهيد عناصره من عالم الطفولة ، حيث البراءة والطهر الذي ارتبط

بالأرض التي دنسها الظلم والاستبداد ، فالطفل لا يفقه العدوانية والحقد ، بل لا يدرك الأخطار المحدقة به لذلك تراه مبتسما دائما ابتسامة صادقة ، يتطلع إلى يوم جديد مليء بالمسرات وكذلك الشهيد أقبل على الموت مبتسم المحيا وكأنه لا يعي هول ما سيلاقيه ، أما العالم الثاني فهو عالم سماوي ، عالم غير مرئي ، لم يره الإنسان وهو عالم الملائكة وانتساب الشهيد لهذا العالم هو من قبيل بث الرهبة والطهر والطمانينة ، فجاءت الصورة انعكاسا للحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر داخل زنزانة العذاب ، لأن طبيعة الصورة وفق مستجدات طبيعة الحالات النفسية[1].

ثم توالت التشبيهات في هذه الأبيات بشكل مكثف ، فشبه الشهيد أحمد زبانا بالكليم سيدنا موسى – عليه السلام – وبالروح سيدنا جبرائيل – عليه السلام – وبالمؤذن ، وكل هذه التشبيهات تجسد قدسية القضية التي يؤمن بها أحمد زبانا والتي تتطلب منه أن يستميت من أجل أن يحققها ، فيرتقي في سماء الخلود ، لأنه فضل الموت الذي يفضي إلى الانتصار من أجل تغيير وجه الشر والاستعباد ، ولذلك نجد في مواجهة الموت نوعا من التحدي والتمرد ووالتشبث بالموقف الثابت[2]، وفي نحو هذه التشبيهات ، شبه مفدي زكرياء سقوط القنابل ، التي تلقيها الطائرات العدو بالصواعق التي تنزل من السموات لشدة الدمار الذي تخلفه إثر تهاويها على أرض الجزائر الطاهرة ، فيقول :

ورأى القنابل كالصواعق ، إن هوت تركت حصون ذوي المطامع بلقعا[3]

إن هذه الصورة المادية المباشرة والصريحة ، ناجمة عن عاطفة الشاعر الحزينة المتأثرة بهول النكبات والمعاناة التي يتعرض لها الشعب الجزائري ، وهي تسجيل حسي ، وإدراك نفسي وتصوير تخيلي لما يدور حوله في الواقع الذي يعيش فيه[4].

[1] - عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ط1 ، دمشق ، 1992 ، ص369

[2] - سلام الأوسي : الزمن في شعر الرواد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد ، 1999 ، ص169

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص65

[4] – وليد مشوح : الصورة الشعري عند البردوني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996 ، ص116

إلا أن الجرائم الاستعمارية المقترفة في حق هذا الشعب الأعزل ، لم تزده إلا عزيمة وإصرارا على مواصلة مشوار المقاومة والنضال لاسترجاع السيادة الوطنية كاملة ، يقول الشاعر :

ثارت على الظلم ، مثل السيل جارفة فلا الفيالق ، تثنيها و لا الفـــرق[1]

شبه الشاعر الشعب الجزائري الذي جعلته المعاناة والآلام جلدا قويا ، فانتفض ثائرا بالسيل المتدفق الذي يجرف كل شيء أمامه ، فاستخدم (مثل) أداة للتشبيه ، وهي " تأتي للإخبار بمعناها "[2] ، حيث أفادت الربط بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به).

ولتجسيد صورة المعنوي وتبيان حقيقتها حتى ينجلي عنها الغموض وتتضح معالمها ومعانيها المحتجبة فيستقر فهمها في الأذهان وكأنها صورة محسوسة يلجأ مفدي زكرياء إلى تشبيه المعنوي بالحسي ، لأن " ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة ، لا تقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب ، فالأول في العقل أوضح من الثاني ، والثالث أوضح من الرابع وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره"[3] ، ومن النماذج على هذا القول الشاعر :

وكم سهرنا ، وعين النجم تحرسنا إذ نلتقي كالرؤى حينا ونفتـــــرق[4]

ففي هذه الصورة يعبر الشاعر عن مواعيده الرومانسية ، حين يتلقى بمحبوبته ، وهما يسترقان هذه اللقاءات بعيدا عن الأنظار ، فتكون هذه اللقاءات قصيرة الزمن سرعان ما تنقضي وتنتهي معها تلك اللحظات الحميمية التي تبعث على الأنس وتأجج العواطف حيث شبه هذه المدة الزمنية الضيقة بالرؤى مع أنها صورة ذهنية يستحيل إدراكها حسيا.

---

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص27

[2] – محمود مرسي حمدان : أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالاتها في القرآن ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط2 ، 2007 ، ص21

[3] - ابن رشيق : العمدة ، ج1 ، ص469

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص22

ويظل الشاعر يبتدع صورته الشعرية من تلاعبه بالألفاظ ، وجعل عباراته مطية لأسلوبه ولخلق الصورة المميزة غير آبه بالقالب الشعري[1] ، مستعينا بتقنية التشبيه البليغ ، في الكشف عن ذاته ، مجسدا أناه ، يقول مفدي زكرياء :

أنا العربي ، الكريم الجـــدود أنا النور ، في الليلة الداجيـــــــة[2]

فالشاعر يتغنى مفتخرا بأصوله العربي الضاربة في القدم ، والتي تقتضي منه أن يهب لنصرة أرض فلسطين بدافع النخوة والقومية ، فكان هذا الاعتداد بالنفس والانتماء إلى العرب أبا عن جد(موطنا و جنسية و دينا) بمثابة النور والشعلة التي تضيء ظلمة أرض فلسطين فتحررها من براثن الاستعمار الغاصب ، لقد استحال المشبه (الشاعر) نسخة ثانية للمشبه به (النور) ، بل هما عنصر واحد فالشاعر هو النور والنور هو الشاعر ، وتم الاستغناء على أداة التشبيه وذلك لتأكيد الادعاء بأن المشبه عين المشبه به[3]. لتكون هذه التقنية وسيلة الشاعر لبث ما يعانيه في نفسه ، وابتلاءاته تستحيل مع مصابرته نورا يهتدي به الفلسطينيون في ظلمات القمع والتنكيل إلى نور الحرية والاستقلال ، وتؤكد أن " أسلوب التشبيه في العربية يحمل معنيين اثنيين معنى المقاربة ، ومعنى الوصف غير المباشر ، وقد يكون هذا المعنى الأخير نتيجة للأول ومترتبا عليه ، ذلك أننا حين نعمد إلى تشبيه شيء بشيء فإنما نعقد بينهما نوعا من المقارنة في الظاهر ولكن هذه المقارنة لا تهدف الى تفضيل أحد الشيئيين على الآخر و إنما ترمي إلى وصف المشبه بمثل ما اتصف به المشبه به"[4] ، كقول الشاعر[5] :

كـــــــأن البلاد التي زلزلـــــت أقـــــامت من الناس تمثالـــــها

---

[1]– ميرفت دهان : نزار قباني والقضية الفلسطينية ، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام ، 2002 ، ص206

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص347

[3] – علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، مطبعة دار العمان للعلوم ، ط1 / 1997 ، ص23

[4] - شفيع السيد : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، مكتبة الشباب ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 1977 ، ص37

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص276

ففي كل شبر ، ترى صنمـــــــا تريك الحضارة ، أشكالهـــــــــا

الشاعر في هذا التشبيه المفزع والمخيف يحاول نقل المتلقي من صورة مروعة إلى صورة جميلة تستفز الخيال وتؤلف بين أطراف متباعدة (التمثال – البلاد – الناس– الزلزال) وفي ذلك دفع للملتقي في أن يجهد نفسه للبحث عن وجه الشبه عن " طريق العلاقة المبتكرة والوجه المكتشف ، الذي أدركه المبدع بيقظته الفعلية وتأمله الدقيق لعناصر الصورة ، حتى تمكن من تنسيقها جديدا يتوافق مع ذاته ومشاعرها ، والمعاني الفعلية التي يريد نقلها واستطاع أن يزيدها وضوحا بالصورة التي أخرجها عليها ، و أوهم المتلقي أنها متمثلة بها"[1]. ومن هنا تجسدت شعرية الأداء البياني عند الشاعر عامة والتشبيهي خاصة حيث يربط مفدي زكرياء العلاقة في تشبيهاتها بين المحسوس والمعنوي أو بين ما يدرك بالعقل بنظرية المدرك بالإحاسيس رغبة منه في توضيح المعاني وإبانتها " على أنه لا ينبغي لنا – عند تقدير قيمة تشبيه المعنى بالحسي – أن نغفل ما ينطوي عليه هذا اللون من التشبيه من عنصر الغرابة والطرافة ، الذي يتمثل في الجمع بين أشياء أبعد ما تكون من التقارب والائتلاف حيث تتعانق فيها المعاني الذهنية والحالات الشعورية مع الأشياء المحسوسة وكلا الأمرين من واد بعيد عن الآخر ، ولا شك أن الغرابة والطرافة كليهما عنصر له دوره في فنية التعبير وجماله[2] " ، ومثال ذلك قول الشاعر :

نبتت من فطامه ، لعنـــــات كالصواريخ ، نقمة وانفجـــــــار[3]

فالشاعر يشبه الشتائم واللعنات والأدعية التي يصبها الجيل الذي تعرض للتجارب النووية الفرنسية على يد مجرمي الحرب الفرنسيين بالصواريخ والقنابل التي تنطلق من فوهات المدافع أو تبقي بها الطائرات في تشبيه حسي أضفي على الصورة قيمة جمالية .

الصورة الاستعارية :

[1] – يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2010 ، ص88

[2] - شفيع السيد : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص78

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص162

الاستعارة فن من فنون البلاغة يكسب المعنى في العمل الأدبي قيمة جمالية فضلا عن القيمة التعبيرية ، وهذا الجانب التزييني يعد عنصرا هاما في تشكيل الصورة ، فالاستعارة مرحلة أنضج وعملية أدق من التشبيه ، و لا يوظفها الشاعر لتزيين العبارة أو للقيام بدور ثانوي قد يستغني عنه ، إنما هي وسيلة ضرورية للإدراك الجمالي والتشكيل الفني[1]، حيث يكتسب المجاز الاستعاري قيمته الجمالية من قدرته على نقل حالة شعورية يحياها الأديب وهذا يتطلب خلق تصورات غير مألوفة في سياق القصيدة أو العمل النثري الفني[2]، وبذلك تصبح الاستعارة المرحلة الأكثر عمقا في إحساس الأديب عامة و الشاعر خاصة بالمادة التي يشكلها [3]، فالشاعر يوظف الاستعارة ويستثمر الطاقات التصويرية الكامنة فيها ، ليفصح عن أحاسيسه ويترجم بها ما يختلج في نفسه من مشاعر مضطربة ، ويعكس بها انفعالاته " فقوة الاستعارة تكمن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة ، والأحاسيس المكثفة التي تنتجها التجرب الشعورية ، أو ترافقها في أثناء عملية الإبداع"[4].

وفي ضوء هذا المفهوم للصورة الاستعارية سنحاول تقصي التعبير الاستعاري عند الشاعر مفدي زكرياء الذي تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فيلتحم بها ، ويتاملها كما لو كانت هي ذاته ، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع[5] ، علنا نستطيع كشف خبايا عالمه الفكري والشعوري .

[1] – عليإبراهيم ابو زيد : الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي ، دار المعارف ، ط2 ، 1973 ،ص279

[2] – فايز الداية : جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الادب العربي) ط2 ، دار الفكر المعاصر ، دمشق ، 1996 ، ص14

[3] – خليل عودة : الصورة الفنية في شعر ذي الرمة ، القاهر ، ص84

[4] – نصر قريرة زرقون : الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث بالمغرب : عبد الكريم ثابت نموذجا ، الدار الجماهرية للنشر ، والتوزيع ، ليبيا ، 1996 ، ص315

[5] – جابر عصفور : الصورة الفني في التراث النقدي والبلاغي ، ص224

ويظهر جمال الاستعارة عند مفدي زكرياء في معرض كتابته لقصيدة " من يشتري الخلد إن الله بائعه"[1]، حيث خاطب الدار وشخصها ، والتشخيص : " إلقاء رداء من الذات على الوجود ، ومنحه القدرة على التحسس والشعور ، فالوجود جزء من كيان الشاعر ، وامتداد من خياله ، فتمنح الكائنات وعيا إنسانيا يتحسس ويشعر ، فيتحول الوجود من صورة واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة ناطقة الملامح"[2]، يقول الشاعر[3] :

يا دار أنت على التقوى مؤسسة مبناك بالطهر مرصوص ومشدود

يادار حملت آمال البلاد فـــفي أحشائـــــك اليوم أشبال صناديد

دار بن باديس في سرتا يظللها نصر إلا أن نصر الله موعـــــود

ففي الأبيات السابقة ، يجعل الشاعر من الدار شبيها بالإنسان الذي يسمع و يعي ما يسمعه فعمد إلى مخاطبتها أكثر من مرة ، في إشارة منه إلى مكانة هذه الدار العلمية والدينية وأعطاها من الصفات الإنسانية في قوله (حملت) ، وفي قوله (أحشائك) ، وقوله أيضا (يظللها) ليوضح مقاصده ومراميه ويشد المتلقي ويدفعه إلى البحث عن الغرض المنشود من مثل هذه الاستعارات الموجزة التي " تعطي الكثير من المعاني بأقل الألفاظ فهي تجعل الاسم موضوع له في أصل اللغة بدليل الحال و إفصاح المقال بعد السؤال أو بفحوى الكلام"[4]. حيث إنه بالاشادة بهذه الدار وبالمهام التي أسندت إليها ، يدعو شباب الجزائر إلى الانضمام إلى مثل هذه الدور التي تحافظ على معالم الهوية الجزائرية التي أراد لها الاستعمار الفرنسي أن تنمحي وتزول .

[1] – كتبها الشاعر بمناسبة تدشين دار ابن باديس في 1953/10/25

[2] –عيسى الناعوري : أدب المهاجر ، دار المعارف ، مصر ، 1967 ، ص131

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص269

[4] - عبد القاهر جرجاني : أسرار البلاغة ، ص296

وللشاعر من الصور التشخيصية ما يسحر الألباب ، وينبئ عن العجب العجاب ، وقد لجأ إليها محاولا نقل تجربته النفسية ليقاسمه الهموم فإنا نعلم أن المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر[1]، ونموذج ذلك قوله :

مددنا خيوط الفجر ، قم نصنع الفجرا وصغنا كتا البعث...قم ننشر السفرا

وغصنا بصدر الغيب، نجلو ضميـه ونقرأ من عدل السماء به سطـــرا

ودسنا غرور الدهر ، في كبريائـــه فصعرا خدا وانحنى يطلب العـــذرا

وخضنا تصاريف الزمان ، نروضها ونصدع بالإعجاز أحداثها السكـرى

وسقنا سفين الوعد حمرا شراعهـا يوججها للنصر من وعد النصـــرا

ورعنا الليالي الحبليات فأجهضـت ولم نك نخشى من عجائبها شـــرا[2]

نلاحظ كيف استطاع الشاعر ،أن يأنسن الزمن ويضفي عليه الصفات الإنسانية ، فتمتد له الأيدي ، ويكون للغيب صدر وضمير وللدهر غرور و كبرياء ، فيصعر خده وينحني ويعتذر ، و كلها سمات بشرية وعواطف إنسانية ، فالأحداث وتصاريف الزمان المضطربة والتي لا تستقر على حال لا تتحكم في حركاتها وكأنها سكرى ، وللوعد سفينة ، كل هذه المظاهر الكونية والزمانية والتصورات المعنوية ، تمردت على معانيها و ارتقت إلى مرتبة الإنسان فعكست خلجاته وتطلعاته و استفرغت شحناته العاطفية ، " فالشاعر ينطلق من ذاته ، وينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات ، وما يؤكد إحساساته ، ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر ، ومخاوفه ، وأحزانه ، منعكسة على الأشياء ، والأحياء منحولة"[3] ، وغدا كل ما في الكون إنسانا وحسب ، فهذه الليالي وقد استحالت إلى نساء حبليات ، قد أجهضت لهول ما رأته وما استشعرته من قوة

[1] – المرجع نفسه ، ص95

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص306

[3] - وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث – رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2003 ، ص39

الثورة الجزائرية وعزيمة الثوار ، ليمنح التشخيص الصورة فاعليتها باستحضار جوانبها ، ولم جزئياتها في مشهد مكثف ، كأننا نبصره ، أو نستطلعه ، بدلا من أن نفهمه فهما ذهنيا "[1].

ولأن الشاعر ابن البادية ، فقد عمد إلى اختيار صوره منها ، ذلك أن " البيئة قوام الخيال ومادته ، وكلما غنيت البيئة بمشاهدها وألوانها وصورها الطبيعية كانت أقدر على رفد الخيال بما يغنيه في رسم الصور المتخيلة وإبداعه ، وهذا يفسر واقعية الصور الشعرية في الأدب العربي القديم وارتباطها ببيئتها "[2] ، ومن ذلك ما جاء في استعارة مفدي زكرياء لفعل الامتطاء ، للمقصلة (آلة حادة تفصل الرأس عن الجسد) ، فحذف المشبه به (الفرس) و أبقى على أحد لوازمه ، وكأن الشهيد أحمد زبانا قد امتطى آلة الموت ليمارس طقوس الفروسية مع أنه سيلقى حتفه ، يقول الشاعر[3] :

وامتـــطى مذبح البطولة معـــــــــــ راجا ، ووافى السماء يرجو المزيدا

لقد أبدع مفدي زكرياء في ابتكار هذه الصورة الجميلة التي ألفت بين أشياء لم تكن لتأتلف لولا ما في الاستعارة من طاقات خلاقة [4] ، محاولا بذلك تفريغ شحنات النفس المتألمة والتعبير عن معاناتها . وهكذا كان ديدن الشاعر مفدي زكرياء ، في نقل حالته الشعورية يعتمد على لغة إيحائية وصور استعارية تترجم واقعا أليما ، حاول الشاعر أن يتجاوزه متجنبا كثرة التفاصيل التي لا تترك محلا للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر الذي يعتمد على الصورة الفنية كالاستعارة وغيرها[5] ، لغة احيت الجماد وأنطقت الصامت وحركت الساكن ، لغة ترتفع بالكلمة إلى عالم

[1] – سعد أحمد محمد الحاوي : الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية ، ط1 ، دار العلوم القاهرة ، 1983 ، ص244

[2] – عبد الجبار المطلبي : الشعراء نقادا ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 1986 ، ص165

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص10

[4] – جمال زاهر : شعر الوءواء الدمشقي دراسة فنية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، 2007 ، ص220

[5] - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار النص للطباعة القاهرة ، ط2 ، 1968 ، ص353

الارتباط الكلي القائم على الإدراك الحسي والمعنوي للمضمون المستخلص من الحس والفكر[1] ، يقول مفدي زكرياء[2] :

وإذا الشعـــب داهمته الرزايـــــــــا هب مستصرخا وعاف الركـــــودا

وإذا الشعـــب غازلته المنايـــــــــا هام في نيلها يدك الســــــــدودا

يوظف الشاعر الاستعارة في تكوين صورته ، والإبانة عن معانيه . وانفعالاته المتأججة ملبسا إياها ثوبا تجسيديا ، يبعث في نفس المتلقي متعة ، فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السانعين ، وتروعهم . والتخيلات التي تهز الممدوحين ، وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفس[3]، لقد صير مفدي زكرياء في هذين البيتين المعاني المجردة صورا محسوسة تنبض بالحركة والحياة وأبعدها عن عالمها العقلي ليفتح للملتقي نوافذ ينفذ من خلالها إلى عالم من التصورات والأهيلة التي تعينه على فهم المعنى وإدراكه[4] ، فجعل من الرزايا كائنا محسوسا يداهم ويعتدي ، وجرد الأماني من عالمها المعنوي وأخرجها في شكل مادي محسوس فغدت إنسانا يغازل ويعشق وكل ذلك استجابة لمشاعر وأحاسيس استوعبت ما في الارض أو السموات من الأجسام والمعاني ، فإذا هي حية كلها ، لأنها جزء من تلك الحيا المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق[5].

لقد تجلت شعرية مفدي زكرياء و أبانت عن قدرة لغوية ، أحالت الكلمات إلى إشارات وشخصت المجردات وجسمت المعنويات فغدت ماثلة للعيان تنبض بالحياة ، ولعل مبعث الجمال في تشبيه

[1] – عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي ، ص33

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص16

[3] – عبد القاهر جرجاني :أسرار البلاغة ، ص342

[4] – جمال زاهر : شعر الوءواء الدمشقي، ص225

[5] – عباس محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط2 ، 1938 ، ص296

معنوي بالحسي أن تشخيص المعاني وتجسيد الخواطر يكسبها قوة ويضاعف من تأثيرها في النفس ، لأن الاشياء المحسوسة مأنوسة ومألوفة لدى النفس البشرية [1]. وهذا ما لمسناه في قول الشاعر[2] :

وفوق سمائهـــا قمر منيـــــــــــر نطـــــــــارحه الأحاديث العذابـــــا

حيث اتكأ على استعارة مكنية تخييلية جعلت من القمر إنسانا يفهم ويعي الحديث و الكلام ويتجاوب معه ، وهي استعارة جميلة أظهرت علاقة متينة تربط الشاعر بالصحراء في تجربة شعورية قلت تفاصيلها لتفسح المجال للغة الإيحاء والانفعالات ولغة التعبير الشعري التي ترتفع بالكلمة إلى عالم الارتباط الكلي القائم على الإدراك الحسي والمعنوي للمضمون المستخلص من الحس والفكر "[3].

أما الاستعارة التصريحية أو المصرحة ، وقد أطلق عليها هذا الاسم لأنه يصرح بلفظ المشبه به (المستعار منه) دون المشبه (المستعار له)[4] ، فقد كانت أقل ورودا في شعر مفدي زكرياء ، ومثال ذلك ما جاء في قوله[5] :

وفي صحرائنا جنات عـــــــــدن بها تنساب ثروتنا انسيابـــــــــا

وفي صحرائنا الكبرى كـــــــــنوز نطارد عن مواقعها الغرابـــــــــا

حيث يستخدم الشاعر الاستعارة التصريحية في الربط الصحراء الجزائرية بما فيها من مصادر رزق وخيرات وبين جنات عدن ، فحذف المستعار له (واحات النخيل) وأبقى على المستعار منه (جنات عدن) في استعارة بليغة وجميلة أضفت على المعنى توكيدا ومبالغة بل ترجمت

[1] - شفيع السيد : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، ص74

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص34

[3] – عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي ، ص33

[4] – بدوي بطانة : البيان العربي ، مطبعة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1968 ، ص189

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص33

الانتماء الفطري للشاعر لهذه البيئة الصحراوية التي ألفها و ألفته فجاءت " الصورة المتخيلة في شعره تعتمد من بين الأشياء الأثيرة على ملامح بيئته ومشاهدها فتختزن في ذاكرته تلك الملامح والمشاهد ثم تخلق قوة التخيل فيه صورة جديدة[1] ، كما يستعير الشاعر من بيئته وسائل تعينه في قضاء مآربه كالعصا مثلا باعتبارها لازمة أساسية في حياة أبناء الصحراء، يقول مفدي زكرياء :

ورثنا عصا موسى ، فجدد صنعها حجانا ، فراحت تلقف النار لا السحرا[2]

يستعير الشاعر عصا سيدنا موسى – عليه السلام – وهو يصف قوة الثورة الجزائرية و أسلحة المجاهدين الجزائريين ، فحالهم في البأس والبطش والتنكيل بالعدو كحال سيدنا موسى – عليه السلام – وعصاه مع فرعون وقومه ، حذف الشاعر المشبه وهو السلاح الذي يستعمله المجاهدون في القتال وصرح بالمشبه به عصا موسى ، في استعارة صاحبها الكثير من المبالغة أراد الشاعر من خلالها " الحركة والإيماءة والصرخة وكل فعاليات الكائن العضوي"[3].

الصورة الكنائية :

الكناية هي : " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلا عليه"[4] ، وهي " عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها أنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه"[5] ، وتكمن بلاغة الكناية في كونها " ليست مجرد أداء معنى ألفاظ تدل على ظاهر مدلولها ، و إنما هي صياغة فكرة تنبع من وجدان صاحبها فتتماسك الألفاظ وتبقى تعبيرا لكل لفظ منه مكانته و

[1] - عبد الجبار المطلبي : الشعراء نقادا ، ص165

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص306

[3] – محمد الأسعد : مقالة في اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1980 ، ص44

[4] – عبد القاهر جرجاني : أسرار البلاغة ، ص66

[5] – عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص163

وشيجته التي تربطه بما أتى قبله وبما يرد بعده"[1] . لقد حفل ديوان الشاعر بالصورة الكنائية شأنها شأن الاستعارة والتشبيه ، حيث وظفها في التعبير عن تجربته الشعرية ، ومن ذلك قوله[2]:

وفي صحرائنا الكبرى كـــــــــنوز نطارد عن مواقعها الغرابـــــــــا

فقد كنى الشاعر عن كون الاستعمار مثل الغراب في دلالة الشؤم والانتهازية وتحين الفرص للانقضاض على مخلفات الآخرين والاستلاء عليها دون أدنى جهد ، فضلا عن لونه الأسود الذي يحمل الحزن والكآبة والشر والقبح ، وهذا ما ينجر من آثار وعواقب وخيمة على الشعوب التي يداهمها الاستعمار ، لعل استعمال الكناية في مثل هذه المواقف من شأنه " أن يغلف المعنى المقصود بستار شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسر من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عن جماله[3] " ، إن الصورة التي رسمها الشاعر للاستعمار تعكس حقيقة معاناته ويأسه الشديد من دخيل يعيش سعيدا وعيشا رغيدا على أرضه في حين أصحاب الديار يعرون ويشقون ويجوعون ، وأصبحوا كالغرباء ، فاضطرب عند الشاعر انفعال الداخل أمام الخارج ، مما يخول لنا حقا تصور الصورة الشعرية الكنائية عند الشاعر خزانا صغيرا يحتقب كلا من التصورات الذهنية والنفسية المتخارجة ، أي رؤية الداخل للخارج من جهة ، واستجابته لهذا الخارج من جهة اخرى [4] ، هذا المستعمر الذي كشف عن حقيقته اللئيمة والمراوغة في أكثر من مناسبة فهو يعد ويخلف ، يقرر وينسف ، يفاوض ويجحف ، يقول الشاعر[5] :

و إن ساومـــــــونا في التفاوض إننا ألفنا– رهانا – حول مائـــــدة خضرا

[1] – أحمد مطلوب مع حسين البصير : البلاغة والتطبيق ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1982 ، ص379

[2] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص33

[3] – حنفي محمد شرف : التصوير البياني ، دار النهضة ، مصر ، 1970 ، ص377

[4] – يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ، دار الحقائق ، ط2 ، الجزائر ، 1980 ، ص298

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص311

لقد ترك مفدي زكرياء التصريح عن لؤم الساسة الفرنسيين وحقارتهم واستخفافهم بالقضايا المصرية التي تعنى بها الشعوب المستعمرة وتعول عليها ، ولجأ إلى الكناية للتعبير عما يريده فذكر إحدى الممارسات الاستعمارية التي من خلالها تبين حقيقته ويسقط ما كان يدعيه من كون الشعوب الحرة في تقرير مصيرها ، لأن المفاوضات التي كانت تتم بين الساسة الجزائريين والمستعمر في مقاهي القمار والشرب هذا يدل على عدم جدوى هذه المفاوضات وعدم اكتراث المستعمر بها ما دامت سلطة القرار بيده ، وهذا ما يجعلنا نقر أن الكناية " لا يصل إليها إلا من لطف طبعه ، وصفت قريحته والسر في بلاغتها أنها تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضية في طيها برهانها أو تضع المعاني في صورة المحسات"[1].

الصورة الرمزية :

اهتم الشعراء بتوظيف الرمز في القصيدة المعاصرة باعتباره وسيلة من وسائل التعبير التي تحقق لهم القدر على الإثارة والتأثير ، فالرمز أكثر فاعلية وقدرة على التعبير عن أوسع الدلالات[2]، ولعل ذلك ما دفع الشاعر مفدي زكرياء إلى الاستناد على هذه التقنية لتفعيل تجربته الشعورية من جهة ، و إغناء دلالة النص من جهة أخرى ، مما يكسبه شعرية تتيح للمتلقي أن يتذوق النص ويستجيب لمشاعر وأحاسيس المبدع ، فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر ، وهي التي تمنح الأشياء مغزى خاصا وليس هناك شيء هو في ذاته أهم من أي شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها[3]، فمفدي تحت ضغط الاستعمار والخوف من التعرض للمتابعة والتعذيب لجأ

[1] - عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، 1968 ، ص245

[2] – محمود البستاني : البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي ، دار الفقه للطباعة والنشر ، ط1 ، إيران 1424 ص108

[3] – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوي ، دار العودة ، ط3 ، بيروت ، 1972 ص198

إلى استعمال الرمز للتعبير عن لواعجه ومعاناته وأفكاره النضالية بلغة غلب عليه الرمز اللغوي كغيره من الشعراء الجزائريين ، يقول شلتوغ عبود شراد : " إن الشعراء الجزائريين غلب على شعرهم في مرحلة الثورة الرمز اللغوي "[1]، حيث توزعت رموز مفدي في أغلبها ضمن نوعيين اثنين ، هما الرمز الطبيعي والرمز التاريخي وهما نموذجان من الرموز البنائية التي يعول عليها الشاعر في تحديد موقفه من ملابسات واقعة وبث عواطفه " فللشاعر الوجداني جراءة ظاهرة على علاقات الأشياء في الواقع و إقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صور مجسمة جديدة ، وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أداتها الفنية ، وليست عن عجز أو جهل بأصول اللغة وأسرارها ، وقد تنتهي به هذه الجرأة وهذا الخيال البعيد أحيانا إلى شطط في التجسيم أو عقد الصلات بين الأشياء أو استخدام الألفاظ والعبارات وهو أمر مألوف عند الشعراء الرومانسيين"[2].

الرمز الطبيعي :

لقد حظيت الطبيعة بحظ وافر في القاموس الشعري مفدي زكرياء ، فهو إذ يستمد رموزه منها يخلع عليها من عواطفه ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشعاعات وتموجات تضح بالإيحاءات ، فالشاعر لا ينظر إلى الطبيعة على أنها مجرد شيء مادي منفصل عنه ، وإنما يراها امتدادا لكيانه تتغذى من تجربته ، زيادة على ما تضفيه الأبعاد النفسية على الرمز من خصوصية ، يؤدي السياق أيضا دورا أساسيا في إذكاء إيحائيته[3]. لقد وظف مفدي زكرياء مكونات الطبيعة بصورة رمزية ليبوح عن لواعج الحب و التفاني من أجل الوطن ويبين عن ثورة

[1] – شلتوغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1985 ، ص159

[2] - عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1978 ، ص483

[3] – إقبال رشيدة : الرمز الشعري لدى محمود درويش ، الرمز الطبيعي نموذجا ، مجلة علامات ، العدد 26 ، 2008 ، ص56

الغضب والسخط التي يكنها للاستعمار الفرنسي وزبانيته ، فغدت العوالم الخارجية رموزا للمشاعر وتحولت الطبيعة الصامتة إلى كائن حي يسمع ويستجيب لنداءات الشاعر ، يقول الشاعر[1] :

اعصفـــــــــــي يا رياح واقصفـــــــــــي يا رعود

واثخنـــــــــــي يا جراح واحدقـــــــــــي يا قيود

الشاعر يجسد ألم الشعب الجزائري المضطهد ، فهو يحثه على النهوض ، بألفاظ ليست في بساطتها أو جلالها هي المحك ، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها[2]، مستعينا برمزية الرياح الايجابية ، باعتبارها من المكونات الطبعية الفاعلة ، فهي رياح يصحبها التغيير والبشرى ويعتريها التفاؤل ، لأنها ترمز إلى الخصب والعطاء ، لاسيما أنها اقترنت بقصف الرعود في علاقة تكاملية تشي بأن ما يتوافر في نفس الأديب من فكرة واضحة أو انفعال صادق يجذب إليه من الألفاظ والعبارات والصور ما يلائمه بطريقة تكاد تكون إليه لا تكلف فيها و لا صنعة[3]. وفي الإطار ذاته يحاول الشاعر أن ينفرد بألمه في غيابت السجن ، وهو يعيش منفصلا عن الوطن جسديا مما عمق لديه الإحساس بالاغتراب ، ليطغى على الصورة دلالة الصحراء الوطن الصري بأبعاده الجمالية وخصوصياته الطبيعية ، يقول الشاعر[4] :

وفي صحرائنا جنات عـــــــــدن بها تنساب ثروتنا انسيابـــــــــا

وفي صحرائنا الكبرى كـــــــــنوز نطارد عن مواقعها الغرابـــــــــا

وفي صحرائنا تبر وتمـــــــــــر كلا الذهبين راق بها وطابـــــــــا

---

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص73 .

[2] - إليزابيث دور : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة : الدكتور محمد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمة ، بيروت بالشتراك مع مؤسس فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر ، بيروت ، نييورك ، مطبعة عيتاني الجديدة ، بيروت ، 1961 ، ص89

[3] – أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط5 ، د.ت،ص165

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص33-34

وفي صحرائنا شعر وسحـــــــــــر كلا الملكين حط بها الركابـــــــــا

وفي صحرائنا أدب وعلـــــــــــم زكا بهما المثقف واستطابـــــــــا

ضيق الزنزانة ، وشد القيود ، وألوان العذاب داخل السجن ، عطل فاعلية الحياة وبعث في النفس إحساسا بالعزلة ، هي التي تساهم في بث الأمكنة ، ويمكنها تقمص دلالات مختلفة ، بداية من تجربة المنفى والسجن[1] ، مما دفع الشاعر إلى استحضار بيئة طالما أثارت خيال الشعراء والأدباء والفنانين ، إنها الصحراء بما اشتملت عليه من مظاهر الاتساع والسكينة والتحرر ، وبما تعكسه من جغرافيا روحية تحمل تجربة فكرية في أبعادها[2]. كما اتخذ الشاعر من النخلة كرمز بدائي ، رمزا للافصاح عن كوامنه والحنين إلى مسقط راسه ، فهو يرى فيها طفولته وصباه ووطنه الذي يشتاق إليه ، يقول[3] :

وفي صحرائنا تبر وتمـــــــــــر كلا الذهبين راق بها وطابـــــــــا

و يقول أيضا[4] :

وهزت مريم العذرا نخيـــــــــــلا فأسقطت الفلوذج و الرضابـــــــــا

النخلة رمز العروبة والانتماء إلى العرب ، والشاعر حين استحضرها ، أراد أن يستلهم ذكريات الماضي الضارب في القدم ، حيث الأصول العربية التي لا يزال يرتبط بها روحيا وتاريخيا والتي يقاوم من أجلها الاستعمار ويتصدى له حتى يبقى محافظا على عناصر هويته التي أراد لها الآخر أن تزول ، وهكذا كانت النخلة رمزا للصمود والتحدي لظروف صحراوية قاسية ، لعلها كانت سببا في أن تكون هذه البيئة مصنعا للأبطال والأحرار.

[1] – Jean marc ghitt : la parole et le lieu : topique de linpiration ed .minuit.paris 1998.p198

[2] – المرجع نفسه ، ص188

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص33

[4] – المرجع نفسه ، ص37

الرمز التاريخي :

لجأ مفدي زكرياء إلى الرموز التاريخية ووظفها في شعره لتكون بمثابة القناع الذي يعكس معاناته ويعبر عن رؤاه وقضاياه المعاصرة ، و " لما يرتبط بهذه الرموز من أحداث مهمة ومواقف معهودة ، بحيث أصبح استدعاؤها أمرا يثري المضمون الشعري ، ويكشف الكثير من المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة"[1] ، لذلك اختار الشاعر من الشخصيات التاريخية ما يجد فيه علاقة تشابه بينهما وما يوافق طبيعة التجربة الشعورية التي يريد نقلها إلى المتلقي ، ومن تلك الشخصيات التي وظفها مفدي زكرياء شخصية أبي ذر الغفاري مستفيدا من الإيحاءات الدلالية لهذه الشخصية ، فأبو ذر هو رمز للإنسان الثائر الذي يدعو إلى التغيير ، يقول الشاعر[2] :

لله در أبي ذر وثورتـــــــــــــه فمـــــــــا لماركس عنه اليوم ألهـــانا

فأبو ذر حمل رسالة نبيلة تسمو بالإنسان وتحرره من كل عبودية وسخرية ، ودعا إلى مبدإ التعاون والعمل الجماعي ، فكانت رسالته شبيهة برسالة مقدسة تضمنها شعر مفدي زكرياء الذي يدعو إلى الثورة والتمرد على الظلم والاستبعاد والرأسمالية .

ومن الشخصيات التاريخية التي اتكأ عليها مفدي زكرياء شخصية صلاح الدين الأيوبي، يقول[3] :

هكذا يفعل أبناء الجزائـــــــــر يا صلاح الدين في أرض الجزائـــر

ويقول أيضا[4] :

سوف لا يعدم الهلال صلاح الد ين فاستصرخي الصليب الحقـــــودا

[1] – صلاح البردويل : أطروحة دكتوراه بعنوان توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر ، اشراف ، أ . أحمد سيد ، ص14

[2] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 298

[3] – المرجع نفسه ، ص 6

[4] – المرجع نفسه ، ص 18

وفي مناسبة أخرى يقول[1] :

وخلدت حطين في مقدســــــــي وجددت غــزوة أنطـــــــــاكية

يبرز في هذه الأبيات صلاح الدين برمزيته الجهادية ، فيستدعيه بصورته النضالية فهو رمز الخلاص والنصر ، وموقعه حطين تلك المعركة التي دحر فيها الصليبيون خير دليل عل بسالة هذه الشخصية ، فالشاعر " يعرف الصورة التي يختارها بإتقان فهي تمثل حالة شعوره لأنها – أي الصورة – هي التي تثير الشعور الذي يعني الرمز ، وهذا في الواقع هو الذي يجعل بعض الصور المعينة تمنحنا قيمة رمزية ، فالشاعر هو الوحيد والقادر على إدراك ما يقوله عن طريق رؤيته لألفاظ قصيدته وكأنها معادلة لعواطفه الخاصة ، و إن الألفاظ أو الصور لا معنى لها إلا بارتباطها بمثل تلك المعادلة أو الصيغة[2]، فحضور صلاح الدين بهذه الصور ، يحمل في ثناياه أكثر من مقاربة ، لعل أشدها تعلقا بذهن الشاعر هو افتقاده لنموذج صلاح الدين في زمانه وتعطشه لزمن القادة العظام أمثاله . كما استدعى مفدي زكرياء بعض الأماكن التاريخية ، نذكر منها فلسطين فهي بالنسبة للشاعر العربي لم تكن موضوعا فاترا ولم يكن اغتصاب هذه الأرض انتهاكا مجردا للجغرافية،أوعدوانا عابرا عليها ، بل هي بالنسبة للشاعر العربي عدوان على حريته، وتماسكه، وبهجته الإنسانية[3] ، ولا يعدو أن يكون الشاعر مفدي زكرياء واحدا من شعراء النسيج العربي يقول الشاعر[4] :

فلسطين يا مهبط الأنبيـــــــــــاء ويـــا قبلة العرب الثانيـــــــــة

وفي نفس القصيدة ، يقول[5] :

---

[1] – المرجع نفسه ، ص343

[2] – عناد غزوان : آفاق في الأدب والنقد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد ، 1990 ص40

[3] - علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، الاردن ، 1997 ، ص152

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص336

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 337

ويا قدسا بـــــــــــــــاعه آدم كـــما باع جنتـــه العاليـــــــــــة

ويقول أيضا[1] :

بكيت فلسطين في حائـــــــــط بـــــــه قبل قد كانت الباكيـــــــــــة

فالشاعر باستدعائه لأرض فلسطين ، هو استدعاء لحرمة هذا المكان وقدسيته بالنسبة للمسلمين ، فهي أولى القبلتين و ثالث الحرمين ، وفلسطين محل الأنبياء ومقرهم و مهبطهم وهو بذلك يبكي واقعا أليما ، لأمة ضيعت أمجادها ، وجراحها الدامية لم تندمل بعد ، فما تعانيه القدس تحت وطأة العدو الصهيوني المغتصب مدعاة لمأساة أمة عربية رضيت بالمذلة و الهوان ، فباعت مقدساتها بأبخس الأثمان ، ولم يبق للشاعر إلا البكاء يلوذ به لعله يكفر عن تقصيره في حق هذا المكان المبارك .

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 338

الفصل الرابع : شعريـــة الإيقاع

مفهوم الإيقاع

الوزن

القافية

التصريع

التدوير

التجنيس

الطباق

التكرار

مفهوم الإيقاع :

يعد الإيقاع خصيصة مهمة من الخصائص التي تميز القصيدة الشعرية باعتباره يمثل وظيفة جمالية تحقق الشعرية ،" فلن يستطيع الرجل الذي تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعرا أصيلا أبدا "[1]، فضلا عن كونه ظاهرة قديمة عرفها الإنسان ، فأدرك " أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام "[2]،ولقد حفل به العرب الأولون لأنه عندهم بمثابة وسيلة الاتصال والتبليغ، " ولشدة ولعهم بالإيقاع وإدراكهم لقيمته الجمالية والتعبيرية لم يكتفوا باستعماله في صياغة الشعر بل زينوا به كثيرا من أصناف كلامهم المنثور وأكثروا فيه من التوازن والتناسب والازدواج والسجع وغير ذلك من المحسنات التي يمكن اعتبارها من عناصر الإيقاع"[3].

إن المتأمل لما يحيط به من موجودات كونية يدرك أنها محكومة بنظام إيقاعي معين لا تحيد عنه أبدا وإلا اختل التوازن ،فكل شيء في الدنيا له إيقاعه الخاص به وإن افتقد الدقة والتحديد ، لكن" لا يمكن إدراك الإيقاع بشكل مجرد، وإنما من خلال عناصر تتواجد في الطبيعة، تعاقب الفصول الأربعة والليل والنهار، وصوت الموج"[4].

والإيقاع عامة هو النظام والانتظام، فلا يخلو شيء من توفر هذه الصفة التي تكفل الحياة الجميلة، فكل شيء له إيقاع وإلا فقد جماله وكينونته ، إنه ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم و اليقظة انتظام، وهكذا ... "[5]، وانطلاقا من هذه النظرة كان الإيقاع القاسم المشترك بين الكثير

---

[1] كولردج : سلسلة نوابغ الفكر العربي، مصطفى بدوي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1958 ، ص167.

[2] عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط1 ، دار الفكر العربي ، مصر ، 1992 ، ص 115 .

[3] محمد الأمين الخضري : كسر الإيقاع ودلالاته في الفاصلة القرآنية ,بحث منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثالث للعلوم الإسلامية والعربية وقضايا الإعجاز في القرآن والسنة بين التراث والمعاصرة بجامعة المنيا , المجلد الثالث، ص 1129 وما بعدها.

[4] ماري إلياس وحنان قصاب حسن :المعجم المسرحي، ط1 ، مكتبة لبنان ،لبنان ، 1997 ، ص 85 .

[5] زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1 ، 1979 ، ص 22 .

من الفنون ، فهو الأساس الذي يبنى عليه أي إبداع فني يسلك فيه مبدعه سبل متعددة للوصول إليه[1].

ورغم أهميته إلا أنه شكل هاجسا كبيرا في الدراسات النقدية ، حيث اختلف النقاد في تحديد ماهية الإيقاع وإيجاد مفهوم دقيق له ، كل حسب خلفية مفاهيمية ومعرفية يشتغل عليها ولعل مرد هذا الاختلاف عندهم هو تعالق الإيقاع بالعروض الخليلي لذا تجد " البعض يماهون بين الإيقاع والعروض ، والبعض الثاني يرى الإيقاع حدثا مبهجا يطرأ على العروض والبعض الثالث يرى الإيقاع كل الظواهر الصوتية التي تخرج عن كون المبدع ملزما بها ، والبعض الرابع يرى الإيقاع قادرا على تجاوز المسموع من النصوص ليلحق به مجال البصر ، والبعض الخامس يرى للمفهوم قدرة على الاتساع ليشمل إضافة إلى المسموع والمرئي ، مجال التخييل فيتحدث عن إيقاع المعاني"[2]، والحقيقة تجدني أمام هذا الاختلاف وتباين الآراء في رسم ضابط دقيق للإيقاع ، أميل إلى الرأي القائل بعدم وجود نظرية واحدة تعطينا تعريفا قارا للإيقاع[3].

لكن الذي يعنينا من هذه الدراسة هو الإيقاع في الشعر كونه "تشكيلا موسيقيا منظما يتألف من وحدات لحنية تخضع لتجربة الشاعر نفسه ، هو بدوره يشكل هذا الإيقاع كما يشاء في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعا أثناء الكتابة الشعرية "[4].

لقد استثمر مفدي زكرياء الجانب الظاهري للتأثيرات الصوتية والمتمثل في الوزن والقافية وهو جانب له من الأهمية بمكان حيث كان عمود الشعر الجاهلي يعول عليه .

الوزن :

لأنه اللبنة الأساس التي يقوم عليها الشعر والخصيصة الأولى لموسيقى الشعر و هو المعيار الأساسي التي يتم وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري[5]، ولعله خير ما

---

[1] جابر أحمد عصفور : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والفنون، 1982 ، ص241.

[2] خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي نموذجا ، دار الحوار ، سورية ، ط1 ، 2005 ، ص 30.

[3] محمود المسعدي : الإيقاع في السجع العربي ،محاولة تحليل وتحديد ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم ، تونس ،1996 ، ص5 .

[4] عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، دار العودة ، بيروت ، 1981 ، ص 116 .

[5] حسن الغرفي : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص 106 .

يميز الأقوال الشعرية ،فقد نبه إليه القدماء في أكثر من مناسبة ، كون " الموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كلما هو عميق، وخفيف النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه ؛ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس،وأعمقها تأثيرا فيها"[1]، فإذا كانت القصيدة ككل متكامل بمثابة البيت فالوزن هو مفتاحها ، وإن كانت القصيدة امرأة فالوزن هو مصدر جمالها ، وخلو الشعر من الوزن يحرمه خاصية من خواص جماله وتأثيره وشعريته[2].

فعند التعرض للبحور الشعرية في ديوان اللهب المقدس والتي كانت انعكاس لتدفقات انفعالية وعاطفية ومواقف شعورية بثها مفدي زكرياء فيها لتتفاعل مجتمعة فيتمخض عنها وجها من أوجه القصيدة. نجد أنفسنا إزاء علاقة مضطردة بين الموسيقى الشعرية بتشكيلاتها المختلفة والمضمون الشعري مما يدفعنا إلى أن نقيم ربطا بين الوزن والدوافع النفسية للشاعر فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب، ولهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء ، والأجواء تبعثها.

ومفدي زكرياء لم يخرج عن الأوزان الخليلية بل كانت الوعاء الذي احتوى المضمون عنده و الملاحظ على الشاعر أنه استأثر– في ديوانه اللهب المقدس – ببحور معينة دون غيرها ويرجع اختياره لهذه البحور إلى " ضرب من اقتران الحالة الشعورية بالأداء النغمي الذي يمتلك القدرة الإيقاعية المهيأة لاستيعاب التجربة الآنية "[3]، و البحور هي :" الخفيف، الرمل الكامل، البسيط، السريع، الوافر، الطويل، المتقارب، والمتدارك " مما يجعلنا نقر بعدم تغطية الشاعر للمساحة الموسيقية التي جاء بها العروض العربي ولعل مرد ذلك لكون هذه الأوزان كانت جديرة بأن تستوعب عواطفه ومعانيه وصوره ، حيث يمكن أن نجملها في الجدول الآتي[4] :

---

[1] زايد علي عشري : بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 173 .

[2] أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي ،دار القلم، بيروت، الطبعة الخامسة،1972، ص173..

[3] محمود عبد الله الجادر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دار الرسالة للطباعة، بغداد،1979 ، ص 507 .

[4] انظر : أثر الثورة الجزائرية في شعر مفدى زكرياء. دراسة في ديوان اللّهب المقدّس. د.عادل محلو. قسم اللغة العربية وآدابها. المركز الجامعي بالوادي.

الرتبة	البحر	نسبته
1	الخفيف	%16.98
2	الرمل	%16.98
3	الكامل	%15.09
4	البسيط	%13.21
5	السريع	%11.32
6	الوافر	%09.43
7	الطويل	%09.43
8	المتقارب	%05.66
9	المتدارك	%01.89

إذ يظهر من الجدول السابق أن البحر الخفيف استأثر بالحظ الأوفر من الديوان، وهو بحر غنائي من البحور الممزوجة حيث يعتمد إيقاعه على تكرار تفعيلتين بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الأولى وذلك في كل شطر[1]."كما أنّ بحر الخفيف قادر على احتواء واستيعاب الأفكار المختلفة التي تدور في ذهن الشاعر وما ينتاب مخيلته من هواجس وهذه من خصائص الوزن القديم،فهو من البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية." فأكثر ما استعمل الخفيف عند القدامى في أغراض قريبة من مواطن الأداء النفسي كالتأمل والحكمة والرثاء ، كما استعمل لإبراز الحوار الداخلي ما بين الشاعر و أعماقه "[2]. فهو كما يبدو من تسميته . خفيف له من الصفات ما يدل على الهدوء و الرزانة ،فضلا على الحركة و الاستمرارية لا السكون والانقطاع .بل إن هذا البحر قد نال حظوة في الشعر الحديث وعلا شأنه في سوق الشعر[3] .

[1] ابن الشيخ جمال الدين : الشعرية العربية ، ص 256 .

[2] علي عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص237.

[3] موسيقى الشعر ، ص 200 .

لقد وفق الشاعر حين اعتمد على إيقاع هذا البحر لكونه ينسجم مع حالته النفسية التي تحمل آلام السجن وهمومه ،هذا الإيقاع الذي يتميز بتنوعالتفعيلة و تحركها " في مساحتين تختلفان طولا وقصرا وإن كان انتظام ترددهما كفيلا بتعويض ما يلحظ بين المساحات الزمنية من مراوحة "[1]،وهذا من شأنه أن يمنح الشاعر فرصة ليعبر عن خلجاته النفسية، فكانت تفعيلات البحر ركوب الشاعر لتبديد أحزانه وغسل أشجانه.

يقول الشاعر في مرثية أو تأبينية الذبيح الصاعد التي قالها في حق أوّل شهيد نُفّذ فيه حكم الإعدام بالمقصلة وهو الشهيد "أحمد زبانة"[2] :

قام يختـــــال كالمسيـــــح وئيدا يتهادى نشوان ، يتلو النشيـــدا

باسم الثغر ، كالملائك ، أو كالطـــــــــــــفل ، يستقبل الصباح الجديـــدا

شامخا أنفه ، جلالا وتيـــــــها رافعا رأسه ، يناجي الخلـــــــودا

رافـــلا في خلاخل ، زغردت تـــمـــــــــــــلأ من لحنها الفضاء البعيـــــدا

حالما كالكـــــــليم كلمة المجـــــــــــد ، فشد الحبال يبغي الصعـــــودا

وتسامى كالروح ، في ليلة القـد ر ، سلاما يشع في الكون عيـــــدا

وامتطى مذبح البطـــــولة معـــــــــــــراجا ، ووافى السماء يرجو المزيـــدا

أظن أن الشاعر كتب قصيدته هذه و التي تنساب عذوبة ورقة وهو منتشيا بين فرح وحزن لتتلاءم مع حركة النفس وتموجاتها الوجدانية والعاطفية متكئا على موسيقى البحر الخفيف وما فيها من جزالة ورشاقة[3]مما أضفى على القصيدة نزعة جمالية أنستنا الحس التقليدي لهذا البحر.

لقد سارت هذه القصيدة على إيقاع البحر الخفيف بتفعيلتيه فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ، هذا البحر الذي "يصلح للغناء و الترقيق، فهو مزيج من الرمل والمتقارب .فقد اكتسب من الأول نغمته العاطفية، ومن الثاني تدفقه ، وتلاحق أنفاسه، مما جعله ذا أسرٍ قوي و جللة معتدلة "[4]

---

[1] محمد فتوح أحمد: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ، ص43 . ،

[2] مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص9

[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 269 .

[4]عبد الله الطيب :المرشد إلى فهم أشعار العرب ، دار الفكر، ط2 ، 1970 ،ص192/1

كما ارتبطت القصيدة بالعروض الخليلي ،فالتزمت بالبحر وبنظام الشطرين :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فالتفعيلة الأولى فاعلاتن تتكون من : /0//0/0 ،حيث تتضمن أربع حركات أو أربع نقرات.

بين النقرة الأولى والثانية زمن متوسط أو طويل.

بين النقرة الثالثة و الرابعة زمن قصير جدا أو يكاد ينعدم.

بين النقرة الأولى والثانية زمن متوسط أو طويل.

أما التفعيلة الثانية مستفعلن فتتكون من /0//0/0 حيث تتضمن أيضا أربع حركات أو أربع نقرات.

بين النقرة الأولى والثانية زمن متوسط أو طويل.

بين النقرة الثانية و الثالثة زمن متوسط أو طويل.

بين النقرة الثالثة و الرابعة زمن قصير جدا أو يكاد ينعدم.

فالقراءة المتأنية لزمنية الحركات أو النقرات تبين أن الشاعر حاول أن يلعب على عامل الزمن طال أم قصر، وفي ذلك رسالة موجهة للمستعمر الغاشم خاصة وللظالم عامة أن الحق منتصر لا محالة فالقضية قضية وقت، ومدته تتحكم فيها همم الرجال وعدتهم من جهة، ومن جهة أخرى رسالة موجهة إلى المضطهدين في العالم فحواها أن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا من أنفسهم أما انعدام الزمن فيشي بأن المدة الزمنية بين الحق والباطل ، بين الحرية والاستعمار قصيرة جدا أو تكاد تنعدم فهي مرتبطة بإرادة الشعوب .

إن البحر الخفيف بعمقه وامتداد تفعيلتيه استطاع أن يسع ويستوعب مكنونات الشاعر النفسية ، فكان خفيف الظل والحركات يقاسم الشاعر همومه ويسليه على طول بنية النص الشعري.

أما عن احتلال بحر الرمل عند الشاعر مفدي زكريا المراتب الأولى مع أنه من البحور التقليدية التي قل استعمالها في الشعر العربي القديم – وكان حري به أن يهمشه أو لنقل يسير على خطى المدرسة المحافظة التي ينتمي إليها حسب تصنيف الدكتور محمد ناصر في كتابه الشعر الجزائري الحديث فيقلل من استعمال هذا البحر مما يدفعنا إلى إعادة النظر في تصنيف الدكتور محمد ناصر ، ونقر بوسطية مفدي زكريا في تعامله مع البحور الشعرية فلا هو خليليا محظا و

لا هو حداثيا مطلقا ولعل اتسام موقفه بالضبابية والتعتيم مرده هو محاولة إرضاء الطرفين في جو لا يقبل التحيز وفتح باب من العدائية ، و لربما كان هذا الاختيار ناجما عن محاولة من الشاعر مواكبة التطور الموسيقي للشعر العربي كون " أن الرمل الذي بقي خامل الذكر في أشعار القدماء قد نهض به العصر الحديث نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر "[1] .

وهو في اختياره لهذا البحر أحادي التفعيلة أو ما يعرف بالبحور الصافية التي كثر استعمالها في الشعر الحديث كان يرجو " الانفلات من القيود ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره ، هذه الحرية – ربما – تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية ، إذ أن تكرارها بسهولة يعطي مساحة للشاعر للانفلات من القيود والتركيز على التجديد لغة و إيقاعا عكس البحور المركبة التي ترهق الشاعر في التناوب بين التفعيلتين "[2] ،فالنشيد الوطني الجزائري ارتكز على هذا البحر ، يقول الشاعر[3]:

قسما بالنازلات الماحقـــات و الدماء الزاكيات الطاهـــرات

و البنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممـــــات

و عقدنا العزم أن تحيـــا الجزائر

فاشهدوا.....

مفدي زكريا متمرس بالبحور الشعرية وله قدرة في التعامل الحسن مع الوزن والإيقاع غالبا وهو يتألق ويبدع فنيا أكثر في شعره الحماسي والوطني القومي ذي الشكل والطابع التقليدي وهذا ما لمسناه في اختياره الموفق لتفعيلات بحر الرمل ذي التفعيلات الراقصة والغنائية ليكون وزنا يتناسب و النشيد الوطني الذي نظم أصلا ليتغنى به ، فكان هذا البحر بأوزانه السريعة الإيقاع هو الأنسب لهذا اللون من الشعر ، إلا أن هناك من يرى غير ذلك ، إذ يعتبر أن أسلوب

[1] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط3 ، 1952 ، ص 198 .

[2] محمد علوان سالمان : الإيقاع في شعر الحداثة – دراسة تطبيقية – على دواوين فاروق شوشة ، إبراهيم أبو سنة ، حسن طلب ، رفعت سلام ، ط1 ، 2008 ، ص 66 .

[3] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص61 .

الإنشاد يتطلب من الشعراء نفسا طويلا، وموسيقى مناسبة ، لذلك نجد الشعراء الجزائريين يقلدون القصائد القديمة التي شاعت في الأدب العربي ، وينسجون على غرارها[1] .
وعلى نفس الوزن ينظم الشاعر قصيدته " اذكروا الثورة في أقسامكم " ، و يقول فيها :

صُعدًا ، نحو العلآ والسـؤْددِ يا شباب اليوم ، أبطال الغـد

أنتم اليوم رجاء ، وغـــدًا أنتم أركانُ صرحِ الأبـــــد[2]

إلى أن يقول :

فاذكروا الثورة في أقسامكم إن ساحات الوغى كالمعهد

واقرأوا فيها كتاب الشهدآ فهو وحي الله ، في مُعْتَقَدي[3]

فالقصيدة اشتملت على اثنا عشر بيتا وهي شبيهة بالنشيد ، وجاءت على تفعيلات بحر الرمل للينه و سهولته[4] ، والجدير بالذكر أن الشاعر حاولا جاهدا أن يوصل أفكاره و معانيه إلى مستمعه بإحداث تغييرات نغمية طالت تفعيلات البحر ، كالخبن[5] و الحذف[6] ، ولقد وفق إلى الشاعر إلى حد بعيد في توظيف تفعيلات هذا البحر التي حققت انسجاما وموضوع الحماسة والفخر والتعظيم للثورة الجزائرية والاستجابة لوصية الشهداء في القصيدة إذ لا يمكن أن " ننفي العلاقة بين إيقاع البحر وإيقاع التجربة أو الموضوع أو الموقف في القصيدة بعد تشكّلها "[7].

---

[1] عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1981 ، ص707 .
[2] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص169 .
[3] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص170 .
[4] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مطبعة تونس، ط1 ، 1966 ، ص259 .
[5] يجوز في حشو الرمل الخَبْن، وهو زحاف كثير الوقوع، فتصبح (فاعلاتن) به: (فعلاتن) .
[6] الحذف : حذف السبب الأخير من التفعيلة ، فتصبح فاعلاتن فاعلن .
[7] حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 44 .

أما البحر الكامل فيحتل المرتبة الثالثة في ترتيب القصائد في ديوان اللهب المقدس ، إذ بلغت نسبته ما يقارب (16%) وهو أيضا " في المرتبة الثانية في نسبة الشيوع في الأشعار العربية"[1] ، ومثال ذلك قصيدة " وتعطلت لغة الكلام " التي يقول في بعض أبياتها :

السيفُ، أصدقُ لهجةً من أحرفٍ كُتِبَتْ، فكان بيانَها الإبهـــامُ
والنارُ، أصدقُ حُجَّةً فاكتبْ بها ما شئتَ، تُصعقْ عندها الأحلام
إن الصحائف، للصفائح أمرُها والحِبْر حرْبٌ، والكَلام كِـــلام!
خيرُ المحافل، في الزمان جَحَافلٌ رُفِعَتْ، على وَحَداتهـــا الأعلام
لغةُ القنابلِ، في البيان فصيـحةٌ وُضعت، لمن في مَسْمَعيه صِمام
ولوافح النيران؛ خير لوائـــح رُفِعت، لمن في ناظريه ركـام
روائح البارود، مسك نوافـــجٍ سُجرت، لمن في منخريه زُكـام
والحقُّ، والرشاشُ إن نطقا معا عَنَتِ الوجوه، وخرَّت الأصنـام[2]!

وموضوع القصيدة هو الحماسة والحث على الجهاد ، فالشاعر يظهر موقفه من الاستعمار الفرنسي الذي لا يعرف إلا لغة واحدة هي لغة السلاح ، فكان حريا به أن يوجه نداءه للشرفاء من أبناء الشعب الجزائري بأن يهبوا هبة واحدة للذود عن الحمى والدفاع عن الوطن موظفا النغمات الإيقاعية للبحر الكامل المنسابة بجزالة وحسن اطراد ، فهو أكثر البحور جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله ـ إن أريد به الجد ـ فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر ، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا.[3] وهو يصلح لأكثر الموضوعات[4] ، وتفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ، ولهذا السبب فإن الشعراء

[1] أنيس إبراهيم : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1952 ، ص 61 .
[2] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص42 .
[3] عبد الله المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، 1/ 443.
[4] أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة ، القاهرة ، ط 10 ، 1994 ، ص 323 .

المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل ، قل أن يصيبوا فيه أو ينجحوا[1].

فعندما أراد مفدي زكريا أن يصور لنا حالته النفسية المتأزمة وما تشتمل عليه من حنين وشوق، اختار تفعيلات البحر الكامل لأنه الأقدر على استيعاب معاني التألم والبكاء فضلا على كونه يتميز بخاصية مميزة ، وهي أن الحركات فيه تغلب على السكنات ، وهذا يؤكد جانب الجزالة ، خاصة إذا ظهرت فيه ظاهرة التشديد[2]، يقول الشاعر :

و الأم يهتك عرضها وفحولها حول الفضيحة شاخصون قيام

يا للفظاعة من وحوش جوع تسمو على أخلاقها الأنعام

وضعت فرنسا في النذالة بدعة لم تروها الأعصار وهي ظلام[3]

لقد وجد الشاعر مرونة وطواعية في هذا البحر ، أتاحت له الفرصة للبوح بأحاسيسه ومشاعره الداخلية الرافضة للاستعمار و المنددة بشروره و آثامه و جرائمه في حق شعبه التي تحكي في دلالتها ومعانيها الفظاعة البشرية والوحشية الإنسانية ، وبذلك استطاع مفدي زكريا بقدرته الفنية ومهارته الخاصة تطويع وترويض البحر الكامل ليخدم طبيعة مضامينه ،لأن الشعر إذا قيل وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية[4] .

[1] عبد الله المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب، 264/1 .

[2] عبده بدوي: دراسات في النص الأدبي (العصر العباسي) ، دار الرفاعي للنشر ،ط2 ، الرياض ، 1985 ، ص56 .

[3] مفدي زكريا : الديوان ، ص 43 .

[4] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 177 .

و في المرتبة الرابعة يأتي البحر البسيط "وهو عادة ما يُقرَن بالطويل في الجلال والفخامة ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف واللين"[1] ، وهو بحر راقص يتصف بنغماتهِ العالية، وتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا[2]، ويعد أيضا من البحور التي أكثر مفدي زكريا من النظم فيها وقد جاء في ديوانه سالما ، كقوله[3] :

مـا للجراحـــات نخفيهـا فتبـدينـــا وللـحشاشات نأسوهـا فتـدمينـا

/0 /0//0 /0 / /0/0/0// 0/0/0/ 0/ //0 /0/0 //0 /0/0

مســتفـعلن فـاعلـن مستفعلـن فا عل متفـعلن فا علن مستفـعلن فاعل

وللفـواجع ننـــساها فتفجـأنا وللسهام نفـاديـــها فتصمينا

0/// 0// 0/0/0/ //0//0// //0//0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0

متفـعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

وللـــيـــالـــي نصافيها فتنغصنا وللزمان نداريه فيرديـنـــــا

0///0// 0/0/0// 0/ 0//0// //0//0// /0/0// /0/0//0

متفعلن فـــاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلـن مستفعلن فاعل

وللسماوات ندعوها فتكسفنا وللحظوظ ندانيهـا فتقصينـــا

0///0// 0/0/0/ /0/0//0// //0//0// 0/0/0// 0/0/0

متفعلن فـاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

لقد كان البحر البسيط مطية الشاعر في بث أنينه والتعبير عن معاناته وما تكنه نفسه من مشاعر مضطربة ، فكان جديرا بهذا البحر أن ينجسم مع تجربة الشاعر الحزينة ، والملاحظ على استثمار الشاعر لتفعيلات البحر البسيط أنه دخل عليها بعض التغييرات والتي تمثلت في حذف السواكن :

---

[1] سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، 1993 ، ص 47 .

[2] علي عبد الرضا : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، الشروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997 ، ص121 .

[3] مفدي زكريا اللهب المقدس ، ص 191 .

مستفعلن ← متفعلن (حذف الساكن الأول)

فاعلـن ← فعلن (حذف الساكن الأول)

فعلن ← فاعل (حذف الساكن الثاني)

ولعل في ذلك محاولة من الشاعر للتقليل من السواكن وزيادة نسبة المتحركات " فالسواكن في كل وزن إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك كثيرا"[1]، فما أصاب فلسطين وحل بشعبها يحتاج إلى حراك سريع لا سكون واستكانة .

فمفدي زكريا يتحسر لما أصاب أشقاء لنا في أرض فلسطين فانتفضت مشاعره مدوية في عنف وتحركت صرخاته مستنفرة الأمة العربية والإسلامية التي طال سباتها وخيم عليها صمت رهيب وخذلان عظيم ، يحثها على النهوض واستعادة أمجادها ، وقد ترجم الشاعر تلك المشاعر المتدفقة والمسترسلة بلغة شعرية أقل ما يقال عنها أنها ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال[2] .

وهذا يؤكد أن الوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى ، وأن التناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة الشعورية[3].

أما بقية الأبحر (السريع ، الوافر ، الطويل ، المتقارب ، المتدارك) فاحتلت المراتب المتبقية على الترتيب وبنسب متفاوتة ، وقد ابتعد الشاعر عن البحور المهملة ، فلم ينظم على أوزان مثل (الهزج أو المقتضب أو المضارع أو المجتث) وكأنه ينتهج نهج سابقيه من الشعراء القدامى ومعاصريه ، بل هو يختار من البحور ما يخدم غرضه ويتسع لمعانيه ويتناسب مع طبيعة انفعاله ، فقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي ،أي بين موقف الشاعر في معانيه و عاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه[4] .

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية، تونس، ص238 .

[2] جابر عصفور : مفهوم الشعر ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 ، ص410 .

[3] المرجع نفسه ، ص 411 .

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1983 ، ص467 .

القافية :

قيل أنه إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك. واطلب لها وزنا يأتي فيه إيرادها، وقافية يحتملها. فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى[1] ، وإن كنا نختلف مع هذا الطرح النقدي لكونه يدفعنا إلى القول باستقلالية المعنى وبالتالي إمكانية فصل اللفظ عن المعنى ، مع العلم أنه لا يوجد فكر بدون لغة، وأن اللغة ليست لباسا للفكر، ولكنها الجسد نفسه[2]، ولندع هذا جانبا فليس هذا مجاله ، فما يعنينا مما سبق ذكره هو التركيز على الدور البارز للقافية في تأكيد المعني وتقويته باعتبارها النهاية البارزة في البيت، بحيث يصبح الصوت النغمي متوافقا مع الألفاظ المبثوثة في بقية البيت لتنهض بغاية مفردة تتوج بإدخال القارئ إلي صميم التجربة الشعرية[3].

فالقافية مكملة للوزن في تحقيق النغم الشعري وبموجبها يتميز الشعر عن النثر، " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "[4].

وبهما معا أي (الوزن والقافية) تتم وحدة النغم وتحدث الهزة الشعرية المرادة من الشاعر ، لنقل تجربته إلى القارئ ، والسامع[5].

ومن حيث اختيار القوافي اعتمد مفدي زكريا الأصوات المجهورة التي تناسب جو الغضب والثورة والحزن ، فالجهر في اللهب المقدس فرض حضوره القوي مقارنة بالهمس لأنه صفة قوّة فيما الهمس صفة ضعف[6].

ومن اختياراته الموفقة في شعره الثائر ، استخدامه للأصوات الانفجارية كالدال ، والقاف ، والهاء ، وذلك مثل قوله[1] :

---

[1] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986، ص139.

[2] جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 33 .

[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر، المركز العربي للثّقافة والعلوم، بيروت، 1982،ص 207 .

[4] ابن الرشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ص 151 .

[5] عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد: الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد العروض والقافية، مكتبة الكليات الأزهرية، الأزهر، القاهرة، 1986، ص276.

[6] أحمد حساني : مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999 ، ص84 .

وتعالى مثل المؤذن يتلـو كلمات الهدى ويدعو الرقودا
صرخة ترجف العوالم منها ونداءٌ مضى يهز الوجـــودا
اشنقوني فلست أخشى حبالا واصلبوني فلست أخشى حديدا

لقد اختار الشاعر لهذه الأبيات قافية (الدال المطلقة) وهي من القوافي الذلل وهي تلي الميم واللام في حلاوتها وسهولة مخرجها[2] وهي تناسب مراد الشاعر، وتدل على المعنى الذي أراده من القصيدة فكان الغضب والثورة يشعان من الأبيات.

ويقول مستخدما قافية القاف[3] :

سيان عندي، مفتوح ومنغلـــــق يا سجن، بابك، أم شُدّت به الحلق
أم السياط، به الجلاد يلهبنـــــي أم خازن النار ، يكويني فأصطـفق
والحوض حوض ، وإن شتى منابعه ألقى إلى القعر، أم أسقى فأنشـرق

فالقافية التي اختارها الشاعر لهذه الأبيات، جاءت مطلقة مجردة من الردف والتأسيس ومرد ذلك أن الشاعر أراد أن يبوح بأحزانه وأشجانه ويطلق لها العنان حتى تتجاوز جدران السجن غير مبال بالسجان أو الجلاد أو أي هم آخر بحكم أن القضية التي يناضل من أجلها تستحق هذا الصبر وهذه المجالدة فأراد لمشاعره وأفكاره أن تنطلق في سماء الجزائر تنشد الحرية والتحرر وتسمع العالم أن الجزائريين بجميع أطيافهم يرفضون القيود ولن يثنهم في إدراك المنى وتحقيق الاستقلال رهق أو تنكيل أو سجن ، فكل ذلك يهون فداء للوطن ،وقد اختار الشاعر حرف القاف قافية وهو " حرف مجهور شديد، لأنه يحجز الهواء خلفه ،حتى ينقطع نفس الشاعر من شدة الحزن، وهو حرف مستعل لأن اللسان يرتفع به إلى أعلى الحنك وهذا يؤكد أن الحزن فوق طاقته البشرية التي ضعفت أمامه ، وحرف منفتح ،لأن الحسرة تجعل الإنسان مسترخيا فاغرا فاه ،وحرف مقلقل "[4].

ويقول الشاعر مفدي زكريا مستخدما قافية الهمزة :

---

[1] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 18 .

[2] عبد الله المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1 ، ص60 .

[3] المرجع نفسه ، ص 25 .

[4] علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1996، ص 256.

إن جهلتم طريقه ... فعليها لافتات ... حروفها حمراء

اعتراف .. فدولة ..فسلام .. فكلام .. فموعد.. فجلاء[1]

لقد أطلق الشاعر قافيته بحركة الضم على الروي ، وفي ذلك رغبة جامحة من مفدي للتحرر ورفض الاستعمار.

كما استخدم الشاعر حرف الهاء رويا ،" وقل من الشعراء من يجعل الهاء هي حرف الروي"[2]، يقول :

هو الإثم ، زلزل زلزالها فزلزلت الأرض ، زلزالها

وحملها الناس أثقالهم فأخرجت الأرض أثقالها [3]

والملاحظ على مفدي زكريا أنه ينظر« إلى وحدة القافية نظرة اعتزاز، ويعدها أصلا من أُصول الإبداع في القصيدة، ومظهرا من مظاهر اكتمالها الفني، و لا يحيد عن وحدة القافية رغبة في التخلص منها، بل اتباعا لنماذج من الشعر العربي وفنونه، كالموشح والمزدوجات "[4]، كما أنه التزم القافية المطلقة في جميع ديوانه ، وهو الكثير الشائع في الشعر العربي ، ويلتزم الشعراء بحركاتها التزاما تاما[5].

لقد كانت اختيارات الشاعر في تشكيلاته التقفوية معادلا شعريا (جماليا وفنيا) لما كان ينتابه من هواجس معنوية وفكرية.

التصريع : يعد التصريع من أهم الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشاعر ليحقق الموسيقى الداخلية لإبداعه ، وهذا ما أكده قدامة بن جعفر حين قال : " إنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا

---

[1] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 49 .

[2] عبد الله المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص 82.

[3] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 233 .

[4] عبد الصاحب الموسوي : حركة الشعر في النجف الأشرف وأطواره خلال القرن الرابع عشر الهجري ، ط1، دار الزهراء ، بيروت ، 1988، ص341.

[5] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ط5 ، 1981 ، ص 260 .

عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[1] ، ولعل جنوح الشاعر لمثل هذه التقنية مرده أن " مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه"[2].

والتصريع هو : هو أن يكون آخر حرف المصراع الأول على شاكلة حرف المصراع الثاني في البيت[3] ، و له في أوائل القصائد طلاوة ووقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة[4].

لقد التزم مفدي زكريا هذا الملمح الجمالي في جميع ديوانه ، ما عدا مقطوعة " حروفها حمراء " لكونها رسالة سريعة ، وفي الغالب لا يأتي التصريع مع الانفعال السريع المتفجر وإنما مع الانفعال المستقر المتزن[5] ، حيث كان التصريع وسيلة الشاعر الفنية في إيصال المعاني المتوخاة وبالتالي نقل الإحساس فضلا على ما يحدثه التصريع من إيقاع صوتي ، وذلك شأن الشعرية التي تعتبر البنية الإيقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية[6] ، فقدرة الشاعر على توظيف التصريع جعل بنية قصائد ديوانه محكمة البناء وأكد على هيمنة هذه التقنية كعنصر إيقاعي بارز.

يقول الشاعر على الكامل :

نطق الرصاص ، فما يباح كلام وجرى القصاص ، فما يتاح ملام[7]

فقد طابقت آخر تفعيلة في المصراع الأول آخر تفعيلة في المصراع الثاني، من حيث الوزن والتقطيع الصرفي وحرف الروي ، مما أحدث شبه سمفونية ترقص على وقعها الأفكار ، فهو أي

---

[1] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص90 .

[2] ابن رشيق : العمدة، ج1 ، ص174 .

[3] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص51 .

[4] حازم قرطاجني : منهاج البلغاء ، ص283 .

[5] علي كاظم محمد علي المصلاوي : لغة الشعر في ديوان الهذليين ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، 1999 ، ص 170 .

[6] صلاح فضل : الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1 ، 1995 ، ص21 .

[7] مفدي زكريا : الديوان ، ص 41 .

التصريع عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة ، وأن الإيقاع ليثير فينا كما يقول جاري (Gurry) للصوت ، والصورة ، والانفعال ، والفكرة ، ولا يجب أن ننظر إليه على أنه مجرد حقيقة سيكولوجية ، لأنه عنصر إبداعي شأنه في ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى[1] .

ويقول على البحر السريع :

اصدع رفيعا أيها المـــارد واصعد سريعا أيها الصاعد[2]

يظهر واضحا الأثر الواضح للتناغم الجرسي المنبثق عن التناظر الموسيقى بين (المارد _ الصاعد).

وقوله على البحر البسيط :

قف بي أقدس للحياة نضالها فلكم وقفت ، أقدس استقلالها[3]

ويصرع أيضا في قوله:

قالوا نريد ، فقيل للأقـــدار كوني فكانت رجة الأقـــدار[4]

الملاحظ أن كلمة (الأقدار) جاءت في العروض والضرب ، وهذا ينبئ عن مقدرة الشاعر على حسن النظم والانسجام على مستوى الدلالة والإيقاع .

لقد اعتمد مفدي زكريا هذه الفاعلية الإيقاعية تأثيرا منه في النفوس باعتبار أن أول ما يقرع الأسماع هو مطلع القصيدة ، لكن لا يمنع ذلك أن يقع التصريع في وسط القصيدة ، ومثال ذلك قول الشاعر :

ومضى يتيه على (جناحي) كاسر متحديا، لعواصف الأخطار[5]

وفي نفس القصيدة ، يقول :

الناس، بين مهلل ، ومكبر يتواكبون ، لكعبة الأبرار[1]

---

[1] محمد العبد : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، مدخل لغوي أسلوبي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1933 ، ص 33 .

[2] مفدي زكريا : الديوان ، ص 103 .

[3] المرجع نفسه ، ص 113 .

[4] المرجع نفسه ، ص 99 .

[5] المرجع نفسه ، ص 99 .

من البيتين السالفي الذكر اللذين يشعان بالإيقاعية والغنائية ، وبهذه الجمالية الشاعرية التي تدغدغ الأسماع يمكن لنا أن نصنف الشاعر مفدي زكريا ضمن قائمة الشعراء النبغاء اللذين يتحكمون في بلاغتهم ونحكم له أيضا بسعة فصاحته .

التدوير :

أول من أشار إليه ابن رشيق القيرواني وسماه (المُدَاخِل) وعرّفه قائلا هو: " ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه قد جمعتهما كلمة واحدة وهو المدمج أيضا"[2] ، وقيل هو المدمج ويسمى أيضا موصولا ومتداخلا[3] .

فالبيت المدور هو" الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة أولها في الصدر وآخرها في العجز، والخفيف أكثر الأوزان تدويرا"[4].

وهناك من علق تدور البيت بـالذي تحويه مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه ، أي شطريه ، غير قابلة للتقسيم إنشاديا. أي أن التدوير في الشعر العمودي مرتبط بانقسام الكلمة وليس بانقسام التفعيلة كما في نصوص الشعر الحر[5] .

إلا أن الشعرية العربية القديمة تميل إلى استقلالية الشطر عن الشطر وتفضل استغناء البيت عن البيت الذي يليه فـيتوازن المصراعان والجزآن وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه[6] ، وهناك من النقاد القدماء من عد استقلال الشطر ونصف الشطر أمرا محمودا ، فهناك من الشعراء من ربع البيت من شعره يغنيك عن غيره، فلو تمثلت به لم تحتج إلى غيره. [7]، والتدوير بخلاف ذلك .

ومن التدوير في شعر مفدي زكريا قوله في مطولة الذبيح الصاعد :

---

[1] المرجع نفسه ، ص 99 .

[2] ابن رشيق. العمدة. ج 1. ص. 331.

[3] ابن الأثير: المعجم المفصل، في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص173.

[4] غازي طليمات : موسيقا الشعر ، منشورات جامعة البحث ، 1991 ، ص12 .

[5] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 112 وما بعدها .

[6] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين .الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص463 .

[7] ابن أبي الحديد : شرح نهج البلاغة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ج20 ، ص161 .

قام يختال كالمسيح وئيـــدا يتهادى نشوانَ، يتلو النشيــدا
باسمَ الثغر، كالملائك، أو كالطْـ ـفِل، يستقبل الصباح الجديــدا
شامخًا أنفُه، جلالاً وتيـــهًا رافعًا رأسه، يناجي الخلـــودا
رافلاً في خلاخلٍ، زغردت تمـــ ـلأ من لحنها الفضاء البعيـدا !
حالمًا، كالكليم، كلّمه المجـ ـدُ، فشدّ الحبالَ يبغي الصّعــودا
وتسامى كالروح في ليلة القـد ـرِ، سلامًا، يشِعُّ في الكون عيـــدا
وامتطى مذبحَ البطولة مِعْـــ ـراجًا، ووافى السماءَ يرجو المزيـدا
وتعالى، مثلَ المؤذّنِ، يتلـــو كلماتَ الهدى، ويدعو الرقـــودا
صرخةً، ترجف العوالم منهـــا ونداء مضى يهزُّ الوجـــودا :
اشنقوني، فلست أخشى حِبـــالاً واصلبوني، فلستُ أخشى حديـــدا

وامتثلْ سافرًا محيـــاك جلا دي، ولا تلتثمْ، فلستُ حقـــودا
واقضِ يا موتُ فيَّ ما أنت قـاضٍ أنا راضٍ، إن عاش شعبي سعيـــدا
أنا إن متُّ، فالجزائر تحيـــا حرةً مستقلةً، لن تبيـــدا
قولةٌ، ردّد الزمانُ صداهـــا قُدُسيًا، فأحسنَ الترديـــدا
احفظوها زكيةً كالمثانـــي وانقلوها، للجيل، ذكرًا مجيـدا
وأقيموا، من شرعها صلـــواتٍ طيباتٍ، ولقنوها الوليـــدا
يا «زبانا»، أبلغْ رفاقَكَ عـنّا في السماوات، قد حفظنا العهـودا
وارِ عن ثورة الجزائر، للأفـ ـلاك، والكائنات، ذكرًا مجيـدا
ثورةٌ، لم تكن لبغيٍ، وظلـــمٍ في بلادٍ، ثارت تفكُّ القيـــودا
ثورةٌ، تملأ العوالـــمَ رعبًا وجهادٌ، يذرو الطغاةَ حصيـــدا
كم أتينا من الخوارق فيهـــا وبهرنا بالمعجزات الوجـــودا
واندفعنا، مثل الكواسر ترتـــا دُ المنايا، ونلتقي البـــارودا[1]

[1] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 17 – 24 .

إلى أن يقول :

فاقبلوها ابتهالة ، صنع الرشا ش أوزانها فصارت قصيدا

واستريحوا إلى ، جوار كريم واطمئنوا فإننا لن نحيـــدا[1]

يظهر جليا أثر التدوير في كثير الأبيات المدورة في القصيدة مما أحدث نوعا من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية[2]، فالأبيات المدورة لا يمكن قراءتها إلا بدفعة واحدة ونفس شعري واحد ، فقد جاء التداخل الموسيقي بين الأشطر ، فكانت مثلا نهاية الشطر الأول في وبداية الشطر الثاني في قوله :

وامتطى مذبحَ البطولة مِغـــــ راجًا، ووافى السماءَ يرجو المزيـدا

كانتا متداخلتين موسيقيا لاشتراكهما في تفعيلة واحدة ، فالشطر الأول تكون من سبب ثقيل وسبب خفيف (// /0) ، والشطر الثاني تضمن باقي التفعيلة وهي سبب خفيف (/ 0) من تفعيلة الخفيف **فاعلاتن** التي دخل عيها زحاف الخبن فأصبحت **فعلاتن** ، ولقد سبق وأشرنا إلى أن البحر الخفيف يوصف بامتلاك ظاهرة التدوير، وقصيدة الذبيح الصاعد منه ، مما أضفى عليها مزيدا من النغم الموسيقي .

وكذلك في قول الشاعر :

حالمًا، كالكليم، كلّمه المجـــ دُ، فشدّ الحبالَ يبغي الصّعـــودا

لقد جاء التدوير ليكسر تلك المعيقات الموسيقية عاكسا قوة الشاعر[3] ، ومظهرا تمرده على القوانين الموسيقية التي تعارف عليها العروضيون ، فكان الطموح و نظرة الأمل والسمو أقوى من أي حاجز عروضي عند الشهيد أو بالأحرى عند الشاعر، وبالتالي تأخرت الوحدة الصوتية تاركة

---

[1] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 24 .

[2] حسني عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ج1 ، 1989 ، ص 230 .

[3] العمدة: ج1 ، 178.

المجال للمعنى ليحتل المرتبة الأولى التي لم تكن لتتحقق له لولا تقنية التدوير الهادف إلى التخلص من الرتوب عبر التنويع ودمج البيت[1] .

التجنيس :

يعد الجناس عنصرا من عناصر الإيقاع في القصيدة ، وهو فضلا عن قيمته الإيقاعية في النص الشعري يحمل قيمة دلالية، ولعله أكثر الفنون البديعية انتشارا ، لكونه " أقوى مؤثر في الوزن وفي النغم الشعري ، وعلى إحداث الجرس الموسيقي الذي يكون عاملاً قوياً في اهتزاز الأعصاب وإثارة المشاعر والأفكار، وهو بهذا عامل من عوامل اشاعة الجمال الفني في البيت الشعري"[2] ، وحقيقته " أن يكون اللّفظ واحدا و المعنى مختلفا"[3] أي " اِستعمال لفظين يرجعان إلى مادّتين مختلفتين ، أو مادّة واحدة تمخّضت مع كل دالّ من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص ، متقاربتين أو متّحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى"[4].

وعرفه أبو هلال العسكري قائلا: " هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها"[5].

وقيل أنه : " يقع إذا اتحدت الكلمتان المتجانستان في الحروف أو تتقربان بشرط أن تكون لكل كلمة منها معنى يختلف عن معنى الكلمة الثانية[6]".

فالتجنيس يكسب النص جمالا ويقوي النغمة الموسيقية فهو " من الحلي اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ، تجذب السامع وتحدث في نفسه ميلاً الى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة،

---

[1] أحمد جاسم الحسين : الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر والتوزيع .والخدمات الطباعية، دمشق، ط1 ، 2000 ، ص 131 .

[2] الحماسة في شعر الشريف الرضي : ص 239 .

[3] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : أحمد الحوف وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر، القاهرة ،ج1، ص342.

[4] عبد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981 ، ص65 .

[5] أبوهلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص 215 .

[6] بسيوني عبد الفتاح فيود : علم البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط3 ، 2011 ،ص272 .

وتجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة ، فتجد في النفس القبول ، وتتأثر به أي تأثير، وتقع في القلب أحسن موقع"[1].

وسنحاول أن نقف على ما جاء من تجنيس في ديوان اللهب المقدس، فنجد من بين أنواعه :

جناس الاشتقاق : وهو الذي يرجع إلى أصل واحد في الاشتقاق فيكون بعض الألفاظ مشتقاً من بعض إن كان معناهما واحدا "[2] وقد ورد في قول مفدي زكريا:

هو الإثم ، زلزل زلزالها فزلزلت الأرض ، زلزالهـــا

وحملها الناس أثقالها فأخرجت الأرض ،أثقالهـا

وقال ابن آدم في حمقه يسائلها ساخرا: مالهـــا؟

فلا تسألوا الأرض عن رجة تحاكي الجحيم، وأهوالها[3]

وقوله :

أم أرض ربك ، زلزلت زلزالها لما ، طغى ، في أرضه ، المستعمر[4]

وقوله أيضا :

أرض الجزائر ، والسماء ، تحالفا فاختط حلفهما النجيع الأحمـــر[5]

ويقول كذلك :

إن كان في طي السلام مذلة فالموت أشرف للكرام و أسلـــم[6]

لقد جاء الشاعر مفدي زكريا بهذا النظام الصوتي الذي يضع في أيدينا الفكرة المسيطرة على الشاعر فضلاً عن الانسجام الإيقاعي، وقيامه بوظيفة دلالية ثرية ضمن سياقات النص التي يرد فيها كما أن له من الأهمية في إحداث الإيقاعات الداخلية، فهو ليس سمة سطحية بقدر ما يشكل ملمحا أسلوبيا يزيد من ثراء النص[7] ، جاء به ليحدث تلونا موسيقيا يثري نصه ، ويتحقق

---

[1] . Lashin, Abd al-Fatah : *al-Bad`i fi daw' asalib al-Quran*. Misr: Dar al-Fikr al-'Arabi,1999,p158

[2] ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص 169 .

[3] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 233 .

[4] المرجع نفسه: ص 115 .

[5] المرجع نفسه: ص 115 .

[6] المرجع نفسه: ص126 .

[7] جاسم محمد عباس الصميدعي : شعر الخوارج دراسة أسلوبية ، دار دجلة ، ط1 ، 2010 ، ص 177.

من خلاله الانسجام والتآلف بين الأصوات ، فالجناس يعد مقوماً مماثلاً للقافية ، فهو يستفيد ، مثل القافية ، من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع فارق هو أن التجنيس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت البيت[1]".

لقد أخذ جناس الاشتقاق بعدا دلاليا نجده في (زلزل _ زلزال) إذ جاءت المفردة فعلا ، والمفردة الثانية مصدرا ، أما في المثال الثاني فقد كان الجناس بين (تحالفا _ حلف) حيث جاءت المفردة الأولى فعلا والثانية مصدرا ، أما المثال الثالث ، فقد كان الجناس بين (السلام – أسلم) ، فجاءت المفردة الأولى مصدرا والثانية اسم تفضيل .

ويقول الشاعر مفدي زكريا في قصيدة وتعطلت لغة الكلام:

إن الصحائف للصفائح أمرها و الحبر حرب و الكلام كلام

عز المكاتب في الحياة كتائب زحفت كأن جنودها الأعلام

خير المحافل في الزمان حجافل رفعت على وحداتها الأعلام[2]

وفي نفس القصيدة يقول:

ولوافح النيران خير لوائح رُفعت لمن في ناظريه رُكـــام

وروائح البارود مسك نوافح سُجرَتْ لمن في مَنْخَرَيْهِ زُكام[3]

إن براعة مفدي زكريا جعلت الأبيات السابقة الذكر لم تخل من الموسيقى والتشابهات الصوتية التي نتجت عن التقارب اللفظي بين (الصفائح _ الصحائف) و(الحبر_ حرب) و(الكلام _ كلام) و(مكاتب _ كتائب) و(محافل _ جحافل) و (لوافح – لوائح) و(روائح – نوافح) ، هذه الألفاظ المتجانسة أحدثت تجاذبا موسيقيا تطرب له الأذن ، وإن اختلفت الدلالات والمعاني ، فهذه التقنية توهم السامع بأنه أمام معنى مكرر ولفظ مردد ، فإذا به

[1] جان كوهين : بنية اللغة الشعرية : ص 82 .

[2] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 42 .

[3] المرجع نفسه ، ص 42 .

يفاجئ بمعنى مستحدثا يغاير ما سبقه كل المغايرة[1]، بل إنك تقر بحسن هذا التجنيس وحتى تجده لا تبتغي بدلا ولا تجد عنه حولا[2].

الطباق :

لا يمكن أن ننكر الجمال الذي يضيفه الطباق إلى المعنى ، فالضد يحسن ضده الضد ، و لكن وظيفة الطباق لا تقف عند هذا الزخرف وتلك الزينة الشكلية ، بل تتعداها إلى غايات أسمى ، فلا بد أن يكون هناك معنى لطيف ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، و إلا كان هذا الجمع عبثا وضربا من الهذيان[3] ، ومن هنا تأتي أهمية هذا الفن البلاغي الذي لم يأت في شعر مفدي زكريا عبثا ، بل استخدمه لعديد مهمات تتساوق ودواعي تجربته الشعرية ، فجاء مقويا للمعنى مفيدا له ، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر :

كأنك و الناس حيهم كمن مات قد جئت غسالها[4]

حيث طابق الشاعر بين الحياة و الموت، هذه الثنائية التي تحكم حياة البشر جميعا، وتجسد مصير الخلائق السائرون إلى الفناء ، ومادام الأمر كذلك فعلى الإنسان يختار موتا شريفا ولا أشرف من موت في سبيل الذود عن الحمى والدفاع عن الديار ، تراني أتمثل الشاعر مفدي زكريا يقف للجزائريين بعد المصيبة التي حلت بمدينة الأصنام (زلزال الأصنام) وخلف ما خلف من ضحايا ودمار ، لا معزيا بل محرضا وداعيا إلى الاستنفار والجهاد ، باثا في نفوسهم حب الشهادة ، موظفا هذه الثنائية الضدية القائمة بين الموت والحياة والتي تمثل أصل الكون وحقيقة الوجود ، فإذا كان الموت أمرا حتميا لا مفر منه وهو كذلك و موت الكائن وحياته جزء من جدلية الكون كله، ومن المتعذر فصل الحياة عن الموت من مختلف الجوانب[5] ، فلم لا نموت ونبقى أحياء.

ويقول مفدي زكريا :

---

[1] علي الجندي: فن الجناس ، دار الفكر العربي، مصر ، دت، دط ، 29 .

[2] عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 11 .

[3] بسيوني عبد الفتاح فيود : علم البديع ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط3 ، 2004 ، ص 113 .

[4] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص234 .

[5] حسين العودات :الموت في الديانات الشرقية ، المطبعة العلمية ، ط1 ، دمشق ، 1986 ، ص 114 .

وكلم موسى الله في الطور خفيــة..... وفي الأطلس الجبار كلمنــا جهرا[1]

وفي نفس القصيدة يقول:

وتعقد باسم السلم للحرب ندوة يصرفها السمسار بالعملة الصفرا[2]

ويقول أيضا :

شعوب لإقرار السلام طليقة فلا الكتلة اليمنى و لا الكتلة اليسرى[3]

يظهر الطباق واضحا بين كل من (خفية و جهرا) وبين (السلم و الحرب) وبين (اليمنى و اليسرى) ، إن هذه التضادات أكسبت النص المفدوي جرسا موسيقيا وزادت في معناه قوة ووضوحا ، فالتخفي الذي مارسه الثوار الجزائريون بإحكام الخطط الحربية واختيار الأوقات المناسبة لتنفيذ الهجومات بكل احترافية وسرية ، وتكتم الشعب الجزائري عن إخوان لهم في صفوف الكفاح بعدم إفشاء أسرارهم ، كان له الأثر الكبير في نجاح المهمات التي قام بها المجاهدون والتي كبلت العدو خسائر فادحة في الأرواح المعدات و كانت جبال الأطلس ساحاتها ، مما جعل العدو يعيد حساباته و يطالب بالجلوس على طاولات الحوار ، بل كان لها صدى في أن تدول القضية الجزائرية فيجهر بها في الهيئات والمحافل الدولية .

كما أن (السلم والحرب) و (اليمين واليسار) كلها تمثل اتفاقات سرية لدول وسماسرة تتكالب على الشعوب المستضعفة لتستنزف خيراتها ، وكان الطباق وسيلة الشاعر لكشف مؤامراتهم وكشف دسائسهم الدنيئة ، ولعل في ذلك تنبيه للمتلقي ليتجاوب مع هذه التقنية ، فيتهيأ خاطره ويتحرك ذهنه ليتفاعل مع النص بثنائياته الضدية بل يصير مستعدا لتوقع الأضداد فيشارك صاحب النص في غرضه على اعتبار أن الطباق "من الأمور الفطرية التي لها علاقة وثيقة ببلاغة الكلام، إذ الضد أقرب خطورا بالبال عند ذكر ضده، فالطباق ينقل غرض المتحدث ويبرزه في صورة قوية مؤثرة"[4].

---

[1] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص256 .

[2] المرجع نفسه: ص259 .

[3] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص 259 ..

[4] عائشة فريد : وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية ، دار قباء للطباعة والنشر، 2000 ، ص26 .

فهذا المستوى الرفيع و المسلك المنيع من الطباقات الذي خطه مفدي زكريا لنفسه وألبسه حلة من مشاعره وعواطفه وانفعالاته ، فكان موجزه من طويل كلامه وكثرة وصفه ، يقول الشاعر:

و لا علمت بأن الدهر عندكم من بعد ما سرنا حينا سيبكينا[1]

فبين (سر و يبكينا) طباق إيجاب، واللفظتان تترجمان حكمة إلهية في كون الأيام والسنون لا تعرف الثبات ولا تستقر على حال ، فتلك الأيام دول ، هذا ما أراد الشاعر أن يوصله إلى القارئ بإيجاز دون عرض لتفاصيل مملة وبإيحائية لفظية استخدمها الشاعر للتعبير عن مقاصده ومزاجه وقد كان الطباق سبيله في ذلك ، ممّا منح نصه خصوصية شعرية ربما تميزه عن نصوص غيره من الشعراء.

التكـــــرار : لأنه من الوسائل التعبيرية التي تضفي على النص الأدبي شعرية متفردة ، صنف التكرار على رأس قائمة الظواهر الأسلوبية ، بل هو من أبرز الظواهر الخالقة لشعرية الصوت ، لما يمتلكه من تنغيم مزدوج داخلي وخارجي ، ولما يفصح عنه من تركيز دال على أهمية المكرر وفاعليته الإيحائية[2] ، يتأتى التكرار من قصدية الشاعر ليستفز القارئ ويدفعه ليبني جسرا تواصليا بينه وبين النص وبالتالي بينه وبين المبدع ، فيكشف عن دوافعه النفسية من جهة ويطلع على المعاني الجديدة المتوخاة من التكرار من جهة ثانية ، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في النص من جهة المرسل ، وتكشف عن اهتمامه بها ، وهذا الاهتمام يكشف للدارس الأسلوبي دلالة نفسية ، تقيده في دراسة النص وتحليله والكشف عن الدوافع النفسية والفنية التي تلجئ الشاعر الى التكرار ، والإلحاح على جملة أو عبارة في النص وتخلق دلالة أو دلالات لم تكن الجملة توحي بها لو لم تكرر بالأسلوب الذي جاءت عليه بعد التكرار[3] ، ولمثل هذه المعاني ، كان من الصعوبة بما كان أن يستغني الشاعر المعاصر عن هذه الظاهرة الأسلوبية ، بل

---

[1] مفدي زكريا : اللهب المقدس ، ص193 .

[2] نوفل أبو رغيف : المستويات الجمالية في نهج البلاغة ، دراسة في شعرية النثر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ط1 ، 2008 ، ص64

[3] أحمد قاسم الزمر : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، دراسة وتحليل ، مركز عباد للدراسات والنشر ، صنعاء ، ط1 ، 1996 ، ص256

غدت كالظل الذي لا يفارقه و راح يتكئ عليها اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تنم عن اتزان[1].

وقد استحوذت ظاهرة التكرار على اهتمام الشاعر مفدي زكرياء ، نظرا لما تضفيه على النص الأدبي من أبهة و جمال ورونق وديباجة تزيد النص مائية وطلاوة[2].

تكرار الألفاظ : لا يعتبر التكرار ظاهرة أسلوبية مستحدثة ، بل هو قديم قدم نضم الشعر ، وشفيعنا في ذلك قول أحد النقاد : " وما أعرف شيئا يقدح في الفصاحة ويفشي طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه ، وصيانة نسجه عنه ، إذا كان لا يحتاج إلى كبير تأمل ، ولا دقيق النظر ، وقلما واحد من الشعراء المجيدين أو الكتاب من استعمال ألفاظ يديرها في شعره ، حتى لا يخل في بعض قصائده بها ، فربما كانت تلك الألفاظ مختارة ، يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها ، إذا لم تقع إلا موقعها ، وربما كانت على خلاف ذلك"[3].

ولقد اهتم الشاعر مفدي زكرياء بهذه الخاصية الأسلوبية و أولاها أيما اهتمام فجاءت القواعد البنائية التي طبقها الشاعر في أسلوب التكرار هي مما كان يتعلق في استجلاء تجربته الشعرية ، وقد كان المهم في هذا التطبيق هو أنه عرض الخاصية الشكلية بشكل واضح للشعراء الآخرين لاستعمالها وفق القرائن التي هي واضحة في الظواهر الاجتماعية ، ومسارات الحياة الإنسانية المختلفة[4]، يقول الشاعر :

عادت بها الروح ، من سلوى معطرة فالسجن من ذكرى سلوى كله عبق

سلوى أناديك سلوى مثلهـــم خطا لو أنهم أنصفوا كان اسمك الرمق[5]

إلى أن يقول :

---

1 – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ط4 ، 1974 ، ص270

2 – ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده ، تر:محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1972 ، ص3/2

3 - ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص95

4 – عبد الحسين مهدي عواد : الأصول النظرية لنقد الشعر لتطبيقي – دراسة مقاربة لأصول وأسس النقد الشعري التطبيقي ومناهجه العربية والأوروبية ، العارف للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 ، ص357

5 – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص22

هل تذكرين ، إذا ما الحظ حالفنا إليك أهتف يا سلـــــوى فنتفق[1]

تكررت كلمة " سلوى " خمس مرات في الأبيات السابقة ، مما يجعلنا نهتم باللفظة المكررة دون سواها من الألفاظ حتى نطلع على ما خفي علينا من معان و دلالات لم يصرح بها الشاعر فالتكرار في حقيقته الحال على جهة مهمة في العبارة ، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، فالتكرار يسلط على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه[2].

فسلوى الشاعر متعددة الدلالات والأثواب ، هي الأنثى التي مارس معها طقوس الحب الرومانسي ، هي المرأة التي تغزل بها فملأت عليه تفكيره وشغلت وجدانه ، هي الزوجة ورفيقة الدرب هي الحب الذي يجري في عروقه ، هي المرأة التي قاسمته مشواره الأسري سلوى الشاعر هي كل بنت جزائرية ثائرة أبت الظلم والرضوخ والعبودية ، هي تلك الجزائرية التي وقفت جنبا إلى جنب مع الرجل الجزائري في ميدان الكفاح ، سلوى الشاعر هي الجزائر الحبيبة التي هام بها الشاعر ونذر على نفسه أن يموت وتحيا حرة مستقلة لن تبيدا ، سلوى الشاعر هي الحب الصافي المبني على صدق المشاعر واستقامة السريرة لذلك اتخذ التكرار الشكل الأفقي ، وهذا هو الحب الذي ينشده الرومانسيون و لطالما تغنوا به ، إنه حب الإنسان لأخيه الإنسان ، كما يمكن الإشارة إلى أن المساحة المكانية للكلمة المكررة " سلوى " من بداية الأبيات إلى نهايتها تكاد تكون منعدمة ، ليدل على أن سلوى قريبة من الشاعر فهي تتربع على قلبه ومشاعره وجميع جوارحه ، بل هي التي هيجت عواطفه ، وهي التي تبعث فيه روح الأمل و الاستمرارية و التحدي والكفاح ، و لا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته وتطرب نفسه لذكره من لسانه أو من غيره[3]. فتكرار هذه الكلم بعينها لم يكن بمحض الصدفة بل كان مقصودا ، فالشاعر أراد بهذا التكرار أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة ، ويكثف الدلال الإيحائية للنص من جهة أخرى[4] ، فضلا عن كون هذا التكرار قد أظهر بجلاء الحالة النفسية لمفدي زكرياء وما كان

---

[1] – المرجع نفسه ، ص22

[2] – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ط9 ، 1974 ، ص274

[3] - ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد 890 ، ص240

[4] – منذر عياشي : مقالات في الاسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1990 ، ص83

يعانيه من شوق ولوعة ، ليحدث تأثيرا إيجابيا عند المتلقي ، فينساق وراء الغرض الذي من أجله نضم الشاعر قصيدته ، فاللحظة الطللية إلي يعيشها مفدي زكرياء هي مرحلة نفسية حزينة تم ترجمتها بنسق إيقاعي كان التكرار صورته ليستحضر الحبيبة الغائبة الحاضرة على حد تعبير عبد الله الصائغ :" فمجئ أسماء الحبيبات ينم دلاليا عن الشوق والحرقة و الألم النفسي الذي يعانيه إزاء الهجر[1] "، وهذا ما أشار إليه ابن شيق سابقا حين قال : " و لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق و الاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب"[2]

يقول الشاعر :

فرنسا..دري الأوهام ، فالوهم القاتل فلسنا نضحي ، من جزائرنا ، شبرا

فرنسا ..دعي الأطماع، فالسعي فاشل (فكل فرنسا) لا نبيع بها الصحرا[3]

أول ما يطالعنا في البيتين السابقين هو انفتاحهما على لفظة (فرنسا) ، التي تكررت عموديا في مطلع البيتين ، طبعا لم يكن تكرار هذه الكلمة بعينها اعتباطيا ، ولم يكن الاستفتاح بها – وإن كانت مسبوقة بأداة نداء محذوفة – إعلاء من شأنها بقدر ما كان الهدف المرجو وراء هذا التكرار و الاستهلال هو الاستهزاء والذم والتحقير والازدراء والتهكم والتنقيص من قيمة فرنسا فهي لا ترقى أن تقايض بصحراء الجزائر ، فما بالك بالجزائر كاملة ، وفي ذلك إشارة إلى محاولة فرنسا إلى تقسيم الجزائر الى قسمين ، الشمال والجنوب (الصحراء) حيث تستأثر فرنسا بالصحراء الجزائرية مقابل أن يحظى الجزء الشمالي من الجزائر باستقلال غير كامل ، لكن هيهات لفرنسا ان تحقق مسعاها ما دام في الجزائر رجال فطنا يدركون أن الجزائر كل متكامل و لا يمكن التفريط في شبر من أراضيها إلا على جثثهم ، هؤلاء الصناديد ساسة كانوا أو ثوريين وقفوا لفرنسا الند بالند ، وتصدوا لأطماعها وأوهامها.

من المسلم به أن ترديد كلمة معينة ماهو إلا محاولة من المبدع أن يلفت انتباه المتلقي إلى معنى معين ، يسعى إلى التركيز عليه ، بل هو يدعو المتلقي لأن يقاسمه في ذلك ، فتكرار تلك اللفظة

---

[1] – عبد الله الصائغ : الخطاب الإبداعي والصورة الفنية ، ط2 ، 1956 ، ص29

[2] - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تر:محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1981 ، ج2 ، ص740.

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص314.

له وقع في القلوب و أثر بليغ في الأسماع والأذهان مما يجعله رافدا مهما للحجاج في الأبيات الشعرية ولكن الشاعر مطالب في كل الأحوال يحسن الصياغة و القدرة على إحلال اللفظ المكرر أو التركيب المستعاد محله المناسب في البيت فلا ينقلب التكرار عندها إلى عيب يشين البيت[1].

قال مفدي زكرياء :

غضب الجزائر ذاك...؟ أم أحرارها ذكروا الجراح ، فأقسموا أن يثأروا؟

أرض الجزائر ، و السماء ، تحالفا فاختلط حلفهما النجيع الأحمـــر[2]

فتكرار كلمة " الجزائر " ، له مبرراته لأنه ارتبط بنفسية الشاعر ومشاعره ، فكان مفتاحا ينشر الضوء في الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان[3]، فالجزائر استحوذت على تفكير الشاعر وشغلته وملأت عليه وجدانه ، في مقام حزن ، عقبه غضب عارم لما أصاب الجزائر والجزائريين من جرائم ضد الإنسانية يندى لها الجبين ، وقد فطن الشاعر حين استخدم اسم الجزائر لما في تسمية المواضع من تأثير سحري ، و إلى قوة اللون العاطفي الذي تشيعه في المقدمات النسبية ، و إلى عنصر اللاواقعية الملابس لها ، و إلى عنصر الحنين الخالص الذي يخاطب الوهم فيها ، فحفزهم هذا على الإكثار منها في أشعارهم ، مع تعمد البعد عن حقيقة السفر والجغرافيا فيما يكررونه من أسماء ، فكانت الغاية المتوخاة من هذا التكرار هو إثارة الجزائريين ، وشحذ هممهم و استنهاضهم للذود عن الوطن والاستماتة من أجله.

وتكرار كلمة الأطلس في قول الشاعر :

و " الأطلس الجبار"بت قراره فاندك منه" الأطلس " المتجبر[4]

يعبر عن تعلق الشاعر بهذا المكان أي جبال الاطلس التي يتلذذ بسماع أسمها لكونها الرحم التي احتضنت الثورة الجزائرية المباركة ، ومنها انطلقت أول رصاصة إيذانا ببداية المعركة الفيصل ،

---

[1] - سامية الدريدي : الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى الثاني للهجرة ، الأردن ، عالم الكتاب الحديث ، ط1 ، 2008 ، ص171

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص134

[3] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر 1978 ، ص59

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص134

المعركة النوفمبرية ضد الأسطورة و الوهم الفرنسي ، فاكتسب هذا الاسم (المكان) عند الشاعر قدسية وقدرة تأثيرية ، لأن العنصر المردد أقوى من العنصر المفرد كما أن الترديد لا يخبر ولكن يعبر ، لذلك كل الكلام الذي يخضع للترديد كلاما تأثيريا[1].

فجبال الأطلس بالجزائر استطاعت أن تقهر جبروت الحلف الأطلسي ، فكان وقع الأطلس الجبار أشد و أعتى على الأطلس المتجبر ، حيث ظهرت تلك القوة الخفية المأثرة والفاعلة للكلمة المكررة ورالتي اكتسبت تأثيرها من خلال التكرار ليكون قوام الترديد الطاقة التأثيرية لا الطاقة المفهومية[2].

ويقول أيضا :

والنار، للألم المبرح ، بسلـــــــم يكون بها العظم الكسير، فيجبر

والنار في "مس الجنون " عزيمة يصلي بها المستعمر المتكـــبر[3]

فتكرار كلمة النار في بيتين متتابعين يمثل المعادل الموضوعي للحالة النفسية المهيمنة على الشاعر ، التي حاول التعبير عنها عبر إيقاعات رأسية يوفرها تكرار البدايات الذي يشغل حيزا مكانيا من مساحة صدر البيت ، ليشكل ما يعرف بالتوازي إذ أصبح العنصر التكراري محل التأمل ، لاشتغاله لأكبر مساحة من المكان ، الذي يمنحه شكلا معينا بل مميزا يستشف منه الناظر شكلا هندسيا في الغالب ما يكون التوازي[4].

فالنار التي سلطها المستعمر الفرنسي على المجتمع الجزائري بجميع أطيافه وشرائحه وفئاته حين احتل أرض الجزائر الطاهرة ، غير مبال بأعراف دولية ، ومنتهكا للمواثيق والمعاهدات الحكومية ، ضاربا بذلك كله عرض الحائط ، معتديا على حرمات شعب أمن و هاتكا لأعراضه ، مقترفا

---

[1] - محمد الهادي الطرابلسي : النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتارا ، مجلة الفصول ، المجلد5 ، عدد1 ، 1984 ، ص128.

[2] –المرجع نفسه ، ص128.

[3] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص134.

[4] – عبد الرحمان تيبر ماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003 ، ص212.

في حقه جرائم أقل ما يقال عنها جرائم حرب ، بل هي إبادة جماعية والتاريخ يشهد بذلك ، لذا وجب تجريمه.

ونفس هذه النار ستجر الويلات والهلاك على الفرنسيين المعتدين ، وسينقلب السحر على الساحر ، فالشعب الجزائري أدرك مما لا يدع مجالا للشك أن هؤلاء المرتزقة الفرنسيين هم أحفاد التتار والمغول ، الذين يعيثون في الأرض فسادا ، ولا يعترفون إلا بلغة النار فسيتجرعون من نفس الكأس .

وقد أثبت مفدي زكرياء أنه شاعر كبير حين أحسن توظيف هذا التكرار لأنه ربطه بالجو العام للقصيدة " وتكلم الرشاش " ولغة الرشاش هي النار ، و لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه و إنما على ما بعد الكلمة المكررة[1].

ووفق الشاعر مرة أخرى حين عول على التكرار الرأسي للكلمة ، " ولاشك أن هذا الشكل الرأسي للتكرار يجعل من نقطة الارتكاز شيئا ذا كثافة عالية من حيث الإيقاع أو من حيث الإلحاح على دال بعينه يشد المتلقي إلى هو يقوي عنده حاسة التوقع"[2] ، فالنار التي من صفاتها أنها تكون رأسية فتنطلق من الأسفل لهبها فيقارب عنان السماء ، تلك هي النار التي تتأرجح في مشاعر مفدي زكرياء ، هي النار التي ستبرئ وتجبر ما انكسر من نفسيات الشعب الجزائري وترفع من معنوياته ، هي النار التي تفجر جنون الثورة وجنون التحرر والانعتاق ، هي النار التي ستكون بها جباه الأعداء ، فيصلون سعيرا ، وكل ذلك مرتبط باللغة التكرارية أي لغة العاطفة ، فالشعر يقوم على التأثيرية التي يعرف الأدب من خلالها[3].

تكرار الحرف :

ونعني به ما يعرف بالصوت المعزول ، حيث يصب الشاعر اهتمامه على ذلك الصوت اهتماما يؤكد على فاعلية الأصوات في قدرتها على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية ،

---

[1] - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص231

[2] – محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في الشعر الحداثة ، الهيئة المصرية العمة ، القاهر ، مصر ، 1988 ، ص436

[3] – جون كوهين : النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا ، ترجمة وتقديم وتعليق :أحمد درويش ، دار غريبل للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر 2000 ، ص457

وهي في ذلك كأنها إيماء مكثف يختزل إضافات فكأنها لذلك معنى فوق المعنى[1]، وقد التفت الشاعر مفدي زكرياء إلى هذا النوع من التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة ، التي تغني الجانب الإيحائي و التعبيري فيه[2] ، والحقيقة أن هذا النوع من التكرار يعد من أبسط أنواع التكرار ، و أقلها أهمية في الدلالة ، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتإزيز الايقاع ، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله ، وربما جاء للشاعر عفوا أو دون وعي منه[3].

يقول مفدي :

وفي القيادة أبقار معممـــــة .... للعار تدفعها غربانها الســـود
وفي الوظائف ، أخشاب مسنـــدة لا يستجيبون للحسنى إذا نودوا
وفي الثياب ، ذئاب ، ليس يشبعها إلا دم الشعب مسفوح فمقصود
وما السياسة ضرب فوق مائـــدة إن السياسة إنشاء وتجديـــد
وما الزعامة أقوال و شقشقـــــة إن الزعامة إصلاح و تشيـــيد
وما النضال احتجاجات على ورق إن النضال كفاءات ومجهـــود
وما الجهاد جدار أنت تكتبـــــه إن الجدار كبعض الناس جلمود[4]

لقد هيمن حرف الواو في هذه الأبيات ، حيث تكرر عشر مرات ، ليحمل ثناياه قيمة دلالية ، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة[5]، وتكرار الحرف إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده و إما أن يكون لشد

[1] - رجاء عيد : القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1995 ، ص109

[2] – أماني سليمان داوود : الأسلوبي والصوفية – دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ، مجدلاوي ، ط1 ، 2002 ، عمان الأردن ، ص75

[3] عمران خضير الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، ط1 ، 1982 ، الكويت ، ص144

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص267

[5] – ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 1994 ، ص94

الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها ، و إما أن يكون لأمر اقتضاها لقصد فتساوت الحروف المتكررة فينطقها له مع الدلالة في التعبير عنه[1].

يجسد التكرار حرف الواو حالة نفسية متازمة للشاعر ، وهو يناسب المعنى الذي يريد أن يبلغه إلى القارئ ، فهو مصاب بالاحباط لكون القيادات التي تقود البلاد وقتئذ ليست أهلا لأن تتبوأ تلك المكانة وتلك الوظيفة ، فحمل الشاعر الواو دلالات متنوعة وطرائق أسلوبية متعددة وجاء توسيعه وتعداده لدلالات الواو التي امتدت بشكل رأسي معمق مترابط متوالي ، يخضع للتداعي وتعداد صور الاشياء[2]، فهو يستنكر أن تتقدم تلك النماذج السيئة من قادة خونة باعوا ضمائرهم بثمن بخس وكانوا عين المستدمر على أبناء جلدتهم ، ومن موظفين متقاعسين ومتخاذلين لم يستثمروا وظائفهم الإدارية في نصرة شعبهم ، ومن ساسة و زعماء يتبجحون بترديد الكلام والجلوس على الموائد دون أن يغيروا شيئا على أرض الواقع فحياة الشعب تتدرج من السيء إلى الأسوء وهم قابعون في أماكنهم لا يتحركون و لا يفعلون القرارات و لا الاتفاقات المبرمة بل هي مجرد حبر على ورق ، وكل هذه المعاني المكثفة أكدت فاعلية الأصوات في قدرتها على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية ، وهي في ذلك كأنها إيماء مكثف يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية فكانها لذلك معنى فوق المعنى.

لقد كانت هذه المهازل المتلاحقة والمتكررة من أبناء الشعب الجزائري الذين كان يعول عليهم في إحداث التغيير وتخليص شعبهم من الذل والهوان الذي فرض عليهم سنين طوال سببا في تتابع وتكرر آلام الشاعر وانفعالاته الحزينة التي انعكست في الأبيات السابقة من خلال توظيف الرابط الواو ، هذه الأداة التي تتمتع بفائدة بنائية ، تقوم بحفظ بنائية الأبيات وتشكيل رابط يعمل على تلاحمها وتواشجها ، كما أنها تقدم نصائح ، تعكس تجربة الشاعر العامة في الحياة[3].

---

[1] – منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 2002 ، سوريا ، ص78

[2] – مدحت جبار : الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسس الوطنية للكتاب ، ليبيا 1984 ، ص68.

[3] – موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي ، ص31.

لقد أصبح التكرار بمثابة الكوة التي يتنفس منها الشاعر لكي يبقى محافظا على نبضات قلبه وتستمر حياته النضالية من وراء قضبان الحديد ، وغدا بالنسبة إليه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل مقصود يضمن رصد حركيتها وتحليلها[1].

ياليل خيم ...واعصفي يا رياح يا أفق دمدم...واقصفي يا رعود
يا دم شرشر...واثخني يا جراح يا غل صرصر واحدقي يا قيود
يا سجن ازخر..بجنود الكفاح فانت يا سجن ...طريق الخلود..
أنت محراب الضحايا
في حناياك الاسود
أنت..أنت..أنت.....يا بربروس...

يامصنع المجد ، ورمز الفدا يا مهبط الوحي لشعر البقا
يا معقل الأبطال ، و الشهدا يا منتدى الأحرار و الملتقى
أصبحت يا سجن لنا معبدا عليك نتلو العهد والموثقا
يوم قمنا ورفعنا
في السموات البنود
أنت.. أنت ...أنت..... يابربروس[2]

يستخدم الشاعر في هذه الأبيات النداء بشكل متتابع لاستحضار يوميات السجن ، سجن بربروس الذي هو محطة تاريخية تفتقت فيها شاعرية مفدي زكرياء فأبدع ثورة شعرية سحرت العقول والألباب ، السجن أصبح حليفا ورفيقا للشاعر ، وتحول كل شيء يرمز للسجن من (ظلام – قيود – دماء– جراح –الغل–ا لاغتراب...) إلى أنيس للشاعر ومشارك له في صنع عالمه الخاص ، عالم الخلود والمجد والطهر ، وبهذا الموقف الشجاع ، استطاع الشاعر أن يوظف تقنية التكرار بهذا الشكل ، ليكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة ، إذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع ، وهذا التتابع

[1] – المرجع نفسه ، ص15.

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص89/88.

الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه[1].

وليؤكد الشاعر العلاقة الحميمة التي تجمعه مع السجن ، راح يخاطبه معليا من شأنه بتكرار الضمير أنت ، الذي يشكل على نحو من الأنحاء عالم الشاعر وحدود رؤيته له وإدراكه لأبعاده[2].

والملفت للنظر في الأبيات السالف الذكر ، تكرار الشاعر لبعض الأصوات (الحروف) بشكل يستدعي الانتباه ، كصوت الراء مثلا ، وصوت القاف صوت الحاء ، وطبعا اختيار الشاعر لهذه الاصوات لم يكن بمحض الصدفة بل هي أصوات يعبر بها عن أغراضه ، لها أبعادها ودلالاتها الأسلوبية ، وهذا ما عناه الدكتور صلاح فضل بقوله : " إن النغم الشخصي يبدو وكأنه الشيء الجوهري في الأسلوب ، وبعبارة أخرى على الأسلوب أن يكون فرديا ، لأنه تعبير عن طريقة الإحساس الفردية[3]".

كما يوحي تكرار هذه الأصوات بكثير من المعاناة والألم ، فهو يتأوه تحت تأثير ثقل من الهموم التي أنهكت قواه ، وحاول أن يظهر ذلك لكن بتلطف مستعينا بحروف المد صوت الياء ، إلا أن صدى الحزن والتعب قد طغى على جميع الأصوات موحيا بأن لجرس بعض الأصوات اللغوية إيحاء معنويا ، يميزه عن غيره من الأصوات ، و إننا نستطيع تحكيم الحس والذوق في تمييز جرس الألفاظ ونغمتها ، واستجلاء قيمها الجمالية[4].

يا جيرة الله ، مدوا للعطاء يدا يا جيرة الله في سبل العلى جودوا

يا جيرة الله، لبوا صوت أمتكم يا جيرة الله ، عن أوطانكم ذودوا[5]

يستعمل الشاعر التكرار بنمطية التثليث (يا + جيرة + الله) أو ما يعرف بالتكرار المركب ونعني به " تكرار جملة أو عبارة بذاتها ، وقد لا تتكرر الجملة بذاتها ، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة

---

[1] - موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي ، ص15.

[2] – محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص144.

[3] – صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه واجراءاته ، النادي الأدبي ، جدة ، 1998 ، ص79.

[4] – ماهر مهدي الهلال :جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد ، 1980 ، ص293.

[5] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص271.

أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجمل "[1] ، حيث ورد هذا التكرار في معرض المدح والتنويه والإشادة ، " فالشاعر لا يجب له أن يكرر الاسم إلا على سبيل التنويه به ، والإشارة إليه بذكر ،إن كان في مدح"[2] ، فتكرار مفدي زكرياء للتركيب يا جيرة الله ، يلقي استحسانا كبيرا لأنه جاء في موضعه ، فلا يخفى عن الجميع العمل الجبار الذي قامت بهى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في توعية الشعب الجزائري وإخراجه من غيابت الجهل ، ورفع الغبن عنه و المحافظة على معالم الهوية الجزائرية المتمثلة في الدين واللغة والوطن ، إذ وقف أعضاء الجمعية الند للند لكل محاولات الطمس والمسخ للشخصية الإسلامية العربية التي كان يتعرضها لها الشعب الجزائري من طرف الاستعمار ومن بعض العملاء في الداخل ، لذا كان جديرا أن يلقب أعضاء الجمعية بجيرة الله .

لكن التركيب اللغوي (جيرة الله) ، يحدث لدى المتلقي تساؤلا ، ما الذي يعنيه الشاعر بهذا التركيب ؟ هل يعني مصير الشهداء عند ربهم حيث الحياة الأبدية والخلود ، أم يقصد أبناء الشعب الجزائري عامة ؟ باعتبارهم يدينون بدين الاسلام وهم كلهم يحظون بهذه الجيرة وإن كانت ظرفية ، أم يوجه نداءه لفئة معينة هم الصفوة إيمانيا ؟ فاستحقوا هذه الرتبة بجدارة ، لقد غابت عنا القصدية التي أرادها الشاعر لولا مناسبة النص التي تحاصرنا ، لذلك نقول : إنه من الأسلم استحضار المنتج الغائب للنص حتى يتم التفاعل بين المنتجين وتتضح المقاصد لأن انسجام النص ليس معطي بشكل سابق على الذات الذي تقرأ وتؤول وليس هناك انسجام واحد ، فكل قارئ يخلق انطلاقا من السؤال الذي يضعه على النص انسجامه الخاص[3].

ومع ذلك تبقى الشعرية قائمة ، فقد منح التكرار للأبيات إيقاعا موسيقيا ، ظهر فيه التوازي الرأسي مرتبا ، هذا الترتيب يسيغ القول : إن نوعا من النسق يتحكم في عملية التكرار وذلك أدعى إلى إثارة الانتباه من لدن المتلقي ، لأن التكرار الحرفي صيغة خطابية رامية إلى تلوين

---

[1] – نور الدين السد : تحليل الخطاب الشعري ، ص106.

[2] – ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج2 ، ص74.

[3] - سعيد بنكراد : السيمائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات شارل ساندرس بورس) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ظ1 ، 2005 ، ص193

الرسالة الشعرية بمميزات صوتية مثيرة ، هدفها إشراك الآخر (المتلقي) في عملية التواصل الفني[1].

يا + جيرة + الله مدوا للعطاء يدا

في سبيل العلى جودوا

لبوا صوت أمتكم

عن أوطانكم ذودوا

كما حاول الشاعر أن يستفيد من الطاقات الدلالية المختزنة في فعل الأمر (مدوا–جودوا–لبوا – ذودوا) ، ليخلق عالما يلبي رغباته وحاجاته الخاصة ، ويتخلص من واقع مرير ومقلق وجدب لينتقل إلى عالم ملئ بالعطاء والمنح والخصب والتضحية والطمانينة ، فيتحقق بذلك التماسك النصي المنشود ويتكون نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص[2].

والجدير بالذكر في البيت الأول ، توظيف الشاعر للغة مغايرة للمألوف في صدر البيت ليصنع شعرية المغايرة ، بتركيبات لغوية تجاوزت التركيبات العادية للغة ، إذ يجعل العطاء كائنا حيا تمد له الإيادي ، وفي عجز البيت تصرف الشاعر في ضبط كلمة (سبل) بتسكين الباء والأصل ضمها ، و إنما كان ذلك حتى يستقيم له الوزن ، وهذا ما يحمل على ضرورة إلا أنه يبقى عيب لا تجيزه اللغة[3] ، ويلجأ أحيانا الشاعر إلى تكرار اسم الاستفهام عبر دلالات توحي بالألم والحزن ، حيث نجد الشاعر في قصيدته " إلى أغادير الشهيدة"[4] يكرر اسم الاستفهام (أين) ، فيقول :

اسألوها ما دهاها والقدر ؟ هل له فيك – أغادير – وطر ؟

أين مغناك ، جميلا ساحرا وليالـيك ، ولذات السمـــــر ؟

أين فيك الورد ، غضا ناظرا ناشرا في الروض رياك العطر

أين شاطيك ، وكم بتنا به نفرش الرمل ، يناجينا القمر ؟[5]

---

[1] – قاسم مقداد محمد قاسم : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، دار دجلة ، عمان ، الأردن ، 2008 ، ص166

[2] – خالدة سعيدة : حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982 ، ص57

[3] – انظر : رمضان عبد التواب : فصول في فقه اللغة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1987 ، ص143

[4] – نظمها الشاعر إثر زلزال أغادير بالمغرب الأقصى سنة 1960

[5] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص168

المتلقي لهذه الأبيات يحس بهذه الإيحاءات النفسية الحزينة التي يبثها الشاعر في أبياته مستغلا تقنية التكرار الذي أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة[1]، كما أن تكرار الاستفهام كان عاملا في تجسيد ما يمور في خبيئة الشاعر ، عبر اللغة ، ومن ثم تقوم الإشارات اللغوية بدورها ، بالإيحاء بمضمون هذه الخبيئة من أفكار ومشاعر كامنة ، أي أن الاستفهام كان وسيلة فعالة في خلق نسق علائقي[2].

لقد جاءت الأبيات الرثائية تعبيرا صادقا عن لوعة الشاعر وحزنه العميق لما أصاب مدينة أغادير ، وما خلفه الزلزال ، بأسلوب خبري تقريري يصور التحول الذي طرأ على المدينة فمحى معالمها الجميلة .

وبهذا التكرار الذي أقل ما يقال عنه : إنه اكتسب شعرية السؤال لتجسيد انفعال نفسي حاد صحب الشاعر فأراد أن يستميل القارئ ليقاسمه الهموم ويحفز مخيلته ، معتمدا على جملة من الأصوات القوية المكررة لخلق ما يسمى لحظة التكثيف الشعوري ، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي ، سواء أ كان هذا التكرار ليشكل في قصيدته إيقاعا موسيقيا ، قادرا على نقل التجربة الشعورية ، بجعل الكلمة المكررة ، أو البيت المكرر المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي ، فالشاعر تبعا لذلك يختار الأسلوب الذي يوافق موقفه ، وينسجم معه لنقل أحاسيسه عبر مؤشرات ، تنبئ بحدث محدد أو موقف معين[3]،

يقول الشاعر :

ما للعصابة في الجزائر مالها ؟ ما للجبابر ، ساجدين حيالها ؟
ما للعصاة ، على العتاة تمردت فغدت تصب على الرؤوس نكاله
ما بالها ، بعد الدلال تنكرت لبلادها ؟ ومن الذي أوحى لها ؟
فهل الجزائر أفرغت فضلاتها ؟ وهل الجزائر ، أخرجت أثقالها ؟
أم هل فرنسا ، أسرفت في عسفها فأذاقها عدل السماء وبالها ؟[4]

---

[1] – مصطفى السعدي : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشاة المعارف بالاسكندرية .د ت ص 38

[2] – فتحي محمود يوسف أبو مراد : شعر أمل نقل – دراسة أسلوبية ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، 2003 ،ص144

[3] - موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي ، ص27

[4] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص156

في الأبيات السابقة تتابعت الاستفهامات بشكل مثير ، ربما يكاد يطغى على مساحتها لتعكس تجربة الشاعر الشعورية ونفسيته المتوترة والمضطربة بلغة إيقاعية ودلالية ، فالقواعد البنائية التي يطبقها مفدي زكرياء في أسلوب التكرار هو مما كان يتعلق في الاستجلاء تجربته الشعرية ، وقد كان المهم في هذا التطبيق أنه عرض الخاصية بشكل واضح للشعراء الآخرين لاستعمالها وفق القرائن التي هي واضحة في الظواهر الاجتماعية ومسارات الحياة الإنسانية المختلفة .

ويبدو من خلال التكرارات الاستفهامية الاستنكارية الساخرة السابقة لحرف الميم الممدود الذي عقبه حرف اللام ، أن الشاعر كان ماهرا في تكراره لحروف لها دلالاتها وإيحاءاتها المعنوية والنفسية ، فالميم واللام حرفان يوحيان بالقوة ، والوضوح ، واللام أوسع الحروف مخرجا ، والميم تلي اللام في القوة والوضوح[1].

فالاستفهامات المكثفة التي استعملها مفدي زكرياء تكشف جانبا مهما من شخصيته الساخرة التي تجسد شعرية ربما كانت غائبة عن الكثير من القراء ، فغالبا ما عهدنا الشاعر جادا ومنضبطا ومنشغلا بقضايا مصرية ، لكن أن يظهر مفدي بطابع ساخر هزلي هذا ما كنا نستبعده ولم نفكر فيه مطلقا ، وربما مرجع ذلك كون مفدي شاعرا ، والدال الشعري عنده يكون متعدد الدلالات ، ولعل ذلك ما ينطوي عليه النص الشعري من غنى إيحائي ، يستعي حزما دلالية و إيحات متعددة ، تتحقق نتيجة تقاطع حقلين مرجعيين للدال ، الأول منهما حق مرجعي معروف في وعي المتلقي – يقابل المعنى المعجمي – والثاني منهما حقل مرجعي لم يتوافر له تشخيص مباشر ولم يتبلور عبر توصيفات محددة في نطاق اللغة المتواضع عليها[2].

مفدي زكرياء من الشعراء المهرة ، لأنه يحسن التعامل مع الكلمات ، تخييرا وتركيبا وترتيبا وانسجاما ، فهو يدرك أن الكلمات " خارج السياق الشعري عرائس شمعية حتى إذا اكتسبت إيحاءاتها بالمجاورة والعلاقات النحوية والدلالية والمجازية دبت فيها الحياة ، و إذا تكررت في

[1] – صبحي الصالح : دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين ، بيروت .، 1960 ، ص279

[2] - سعيد جبر محمد أبو خضرة : تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت 2001 ، ص67

إطار سياقي شعوري محكم تلونت حياة النص بألوان الطيف الشعري[1]، وهذا ما تجسد في كثير من قصائد الشاعر التي وظف فيها أسلوب التكرار ، الذي أضفى عليها تجانسا إيقاعيا انسجم في كثير من الأحيان مع دلالتها العميقة ، يقول الشاعر :

عام مضى كم به خابت أمانينا ماذا تخبئه، يا عام ستينا ؟
هل جئت يا عام بالبشرى تباركنا ؟ أم جئت يا عام بالاحلام تلهينا ؟
هل كان عيدك ، للتحرير بادرة ؟ أم كان للظلم والطغيان تمكينا ؟
وهل لفجرك أشباه ، تعودنا ننس بطاعتها الغرا دياجينا ؟
وهل سينصف شعب بات يجحده من ظل بالسلم في الدنيا يمنينا ؟[2]

لطالما جسد الاستفهام عند الشاعر ذلك القلق والحيرة اللذان ينتابانه ، وتلك الرؤية التفاؤلية التي ينشد تحقيقها ، فكانت التساؤلات المتلاحقة المنفذ النفسي الوحيد الذي يحاور به الشاعر ذلك الأفق المنشود الغائب وكان التكرار مظهرها ، فهو كشكل صياغي يقع داخل بنية موسعة هي بنية التماثل التي تسهم في إنتاج الشعري باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة ، والإيقاع – بطبعه – تواق للحلول في منطقة إيقاعية ، والشعرية أقرب الأجناس الأدبي إلى الإيقاعية[3] ، عساه يحقق وجوده في حاضر مليء بالمفارقات والصراعات والانفعالات ليمهد لتغيير قريب يمنحه وجود و إنسانيته .

لقد جعل الشاعر من حرف الاستفهام " هل " مفتتحا لأبياته ، يقرع به أذن السامع ليلفت انتباهه ويشد ذهنه بصوتين متلاحمين متعانقين ، هما صوت الهاء وصوت اللام (حركة وسكون أو سبب خفيف) ، حركة انفعالية متصاعدة وحالة نفسية مضطربة سرعان ما تهدأ وتسكن وتستقر مما يشي بأن " ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها لكن هذه

[1] – غيورغي غانشف : حياة الوعي الفني : دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة : نوفل نيوف ، مراجعة : سعد مصلوح عالم المعرفة ، عدد 146 ، ص67

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص149

[3] - فتحي محمود يوسف أبو مراد : شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية ، ص111

اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مد من تفجرات الأعماق ، و إلا تحولت إلى رنين بارد صنعي أجوف"[1].

مفدي زكرياء لا ينتظر جوابا لتساؤلاته المتتالية بقدر ما هو مصر على إشراك المتلقي في معاناته و آلامه المتلاحقة بطريقة تمنح النص شعرية وتؤكد عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة ، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع ، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه اليه[2].

فالاستفهام الذي تكرر مرات عديدات تاكيد للضبابية التي تشوب السياق العام للنصأ لغياب المعرفة وانعدامها (ماذا تخبئه ، يا عام ستينا ؟) ، وما هذا الحضور الطاغي لانتشار السؤال والقلق والتلهف في شعره ، إلا نتيجة فعل انعكاسي يتداعى تلقائيا و لا يستدعي أو يستحضر[3] أمور كثيرة تدور في ذهن الشاعر لكن لا يجد لها تفسيرا تساؤلات متكررة تتقاطعها حياتان : حياة تضج بالظلم والاضطهاد والتكبيل ، وحياة مليئة بالأمن والعدل والتحرر ، ثنائيتان تتنازعان نفسية الشاعر : الحاضر الذي يصور واقعا أليما لشعب مقهور مسلوب الحرية يئن تحت وطأة الظلم و الظلامية ، والغائب هو الغد المنشود والخير المنتظر حيث الحرية والاستقلال .

هذا التكرار الرأسي الذي يستهل به كل بيت من الأبيات السالفة الذكر يطرح في كل تكرارية موقفا جديدا ، و إن كانت جميع هذه المواقف تصب في إطار عام واحد هو الحرية والتحرر يؤكد أن أهمية العنصر المكرر بنائيا تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه ، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة من خلال تكرارها ، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب ، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة و إدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب[4] ، وهذا ما يجعلنا نقول : إنه لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه

---

[1] – أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ط4 ، دار العودة ، بيروت ، 1983 ، ص94

[2] – محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي – دار الفكر ، بيروت ، 1988 ، ص390

[3] – موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي ، ص32

[4] - صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر وللتوزيع ، ط1 ، 1978 ، ص275

تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصل بالمعنى ، أو بالجو العام للنص الشعري "[1] ، وهنا نجد أن التكرار كان لصيقا بالمعنى العام لأبيات الشاعر فساهم في التنفيس عن كوامن وجدانه والتعبير عن شدة تعلقه بقضيته المصيرية ومصير وطنه.

تكرار الجملة : يظهر الشاعر مفدي زكرياء براعة وقدرة فنية منقطعة النظير ، حيث ينوع في تكراراته الشعرية ، فمن تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة إلى تكرار العبارة أو الجملة " والجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصلة مع بعضها البعض بروابط نحوية "[2] . وقد كان اهتمام الشاعر بهذا النوع من التكرار " لما فيه من خصائص إيقاعية ومتعلقات دلالية ، وأنه يحقق أمرين ، اولهما : إحداث التناغم الصوتي في الخطاب الشعري وهذا ما جعله يسعى إلى خلق قيمة صوتية إيقاعية ، وثانيهما : هوما يتحقق في القيمة الدلالية والبيانية في شد المتلقي إلى ما يحمله من معنى"[3].

وفي هذا النوع يوظف الشاعر الخاصية الإنسيابية للجملة في أكثر من موضع لتسليط الضوء على موقف معين يريد أن يلفت الانتباه اليه ، لخلق ما يسمى بلحظة التكثيف الشعوري ، أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقي ، سواء أ كان هذا التكرار في بداية القصيدة أم في وسطها أم في نهايتها ، وقد استخدم مفدي زكرياء هذا التكرار ليشكل في قصيدته إيقاعا موسيقيا ، قادرا على نقل التجربة الشعورية ، بجعل الكلمة المكررة ، أو البيت المكرر المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي ، فالشاعر تبعا لذلك يختار الأسلوب الذي يوافق موقفه ، وينسجم معه ، لنقل إحساسه عبر مؤشرات ، تنبئ بحدث محدد أو موقف معين[4] ، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " أ سفيرا نحو أملاك السما ؟

مصطفى نم في حمى الله شهيدا واعتنق في الخلد أما و وليدا

لست أنسى ، ذكريات خالدات جمعتنا...فحسبنا العمر عيدا

---

[1] – موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي ،ص15

[2] – andre martinet : syntaxe general–armandemis.1985.paris.p.15

[3] – عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ص 72–73

[4] – موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي، ص27

لستأنسى ، ليلة ودعتنا فيـ ها ... وقد كنت تغنينا النشيدا[1]

هذه القصيدة التي يرثى بها الشهيد مصطفى فروخي سفير الجزائر في الصين الشعبية تصدر عن أحاسيس ومشاعر صادقة ، فمجرد أن يرددها القارئ تختلط مشاعره بمشاعر قائلها ، لأنها ترجمة حقيقية لكوامن النفس وذلكم هو الشعر الحقيقي ، إنه " الشعر الذي يقع من قلوب الناس ويبعثهم لا يكون مكذوبا فإن القلب لا يخطئ في التمييز بين الشعر الكاذب والشعر الصادق ، والنفوس معايير حساسة لا يجوز عليها التزييف والتمويه والتزوير[2] ، لقد وظف الشاعر في هذه الأبيات تقنية التكرار التي تعد من أحسن التقنيات في هذا الموضوع ، كما قال ابن رشيق : " و أولى ما تكرر فيه الكلام بالرثاء لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع"[3] ، وكأن الشاعر أراد أن يلفت انتباه المستمع لهول الفاجعة ، وجلل المصاب من خلال توظيفه لهذه التقنية التي تمتلك " خفة وجمالا لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس ، حيث أن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيد لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع لمفردات المتكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة ، مما جعل حاسة التامل لدى القراء ذات فاعلية عالية "[4].

إن العبارة المكررة " لست أنسى " ، تعني رفض الشاعر للنسيان مطلقا ، لأن النسيان مرتبط بالزمن الماضي ، والماضي بالنسبة للشاعر يمثل قدسية لا ينبغي تجاهلها ، يمثل تاريخا مجيدا حافلا بالعواظم ، الماضي بالنسبة للشاعر هو الذي يصنع الحاضر ثم يمتد إلى المستقبل ، إن العبارة المكررة تحفر في زمن عميق عند الشاعر ، زمن الذكريات الجميلة ، زمن يجر القارئ إلى الوقوف عند هذه المرحلة التاريخية في سجل الشاعر ، هي المرحلة المسكوت عنها ، هي مرحلة العواطف ، " فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة الى درجة غير عادية ، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر ، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده"[5].

---

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص194

[2] – عبد القادر شكري المازني ، ديوان لآلئ أفكار ، مطبعة محمد محمد مطر . ج2 ، مصر ، 1917 ، ص116

[3] – ابن رشيق القيرواني : العمدة ، ج2 ، ص76

[4] - عمران خضير حميد الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، القاهرة ، دار العلوم ، 1979 ، ص166

[5] – عز الدين على السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، عالم الكتب ، ط2 ، بيروت ، 1986 ، ص298

إن الشاعر يصارع النسيان ، هذا العدو الجديد ، عدو فرضته فضاءات جديدة ومتغيرات حديث صاحبت وجود الاستعمار الفرنسي ، الذي يريد أن يجرد الشعب الجزائري بكل ما يمت بصلة إلى ماضيه التليد من هوية عربية إسلامية ، لذلك يلح الشاعر من خلال تكرار هذه العبارة " لست أنسى " ، على استمرارية القطيعة مع النسيان ، و إذا كان النسيان هو مقبرة الآلام والمعاناة ، فإن الشاعر لا يريد أن يقبر النسيان ليبقى متذكرا جرائم فرنسا في حقه وحق أصدقائه ، وحق شعبه ، لأنه سيأثر وسينتقم .

يقول الشاعر :

سنثأر ، للبيت الذي كان آهلا فرجت به الألغام ، تسحقه سحقا
سنثأر ، للبنت ديس قدسها ودنس أحلاس الحنا ، عرضها الأنقى
سنثار ، للطفل الرضيع ، وقدغدا – وفي فمه الرشاش– يحسبه رزقـا
سنثأر ، للأكواخ ، والدور ، والقرى يهشمها (النابالم) يحرقها حرقـــا
سنثار ، للحر الفدائي قد غدا ذبيحا ، يناجي الخلد ، حن له شوقا[1]

جرائم صبها الفرنسيون على الشعب الجزائري على اختلاف شرائحه وفئاته صبا ، فأنى للشاعر مفدي زكريا أن ينسى ، و أنى للشعب الجزائر أن يعفو ويغفر .

لقد أثبت مفدي شعرية نصه ، بهذا النظام الأسلوبي الذي سلكه وبرع فيه ، فكان جديرا أن يحتل مكانه ضمن مملكة الشعر ، لأنه شاعر عبقري ، معانيه بناته فهن من لحمه ودمه[2] ، فجاء تكراره ليغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الاصالة ، ويثري العاطفة ، ويرفع درجة تأثيرها ، ويركز الإيقاع ، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة[3] .

يقول الشاعر :

قالوا نريد ، فقيل للأقدار
كوني ، فكانت رجة الأقدار

---

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص200–201

[2] – عبد القادر شكري المازني ، ديوان لالئ أفكار ، ص103

[3] – يوسف موسى رزقة : مقارب اسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ، مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد10 ، العدد الثاني ، ص374

قالوا نريد ، فقال ربك نلتم

فمشيئتي ، و إرادة الاحرار

لا تعجبوا ، من معجزات زمانكم

ومفاجئات كوامن الأستار

لا تعجبوا ، أمس الزمان كيومه

وقرار عزل ، مثل عزل قرار[1]

يلاحظ في الأبيات السابقة تكرار تركيبين في البيت الأول و الثاني (قالوا + نريد) ، وتكرار تركيب واحد في البيتين الأخيرين (لا تعجبوا) ، والمقصود بالتركيب : كتكرار البيت أو عجزه أو صدره وهو يهيء لبدء معنى جديد ، وهذا يحتاج – لطوله – إلى وعي كبير من الشاعر ، ويرفع قيمته السيكولوجية إدخال تغير طفيف على المقطع المكرر ، ليمس برعشة من سرور المخاتلة نفس السامع[2].

إنها بداية التفاؤل ، تشعر بالسعادة والأمل ، لأنها ارتبطت بقول جماعي ، و إرادة جماعية ومادام القول والإرادة كانا محل اهتمام جمعي ، فلابد أن يكون الشاغل أمرا عظيما ، جاء التكرار الجملي ليكشف عنه ، ويدلل على التلاحم القائم بين الشاعر وبين القائلين والمريدين تلاحم يبلغ حد التماهي والتوحد الذي يفرضه الوجود الإيماني ، وهذا يتضح من فهمنا للجانب النفسي الذي يشيع في التكرار ، لذا علينا أن نركز على الموقف الشعوري ، لأنه مرتبط بالأسلوب فالشاعر قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقدة فيذكي حرارة العاطفة عن طريثق التكرار[3]، ويصدق توجهنا حين يرتبط القول والإرادة بمطلب يجسد عنصرا هاما من مقتضيات الإيمان ، ألا وهو الإيمان بالقدر ، فضلا على تعزيز وتقوية هذا المقتضى بمشيئة إلاهية ، وكل ذلك يتم في إطار سياقي معين ، مما يجرنا إلا أن نتعامل مع ظاهرة التكرار خارج نطاق السياق ، ولو فعلنا ذلك لما تبين لنا إلا أشياء مكررة ، لا يمكن أن تؤدي إلى نتيجة ما[4].

---

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ،ص113

[2] - عز الدين على السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص279

[3] – إليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة : محمد شوشة ، مكتبة ميمنة ،بيروت ، 1960 ، ص87

[4] – موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي ، ص 160

فإذا كانت البدالية تفاؤلية ، ارتبطت بفعل القول و واو الجماعة اللذين يمثلان بؤرة التكرار ليخلقا " معان بلاغي نهتدي إليها بذوقنا وبسياق الكلام وقرائن الأحوال "[1] ، فلابد أن ينتفي العجب ويتلاشى ، وحتى يكتمل التصعيد الملائم للمعنى المطروح[2] ، بالاعتماد على التكرار جملي لعبارة " لا تعجبوا " التي ارتبطت بالزمن ، زمن التغيير وحصول المفاجآت ، لأنه زمن تتحكم فيه قدرة إلاهية ، سخرت لتحقيق إرادة جماعية ، والجميل في هذه الأبيات أن الشاعر ختمها ببينة تكرارية منحت المعنى رونقا وجمالا ، هذه البنية تجسدت فيما يعرف بالتبديل أو العكس أي : " إن تقدم في الكلام جزءا ثم تعكسه وتقدم ما أخرته وتؤخر ما قدمته"[3]، وهناك من ألحقه بـــ (المشبه بالتجنيس)[4] ، و الشاهد في هذا تمثل في البيت الأخير ، في قول الشاعر : وقرار عزل مثل عزل قرار ، حيث قام الشاعر بعكس الألفاظ عن طريق التقديم والتأخير .

وفي مناخ سياسي تتحكم فيه المصالح الضيقة ، تبرز على السطح قوي تفرض هيمنتها في التحكم في مصائر الشعوب بجرة قلم ، وتلك الأيام تتكرر ، كتكرر العبارات والجمل ، فأمس كاليوم ، لم يحدث أي تغيير يستحق أن يقف عنده الشاعر إلا أن التجديد الحقيقي يولد من رحم العبارات حيث " لذة النص ممكنة دائما بين نظامين ، ولن تكون اللذة استراحة"[5] ، لأن إرادة الشعوب تتغلب حتما على جبروت القدر النفسي ، فيحدث إثر ذاك التغير الذي يهز الأقدار ويحقق رغبة الأحرار ، يقول الشاعر :

فلسنا نرضى مع العالمين حياة نبقى بها عبيـدا
فلسنا نرضى الامتزاجا ولسنا نرضى التجنيسا
ولسنا نرضى الاندماجا ولا نرتد : فرنسيســـا[6]

---

[1] – عبده عبد العزيز قليقيلة : البلاغة الإصطلاحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1992 ، ص152

[2] – صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، ص44

[3] – ابن معصوم : أنوار الربيع في أنوار البديع ، تح : شاكر هادي شكر ، ط1 ،ج3 ، مطبعة النعمان ، النجف ، العراق 1969 ، ص337

[4] – ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ص260

[5] – رولان بارت : لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 1992 ، ص60

[6] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص 105

يكرر الشاعر التركيب " فلسنا نرضى " ، وهو تكرار تعلق بالرفض المطلق لكل صيغة تفقد الشعب الجزائري هويته ، هذا التكرار أشد تأثيرا ، إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيد ووحدة بنائها ، حينما يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية[1].

فاستعمال الفعل المضارع مرتبطا بالنفي ، يشي بأن الشعب الجزائري يرفض اليوم وغدا أن يفرط في مكتسباته التراثية والطبيعة ، كالحق في الحرية وهو حق تتقاسمه جميع الشعوب والحق في اكتساب هوية شخصية ورثها عن آبائه وأجداده .

وفي ذلك تصريح مباشر لرفض المحاولات الفاشلة والسياسات العرجاء التي أراد من خلالها الفرنسيون تقسيم الشعب الجزائري ونشر روح الفرق بين أوساطه ، حيث أن السلطات الفرنسية عرضت على الجزائريين الجنسية الفرنسية ، و أن يندمج الشعبان الجزائري والفرنسي معا ، فظهرت ثلة من الجزائريين رحبت بالفكر وراحت تروج لها ، إلا أن السواد الأعظم من أبناء هذا الشعب الأبي رفض الفكرة تماما و أبى إلا أن يستميت حتى يسترد حقوقه كلها غير منقوصة ، وعلى رأسها حقه في الحرية والاستقلال .

فمفدي يشعر بالقوة وهو يردد " لسنا نرضى " ، قوة اكتسبها من الشعب الجزائري الذي فوضه لأن يتكلم باسمه ، وكان محل ثقته فمنحه جميع الصلاحيات لأن يكون المنافح عنه والذائد عن حماه وفي ذلك تشريف وتكليف للشاعر مفدي زكريا ، مما يكسب ثقة في النفس ، فيظل يردد العبارة " لسنا نرضى " وكل ما يتعلق بها من عبودية وامتزاج وتجنيس واندماج ، عبارة تتكرر بها انتصارات الجزائريين من جهة ، وتتعدد بها انتكاسات الفرنسيين وفشل سياستهم الاستعمارية من جهة أخرى .

تكرار المقطع : يعد هذا النوع من التكرار الأقل حظا في شعر مفدي زكريا مقارنة بأنواع التكرار الأخرى حيث يعمد الشاعر إلى تكرار أكثر من شطر في بداية القصيدة ونهايتها وخلالها وهو الأكبر حجما ، لأنه " يحوي في داخله نماذج لتكرار الحروف ، أو الكلمات أو العبارات في بعض الأحيان ، ولكن ما يعنينا هو تكرار المقطع نفسه بوصفه بنية مكتملة يفترض أن تشمل

[1] – حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، ص85

على معنى فرعي مكتمل أيضا"[1]، ويسهم تكرار المقطع في تحقيق التجانس الصوتي والتكثيف الدلالي في بنية القصيدة ، كما أنه " يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر ، كونه تكرارا طويلا يمتد الى مقطع كامل ، و أضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمل إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر"[2]، ومثال ذلك (نشيد الشهيد) الذي نظمه مفدي زكريا في سجن بربروس سنة 1937 ، يقول فيه :

اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود
واثخني يا جراح واحدقي يا قيود
نحن قوم أباة
ليس فينا جبان
قد سئمنا الحياة
في الشقا و الهوان
لا نمل الكفاح لا نمل الجهاد
في سبيل البلاد
أدخلونا السجون جرعونا المنون
ليس فينا خوون ينثني أو يهون
اجلدوا...عذبوا...

كان مفدي زكرياء موفقا في اختياره لهذه التقنية التكرارية التي اعتمد عليها " تخلصا من المتاعب التي يواجهها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثف ، فالوقوف مشكلة كبيرة لعلها أشد عسرا من البداية ، وربما يشعر الشاعر أن قصيدته متدفقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلا بتكرار مقطع من مقاطعها "[3]، فالشاعر من خلال تكراره لهذا المقطع يؤكد على صمود الشعب الجزائري أمام جرائم الاستعمار الفرنسي وصور التعذيب التي سلطها عليه ومقاومته له

[1] - فهد ناصر عاشور : التكرار في الشعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ،بيروت ، 2004 ، ص125

[2] - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص236

[3] – عمران خصير حميد الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص171

بكل ما أتيح له من وسائل ، وهو بذلك يتغنى بعزيمة وقوة هذا الشعب في أجواء نفسية مرتفعة، لذلك جاء التكرار المقطعي " مرتبطا تعبيريا بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر قبل ارتباطه بأي غرض آخر ، بمعنى أن التكرار الذي لا يتولد من إحساس الشاعر ، وانفعاله الصادق ، يبدو متكلفا ، لا يطال من ورائه إلا الاسترسال والإطالة غير المجدية ، ومن هنا يفقد التكرار قيمته وأهميته الأسلوبية"[1].

والملفت للانتباه في هذا النشيد هو تلك الانزياحات اللغوية التي تعرضت لها بعض كلماته كقول الشاعر مثلا : احدقي يا قيود – واثخني يا جراح – جرعونا المنون .

كما استثمر الشاعر تكرار المقاطع الشعرية في النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين

نحن طلاب الجزائر

نحن للمجد بناة

نحن آمال الجزائر

في الليالي الحالكات

كم غرقنا في دماها...واحترقنا في حماها....وعبقنا في سماها

بعبير المهجات

نحن طلاب الجزائر

نحن للمجد بناة

فخذوا الأرواح منا

واجعلوها لبنات

واصنعوا منها الجزائر...

نحن من لبى نداها .... عندما اشتد بلاها ... واندفعنا لفداها

والمنايا صارخات

نحن طلاب الجزائر

[1] -محمد صلاح أبو حميدة : الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ، ط1 ، مطبعة المقداد ، غزة ، 2000 ، ص301

نحن للمجد بناة

معشر الطلاب إنا

قدوة للثائرين

كم عصفنا بالجبابر

سل شعوب الارض

كم صرعنا الظالمين

واحتكمنا في المصائر

نحن بلغنا الرسالة... نحن سطرنا العدالة.....نحن مزقنا الجهالة

وصدعنا الظلمات

نحن طلاب الجزائر

نحن للمجد بناة

ثورة التحرير مدى

لبنى الجيل يدا

دمها أحمر فائر

ثورة الفكر غدا

يوم تحرير الجزائر

وتسود العبقرية ... في بلاد عربية .... زخرت بالمدينة

في العصور الخالدات

نحن طلاب الجزائر

نحن للمجد بناة[1]

حيث يكرر المقطع : نحن طلاب الجزائر نحن للمجد بناة خمس مرات

وكأن الشاعر بهذا المقطع المكرر ، يعلي من شان الطلبة ودورهم الرائد في ثورة التحرير المظفرة ومشاركتهم الفعالة في تحرير البلاد من الاستعمار الفكري والاستعمار الاستيطاني مما أضفى

[1] - مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص97

هالة من القداسة على هؤلاء الطلبة الذين لبوا نداء الواجب ، فكانوا السباقين في حمل السلاح وفي البناء والتشييد ، لقد أضفى تكرار المقطع على النشيد إيقاعا موسيقيا سمح بالكشف عن أحاسيس وعواطف الشاعر اتجاه هذه الفئة من أبناء الجزائر ، بل بالأحرى النخبة والصفوة منهم ، كما ساعد من جهة أخرى في تحرير بعض الأفكار التي أراد الشاعر أن يوجهها للمتلقي ، ولعل من أبرزها : أن الثورة الجزائرية كانت الثورة شعب بأسره على اختلاف فئاته ومستوياته ولم يتخلف عنها إلا الخونة والعملاء ، وهذا ما يؤكد أن التكرار أيا كان نوعه خاصية لغوية ، أضحت في الشعر المعاصر عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر في نسقها العلائقي الذي يوفره السياق الشعري ، أما على المستوى الدلالي والنفسي فيؤدي التكرار وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص من خلال سيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر[1].

تكرار اللازمة : وفي هذا النوع من التكرار يركز الشاعر فيه على مجموعة من الأصوات أو الكلمات فيرددها بطريقة ثابتة ومنتظمة ، دون أن يغير فيها ، أو يطرأ عليها تغيير طفيف وتكون على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى ، وقد تتعدد وظائفه ذا التكرار حسب الحاجة إليها ، وحسب قدرتها على الأداء والتأثير[2] ، حيث تساعد اللازمة على تدفق الإيقاع ، وتخلق نوعا من الترابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها ، ولا تكاد تخلو أغلب القصائد من عنصر اللازمة[3] ، ومفدي اعتمد هذا التكرار في قصائده ومن أمثلة ذلك قصيدة "أ سفير نحو أملاك السما " إذ تكرر بيت كامل بوصفة لازمة في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة ، ليكشف عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلا إذ استطاع الشاعر أن يسيطر عليه و أن يجيء به في موضعه ، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل

[1] - عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، بحث في اليات تلقي الشعر الحداثي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دط، دمشق ، 2007 ، ص167

[2] – محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البني الدلالية والبنية الإيقاعية ، اتحاد الكتاب العرب ، 2001 ، ص204

[3] – فيصل صالح القيصري : بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، 2005 ، ص189

أساسي على الصدى أو الترديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النمطية الأسلوبية[1] ، يقول الشاعر :

أي صقر ، في السموات اختفى أي ، نجم في النهايات انطفى
أسفيرا ، نحو أملاك السما أم (لبيكين) بعثتم مصطفـــى
أم رأى في الأفق ما قد راعه في بلاد (الصين) نبلا..فهفا
أم هما، في ناظريه اشتبها؟.. ظن أن الأفق (صينا) فاكتفى
أم رأى الخلد قريبا فدنا ورأى (أمثاله) فانعطفـــــا..
راود العزة في الأرض ، فهل واعدته في السما، فانصرفـــــا
أم رآه الشهدآ نحوهم يتسامى ..فدعوه للوفـــــا
لم يشأ أن يتفانى وحده في الوفآ ..فاختار آل المصطفى

أسفيرا نحو أملاك السما
أم (لبيكين) بعثتم مصطفى

مصطفى ! أشرق على الشعب سنى واغمر الأرواح عطرا ومنى!
كن رمادا ... وتوزع في الحمى إن ذراتك من طين البنا !!
كن شظايا ... وتنزل كالقضآ نقمة فوق رؤوس الجبنا !!

كن سفيرا حيثما شئت... !! تجد في السما .. أو في الثرى .. أنصارنا !
وابن في علياك للشعب ، كما كنت تبني .. منذ حين هاهنا !
و ارو للأفلاك عنا قصة كنت من أبطالها في حربنا !
واحك عن ثورة شعب ، مارد عبقري يتحدى الزمنا !
قام بالكباد ، يبني عزة ومضى بالروح ، يبني وطنا !

أسفيرا نحو أملاك السما
أم لبيكين بعثتم مصطفى ؟

[1] - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 270

خبر الدنيا ، عسى أن تسمعنا إننا في حربنا ، لن نرجعا !
نحن روينا الثرى من دمنا وغرسنا في ذراها الأضلعا!
وزرعنا في رباها مهجا وسقينا الزرع حتى أينعا !
وبوادينا عقدنا ندوة – بمباديها – صدعنا المجمعا
موثق (الصومام) أقوى عندنا من مواثيق ، تلاقي المصرعا!
نحق قوم حرروا إفريقيا ! من لصوص .. قسموها سلعا !
وشعوب الأرض من ثورتنا ترقب النور .. وترجو المطلعا !
اعبثوا ما شئتم،واستهتروا نحن فوضنا علينا المدفعا ! !
أسفيرا نحو أملاك السما أم لبيكين بعثتم مصطفى ؟
مصطفى ! .. نم في حمى الله شهيدا واعتنق في الخلد أما ووليدا !
لست أنسى ، ذكريات خالدات جمعتنا .. فحسبنا العمر عيدا !
لست أنسى ، ليلة ودعتنا فيــ ها .. وقد كنت تغنينا النشيدا !
والأماني ، صارخات في حنايا ك .. وقد كنت رضيا وسعيدا !
ولماذا تطلب الصفح ؟ . فهلا كنت تدري مصطفى أن لا تعودا ؟
أنت فينا (مصطفى) لا زلت حيا جئت من صنه السما .. خلقا جديدا !
إن شعبنا أنت من وحى دماه ليس يشقى ! ليس يبلى ! لن يبيدا !

أسفيرا نحو أملاك السما
أم لبيكين بعثتم مصطفى[1]

تتجلى اللازمة في هذه القصيدة بتكرار البيت الثاني منها :

أسفيرا نحو أملاك السما أم (لبيكين) بعثتم مصطفى

حيث يتكرر في نهايات مقاطع القصيدة ليشكل لها استقرارا دلاليا و إيقاعيا ، يمنحها عنصر الارتكاز و التمحور ، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة[1] ، لقد حرص مفدي زكريا في هذه

[1] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص192

القصيدة أن يبرز المعنى الدلالي الذي كان يرغب في توصيله للقارئ وتوضيح الفكرة التي يرومها وهي الظفر بإحدى الحسنين النصر أو الشهادة ، وما دامت رحم الجزائر تنجب أمثال السفير مصطفى فلن يطول مكوث الفرنسيين على أرضها الطاهرة ولن يهنأ لهم بال ولن يطيب لهم نوم و لا طعام ، دون أن يهمل الجرس الصوتي للألفاظ الذي يحدث تناغما صوتيا وانسجاما إيقاعيا ، وهذا من شأنه أن يحدث ترابطا وتلاحما في بنية القصيدة لأن الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وبين ظلال معانيه وميزات عاطفته[2] ، لقد أحكم الشاعر بناء قصيدته ، وبرع في سبكها ، مما خدم هذا النمط من التكرار فجاءت اللازمة البعدية خفيفة على الأسماع ، جاعلة المتلقي يتأثر بحالة الشاعر النفسية باعثة فيه روح الفضول لمعرفة الدافع من وراء هذا التكرار وسبب كمية الحزن المندلعة ناره بين جوانحه[3].

أراد الشاعر في هذه الأبيات أن يصور مشاعره اتجاه السفير الجزائري بالصين – وقتئذ– الشهيد مصطفى فروخي مظهرا حبه له وإعجابه به ، فلم يجد وسيلة أسلوبية أبلغ من التكرار يعبر بها عن مشاعره الصادقة ، " وهذا هو السبب الذي يجعل ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديات الذي يضمها المعجم والكلمة الشعرية لذلك يجب عن طريق المخيلة والصوت الخالص "[4].

فالمتلقي لهذه القصيدة الرثائية التأبينية لا يجد بدا من أن يتواصل مع هذا الجوا الجنائزي ليحدث جسرا علائقيا مع دلالاتها ومعانيها المعبرة ، التي جسدها التكرار الفعال الذي يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الشاعر[5].

---

[1] - محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص207

[2] – محمد النويهي : الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه – الدار القومية للطباعة ، مصر ، د ت ، ص 69/1

[3] – محمود السيد شيخون : أسرار التكرار في لغة القرآن ، ص12

[4] – عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار النصر للطباعة ، القاهرة ، ط2 ، 1968 ، ص345

[5] - نازك الملائكة : دلالة التكرار في الشعر ، مجلة الآداب ، العدد 10 ، السنة 5 ، 1957 ، ص111

أما اللازمة القبلية فهي التي تعتمد " على ورودها في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بحيث تشكل مفتتحا يلقي بظلاله الإيقاعية على عالم القصيدة "[1].

ومن نماذج اللازمة القبلية ، قول الشاعر مفدي زكرياء :

أنا بنت الجزائر أنا بنت عربية
يوم نادى المنادى ودعا للكفاح
قمت ، أحمي بلادي وتركت المزاح
أنبري للأعادي و أداوي الجراح
أنا بنت الجزائر أنا بنت عربية
في صفوف القتال أنا ألهب نارا
من أعالي الجبال أنا أدعو البدار
في معاني النضال أنا كنت المنار
وتركت الرجال في جهادي حيارى
أنا بنت الجزائر أنا بنت عربية
أنا أ رمي القنابل والمسدس جنبي
أنا أهوى المناضل أصطفيه بحبي
انا أفدي المقاتل بعيوني وقلبي
وأنادي البواسل حطموا غل شعبي
أنا بنت الجزائر أنا بنت عربية[2]

نلاحظ أن الشاعر جعل من البيت :

أنا بنت الجزائر أنا بنت عربية

لازمة محورية تتردد وتتكرر لتفصل بين مقاطع النشيد ، بل تمثل الرابط الذي يشد أجزاء النشيد بعضها ببعض، وهو بذلك يحاول شد المتلقي ولفت انتباهه الى معنى بعينه يقصده من خلال

[1] – محمد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص204

[2] – مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص93

هذا التكرار مما ينبئ عن مهارة ودقة يتمتع بهما الشاعر مفدي زكريا في حسن استخدام هذا النوع من التكرار في موضعه المناسب واللائق دون أن يحدث خللا في وحدة النص وإيقاعيته ، فالشاعر معجب بالبنت الجزائرية التي هي جزء من نسيج البنات العربيات ، في رسالة يوجهها لكل من يشكك في عروبة الجزائريين أو يطعن فيها ، حيث يريد أن يضفي على هذه البنت قداسة باتخاذها رمزا عربيا أبى إلا أن يقف جنبا لجنب مع الرجال في الدفاع عن الوطن ، فهي إحدى جميلات الجزائر اللائي نذرن على أنفسهن أن يذدن عن مقومات الشخصية الجزائرية بالنفس والنفيس ، هذا العمل الذي يظن البعض أنه حكر على الرجال دون النساء ، فالبنت الجزائرية العربية ، سارت على خطى أمهات لها عربيات سجلن أسماءهن بحروف من ذهب في تاريخ إسلامي عربي حافل بالجميلات .

مفدي زكرياء يكن احتراما كبيرا لبنات الجزائر المجاهدات ، لكنه يرى أنه لا يستطيع أن يوفيهن حقهن ، فوظف هذا النمط من التكرار ، لأنه " لا يسع الشاعر أن يقلص من القوة التي تدفع به إلى إعطاء كلما يجيش في نفسه ويمر بوعيه تعبيرا شعريا"[1].

[1] – أحمد الشايب : الأسلوب .، ص74

الخاتمة :

إن قيمة أي نص شعري هي مقدار ما يتضمنه من جمالية في الصياغة والتركيب واختيار الألفاظ الموحية والإيقاع ، إذ يقول الناس في وصف جمال ما حولهم : موسيقى شاعرية وموقف شاعري وهم لا يقصدون بذلك إلى الشعر وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية .

ولقد تفطن النقاد العرب إلى مثل هذه الحقيقة فحكموا لشاعر بشعريته على شاعر آخر وبأنه أشعر منه وفق مقاييس جمالية وقوانين شعرية تخضع لها القصيدة ، ويحتكم إليها الشعراء.

وهذه الدراسة واحدة من الدراسات التي تناولت شعر مفدي زكرياء بالكشف و البحث للوصول إلى خبايا الشاعر النفسية والوجدانية وفق مفهوم الشعرية ، حيث مكنتنا هذه الوقفة الطويلة من استخلاص النتائج الآتية :

أولا : الشعرية مفهوم جديد قديم ، فرض سلطته على الساحة الأدبية منذ مطلع القرن العشرين وكان ظهوره بشكل لافت للانتباه مرتبطا بما أفرزته الدراسات النقدية والمذاهب الأدبية كالشكلانية الروسية أو المدرسة المورفولوجية بألمانيا ثم البنيوية الفرنسية فضلا على ما شهده النقد الجديد في أمريكا وانكلترا ، والتي أجمعت على أن الشعرية في أبسط تعريفاتها هي تلك المبادئ الجمالية التي ترتبط بالشعر ، لكن هذا التعريف يبدو أنه كان قاصرا إذ حصر مفهوم الشعرية في مساحة ضيقة ، وهو مفهوم أرحب وأوسع شمولية لأن يسع جميع أجناس الأدب المختلفة مما جعل هذا المصطلح لا يستقره على مفهوم واحد .

ثانيا : لأن الشعرية ميزة تعلقت بالعمل الأدبي ، والذي بدوره يقتضي تعالقه بنصوص أدبية أخرى ، فإن الشاعر مفدي زكرياء وجد في التناص متنفسا يثري به عمله الأدبي ليخلق جوا تزاوجيا بين التراث والحداثة ، و إن كان هذا المصطلح لم يعرف الاستقرار بعد بسبب تداخله مع مفاهيم أخرى فضلا على الاضطراب الذي يشوبه ، لكن لا بأس أن نقر بأن الشاعر مفدي زكرياء قد أحسن التعامل مع هذا المصطلح إجرائيا ، فوظفه فيما يخدم نصه الأدبي توظيفا متميزا يتماشى مع صدق ما يصدر عنه من الشعر ، فهو في تعامله مع القرآن الكريم والاستفادة

من علاقته التفاعلية مع نصوصه الشعرية باعتباره مرجعا فكريا هاما ، أضفى على نصوصه عمقا جماليا وفنيا وأمدها بشحنة من الدلالات الجديدة ، التي فضحت الجرائم الاستعمارية وكشف نواياه الدنيئة .

أما العلاقات التناصية مع الحديث النبوي الشريف رغم قلتها إلا أنها قد أبانت عن قدرة الشاعر على استنطاق النص النبوي ، فيما يخدم الغرض الحقيقي لمثل هذه التناصات .

أما التناص الأدبي فيكشف تعدد مصادر التناص عند الشاعر ، حيث لم يقتصر على شاعر بعينه بل امتد ليشمل أكثر من شاعر موزعين على مساحات زمنية مختلفة .

في حين أظهر التناص التاريخي ثقافة الشاعر الواسع وسعة اطلاعه وقدرته على توظيف الشخصيات التاريخية فيما ينسجم وقضيته الوطنية التحررية الشريفة التي استدعت استحضار تلك الشخصيات والأحداث التاريخية لاستنهاض الهمم و إذكاء روح الجهاد لتحرير البلاد من براثن الاستعمار.

ثالثا : لقد أثبتت التراكيب النحوية والبلاغية التي اتكأ عليها مفدي زكرياء مرونة لغته وطواعيتها والتي أفادته في استحضار مواقف الانفعال وإثارة العواطف ، بدء من التركيب الشرطي الذي يوفر مساحة واسعة في التعبير وعمومية في الخطاب ، وينماز التقديم والتأخير بأنه خاصية من خصائص اللغة العربية ، حاول الشاعر من خلاله توضيح معان معينة وانشغاله بها ، ولم يكن أبدا ضعفا في لغة الشاعر ، أما عن الأساليب الإنشائية فقد استعمل الشاعر أساليب لغوية أظهرت مقدرته اللغوية كأسلوب الاستفهام و أسلوب الأمر و أسهمت في الكشف عن التجارب النفسية والحياتية التي مر بها الشاعر في حياته وعما يمور في وجدانه .

أما التكرار فهو سمة أسلوبية استعان بها مفدي زكرياء ، موظفا أنواعه مما أكسب تجربته الشعرية غنى وكثافة ، وترجم من خلاله لكل معاني الاستغلال والاستبداد والظلم التي عانى منها الشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار الفرنسي .

رابعا : شكلت الصورة الشعرية عند مفدي زكرياء جسرا مرر عبره مضامينه السياسية وأفكاره التحررية ورؤاه المتمردة على الظلم والطغيان ، لاسيما بعدما أضفى عليها هالة من الحيوية من خلال توظيفه للتشخيص والتجسيد ، فضلا على استعانته بالصورة البيانية التشبيهية والاستعارية ، كما أبدع الشاعر في توظيف الألوان التي جاءت مشبعة بكثير من الدلالات والإيحاءات ، كما تسن للشاعر أن يبث أفكاره وعواطفه مكن خلال توظيفه لتقنية الرمز فجاء تعاطيه معه تعاطيا بناء .

أما الإيقاع في ديوان الشاعر فتبين لنا أن الشاعر في توظيفه للإيقاع الخارجي قد استجاب للإيقاع السائد في تلك المرحلة حيث مال لاستعمال البحور الشعرية الصافية والقوافي المطلقة ، أما على المستوى الداخلي فقد وظف مفدي زكريا التدوير والجناس والطباق باعتبارها ظواهر صوتية تعمل على تقوية الجرس الإيقاعي وتكثيف المعاني.

وأخيرا يمكن القول : إن تلك المعطيات التي سبق الإشارة إليها تجسد رؤية الشاعر مفدي زكرياء التي نزعم أنها رؤية جمالية تؤسس لبناء نسيج لغوي محكم ، يهدف إلى عرض تصور شعري متماسك أكثر وضوحا يعبر به عن مضامينه الفكرية .

راجيا من المولى القدير أن نكون قد أنصفنا رجلا عظيما طاله كثير من التهميش في فترة من الفترات ، وهو الذي لم يدخر جهدا في خدمة هذا الوطن ، سائلين الله التوفيق والسداد.

والله المستعان .

القرآن الكريم.

قائمة المصادر والمراجع :

الأمير عبد القادر الجزائري : الديوان ، جمع وتحقيق : العربي دحو ، منشورات ثالة الأبيار ، الجزائر ، ط3 ، 2007.

الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد الصقر ، دار المعارف ، القاهرة 1963.

ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للايقاع البلاغي في العصر العباسي مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود ، ط1 ، دار القلم العربي ، دمشق ، 1997.

إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط5 ، 1978.

إبراهيم نمر موسى : آفاق الرؤيا الشعرية ، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر ، وزارة الثقافة الفلسطينية ، ط1.

إبراهيم الرماني : الغموض في الشعر العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ساحة بن عكنون ، الجزائر ، 1991.

إبراهيم عبود السامرائي : الأساليب الإنشائية في العربية ، دار المناهج للنشر ، ط1 ، 2008.

ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح ، أحمد الحوفي وبدوي طبانه ، مكتبة النهضة مصر ، ج1 ، القاهرة ، مصر ، 1962.

ابن حزم : رسالة التالوان ، حققه وناقشه عدد من الباحثين ، النادي الأدبي بالرياض السعودية ، 1979.

ابن رشيق : العمدة ، تحقيق وتعليق ، محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط1 ، ج1 ، 1963.

ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده ، تح ، محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجبل ، بيروت ، ج2 / ط،1981 .

ابن طباطبا : عيار الشعر ، تح : عبد العزيز ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، السعودية ، 1985 .

ابن السراج : الأصول في النحو ، تح : عبد الحسين الفتلي ، مطبعة النعمان ، النجف 1973

ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1982 .

ابن فارس أحمد : الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامه ، تح : عمر الطباع ، ط1 ، بيروت .

ابن مالك : تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تح : محمد كامل بركات ، دار الكتاب العربي ، مصر ، 1917 .

ابن يعيش النحوي : شرح المفصل ، مكتبة المتنبي ، القاهرة ،دار المعارف 1993.

أبو فراس الحمداني : الديوان ،تحقيق سامي الدهان ، بيروت ، 1944.

أبو محمد عبد الله هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني القاهرة.

أبو الحسن علي عبد العزيز القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار احياء الكتب العربية ، صر . ط3 ، د ت.

أبو حيان النووي الأندلسي : البحر المحيط ، مصر ، ط1 ، 1328 هـ.

أبو القاسم جار الله : الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان د.ت ، ج2.

أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري : شرح قطر الندى وبل الصدى ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد دار لقاء للنشر ، قم المقدسة ، ط2 ، 1974.

أبو يعقوب يوسف السكاكي : مفتاح العلوم ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط1 ، القاهرة ، 1937.

أبو الحسن على بن محمد بن علي الجرجاني : التعريفات ، تح ، إبراهيم الابياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1405.

أحمد بن محمد المقري التلمساني : نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب ، تحقيق : احسان عباس ، دار صادر بيروت ، ج3 ، 1968.

أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الادبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط5 د ت.

أحمد الزعبي : التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط2 ،2000.

أحمد الزعبي : الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة واشاراتها واحالاتها ، ط1 ، اربد ، 1995.

أحمد قاسم الزمر : ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن ، دراسة وتحليل مركز عباد للدراسات والنشر ، صنعاء ، ط1 ، ج2 ، 1996.

أحمد مختار عمر : علم الدلالة ، مكتبة دار العروبة ، الكويت . 1982.

أحمد مختار عمر : اللغة واللون ،عالم الكتب ، ط2 ، القاهرة ، 1997.

أحمد مطلوب مع حسين البصير : البلاغة والتطبيق ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1982.

أحمد محمد فتوح : واقع القصيدة العربية : دار المعارف ، مصر ، 1984.

أحمد كنوني : المقدس الديني في الشعر المعاصر من النكبة ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2006.

أحمد ناهم : التناص في شعر الرواد ، سلسلة رسائل جامعية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ،2004.

أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، دار الفكر ، بيروت 1978.

أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، ط3، بيروت ، 2000.

أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، ط3، بيروت ، 2000.

أدونيس والخطاب الصوفي ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، 2000.

أدونيس : سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، 1985.

أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب ،ط1 ، 1989.

أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ط4 ، دار العودة ، بيروت ، 1983.

أرسطو طاليس: فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط1973.

إيفورارمسترونج ريتشاردز : مبادئ النقدالأدبي ، ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ، 1963.

اليزابيث دور:الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد شوشة ، مكتبة ميمنة بيروت ، 1960 .

أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، دار الجيل القاهرة ، 1975.

أماني سليمان داوود : الأسلوبية والصوفية – دراسة في الشعر الحسين بن منصور الحلاج ، مجدلاوي ، ط1 ، عمان ، الأردن ،2002.

إميليو غرسيه غومث : مع شعراء الأندلس والمتنبي (سير ودراسات) ، ترجمة : الطاهر مكي ، مطابع سجلل العرب ، ط1 ، القاهرة ، 1974 .

الحطيئة : الديوان ، شرح : ابن السكيت ، دراسة : مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993.

الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، ط3 ، دار الكتاب اللبناني ، ج1 ، 1971.

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ،ج6، 1996.

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : يحي الشامي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ط2،ج3 .

الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ج2 ، القاهرة.

السيد قطب : التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق.

السيوطي : همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، ج2 ، 1986 .

العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1984

العكبري : اللباب في علل البناء والاعراب ، تحقيق : عبد الإله النبهان ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، ج1 .

أوستن وارين – رينيه ويليك : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، 1972.

بدوي بطانة : البيان العربي ، مطبعة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1968.

بشرى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994.

بيار جيرو : علم الإشارة (السيميولوجيا) ، ترجمة : منذر عياشي ، دار طلاس ، سوريا ، ط1 ، 1988.

تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ترجمة شكري مبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1990.

ثامر فضل : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1، 1994.

جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، عند العرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت .، لبنان ، ط2 ، 1983.

جلال الدين بن عبد الرحمان السيوطي : الإتقان في علوم القران ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة العصرية بيروت ، ط1 ، 2006.

جمال زاهر : شعر الوأواء الدمشقي دراسة فنية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، 2007

جميل عبد الله محمد : شخصية صلاح الدين الإسلامية من خلال كتاب النوادر السلطانية ، دار أم القرى للنشر و التوزيع ،مكة المكرمة ، 1992.

جوليا كرستيفا : علم النص ، ترجمة ، فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1997.

جون كوهين : النظرية الشعرية،تر : محمد ولي ، محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب.

جان كوهين : اللغة العليا ، ترجمة وتقديم أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، القاهرة ، 1995.

حاتم الصكر : مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1999.

حصة البادي : التناص في الشعر الحديث البرغوثي نموذجا ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط1 ، 2009.

حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 1982.

حسن ناظم : مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994.

حفيظة أرسلان شابسوع : الجملة الخبرية والجملة الطلبية تركيبا ودلالة ، عالم لكتب الحديث ، ط1 ، 2004.

حنفي محمد شرف : التصوير البياني ، دار النهضة ، مصر ، 1970.

خالدة سعيدة : حركة الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982.

خلف الله محمد أحمد : الفن القصصي في القرآن الكريم ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط3 ، القاهرة . 1965

خليل إبراهيم العطية : التركيب اللغوي لشعر السياب ، دار المعارف للطباعة والنشر – سوسة – تونس ، 1999.

خليل أحمد عمايرة : في نحو اللغة وتراكيبها – منهج وتطبيق – دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع ، جدة ، ط1 ، 1984 .

خليل عودة : الصورة الفنية في شعر ذي الرمة ، القاهرة ، 1987.

راشد بن محمد : البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية ، دار الحكمة ، لندن ، ط1 ، 2004.

رجاء عيد : القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1995.

رجاء عيد : لغة الشاعر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1985.

رجاء النقاش : شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، د.ط ، 1971 .

رمضان صادق : شعر عمر بن فارض – دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العام للكتاب ، ط 1998.

رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة والنشر الاسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2002.

رمضان عبد التواب : فصول في فقه اللغة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1987 .

رولان بارت : لذة النص ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 1992.

رومان ياكسبون: قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال لنشر،1988.

زينب العمري : اللون في الشعر العربي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1، 1989.

سامية الدريدي : الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة ، الأردن ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، 2008.

سامح رواشدة : فضاءات الشعرية ، دراسة في ديوان أمل دنقل ، المركز القومي للنشر ، اربد ، د،ط،1999.

سعد أحمد محمد الحاوي:الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية و الجمالية ، ط1 ، دار العلوم القاهرة ، 1983.

سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعارف ، مصر ، القاهرة ، ط2 ، 1983.

سعيد بنكراد : السيمائيات والتأويل (مدخل لسيميائيات شارل ساندرس بورس) المركز الثقافي العربي ، المغرب.

سعيد حسن بحيري : علم لغة النص – المفاهيم والاتجاهات ، الشركة المصرية العالمية للنشر " لونجمان " القاهرة ، 1971.

سعيد جبر أبو خضرة : تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، 2001.

سلام الأوسي : الزمن في شعر الرواد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية – ابن رشد ، جامعة بغداد ، 1999.

سلام الموسوي : قضاء الحوائج بالأدعية والأعمال المستجابة ، دار الهدى ، قم ، إيران ، 2007.

س.م.بورا : التجربة الخلاقة ، ترجمة : سلافة حجازي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت ، بغداد.

سمير الخليل : علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي ، مقاربة نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، الطبعة الأولى ، بغداد 2008.

سناء حميد البياتي : قواعد النحو في ضوء نظرية النظم ، عمان ، دار وائل ، ط4 ، 2003.

سيبويه : الكتاب : تحقيق : الأستاذ عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988.

سيسل دي لويس : الصورة الشعرية ، تر : أحمد نصيف الجنابي وآخرون (مالك مير – سلمان حسسن) ، دار الرشسي للنشر ، بغداد ، 1982.

شاكر النابلسي : الضوء واللعبة استكناه نقدي لنزار قباني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1986.

النابلسي : مجنون التراب – دراسة في الشعر وفكر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 1987.

شلتوغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1985.

شفيع السيد : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية ، مكتبة الشباب ، ط1 ، القاهرة ، مصر ، 1977.

صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ، الأصول والفروع ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1986.

صبحي الصالح : دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960.

صلاح البروديل : توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر ، القاهرة ، 2001.

صلاح أبو حميدة : البلاغة والاسلوبية ، دار المقداد للطباعة ، ط1 ، غزة ، 2007.

صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجرائاته ، النادي الأدبي، جدة ، 1998.

صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر وللتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1978.

صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1992.

صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط2 ، 1980.

طرفة بن العبد : تحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، ط3 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2002.

ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون ودلالاته في الشعر ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الأردن .

عباس محمود العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، مطبعة حجازي ، القاهرة ، ط2 ، 1938.

عبد الإله الصائغ : الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية – القدامة وتحليل النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1997.

عبد الجبار المطلبي : الشعراء نقادا ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 .

عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1980.

عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1 ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، 1980.

عبد الستار محمد ضيف : شعر الزهد في العصر العباسي ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005.

عبد السلام المسدي : الأسلوب والاسلوبية ، دار سعاد الصباح ، ط4 ، 1994.

عبد السلام المساوي : البنيات الدالة في الشعر امل دنقل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1994.

عبد السميع حسنة : أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في الشعر ذي الرمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.

عبد العاطي كيوان : التناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1998.

عبد العزيز عتيق : علم المعاني ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1974.

عبد العزيز المقالح : صدمة الحجارة ، دار الآداب ، بيروت ، 1992.

عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2002.

عبد القادر شكري المازني : ديوان لآلئ أفكار ، مطبعة محمد مطر ، ج2 ، مصر 1917.

عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ط1 ، دمشق ، 1992.

عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، شرح ، محمد عبد المنعم الخفاجي ، مكتبة القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1969.

عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1978.

عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصر ، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق 2007.

عبد اللطيف عمران : شعر أبي فراس الحمداني (دلالاته وخصاصه الفنية) ، دار الينابيع ، دمشق ، ط1 ، 1999.

عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية ، لبنان ، ط1.

عبده عبد العزيز قلقيلة : البلاغة الاصطلاحي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3 ، 1966.

عبد الرحام تيبر ماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003.

عبد الله التطاوي : المعارضات الشعرية : أنماط وتجارب ، دار قباء ، القاهرة ، 1998.

عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده ، مصر ، ج2 ، 1955.

عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 2001.

عبد الله الغذامي : ثقافة الاسئلة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط2 ، 1993.

عبد الهادي خضير نيشان : الصدق الفني في الشعر العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري ، بغداد ، 1983.

عدد من النقاد : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، ط2 ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1989.

عدنان حسين العوادي : لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، دار الحرية ، بغداد ، 1985.

عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار النص للطباعة القاهرة ، ط2 ، 1968.

عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1972.

عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، عالم الكتب ، ط2 ، بيروت لبنان ، 1986.

عزيزة مريدن : القومية و الإنسانية في الشعر المهجر النوبي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1966.

عصام شرتح : الشعرية ومقامرة اللغة ، مغامرة الكشف والاستدلال . دراسة تحليلية .

علي إبراهيم أبو زيد : الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي ، دار المعارف ، ط2 ، 1973.

علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة ، مطبعة دار العمان للعلوم ، ط1، 1997.

علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، الأردن ، 1997.

علي حداد : أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986.

علي صبح : البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي ، المكتبة الازهرية للتراث القاهرة ، ط2 ، 1996.

علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى ، القاهرة ، 1978.

علي محمد سلامة : الأدب العربي في الأندلس ، دار العربية للموسوعات ، ط1 ، 1989.

عمر الدسوقي : النابغة الذبياني ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، 1968.

عمر فروخ : الشابي شاعر الحب والحياة ، منشورات دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960.

عمرو بن كلثوم : جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991.

عناد غزوان : آفاق في الأدب والنقد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد ، 1990.

عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي للأدب ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985.

عياض عبد الرحمان الدوري : دلالة اللون في الفن العربي الإسلامي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2002.

عيسى الناعوري : أدب المهاجر ، دار المعارف ، مصر ، 1967.

فاضل الصالح السمرائي : معاني النحو ، ط1 ، الكويت ، 1981.

فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005.

فايز الداية : جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ط2 ، دار الفكر المعاصر ، دمشق ، 1996.

فتحي محمد يوسف أبو مراد : شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية ، عالم الكتب الحديث ،الأردن، 2003 .

فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2004.

فيصل صالح القيصري : بنية القصيد في الشعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن.

قاسم حسين صالح : سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، دار الرشيد ، بغداد 1982.

قاسم مقداد محمد قاسم : البنية الإيقاعية في الشعر الجواهري ، دار دجلة ، عمان ، الأردن ، 2008.

قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، دار السعادة ، مصر ، د.ت.

قيس الأوسي : أساليب الطلب بين النحويين والبلاغيين ، دار الحكمة ، بغداد ، 1988.

كاظم جهاد : أدونيس منتحلا ، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة ، منشورات إفريقيا الوسطى ، الدار البيضاء ، 1991.

كريم حسين ناصح الخالدي : نظرية المعنى في الدراسات النحوية ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2006 ، عمان ، الأردن.

كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، ط3 ، بيروت ، 1982.

كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1987.

كمال يوسف الحاج : فلسفة اللغة ،دار النشر للجامعيين ، ط1 ، 1949 ، بيروت.

لبيد العامري : الديوان ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، د.ت.

لخضر بورقعة : مذكرات شاهد على اغتيال ثورة ، دار الأمم ، تالجزائر ، ط2 ، 2000

ليليا وعد الله : التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر ، عمان ، 2005.

مارتن هيدجر : الفلسفة والشعر ، ترجمة وتقديم : عثمان أمين ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1963.

ماري جان : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة : سامي الدروبي ، ط2 ، دمشق.

ماهر حسين فهمي : الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث ، منشورات معهد الدراسات العربية ، مطبعة الجبلاوي ، القاهرة .

ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد ، 1980.

مجيد عبد الحميد ناجي : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1984.

محمد احمد زهيري : شعر الإحياء في اليمن : دراسة موضوعية فنية ، صنعاء ، وزارة الثقافة والسياحة ، ط1 ، 2004.

محمد الأسعد : مقالة في اللغة الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 1980.

محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة بيروت ط1 ، 1979.

محمد بنيس : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 1988.

محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، مصر ، 1981.

محمد حسين أبو موسى : دلالات التراكيب ، منشورات جامعة قاريونيس ، ليبيا ، ط1 ، 1979.

محمد الدسوقي : البنية اللغوية في النص الشعري – درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب ، دار العلم والإيمان للنشر ، مصر ، ط1 ، 2009.

محمد رجب البيومي : صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين ، دار القلم ، ط1 ، دمشق ، 1998.

محمد زغلول سلام : الأدب في العصر المملوكي ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1990.

محمد صابر عبيد : لذة القراءة ، حساسية النص الشعري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ط1 ، 2008

محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البينة الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001.

محمد صابر عبيد وفريقه النقدي : سيمياء الخطاب الشعري – من التشكيل إلى التأويل ، قراءات في قصائد من بلاد النرجس ، مطبعة هاوار ، دهوك ، ط1 ، 2009.

محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، دار المعرف ، مصر ، 1995 .

محمد صابر عبيد وفريقه النقدي : سيمياء الخطاب الشعري – من التشكيل إلى التأويل ، قراءات في قصائد من بلاد النرجس ، مطبعة هاوار ، دهوك ، ط1 ، 2009.

محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، دار المعرف ، مصر ، 1995 .

محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، مكتبة لبنان ، بيروت.

محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، مصر ، 1988.

محمد عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط6 ، 2006.

محمد علي النصراوي : طيف المنطقة المقدسة ، حفريات ما بعد الحداثة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد 2006.

محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، 1973.

محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط3 ، 1977.

محمد فنطازي : الصورة الفنية في الشعر الحر – دراسة نقدية تطبيقية – مطبعة بن سالم ، ط1 ، الأغواط ، الجزائر ، 2013.

محمد مجيد السعيد : الشعر في ظل بني عباد ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ط1 ، 1972.

محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 1992.

محمد مندور : في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 2004.

محمود حسف أبو ناصي : الرثاء في الشعر العربي (جراحات القلوب) ، دار مكتبة الحياة ، ط2 ، بيروت ، 1981.

محمود السيد شيخون : أسرار التكرار في لغة القرآن ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ط1 ، 1989.

محمود مرسي حمدان : أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالاتها في القرآن ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط2 ، 2007.

محمود هياجنة : الاغتراب في القصيدة الجاهلية – دراسة نصية ، دار الكتاب الثقافي ، عمان ، الأردن ، 2005.

مدحت الجيار : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، دار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب ، ليبيا،1984.

مصطفى السعدي : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف بالاسكندرية ،د ت.

مصطفى السويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر ، ط2 ، القاهرة ، 1959.

مصطفى ناصف : الصورة الادبية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط3 ، 1983.

ممدوح عبد الرحمان : المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، 1994.

مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، موقع للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط3 ، 2000.

منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1990.

منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1، 2002.

منير سلطان : بلاغة الكلمة والجملة والجمل ، منشأة معارف ، الاسكندرية ،د ت.

موسى ربايعة : التكرار في الشعر الجاهلي ،دراسة أسلوبية ،جامعة اليرموك ، الأردن ، 1988.

موفق الدين ابو البقاء بن يعيش الموصلي : شرح المفصل للزمخشري ، تحقيق : إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان.

ميخائيل باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد ، دار توبقال الدار البيضاء ، ط1 ، 1986.

ميخائيل باختين : المبدأ الحواري ، ترجمة : فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1996.

ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، الرباط ، 1987.

ميخائيل نعيمة :النور والديجور، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط7 ، 1988.

ميخائيل نعيمة : دروب ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط9 ، 1990.

ميشال زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1983.

ميرفت دهان : نزار قباني والقضية الفلسطينية ، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام ، 2002.

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1974.

ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش نموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، ط1 ، 2002.

نصرت عبد الرحمان : الصورة الفنية في االشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، 1976.

نصر قريرة زرقون : الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث بالمغرب : عبد الكريم ثابت نموذجا ، الدار الجماهرية للنشر ، والتوزيع ، ليبيا ، 1996.

نعيم اليافي : أوهاج الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1993.

نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأمل ، 2008.

نوفل أبو رغيف : المستويات الجمالية في نهج البلاغة ، دراسة في شعرية النثر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ط1 ، 2008.

وجدان الصائغ : الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث – رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 2003.

وليد مشوح : الصورة الشعري عند البردوني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996.

يحي الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، دار البعث ، فسنطينة ، ط1 ، 1987.

يمنى العيد : في القول الشعري ، الدار البيضاء ، 1987.

يوسف أبو العدوس : التشبيه والاستعارة ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، ط2.

يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط1، 2006.

يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ، دار الحقائق ، ط2 ، الجزائر ، 1980.

هيجل : فكرة الجمال ، تحقيق جورج طرابشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1998.

المراجع الأجنبية :

* R lachman : Psycholgical cognitive.NEW Jersey 1979

* Jean marc GHITTI : la parole et le lieu : topique de linspiration Ed.minuit.paris 1998.

*Andre martint : syntaxe general-Armandelis.1985.paris

* Eliot.T.S..the sacred wood essays on poetry and criticism 1980.methuen London. And New York

البحوث الأكاديمية :

*سلام الأوسي : الزمن في شعر الرواد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية – ابن رشد ، جامعة بغداد ، 1999.

* محمد الهادي بوطارون : الاغتراب في الشعر العربي الرومانسي ، دراسة تطبيقية في الشعر إيليا ابي ماضي وابراهيم ناجي وابي القاسم الشابي ، مخطوط رسالة دكتوراه ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، 2007 .

*عمران خضير حميد الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير القاهرة ، دار العلوم ، 1979.

* إيمان محمد حسين القريشي ، القيم الجمالية في الشعر القروي ، أطروحة ماجستير ، كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد، 2000.

الدوريات :

مجلة العربي : ميخائيل نعيمة النهر المبدع ، ميشال خليل جحا ، العدد 549 الشهر 8 ، السنة 2004.

مجلة العربي : معنى الاغتراب عند الإنسان العربي المعاصر ، زكريا إبراهيم العدد 194 ، الكويت ، جانفي 1998.

مجلة فصول : النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتارا ، محمد الهادي الطرابلسي ، مج 5 ، عدد 1 ، 1984.

مجلة فصول : لغة الشعر المعاصر ، محمود الربيعي ، العدد4 ، يوليو ، 1981

قرادة سادونيك : مفاهيم الأدب بوصفها اطرادا للإدراك النقدي ، ترجمة : حسن إسماعيل ، مجلة فصول ، م6 ،ع4 ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة.

عالم المعرفة : حياة الوعي الفني : دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، غيورغي غانشف : ترجمة : نوفل نيوف ، مراجعة : سعد مصلوح ، عدد 146.

مجلة كلية الآداب : التركيب الشرطي (إذا) الدال على الثنائية التقابلية لسلوك المنافق في القران الكريم ، نوزاد حسن خؤشناو ، العدد 95 ، جامعة صلاح الدين ، اربيل.

مجلة العرب والفكر العالمي : مقال البنيوية والتحليل الأدبي ، ميشال فوكو ، ترجمة : محمد الخماسي ، عدد خاص النقد والمصطلح النقدي ، العدد الأول ، بيروت 1988.

مجلة العرب والفكر العالمي : نظرية النص ، رولان بارث ، ترجمة محمد خير مركز الإنماء القومي ، لبنان ، العدد 3 ، 1988.

مجلة علامات في النقد العربي : فكرة السرقات الأدبية ونظرية النص الادبي ، عبد الملك مرتاض ، مج 1 ، النادي الادبي الثقافي ، السعودية ، ماي 1991.

مجلة علامات في النقد العربي : النص والتناص ، رجاء عيد ، نادي جدة الثقافي السعودية ، ج18 ، مج5 ، 1990.

مجلة علامات في النقد العربي : الرمز الشعري لدى محمود درويش ، الرمز الطبيعي نموذجا ، إقبال رشيدة ، العدد26 ، 2008

الموقف الثقافي : دراسة في بلاغة التناص الأدبي ، شجاع مسلم العاني ، ع17 ، 1998

مجلة الأديب : مشكلة الموت في الفكر الإسلامي ، إحسان عباس ، ج5 ، 1955

مجلة لغة الضاد : محطة الشعر الأخيرة في العراق ، خالد علي مصطفى : منشورات المجمع العلمي العراقي ، ج3 ، بغداد 2000.

مجلة علامات في النقد العربي : التناصية ، وائل بركات ، ج21 ، م6.

مجلة البلاغة المقارنة الف : التناص وإشارات العمل الأدبي ، صبري حافظ العدد الرابع ، 1984.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها : ابراهيم منصور محمد : صورة الشهيد في شع محمود درويش ، م6 ،ع4.

مجلة الفكر العربي المعاصر : مفهوم التناص بين الاصل والامتداد ، بشير القمري العدد 60-61.

مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية : المكون القيمي الراتب في ثقافة المقاومة الجزائرية ، امحمد ، جامعة فرحات عباس ، العدد3.

مجلة الموقف الأدبي : القراءة والتأويل ، أحمد كاظم ، اتحاد كتاب العرب دمشق ، العدد 25 ،أيلول 2006.

مجلة الموقف الأدبي : نظرية أبي تمام في الفن الشعري ، فهد عكام ، العدد 149 ، دمشق ، أيلول 2010.

جريدة الأسبوع الأدبي : اللون بين مفهوم السلطة المقدسة وتعبيرية الموقف الانفعالي ، راتب الغوثاني ، العدد427.

مجل الجامعة الإسلامية : مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة ، يوسف موسى رزقة : المجلد 10 ، العدد الثاني.

مجلة نوافذ : شعرية الأثر المفتوح ، ابرتوايكو ، تر ، عبد الرحمان بوعلي ، النادي الأدبي ، جدة ، ع6/1998.

المواقع الالكترونية :

خالد حسين حسين : القصة القصيرة وظاهرة العنونة خطاب العناوين في سردية زكريا تامر نموذجا للقراءة http://www.startimes.com/f.aspx?=9284328.

موريس بلانشو: السؤال والجواب ، تعريب عبد السلام بن عبد العالي www.geocities.com.

محمد القاسمي : الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي

http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n22-12kasimi.htm

محمد كنوني : لغة الشعر في ضوء الرؤية المفارقة. http://www. .aljabriabed.net

الملخص باللغة العربية :

تعرض هذه الدراسة للأديب والشاعر الجزائري مفدي زكريا من خلال ، استعراض الاتجاه الشعري في ديوانه اللهب المقدس ، ولأن الشعر ينبض بالحياة ، فقد تنوعت أشعار الديوان بين الوطنية والقومية والدينية و امتزجت جميعها بنفسية ثائرة ملتهبة دون أن يهمل الشاعر تلك الظواهر الجمالية التي أثبتت شاعريته ، كظاهرة متفردة تصدت لجبروت الاحتلال ، فأذاقته مرارة الكلمة الهادفة ، وأسمعت كلماته من به صمم .

لقد هدفت هذه الدراسة إلى لفت الاهتمام بأيقونة الشعر الثوري الجزائري، هذا الأديب الذي أبدع أعمالا جليلة وسخر قلمه للدفاع عن ثوابت الأمة في مرحلة أقل ما يقال عنها أنها مرحلة اتسمت بالقمع وتكميم الأفواه ، وتشويه صورة الجزائريين ، وعلى الرغم من قسوة الظروف الاستعمارية إلا أن الشاعر مفدي زكريا قد أثرى الساحة الثقافية الجزائرية و رفد المكتبة الجزائرية خاصة والعربية عامة بإبداعاته الشعرية.

لذا وجب علينا الاحتفاء بشاعر ثورتنا ، تقديرا لجهوده وتضحياته التي قدمها .

لقد اشتملت الدراسة على مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة. وقدبيّنت في المقدمة أسباب اختياري لهذا الموضوع، وأهميته، وأهدافه ، كما تطرقت إلى منهج الدراسة،أما التمهيدالذي حمل عنوان (مفهوم الشعرية في النقدين الغربي والعربي) فأفردته للحديث عن المفهوم العام للشعرية.

أما الفصل الأول فقد تناولت فيه الحديث عن التناص في شعر مفدي زكريا حيث وقفت عند تناصات الشاعر و كيفية استثمارها خدمة لنصه الجديد.

وحاولت في الفصل الثاني الذي جاء بعنوان شعرية اللغة تتبع تراكيب الشاعر النحوية وأثر استخدامها على النص المفدوي.

وفي الفصل الثالث تناولت الصورة الشعرية حيث جاءت صور مفدي زكريا نابضة بالحركة والحياة.

أما الفصل الرابع من هذه الدراسة فقد اهتم بالإيقاع الشعري سواء منه الخارجي والمتمثل في الوزن والقافية أو الداخلي متمثلا في التجنيس والتدوير والتكرار.

ولقد كان عوني في هذه الدراسة جملة من المصادر والمراجع ذيلت لي عثواء السفر والترحال مع فصول الدراسة ، وخلصت في الأخير إلى جملة من النتائج.

راجيا من الله التوفيق والسداد .

الباحث

RESUME :

Cette thèse par l'étude l'auteur et le poète algérien Moufdi Zakaria , en présentent son allure poétique de son œuvre « la flamme sacrée » et comme la poésie était toujours pleine de vie et de vivacité , l'œuvre comprend une diversité tel que la nationalisme

Tous par une âme révolutionnaire sons quel met à part les cotés agréables chose qui prouve certainement son , ce poète présente un phénomène unique par sa résistance au colonialisme en employant non pas les armes mais simplement des mots .

Cette étude vise a mettre en cause se poète révolutionnaire algérien ,cet auteur qui a donné par ses mots , de grande œuvres afin de défendre sons pays et sa nation contre un tel colonisateur et malgré toutes les conditions difficiles que connaissait notre poète , il a pu enrichir la bibliothèque algérienne et arabe de plusieurs

Et suite à tout cela , il nous devient intéressant et important de prendre en considération cet homme .

Cette thèse comprend : une préface , une introduction et quatre chapitres et une conclusion.

En introduction, on a visé de parler des chois de ce thèmes et de son importance ainsi que de ses objectifs et par ailleurs nous avons parlé aussi du de cette thèse . D'autre part , par la préface , nous l'avons consacrée à la notion générale de la poétique.

Pour le premier chapitre ,il a été spécialement réservé à la textualité dans la poésie de Moufdi Zakaria ou nous avons traité comment notre poète pu investir ses textualité pour en servir dans ses nouveaux textes poétiques .

Dans le deuxième chapitre qui est sous titre poétique du langage , on visé à suivre les composition du poète et leur influences sur le texte Moufdaoui.

Le troisième chapitre traite spécialement l'image poétique qui est vive et active dans la poésie de Moufdi Zakaria.

Et pour terminer , vient le quatrième chapitre afin de tenir en compte , que sa soit

فهـــرس المحتويـــات	
الموضوع	**رقم الصفحة**
المقدمة	أ
التمهيد : الشعرية في النقدين العربي والغربي	5
الفصل الأول : شعرية التناص عند مفدي زكرياء	13
مفهوم التناص	14
التناص الديني	19
التناص مع القرآن الكريم	19
التناص مع الحديث النبوي	36
التناص مع الشخصيات التاريخية	38
التناص الأدبي	43
الفصل الثاني : شعرية اللغة عند مفدي زكرياء	62
لغة الشعر	63
العنوان	65
التراكيب االنحوية :	66
التركيب الشرطي	66
التقديم و التأخير	70
تقديم الخبر على المبتدأ	71
تقديم المفعول به على الفاعل	73
تقديم الحال	77
الأساليب الإنشائية	78
الاستفهام	78
النداء	82

أسلوب الأمر	85
الفصل الثالث : شعرية الصورة	88
الصورة الشعرية	89
الصورة الإبداعية عند مفدي زكرياء	93
صورة الموت	93
شعرية الغربة	104
شعرية اللون	110
شعرية الصورة البيانية	119
الصورة التشبيهية	120
الصورة الاستعارية	126
الصورة الكنائية	133
الصورة الرمزية	135
الرمز الطبيعي	136
الرمز التاريخي	139
الفصل الرابع : شعرية الإيقاع	142
مفهوم الإيقاع	143
الوزن	144
القافية	155
التصريع	157
التدوير	160
التجنيس	163
الطباق	166
التكرار	168
تكرار الألفاظ	169
تكرار الحرف	174

تكرار الجملة	185
تكرار المقطع	190
تكرار اللازمة	194
الخاتمة	200
قائمة المصادر والمراجع	203
الملخص	226
الملخص باللغة الفرنسية	228
فهرس المحتويات	230

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Université d'Alger (2)

Faculté des Lettres et des Langues

Département de Langue et Lettres arabes

POETIQUE DU TEXTE Chez Moufdi Zakaria

(La flamme sacrée Modèle)

Projet présenté pour l'obtention du diplôme du Doctorat

Préparé par :

Dib Lakhder

Encadré par :

Dr : Hassani Ahmed

Année universitaire

2015-2016