الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر – باتنة01

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري
(مفدي زكريا-أنموذجا-)

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

أحمد بزيو **كمال عجال**

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د. عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة01	رئيسا
أ.د. كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة01	مشرفا ومقررا
أ.د .عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة01	عضوا مناقشا
د. فيصل لحمـــر	أستاذ محاضر	جامعة جيجل	عضوا مناقشا
د. سليم بتقـــــة	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
د. جمال مجنـــاح	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016 -2017

مقدمة

بعد أن أحس فيما مضى السيد أستاذي المشرف الدكتور / **الأخضر جمعي** بمعاناتي في اختيار موضوع الماجستير آنذاك، أرشدني إلى بحثي الذي أنجزته سنة 2006 /2007 جامعة الجزائر بعنوان : " خصائص الأسلوب في سورة النمل " ، فجازاه الله خير الجزاء .

وبقي فصل من الفصول أكثر رسوخا في رسالتي السابقة ليس تمييزا وتفضيلا عما أنجزته من فصول، ولكن شيئا بوجداني شدني إليه، حيث كان عنوانه : " دور اللفظ في الإيقاع والبديع " له علاقة وطيدة بميولي إلى الشعر شكلا ومضمونا، هذا وإن كان النص القرآني – قبل ذلك – بإعجازه الذي قرأناه وتعلمناه، والرغبة التي شدّتنا وتشدنا إليه في الكتاب نسخا وحفظا وتلاوة وترتيلا فرادى وحلقات، ومع المدائح الدينية التي أنشدناها بعد انتهاء كل حصة صباحية زمن الضحى قبل بلوغنا سن الدخول إلى المدرسة ثم في العطل المدرسية، إضافة إلى الأعياد الدينية والوطنية التي أنشدنا وحفظنا فيها المدائح والأناشيد؛ ولدت علاقة تعتبر بصمة كبرى انبثق منها اختيار موضوع أطروحتي هذه :

" **الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري (مفدي زكريا – أنموذجا –)**"

هذه الميولات دفعتني أيضا إلى أن أتوجه إلى سيادة أستاذي الفاضل الدكتور: **كمال عجالي** الذي له باع طويل وعميق في الإبداع الشعري بنوعيه : الفصيح والشعبي فقبل الإشراف على هذا العمل.

وبالعودة إلى صلب الموضوع أقول: إن الشاعر "مفدي زكرياء" ثائر بقلمه الذي يضاهي السلاح بل أعظم، فتوقيعه الشعري الثوري له وقعه العميق في النفوس؛ فإذا كانت الكلمة الطيبة صدقة فكذلك الإخاء والمحبة ... وإذا كان السلم يبدأ بكلمة

فالحرب أيضا تبدأ بها، وتكون سببا في شهر السلاح والتصدي والتحدي، وما نظمه شاعر الثورة التحريرية المجيدة " مفدي زكريا " – على سبيل المثال – في سجن بربروس في الزنزانة رقم69 بتاريخ 25 أفريل (نيسان) 1955 " فاشهدوا " النشيد الرسمي للثورة الجزائرية الذي لحنه محمد فوزي لخير دليل على ذلك[1]، ويبدو واضحا هذا الرأي بدءا من عناوين دواوينه

" اللهب المقدس" – " إلياذة الجزائر" – " أمجادنا تتكلم" .

إن لقاموس الشعر الثوري إيقاعا خاصا يتجلى في الوزن والقافية خصوصا، وفي اللغة التي يستشفها القارئ في ثنايا القصيدة، وفي الربط بينه وبين الإبداع ، وفي الإيحاءات والدلالات وغير ذلك؛ وقد لفت نظرنا توفر هذا العنصر في شعر مفدي زكرياء الثوري، فرحنا نتساءل ما مدى حضور هذا الجانب في شعره؟ وكيف تجلى ذلك؟ وكيف ندرك تعريفات الإيقاع الموسيقي قديما وحديثا عند العرب وعند الغربيين؟ وهل هناك تشابه بينهما؟ وعن عناصر الإيقاع الموسيقي بنوعيه: الخارجي والداخلي وعلاقتهما بالإبداع؟ وما نسبة الوصول إلى نتيجة منطقية مقبولة؟

سبب الإختيار:

1- تطبيق الإيقاع الموسيقي على الشعر الثوري الجزائري.

2- التوسع في المعارف الذاتية.

3- علاقة الشعر الثوري بالصدق والواقع والتاريخ.

4- أثر الشعر الثوري في النفوس.

[1] ينظر اللهب المقدس، مفدي زكريا، موفم للنشر والتوزيع الرغاية الجزائر،ط3 ،2000،ص71.

المنهجية:

اتبعت المنهج الوصفي التحليلي في عملي لدراسة ما يشمله الإيقاع، والإهتمام بالوصف الدقيق كمًّا وكيفا؛ فالكمي يبرز حوصلةً وجدولة بعد جمع المعلومات لظاهرة موجودة، والكيفي يصف ويوطّد العلاقة بين هذه الظواهر.

– ومن هذا المنطلق فرضت طبيعة البحث أن يكون كالتالي :

يقع هذا البحث في أربعة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة، وتفصيل ذلك كما يلي:

الفصل الأول: تعريف الإيقاع

الفصل الثاني: الإيقاع الموسيقي الخارجي في الشعر الثوري (مفدي زكريا – أنموذجا –) .

الفصل الثالث: الإيقاع الموسيقي الداخلي في الشعر الثوري (مفدي زكريا – أنموذجا –)

الفصل الرابع: تناسب الإيقاع والإبداع

خاتمـــــــــة: حوصلت فيها نتائج البحث

ثم في الأخير قائمة المصادر والمراجع.

<u>الفصل الأول</u>: تعريف الإيقاع

احتوى هذا الفصل على مفهوم الإيقاع: لغة واصطلاحا معتمدا فيه على أمهات الكتب بتعدد معانيها، مع التركيز على المعنى عند القدامى والمحدثين من العرب

وعند الغربيين لتتجلى وجهات النظر المتعددة والمتنوعة، ونستشف بين ثنايا هذا الفصل كل ما يدور حول الإيقاع، ونصل في نهايته إلى أنواع الإيقاع الموسيقي الخارجي والداخلي.

الفصل الثاني: الإيقاع الموسيقي الخارجي في الشعر الثوري

(مفدي زكريا – أنموذجا–)

وردت في هذا الفصل عدة عناصر بارزة تبين مواطن الإيقاع الموسيقي الخارجي عموما، منها: التصريع الذي يلعب دورا هاما في مطلع القصيدة حفاظا على كلاسيكية النص الشعري عند شاعر الثورة، واختيار الروي وتنوعه، ولما له من وقع في أذن المستمع والدارس، إضافة إلى نظام القافية الثابتة في النص الشعري، ومن خلال هذا يتجلى توظيف بحور الشعر عند شاعر الثورة التحريرية المباركة في حوصلة موجزة مجدولة .

ويختتم هذا الفصل باللازمة التي تعتبر ظاهرة إيقاعية موسيقية خارجية فريدة مكثفة في أناشيد الشاعر.

الفصل الثالث: الإيقاع الموسيقي الداخلي في الشعر الثوري

(مفدي زكريا – أنموذجا –)

إن عناصر الإيقاع الموسيقي الداخلي متعددة حسب الحروف والألفاظ والتراكيب والصيغ والمحسنات البديعية بنوعيها: لفظية ومعنوية، إضافة إلى الإقتباس والتضمين والإيحاء ... حسب الموروث الثقافي عند الشاعر؛ فالقوافي الداخلية التي تكون في نهاية الشطر الأول والمختلفة مع القافية التي تبنى عليها القصيدة إضافة الى التكرار

بأنواعه؛ من تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة فالجملة فالصيغة، لنصل إلى التجنيس والتشاكل والتباين.

وركزت في هذا الفصل على الإيقاع الداخلي من خلال القرآن الكريم الذي وظفه مفدي زكرياء توظيفا بارزا وحوصلت آثاره في " اللهب المقدس " و"إلياذة الجزائر " و " أمجادنا تتكلم " في جدولة خاصة من باب التضمين أو التلميح دون غيره من الموروثات الدينية الأخرى.

الفصل الرابع: تناسب الإيقاع والإبداع

لا يتجلى النص الشعري ولا يمكن تقييمه إلا بالعناصر الخاصة به من شكل ومضمون، تتصدرها ظاهرة الإبداع المرتبطة كل الإرتباط بالإيقاعين الموسيقيين: الخارجي والداخلي، ومن هنا يحتوي هذا الفصل على تعريف الإبداع (لغة) و(اصطلاحا)، ومنه إلى العلاقة بين الإيقاع الموسيقي الخارجي والإبداع بدءا من عناصر العملية الإبداعية والمرور بالإحصاء والتطرق إلى الكم والكيف، وإلى ذكر البحور الشعرية الأكثر استعمالا من متقارب وخفيف ورمل وكامل وطويل بعد إشارة موجزة إلى إبداعه.

كما يجب التكلم على دعيمة الإبداع الأساسية المتمثلة في الموروث الثقافي حيث يضم الموروث الديني الذي تزخر به نصوص الشاعر مفدي زكرياء من حديث شريف ورموز دينية من: أنبياء عَلَيْهِمُ ٱلسَّلَامُ وأقوام، إضافة إلى ذكر بعض الشخصيات.

ولا يبدو الإبداع واضحا إلا بإبراز العلاقة بين الإيقاع الموسيقي الداخلي والإبداع، إضافة إلى ما احتواه فصل الإيقاع الموسيقي الداخلي فإنني تكلمت عن شعرية الثورة والبنية الإيقاعية من بنى صرفية اكتفيت فيها باسم الفاعل وصيغة المبالغة دون غيرهما من المشتقات والصيغ والتراكيب...

الصعوبات

من اليسير إنجاز بحث في بلدة نائية تنعدم فيها المكتبات وأمهات الكتب وتفتقر إلى وسائل الإتصال المعاصرة، ومن العراقيل والحواجز التي أخرت إنجاز هذا البحث ذلك الظرف الخاص والنفسي؛ منه التنقل بين الجامعات، فمن جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل – إلى جامعة الحاج لخضر – باتنة – وإلى ملحقة بريكة مع التنقل المستمر حيث ينعدم الإستقرار تماما بسبب هذا التنقل طيلة سنوات العمل، إضافة إلى المسؤولية الإدارية التي كانت عائقا كبيرا في عدد كبير من المناحي.

كلمـة شكـــر

إلى أستاذي الكريم / **كمال عجالي:** إليه من أعماقي وقفة احترام وتقدير على قبوله هذا الإشراف، وصبره الجميل معي، كما أنني أخجل منه لمجرد السنوات الممتدة لإنجاز البحث، إضافة إلى لباقته وابتسامته وكرمه، وإلى أساتذتي في جامعة الحاج لخضر بباتنة وعلى رأسهم مديرها السيد أ.د/ **ضيف عبد السلام**، وإلى كل من أسهم بمصدر أو مرجع أو رأي أو كلمة طيبة دون استثناء.

الفصل الأول

تعريف الإيقاع

الإيقاع : (لغـــــة)

الإيقاع : (اصطلاحا)

الإيقاع عند العرب القدامـــى

الإيقاع عند العرب المحدثين

الإيقاع عند الغربييـــــــن

الإيقاع الموسيقي والشعر الثوري

تعريف الإيقاع:

يختلف النُّقاد والباحثون والدَّارسون للأدب، في تعريف الإيقاع وذلك تبعًا لرؤاهم المختلفة ومشارب ثقافاتهم المتنوعة من جهة، ومن جهة أخرى لما للإيقاع من طابع عام وهيمنة على العمل الأدبي سواء من الدَّاخل أو من الخارج. إنه من أكثر المصطلحات تداولا وإشكالا في تاريخ الأدب، ولا شك أنه سيستمر تداول إشكاله ما دامت الحياة مستمرة، إذ كلما أراد دارس أن يحيط بمفهومه إلا وبرز من يضيف أومن يغاير التوجه، حتى إن آراء مرموقة لم تزل إلى حد الآن لا تفهم من تطور الشعر سوى كونها نقلة موسيقية حصلت من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة إلى قصيدة النثر، هذه الشساعة في دلالة الإيقاع مردها إلى أن الإيقاع يشمل كل شيء، فهناك "إيقاع للطبيعة وآخر للعمل وإيقاع للإشارات الضوئية وإيقاعات للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية، كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة "[1] ، وتطور مفهوم الإيقاع لا ينحصر في منطقة معينة من الكرة الأرضية بل هو تطور كوني ثم إقليمي، وبهذا الإعتبار ننظر إلى ما يجري في حوض البحر الأبيض المتوسط من اليونان إلى العرب ثم إلى الغرب حاليا باعتبار الأخذ والعطاء.

إن المرء ليندهش اليوم حين يقارن المفاهيم البلاغية بين ما استقر في التراث العربي القديم وما تراكم في البلاغة الغربية القديمة، فهناك لوائح عجيبة لا يفرق بينها غير التقطيع الإجرائي، وما اختصت به لغة عن لغة أخرى، ويبقى " الإيقاع

---

1 رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987، ص170.

في جميع أنحاء العالم، حسب الكلمة المشهورة لمایاكوفسكي، هو القوة المغناطيسية للشعر (للقصيد)[1] ، ومن هذا المنطلق رأى أحد الدّارسين" أن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه وتعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه، والكون بأسره، هو يتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرض حول نفسها وحول الشمس، وهي الحركة التي لو اختلت لاختل النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدإ الإيقاع هو خالق الإيقاع فجعله قانونا يضمن استمرار حركة الكون وبقائه"[2].

وفي هذا الفصل سنتناول الإيقاع وتعاريفه المختلفة، وسنتّبع في فصلنا هذا تطور مفهوم الإيقاع الموسيقي الشعري عبر مراحله المختلفة معرجين على المعنى اللغوي ثم الإصطلاحي.

01- الإيقاع (لغة): إنّ استقراء دلالات الفعل "وقع" في المعاجم العربية القديمة لا يخرج عن المعنى الإصطلاحي المشاع في الكتب الحديثة، فقد جاء في معجم النقد العربي القديم أن الإيقاع لغة "الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[3] وجاء في المعجم الوسيط الإيقاع هو: " اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[4] وجاء في تهذيب اللغة للأزهري:" الإيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل كتابا

---

1 Introduction à la poésie orale Paul Zumthor.1983.Edition de seuil .p.156-157

2 محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1986 ص41 .

3 أحمد مطلوب معجم النقد العربي القديم،مكتبة لبنان ناشرون،ط1، 2001، ج1، ص119.

4 المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، ط 4، 1425 هـ/ 2004م، ص 1050 .

من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع "[1] ، ولعل أبرز ما يلفت النظر في التعريف اللغوي المعجمي هو الربط بين الإيقاع والغناء وهذا ما سنجده عند معظم الفلاسفة واللغويين العرب، ويرى أحد الدارسين المحدثين أن" الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والإسترخاء.. إلخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن"[2].

وجاء في معجم المعاني الجامع– معجم عربي عربي – في تعريف الإيقاع:

" إيقاع اسم مصدر أوقع، إيقاع موسيقي: تناغم الأصوات وتوافقها في الغناء أو العزف، وإيقاع المغنى: بناؤه ألحان غنائه على مواقعها وميزانها، علم الإيقاع: (العروض) دراسة الأوزان الشعرية والإيقاع "[3].

---

1 الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق د. عبد الحليم النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة،ج3،ص38

2 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 90.

3 منقول عن الموقع الإلكتروني–http://www.almaany.com/ar/dict/ar–ar /، بتاريخ 2016/02/02.

وفي معجم المعاني أيضا جاءت مادة [و ق ع]، " (مصدر) أوقع: – إيقاع موسيقي: تناغم الأصوات وتوافقها في الغناء والعزف، إيقاع الأصوات: اتفاقها وتوقيعها على مواقعها وميزانها "[1] .

وورد في معجم النقد العربي "الإيقاع لغة: الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو: أنْ يوقع الألحان"[2].

02- الإيقاع (اصطلاحًا):

قد يعني الإيقاع من النَّاحية الإصطلاحية هو "حركة الأصوات المنظمة داخل الدَّائرة الوزنية ومن ثم الدَّوائر التي تؤلّف إيقاع القصيدة أو موسيقاها في شكل للحركة متصور التنظيم "[3].

وجاء في المعجم الوسيط أن "الإيقاع :اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء"[4]، كما وجد في المعجم الفلسفي: " الإيقاع: مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية، وهو جانب الموسيقى في الشعر، والوزن صيغة آلية، والإيقاع إبداع جمالي".[5]

---

1 م. السابق ، ص 2.

2 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1 ص257.

3 عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1. 1998، ص 177.

4 المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، ط3 ،د.ت ج2،ص 1993 ،مادة" وقع."

5 المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية الهيئة العامة لشؤون الأميرية، بيروت، 1979 ، ص29 .

وفي معجم لا رو س العربي الأساسي هو" : اطراد الفترات الزمنية التي يقع فيها أداء صوتي ما، بحيث يكون لهذا الأداء أثر سار للنفس لدى سماعه".[1]

أما المعجم الفلسفي للدكتور جميل صليبا فقد ورد فيه": الإيقاع في اللغة: اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، وفي الإصطلاح معنيان: الأول عام، وهو إطلاقه على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري، فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة، يسمى الإيقاع موصلا، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في أدوار قصار سمي الإيقاع مفصلا ".[2]

وفي معجم اللسانيات: هو الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة".[3]

وجاء في القاموس المحيط " الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها".[4]

ومما نقله ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتاب (العين): "أن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية".[5]

---

1 المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.د.ت.

2 المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، 1982 ،ج3، ص185.

3 JEAN DUBOIS– Dictionnaire de la linguistique. Paris, 1989,p424

4 محي الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط5 ، شركة فن الطباعة، مصر، د.ت .مادة"وقع ."مج4 ،ج 3 ،ص10.

5 ابن سيدة، المخصص، السفر 13 ، مادة" وقع"، د.ت ،الكتب العلمية، لبنان، ، ص10.

أما مصطلح لفظ إيقاع (RYTHME) عند الغربيين فيجمع الدارسون على أنه مصطلح انجليزي اشتق من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق"،[1] والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون... إلخ.

والإيقاع في الإصطلاح الموسيقي هو " النقلة على النغمة في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دوراً، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها في أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم وكما أنْ عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساويه أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جيل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكدٍّ واجتهاد". [2]

1 مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 ، ص481.

2 صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، ،1980، 139- 140.

ويعرفه محمد صابر عبيد بأنه: " توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر من يستجيب له ذوقياً، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى".[1]

ومن الإستعمالات الواردة في مادة (و ق ع) في لسان العرب " وَقع يَقع وقعا ووُقوعا: سقط، وسمعت وقع المطر وهو شدة ضربه الأرض إذا وبل، والوقعة والواقِعة صدمة الحرب، والوْقعة في الحرب صدمة بعد صدمة، والوقعة أن أقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد وأنحو الوْقعة أي أحدث مرة في كل يوم، والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف وهو رفع اليد إلى فوق، والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه الوقعة: النومة في آخر الليل، والوقعة: صدمة الحرب: والتوقيع: رمي قريب لا تباعده كأنك تريد أن توقعه على شيء والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضا، والإيقاع من إيقاع اللحن وهو أن يوقع الألحان و يبينها، وسمى الخليل بن أحمد رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع ".[2]

وجاء في المعجم الوسيط أن "الإيقاع: اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[3].

والسمة المشتركة بين هذه التعاريف اللغوية أنها توحي لمعنى التناوب والتتابع الذي يسري وفق نظام ثابت أو تعاقب فعلين يناقض أحدهما الآخر.

---

1 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 11.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة"وقع"، ، دار صادر بيروت،ط1، 1997، ص477.

3 خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، مج8 ،ص 111.

لكن رغم محاولة ضبط تعريفه لغويًا، "فإنَّ مفهوم الإيقاع يُعدُّ من أكثر المفاهيم اضطرابًا وغموضًا والتباسًا سواء في فكر القدماء أم المحدثين، والتَّعريفات التي وردت حوله إنما هي اجتهاد لبيان صفته، وهذا ما أسّس لمعرفة الإختلاف، فأصبح الإيقاع مفتوحًا على الإجتهاد والرؤى المتغيّرة، فلا يكمن في تعريف محدّد، ثابت، جامع، مانع، فهو كينونة تتجلَّى بعدد الرؤى المختلفة به يتحرك جوهره في توقيع الألحان وبنيتها"[1]، لكن رغم صعوبة حصر تعريف جامع مانع للإيقاع، إلا أنَّنا نجد كثيرًا من التَّعريفات التي حاولت القبض على ماهيته. وسنتتبع المعنى الإصطلاحي بدءا بالعرب القدماء ثم العرب المحدثين ثم نتناوله عند الغرب.

03- الإيقاع عند العرب القدامى:

لا يخلو الدرس العربي من مصطلح الإيقاع فقد تناوله الفلاسفة كما تناوله النقاد والدارسون اللغويون، ومن أبرز الفلاسفة الذين تناولوه ابن سينا، والإيقاع عنده "...تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتفق إن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذ اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنظم منها الكلام، كان الإيقاع شعريا.."[2]، من خلال هذا الكلام نتبين أن الإيقاع عند ابن سيناء مرادف للموسيقى، فالإيقاع هو تتالي منتظم للحركات والسكون تكون ممثلة في الحروف التي ينتظم منها الكلام فإن كانت ملحنة كانت غناء، وإذا كانت غير ملحنة كانت

1 عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2012 ،ص 210 .

2 ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكرياء يوسف، نشر وزارة التربية ، القاهرة، 1956، ص81 .

شعرا، وكأني به أيضا يشير إلى الفرق بين النغم والإيقاع على اعتبار أن النغم لحن وصوت يتغنى به بينما الإيقاع هو تواتر منتظم خالي من الحس والشعور .

أما ابن طباطبا فيقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويزيد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإن اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ صفا مَعْقُولَهُ من الكدر ...، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي الإعتدال وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"،[1] وهذا الفهم للإيقاع يكاد ينطبق على مفهوم الموسيقى الشعرية التي تتعدى معنى الإيقاع باعتباره تواترا منتظما للحركات والسواكن ويبدو أن مفهوم الإيقاع في التعريف السابق يعد فهما شاملا أو كما علق عز الدين إسماعيل في معرض حديثه على مفهوم الإيقاع عند الفلاسفة العرب حيث قال: " لم يكونوا بعيدين عن مفهوم الإيقاع كما يتمثل في الشعر" [2] .

وإذا أردنا التعرّف على مواطن الإيقاع في النَّص الأدبي فنقول: إنَّ "الإيقاع يكون في النَّص الأدبي فيشمل بنيته الدَّاخلية، وبنيته الخارجية، كما قد يشمل بنيته العامة من بعد ذلك، والإيقاع في تمثلنا، يجمع بين الرَّوي الشعري (الصّوت الخارجي للبيت)، ونهايات الوحدات يشمل الموقَّعة، والتركيبات الداخلية للخطاب، فكأن الإيقاع الصوتي كله في البنية السّطحية للنَّص الأدبي، فالإيقاع في تصورنا أعمُّ من الرَّوي، والقافية، والسَّجعة، بل ربما كان أعمّ من العروض نفسها، فهو

---

1 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق :عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية،1958 ، ص21 .

2 عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي –عرض وتفسير ومقارنة– دار الكتاب العربي، القاهرة، 1412هـ/ 1992م، ص196 .

متسلِّط على النَّص الأدبي في كل مظاهره الصّوتية والإيقاعية، الخارجية والدَّاخلية"[1].

ولذا فالإيقاع" تتناغم فيه أصوات الحروف في الكلمات طولاً وقصرًا، شدّة ورخاء، تقاربًا وتباعدًا مع كلّ ما تحويه الصور، وما توحي به من أفكار وانفعالات، لقد وصف " شوبنهور" قيمة الإيقاع في الشعر فقال: "أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات، وتناغم القوافي فإنه يكون للغة الشِّعر تأثير السِّحر"[2].

والنَّفس البشرية بطبيعة تكوينها تطرب للإيقاع أينما وجد، وتجلُّه حيث تلتقطه الآذان و تلذُّ به النَّفس فتسمو في عوالم حالمة فيمتزجان في علاقة حميمة بحيث" إنَّ العلاقة بين النَّفس والإيقاع ليست علاقة التابع بالمتبوع"[3]. وإنما هي علاقة الزَّهرة بعطرها والنَّحلة بشهدها والعصافير بشدوها.

وكما ورد هذا المصطلح عند بعض الفلاسفة ورد عند بعض اللغويين فجاء عند أحمد بن فارس في معرض نفيه للشعر عن الرسول– صلى الله عليه وسلم – في قوله: " إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة، لما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع،

---

1 عبد الملك مرتاض، ا–ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة،ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، د.ط، 1992، ص147 .

2 عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشِّعري– التَّشكيل والتأويل–، ص 34.

3 كريم الوائلي، جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، مركز الأبحاث، kuwait 25.com ص 06 .

والإيقاع ضرب من الملاهي، لم يصلح ذلك لرسول الله ﷺ[1]، ويدل هذا الحديث على إدراك صاحبه لمفهوم الإيقاع وما تقسيمه الزمن إلا دليلا على ذلك، وما إشارته للإجماع عند أهل العروض على عدم التفريق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا دليلا آخر على شيوع المصطلح ودخوله معترك النقاشات بين اللغويين آنذاك، ومن خلال ما سبق يمكن القول أن مفهوم مصطلح الإيقاع كان مرادفا لمصطلح الموسيقى ومرافقا للعروض عند العرب القدامى وهذا ما ذهب إليه ابتسام أحمد حمدان حين تناول المفهوم عن العرب القدامى في قوله: " ظل مصطلح الإيقاع عند العرب مرتبطا بالموسيقى"[2].

04- الإيقاع عند العرب المحدثين:

أما الدارسون المحدثون فقد تأثروا بالدراسات الغربية الحديثة لاسيما من كانت له فرصة الإحتكاك المباشر بالتيارات الثقافية المختلفة والمتعددة من خلال الدراسة في الجامعات الأوربية والجامعات الأمريكية فتنوعت نظرتهم إلى الإيقاع وتباينت بحسب تأثرهم بالإتجاهات والتيارات والمذاهب الأدبية المختلفة، هذا بالإضافة إلى انتعاش حركة الترجمة التي كان لها دور فاعل في تشكيل الوعي النقدي الجديد الذي تناول موضوع الإيقاع "باعتباره عنصرا أساسيا في الفنون كلها"[3].

---

1 أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق أحمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1، 1418هـ/1997م، ص212 .

2 ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1،1418 هـ/1997م، ص26.

3 شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط 1 ،1982، ص53 .

ولنا أن نتتبع بعض المفاهيم المهمة للإيقاع عند بعض النقاد العرب المحدثين فمحمد العياشي يذهب إلى أن مفهوم الإيقاع يتوزع على ثلاث حركات: الحركة اللفظية (الشعر)، والحركة الصوتية (الموسيقى)، والحركة البدنية (الرقص)، وهو ليس شيئا ماديا كما يرى أصحاب النزعة المادية، بل هو شيء كامن في قلب الفنان الذي يخرجه للناس في قالب لفظي أو صوتي أو حركي إذ تعمل المادة على تجسيمه حين يتلبس بها فيتخذ شكلا ماديا[1]، وهذا التقسيم الذي يشمل ما تتيحه اللغة من أدوات لصناعة الإيقاع وما توفره الموسيقى من أنغام تشكل إيقاعا خاصا بها وما تصنعه الحركة بصفة مطلقة سواء كانت حركة عشوائية أو حركة منتظمة فهي تولد إيقاعا ثالثا، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه حسب مفهوم العياشي بالأبعاد الثلاثة للإيقاع.

أما شكري عياد فيرى أن الإيقاع متنوع العناصر فهو: "المقاطع التي تستغرق كما من الزمن في أثناء النطق بها، وثانيها التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب...إلخ ، وآخرها النبر الذي يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة."[2] ولا يبتعد الغذامي عن هذا المفهوم كثيرا فبالإضافة للوزن والوقع النفسي الذي تتركه القصيدة كوحدة كلية فهو يشير إلى الوزن العروضي والوزن الصرفي ثم إلى النظام المقطعي والنظام النبري يقول: " يعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها، يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي، ولو كان الوزن مصدر الإيقاع لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلا في إيقاعها...

---

1 ينظر محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 40.

2 ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر لعباسي، ص140 .

والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا، ولها وزن صرفي كما لها نظاما مقطعيا، وفيها نظاما نبريا..."[1].

كما قرن كمال أبو ديب الإيقاع بالنبر واعتقد أنه البديل الموسيقي للأوزان الشعرية فيعرفه ويقول: " أما الإيقاع فهو شيء آخر، إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها الشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه، الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[2]، فقد تأثر كمال أبوديب بالشعر الإنجليزي وسعى في نظريته لإثبات بديل للإيقاع بالمفهوم القديم المقرون بالموسيقى وتعويضه بالنبر وهي عملية إسقاط مفهوم على مفهوم آخر من غير جنسه لأن النبر خاصية تمتاز بها اللغة الإنجليزية وباءت محاولته بالفشل لما تلقى من انتقادات لاذعة من النقاد والدارسين على حد سواء.

ويرى سعد مصلوح أن الإيقاع تصور ذهني وهو من عمل المتلقي وليس من عمل الملقي ولا يمكن أن يكون ردا فعليا للمثير يقول: " إن الإيقاع تصور ذهني قبل أن يكون كمّا فيزيقيا. وهذه الحقيقة متفق عليها في دراسة الإيقاع، سواء كان

---

1 عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4، 1998، ص341.

2 كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، ديسمبر 1974، ص230-231 .

إيقاعا صوتيا أو بصريا، وسواء كان الإيقاع الصوتي موسيقيا أو لغويا... إن الإيقاع تصور ذهني من عمل المتلقي وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي"،[1] ويبدو أن سعد مصلوح قد تأثر أيما تأثر بالتيار الذهني الغربي فصدر عنه مثل هذا الكلام وقد وجهت له انتقادات كالتي وجهت للتيار الذهني الغربي الذي تبنى أفكاره وحاول أن يطرحها كمفهوم جديد للإيقاع .

أما خالدة سعيد فالإيقاع عندها لغة ثانية غير الأوزان تقول بعد أن تتساءل ما الإيقاع ؟ : " إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب ...الإيقاع لغة، بل سابق للغة المصطلح على تسميتها كذلك، إنه ما قبل الإصطلاح...والإيقاع لا يقتصر على الصوت إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما(صوتي أو شكلي) أو جو ما(حسي سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات(التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكله، ذلك أن للصورة إيقاعها".[2] هذه رؤية تقترب من الشمولية لفهم مصطلح الإيقاع وتتجاوز الفهم الضيق القائم عن الإنطباع التقليدي الذي ينظر إلى لفظة الإيقاع وكأنها مرادفة للفظة الموسيقى ويشاطرها هذه الفكرة رجاء عيد الذي لا يستثني دور الوزن في صنع الإيقاع فيقول: "وليس الإيقاع عنصرا محددا، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية

---

1 سعد مصلوح، دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، طبعة عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969م،ص 137-161 .

2 خالدة سعيد، حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1 ،1979ص111 .

أحيانا، ومن التقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي، من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكتمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة ".[1] ولا تبتعد نهى الشاوشي عن هذا المفهوم الشامل لمعظم مكونات الإيقاع فتقول: " إن الإيقاع يظهر في كافة حالاته كصيغة معينة من النظم يصوغها صانع الإيقاع بعملية أساسها في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها البعض بالبعض والبعض بالكل وتنتظم حسب نسب ومقادير، ومواضيع، وأمداد، وأوصال أو فواصل مضبوطة جميعا ضبطا لا تصيبه زيادة أو نقص أو تغيير إلا اختل أو انعدم قوام الإيقاع المقصود صنعه"[2] .

ويعرفه صاحب كتاب الإيقاع في الشعر العربي بقوله : " فالإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا، يهبه الشاعر ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته"[3]، فالإيقاع هنا تجاوز المفهوم الذي يعد الوزن هو الإيقاع وتجاوز المفهوم الذي يعد نغم الأصوات هو الإيقاع فهو(الإيقاع) صدى الإنفعال النفسي الوجداني، وما تولد عن تجربة الشاعر الحياتية، وقبل أن ننهي الحديث عن مفهوم الإيقاع نورد هذا التعريف الذي جمع بين الديباجة الأدبية الجميلة ودقة التحديد العلمي" إن الإيقاع هو

---

1 رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، د ت، ص15.

2 بسمة نهى الشاوش، الإيقاع في شعر الأعشى، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003،ص18.

3 عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برا مكة، ط 1، 1989، ص79.

صدى الأصوات التي تلاقت محملة بظلال التجربة، وتحركت بفعل العاطفة، متفاعلة مع خيال فاعل ليكون الناتج تعبيرا مفعما بتوقيعات نفس أمضاها الإنفعال، وأرهفتها حركية الإبداع، فتوافق انفعالها الداخلي مع وجوب نبض الذات المبدعة، ليسري روحا رابطة للمعنى المجمل عبر بنى صوتية ظاهرة، وأخرى خفية يتحكم فيها دافع غامض يوقع به الشعر لحن خلوده، ويكتب به صك وجوده"،[1] فهذه إشارة واضحة إلى دور الإنفعال، والبنى الصوتية، وحركية الإبداع في صنع الإيقاع هذا الأخير الذي يرشح الشعر الحقيقي من غيره فيوقع بذلك صك خلود الشاعر المجيد في صنعه.

ومجمل القول إن المحدثين العرب من نقاد ولغويين استطاعوا أن يوسعوا من المفهوم الضيق للإيقاع ويصلوا إلى الكشف عن مكامن الجمال والسحر الذي يضفيهما الإيقاع على الشعر ولا يمكن أن ندعي أننا قد أحطنا بجميع المفاهيم والرؤى التي تناولها النقاد والدارسون العرب إنما هي بعض من كل....

05- الإيقاع عند الغربيين:

يرى بنفنيست أن معنى " الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج، هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن ومازلنا نكرره، وما هو بالفعل، الشيء الأكثر بساطة وإرضاءً لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الإكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته".[2]

---

1 محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجا)، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية،2007، ص37 .

2 .BENEVISTE. Problèmes de linguistique générale. TI.COL.TEL. allimard.1986.p327.

ويرجعه كولوريدج إلى عاملين أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة بحيث تعمل على تشويق المتلقي و ثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي"[1].

وقريب من هذا ما يراه ريتشاردز فيما ينبثق عن التوقع سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون التوقع لا شعوريا لأن تتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط السابق"[2]، وهو بذلك يشكل نسجا مؤلفا من " التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سباق المقاطع"[3].

وعند يوري لوتمان يشمل ظاهرة التناوب الصحيحة للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية نعني بذلك خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، إن في الحركات الطبيعية للإنسان، وإن في نشاطه العملي على حد سواء، وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي.

وكثيرا ما ينظر إلى هذا التقليد باعتباره تقليدا ماديا– " التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة والشعر بخاصة"[4].

---

1 ينظر محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1981 ، ص122

2 ريتشارد كولريدج، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة، (مصطفى بدوي)، المؤسسة المصرية العامة 1961 ،ص188.

3 م.نفسه،ص192.

4 يوري لوتمان، تحليل النص الشعري"بنية القصيدة "ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995،ص70 .

ويرى هربرت ريد:"إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني الثابت، وهو أن الشعر تاريخيا وإبداعيا، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي"[1]، ومعنى هذا أن الإيقاع ليس مجموعة من القوالب تضاف إلى الكلام ليصبح شعرا إنما هو مكون أساسي يرتكز عليه الشعر ليكون شعرا.

ويرى ت.س. إليوت أن الإيقاع " يمكن أن يولد الفكرة والصورة "[2] ، وهذا ما نجده عند القدماء العرب الذين يعلمون أبناءهم الشعر بحفظ قالب الوزن ومن ثم ينسجون على منواله قصائدهم أي أن الإيقاع سابق للفكرة وسابق للمعنى أوهما من نتاجه الخالص.

06- أنواع الإيقاع:

لقد تحددت موسيقى الشعر، في النقد الحديث وتفرعت إلى نوعين:" الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة والتي تحمل لغته(الشعر) في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن...أما النوع الثاني فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف،أو بترددها على نحو معين وهو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية "[3] .ويرى البعض بأنه يتمظهر في ثلاثة مظاهر مهمة:

---

1 هربرتريد، طبيعة الشعر، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص51 .

2 ت.س.إليوت، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق ط1، 1991 ، ص42.

3 محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الأردن ط1، 2005 ص31.

أ – الإيقاع التَّركيبي:

وهو ضرب من الإيقاع العام، يتسلّط على سطح الخطاب الشِّعري، أو الخطاب الأدبي بوجه عام فيميّزه تمييزًا.

ب – الإيقاع الخارجي:

وهو غالبًا ما ينصرف إلى القافية، "ولكن مضافا إليها ما قابلها مما يظاهرها على التمكّن والترصّن والتلذَّذ"[1].

جـ – الإيقاع الدَّاخلي:

وهو يتسلط على الصِّياغة الداخلية لسطح النَّص الشِّعري خصوصًا والأدبي عمومًا، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليًّا، لتظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه.

هذه هي أهم مظاهر الإيقاع؛ إلا أن معظم المفكرين يدمجون الإيقاع الموسيقي التركيبي في الإيقاع الموسيقي الداخلي، كما سنرى ذلك في فصل الايقاع الموسيقي الداخلي، كما أنهم رأوا فيه "معضلة مصطلحًا ومفهومًا لأنه من الأمور التي لا تتحدد بالوصف"[2] حتى " بلغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة"[3]، وأدركوا في دراستهم الحديثة بأن " النص الحديث يمارس حرية داخلية في بناء إيقاعه كخطاب شعري يتصف بأنه أولا وقبل كل

---

1 عبد الملك مرتاض ،ا–ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة، ص 147. 148 .

3 حاتم الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق،ص5.

3 محمد المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم، تونس1996،ص5.

شيء، رسم لأي منته في مساحة من البياض تعطيه شكله النهائي، فيتفاعل فيه البصري والصوتي والدلالي، ويتجاوز الإيقاع كونه عنصرا صوتيا ليصبح مركبا ذا أبعاد متعددة. ذلك أن (الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه)"[1]. وحقيقة الإبداع مختلفة بين الأدباء فكانت سببا لاختلاف أفكارهم ولغتهم، لذا وجب " على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسما ويحققه روحا، أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا... ويعلم أنه ثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أو له"[2]. في حين أن الوزن لا يختلف باختلاف الألفاظ ولكن " الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول "عين" وتقول مكانها "بئر" وأنت في أمن من عثرة الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[3]

فإذا كان الإيقاع في الإبداع شعرا ونثرا أعم من غيره، وهو الذي يبنى عليه النص؛ فهو يختلف حسب الجنس الأدبي، ومن الصعب ضبط تعريف خاص به،

---

1 محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب،ج1:التقليدية ط1،1989ج3،الشعر المعاصر،ط1، 1990،ص51.

2 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق :عبد العزيز ناصر المانع، ص203، 204.

3 عزالدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 1412هـ/1992م،ص315.

لذا لا يستقيم الإيقاع الموسيقي الداخلي إلا بالإيقاع الموسيقي الخارجي من جهة التكامل بين الشكل والمضمون ، فبالوزن نميز بين النثر والشعر لأنه "هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[1]، أما (أدونيس) فقد تحدث عن دور الوزن على اعتبار أنّه تتابع إيقاعي في نسق معين في " إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع؛ ذلك أنه إذْ يخلق هذه الحالة يتحكم بالانفعال فيتحول إلى نوع من الوزن – الحركة – "[2] ، فالذي يربط بين الشكل والمضمون؛ أي بين الوزن والتركيب هو الإيقاع بنوعيه : وهذا ما يتجلى في رأي (ياكبسون) حين أطلق في كتابه (قضايا الشعرية) مصطلح:(نحو الشعر)؛ يقول: "فكلُّ كلمة في السياق الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بموسيقى أو إيقاع في إطار النص ككل"[3]، فإذا كان الوزن هو الفاصل بين النثر والشعر فإنه أساس موسيقى الشعر، ولا تظهر جماليات الوزن إلا بالإيقاع، يقول (إبراهيم أنيس):" للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا، ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"[4] ووظفت في الزمن الحديث كلمة الإيقاع لتضم الوزن والإيقاع رغم تعدد معانيها بل غموضها وعدم تحديد مصطلح خاص بها– كما ذكرت– لاتضاح ماهيتها، فالوزن " يتضمن الإيقاع أيضا، والإصطلاحان لا يفهم

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط.14، 2007،. ص .224.

2 أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط2،ج.3، 1979، ص98.

3 سيد بحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993،ص.245.

4 إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط.4، 1972، ص.8.

أحدهما بدون الآخر"[1]؛ ومن خلال ما ذكر فالإيقاع الموسيقي الشعري يوجد من تفاعل الموسيقى الخارجية التي تسمى الوزن الشعري، مع الموسيقى الداخلية الناتجة عن اللغة، ومن هنا يختلف النثر– رغم وجود الإيقاع الداخلي له – عن الشعر من خلال الإيقاع الموسيقي بنوعيه، فـ " الشعر ليس إضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات، الشعر في الأصل مضمون مموسق"[2].وما سبب حفظه ماضيا وحاضرا في الأذهان عن النثر إلا هذا المضمون.

الإيقاع الموسيقي والشعر الثوري:

إن للكلمة وقعها في النفوس: " عن أُبي بن كعب رَضِيَٱللَّهُعَنْهُ ، عن النبي ﷺ قال:" إن من الشعر حكمة "[3]، رواه البخاري وأبو داود والترمذي، وعن عائشة رَضِيَٱللَّهُعَنْهَا قالت: " كان النبي ﷺ يضع لحسان بن ثابت مِنبرا في المسجد يقوم عليه قائما يفاخر أو ينافح عن رسول الله ﷺ"ويقول رسول الله ﷺ:إن الله يؤيد حسان بروح القدس ما يفاخر أو ينافح عن رسول الله. رواه الترمذي وأبو داود"[4] بسند صحيح، فالمبصر لعناوين الشاعر مفدي زكرياء بل إلى عناوين قصائده في (اللهب المقدس–إلياذة الجزائر– أمجادنا تتكلم) لا يجد إلا هذا الوقع المتمثل في

---

1 شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1،1968،ص.62.

2 عزيز السيد جاسم، دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص.99.

3 منصور علي ناصيف، التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول(ص)، دار الفكر بيروت، ط4، 1395 هـ/1975م، ج5، ص282.

4 م. نفسه ، ص282، 283.

الشعر الثوري الذي لا يعلوه غرض آخر، فـ " الكلمة أحد أنواع العمل الثوري الواعي لأنها من جنس الفعل"[1].

وتبقى الكلمة الإبداعية الحماسية بتأثيرها موازية للغة السلاح إن لم تكن أكثر، لأنها" تفعل أكثر من فعل النار، وتستطيع أن تخترق حصارها"[2].

وإذا كان الشعر مهذبا لنفوس السامعين والقارئين في وقت راحتهم ودراستهم، فـ " إن مهمة الأدباء أن يهندسوا النفوس البشرية، فإن هذه المهمة في الحرب ترتفع إلى مستوى أعلى بكثير من مستواها في زمن السلم"[3].

ومما لا شك فيه فإن للشعر الثوري أهدافا متنوعة ومتعددة؛ من بث روح الحماسة في النفوس، والمشاركة في النضال، والتعبئة الثورية، والسند المعنوي في تثبيت القلوب على الجهاد، وإيقاظ الضمائر، وإيغال الوطنية فيها لأنها نزعة في الإنسان، وحب الوطن من الإيمان، وترسيخ الجهاد والحرية والدين والشهادة، وإن سهولة ألفاظ الأناشيد في تأديتها اجتماعيا وجماعيا بين كل الأطياف والمستويات لدليل واضح على الإتحاد والإلتفاف حول مضمون الشعر الثوري، لأن أناشيد مفدي زكرياء تمتاز أيضا بسهولة إيقاعها الموسيقي الخارجي والداخلي المنساب في النفوس- كما سنعرف- من باب الوطنية والإعتزاز والإنتماء والحماسة والإشادة والتحريض والذود، لذا كان حضور شاعر ثورتنا مميزا بكلمته القوية قوة الحديد والنار، فكانت شبيهة إن لم تكن موازية لميدان القتال والمواجهة المسلحة

---

[1] عبد العزيز الشويط، دور النشيد الشعبي الجزائري في معركة التحرير الكبرى، دراسة في الأهداف والمرامي لمجموعة من الأناشيد الشعبية الجزائرية، دار أمواج للنشرالجزائر، ط1، 2005، ص23.

2 نجاح العطار وحنا مينه، أدب الحرب، دار الآداب بيروت لبنان، ط2، 1979،ص31.

3 م. نفسه ، ص31.

لقوافل الشهداء، كما كانت له وقفاته الخاصة بأعمال المستعمر البشعة من تعذيب وتنكيل، فدعا إلى الثبات والتضحية والتحلي بالصبر، ويكفي ذكر العلاقة الوطيدة بين الإيقاع الموسيقي والشعر الثوري ترتيب النشيد الوطني الجزائري من أرقى وأروع الأناشيد العالمية من حيث إيقاعه الخارجي خصوصا في مقدمته التي تبدأ بدق الطبول تعبيرا على دق طبول الحرب، وبقي صداه متماسكا مؤثرا حتى الآن من حيث الإنشاد والإيقاع.

" وهناك ثمة ميزة بارزة نلاحظها في الشعر الجزائري عموما، وهي أنها شعر نشيدي، أي أن الصفة التي تغلب عليه هي الحماس الذي يطغى على موسيقاه وعلى وزنه وعلى ألفاظه نفسها، فهو شعر المعركة الذي يتجاوب مع وقع خطوات الجندي في الميدان ويتماشى وثباته في المعركة "[1]، وإن " رائد هذا اللون من الشعر– شعر الأناشيد– دون منازع هو الشاعر مفدي زكريا"[2].

ولذا نجد شاعر الثورة التحريرية المباركة كتب الكثير من شعره في السجن بل في زنزناته – كما سنعرف– فهو نابع من واقعه وصدقه وإيمانه بالثورة، فكان شعر ثوريا إن لم يكن هو الثورة بذاتها.

1 عبد الله الركيبي، جريدة الصباح التونسية، العدد:3027، 1962/05/03.

2 م. نفسه.

الفصل الثاني

الإيقاع الموسيقي الخارجي في الشعر الثوري

(مفدي زكريا- أنموذجا-)

الإيقاع وعناصر الموسيقى الشِّعرية

أولاً:التَّصريع

ثانيًا:الرَّوي

ثالثًا:نظام القافية

رابعًا:البحر الشِّعري

خامِسًا:اللاَّزمة

الإيقاع وعناصر المُوسيقى الشِّعرية

الموسيقى الشِّعرية، هي تلك المنظومة من الأصوات والحروف، التي يحكمها قانون الحركة والسُّكون في الزَّمان والمكان، وبالتالي تتولَّد عنها عناصر أهمها: اللَّفظ والوزن والقافية، ونظرًا للأهمية الكبرى للموسيقى الشِّعرية، فقد "وفَّر الأدباء لأشعارهم غنائية عذبة، إذ اهتموا بالموسيقى الداخلية التي تصدر من رقة الصياغة وانسجام اللفظ مع اللفظ، كما اهتموا بالموسيقى الخارجية التي تأتي من الأوزان العَروضية، حين تنسجم مع المضمون وينساب فيها النَّغم بطلاقة ورقَّة"[1].

من هذا المنطلق، وقبل الشّروع في الحديث عن الإيقاع، ومن المهم جدًّا معرفة أهم العناصر التي تتكون منها الموسيقى الشِّعرية، ولذا وجب علينا القول أنَّ "الموسيقى الشِّعرية تتولَّد من عناصر ثلاثة هي: **اللَّفظ والوزن والقافية**، هذه العناصر هي التي تعطي القصيدة تلك الوحدة النَّغمية الجميلة التي تجعل الشِّعر ذا كيانٍ مستقل وتبعده عن النثر بفضل ما تحدثه من توازن وانسجام وإيقاع"[2].

لذا فإنَّ عناصر الموسيقى الشِّعرية، تتمثل في اللَّفظ الذي يمثل الإيقاع التركيبي، والوزن يمثل الإيقاع الداخلي، والقافية تمثل الإيقاع الخارجي، كما يجب أن نشير هنا إلى أن الشِّعر- لاسيما الشِّعر العربي- بدون هذه العناصر الموسيقية لا يمكن له أن يكون شعرًا، بل يستحيل أن يكون كذلك.

---

1 نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الإتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية،ص164.

2 مفيد محمد قميحة، الأخطل الصغير حياته وشعره، منشورات دار الآفاق الجرديدة،بيروت،ط.1، 1982، ص 298 .

ويجب أن ننوّه هنا، إلى أنَّ الموسيقى الشِّعرية ليست وزنًا وقافية فحسب، بل هي صورة نفسية للشاعر ولاهتزازاته الباطنية، ولعل من هذا الجانب أنكر شاعر المهجر"إيليا أبو ماضي" على كل من يظن أن الشعر هو عبارة عن وزن وقافية لا غير، حيث قال في دعوته التجديدية على بحر الرمل:

لَسْتَ مِنِّي إنْ حَسبْتَ الشِّعْرَ أَلْفَاظًا وَوَزْنَا[1]

01 - عناصر الموسيقى الشِّعرية:

أ – اللفظ:

يقصد به البنية اللُّغوية الشِّعرية ،التي تُكوِّن المعجم الشِّعري الذي يوظفه الشَّاعر، حيث إنَّ حسن اختيار الألفاظ المعبرة والدِّقة في التركيب، ومهارة السَّبك والتآلف فيما بينها، كلّ هذا يوفِّر الإتساق والإنسجام، ومنه يتولَّد عنصر الإيقاع في العمل الشِّعري، وتغمره الموسيقى بفضاءاتها العذبة، ذلك أن الألفاظ في حدِّ ذاتها تتوفر على عنصر الإيحاء .فعنصر الإيحاء يمدُّ الكلمة بإشعاعات جديدة. "والكلمة مشعَّة ترسل خيوطها العميقة في كلِّ مكان، فإن كثرة المعاني والإتجاهات للكلمة الواحدة تكتب للقصيدة الخلود، وتبقى حيَّة، متجدِّدة تجد موقعًا حسنا من كلِّ قارئ، فيفسرها حسب ذوقه وعمق فكره ولذلك بقيت قصائد شكسبير وغيره خالدة ممن اهتم بوحي الألفاظ"[2].

---

1 إيليا أبو ماضي، الديوان، تقديم ودراسة حجر عاصي، دار الفكر العربي،بيروت،ط1،1999،ص400.

2 علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د.ت، ص55.

ب – الوزن:

في محاولة منا لإبداء تعريف معتبر للوزن، لا يسعنا إلا أن نقول إنَّ الوزن: **métrique** هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا، ويدرس هذه الظاهرة ليعين القارئ الناقد على التمييز بين الخطإ والصواب وليعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه،وبتعبير آخر هي تقطيع البيت وتجزئته بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه[1].

وبتعريف آخر: الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية قبل الثورة التي حطمت الوزن وكسرت عمود الشعر[2].

ويمكننا تعريف الوزن على حدِّ قول كرو رانسوم: بمعنى آخر، إنَّ "الوزن كما أشار كرو رانسوم، هو طريقة لفرض الصورة صوتيا على الإنتباه الذي قد ينهمك بدون الوزن في معاني الألفاظ نفسها وبذلك يخلق الوزن نوعا محببا من التشبث يجعل من التلقي تجربة جمالية"[3]. فالوزن إذن يوفر للمتلقي متعة وجمالية تلقي النصوص الإبداعية لكونه يمثل إيقاعا عاما، من هنا، "فإنَّ الوزن الشِّعري يمثل إيقاعا عاما يلونه الشاعر بتجربته الشعورية ويخضعه لانفعاله فيتلون بخصوصيته"[4].

---

1 ينظر عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 05.

2 ينظر رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001، ص 117.

3 عادل مصطفى، دلالة الشكل – دراسة في الأستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1،2001،ص 50 .

4 كريم الوائلي، جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، مركز الأبحاث، kuwait 25.com،ص03.

والوزن بطبيعته يؤثر تأثيرا دلاليا في المتلقي ويجنح به إلى عوالم مموسقة بعيدة المدى، بل يتعدى الأمر هذا، فيؤثر الوزن في صانع التلقي نفسه، (الشاعر) ، "كما أن للوزن تأثيرا سيمانتيا (دلاليا) هائلا، فهو يضطر الشاعر إلى أن يضحي بدقة الألفاظ الفكرية حتى يسلم له النغم ويلوي بالتركيب النحوي ليستقيم له العروض"[1]، وتجدر الإشارة إلى أن حالة الشاعر النفسية وتدفقاته الشعورية لا شك تنجر على الوزن فتتحكم في طبيعته وتسبغ عليه ظلالها وملامحها .

ذلك أنَّ "الدفقة الشعورية الإنفعالية تتحكم في تحديد طبيعة الوزن، وهذا يعني أن الداخلي متمثل في الإنفعال والتجربة الشعورية يتحكمان في الخارجي – الوزن والقافية – ويحددان نوعيهما وطبيعتهما إذن هناك علاقة وثيقة بين العالم الداخلي للمبدع والإيقاع"[2].

إلا أنه وجب علينا أن ننبه هنا بشيء من الحذر إلى أن طبيعة الوزن في نظام الشطرين (الشعر العمودي) المتكون من الصدر والعجز، تختلف عن طبيعة الوزن في شعر التفعيلة (الشعر الحر) الموزون الذي يبنى على التفعيلة والسطر الشعري.

حيث "إنَّ المعنى وطول العبارة وقصرها خاضعة في نظام الشطرين لطبيعة الوزن وأطوال أشطره، بمعنى أن الخارجي – نظام الشطرين- يتحكم في الداخلي – المعنى- ولكن طبيعة الوزن وأطوال الأشطر خاضعة للمعنى في شعر التفعيلة، أي إن الداخلي – المعنى – يتحكم في تحديد الخارجي، ومن ثم تكون أشطر شعر التفعيلة غير متساوية، ولا يستطيع أحد أن يحدد أبعادها"[3].

---

1 عادل مصطفى، دلالة الشكل في الأستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، ص 50 .

2 كريم الوائلي، جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، ص 04.

3 م. نفسه ،ص 04.

فشعر التفعيلة يبنى على تكرارها مرة أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر في السطر الشعري الواحد حسب الدفقات الشعرية للمبدع، وخلجاته النفسية وغالبا ما يبنى شعر التفعيلة على البحور الشعرية الصافية التي تتكون من تفعيلة واحدة مثل: بحر الرمل، الكامل، الرجز، المتقارب، الوافر والمتدارك .

أما شعر الشطرين فيبنى على توالي الصدر والعجز في كل بيت، ولا يقتصر على البحور الصافية فقط بل يستعمل البحور المركبة، كذلك مثل بحر الطويل والبسيط والخفيف والمجتث وغيرها.

وشعر الشطرين يبنى على روي واحد يتردد في كامل أبيات القصيدة، كما أن كل بيت من أبيات القصيدة يختتم بقافية موحدة، ولذا سنتطرق إلى العنصر الثالث من عناصر الموسيقى الشعرية (القافية) للتعريف بماهيتها.

جـ- القافيـة:

من أجل البحث عن ماهية القافية والتعريف بها نقول: إنَّ في الشعر العربي جزءا مهما في البيت وهو آخره، ويسمى هذا الجزء قافية، فبحث القافية مهم كبحث أجزاء البيت الشعري ووزنه، لأن من جهل شروطها وقع في المخالفة للنهج العربي، وجاوز النسق الذي رسم للشعر كما هدى إليه الذوق السليم، ومن هذا المنطلق نقول إن القافية هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وتكون القافية كلمة واحدة، وقد تكون بعض كلمة، وقد تكون كلمتين[1]، يجب أن نشير هنا أن

1 ينظر محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، حقّقه وقدم له د.عمر فاروق الطبَّاع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، د. ط، د.ت، ص 141 (بتصرف).

الإيقاع، هو العنصر الأساس في بناء الموسيقى الشِّعرية، بل يذهب كثير من الباحثين في تعريفهم للإيقاع، بأنه أعمّ وأشمل من الموسيقى الشِّعريَّة، وهي جزء منه.

أولاً:التَّصريع

جاء في كتاب العمدة لابن رشيق، "..فأمَّا التَّصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته (...)- ويضيف في موضع آخر- ..إلاَّ أنهم جعلوا التَّصريع في مهمَّات القصائد فيما يتأهَّبون له من الشِّعر فدلَّ ذلك على فضل التَّصريع.. وقد قال أبو تمام وهو قدوة:

وتقفُو إلى الجدْوَى بجدْوَى وإنما يروقُكَ بيتُ الشِّعرِ حين يُصرَّعُ[1]

فالتَّصريع إذن يكون في مطلع القصيدة العربية، وهو ذلك التَّوازي والإئتلاف الصّوتي والدّلالي الذي يحصل من خلال مخارج أصوات الحروف بين ما يسمَّى: "عروض" و"ضرب" البيت الشِّعري.

قال **التبريزي:** "كلُّ بيت مصرع فعروضه على زنة ضربه، أو ما يجوز في ضربه، والفرق بين المصرع والمقفَّى أن **التَّصريع** هو أن ينقسم البيت نصفين ويجعل آخر النِّصف من البيت كآخر البيت أجمع، وتغير العروض للضرب، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن...والمقفى مماثلة الضرب من غير تغيير"[2].

---

1 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج.1،(باب القوافي)المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط،2007،ص156، 158.

2 حسني عبد الجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ط.1، 2005،ص 77.نقلا عن كتاب الوافي،ص21.

وقال **ابن واصل الحموي:** "اعلم أن **التَّصريع** هو تغيير العروض إلى زنة الضرب وقافيته وتعريضها لأن يقع فيها من الإعلال ما يجوز وقوع مثله في الضرب، سواء وقع ذلك الإعلال فيها، أو في أحدهما، أو لم يقع في واحد منهما"[1].

وحتى نتمكَّن من معرفة مكان حصول التَّصريع، وجب علينا أن نتعرَّف على أقسام البيت الشِّعري.

فالبيت **الشِّعري** العربي، يتألف من قسمين أو نصفين، "فالنصف الأول من البيت يسمَّى **صَدْرًا**، والنصف الثاني منه يسمى **عَجُزًا**، والجزء الأخير من الصَّدر يسمى **عَروضًا**، وهي مؤنَّثة، والجزء الأخير من العَجُز يسمى **ضَرْبًا**، وهو مذكَّر. والجزء الذي ليس بعروض، ولا ضرب يسمَّى **حَشْوًا**، ونصف البيت سواء كان الأول أو الثاني يسمى **مِصْراعًا**– ويسمى شطرا أيضا–"[2].

فالتَّصريع إذن يكون في عروض وضرب البيت الشِّعري العربي، ولذا عمد الشُّعراء العرب منذ الجاهلية، على تجويد مطالع قصائدهم، اعتمادًا على إشاعة الإيقاع فيها، وذلك باختراع مُقدِّمات. فكانت المقدمة الطَّللية، والمقدمة الغزلية، والمقدمة الخَمْرية...إلخ.

كلُّ هذا من أجل أسر المتلقِّي من الوهلة الأولى، لأن المطلع هو أول ما يفتتح به الشَّاعر قصيدته.

---

1 م.السابق، ص 78.

2 موسى بن محمَّد بن الملياني الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط.3، 1983 ، ص 57.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن القصيدة العربية تقوم في أصولها على المشافهة والسّماع، وليس على القراءة،–أي قصيدة سماعية غير بصرية–، ولذا كانت تنشد في الأسواق مثل سوق عكاظ، والمربد وغيرهما، هذه الخاصية الإيقاعية هي التي جعلت كلّ شاعر يختار راويةً له لينشد أشعاره في الأسواق، بل نجد من الشعراء من كان يلقي شعره على إيقاع آلة موسيقية، مثلما كان يفعل الشاعر الأعشى ميمون قيس، باصطحابه لآلة الصّنج.

ولهذا لا تكاد تخلو القصيدة العربية من التَّصريع، عبر مختلف العصور التي مرَّت بها، وعند حصول التَّصريع تشترك كلٌّ من تفعيلتي العَروض والضَّرب في حرف الرَّوي، وفي لقب، ونوع وحروف القافية.

فإذا كانت–مثلا– تفعيلة الضَّرب مُؤسَّسة، وهي التي تمثل القافية وحروفها، حصل التَّأسيس في العَروض، وإذا كان موصولة، حصل الوصل في العروض، وهكذا دواليك فتفعيلة العروض تابعة لما تكون عليه تفعيلة الضرب التي تكون القافية وحروفها.

ولا بأس إذا عرضنا مثالين للتَّدليل على حصول "التَّصريع" في الشِّعر العربي، وهذا عبر مختلف عصوره.

يقول الشاعر الجاهلي "الحارث بن حِلِّزة"، في مطلع معلقته:

آذَنَتْنا ببِينِهَا **أسْمَاءُ** رُبَّ ثَاوٍ يمُلُّ منْهُ **الثَّواءُ** ؟[1]

فالتَّصريع حاصلٌ هنا بين كلمتي (أسماء، الثَّواء)، حيث تشترك كلمة العَروض "أسماء" مع كلمة الضرب "الثواء" التي تمثل كلمة القافية في القصيدة، في كلٍّ من

1 الحارث بن حِلِّزة، الديوان، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر،بيروت،ط1، 1996،ص37.

حرف الرَّوي الهمزة (ء)، وحرف الرِّدف الألف (أ)، وفي الوصل الواو(اؤُو) النَّاشئة عن إشباع ضمَّة الرَّوي، وفي حركات القافية (المجرى، والحذو).

ويقول أبو الطيب المتنبي في مطلع قصيدته التي أنشأها، بمناسبة انتصار سيف الدولة الحمداني على الروم في معركة الحدث:

عَلى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتي **الْعَزائِمُ** وتَأْتي عَلى قَدْرِ الْكِرامِ **الْمَكارِمُ**[1]

فالتَّصريع حاصلٌ هنا بين كلمتي (العزائمُ، المكارمُ)، حيث تشترك كلمة العَروض "العزائمُ" مع كلمة الضَّرب "المكارمُ" التي تمثل كلمة القافية في القصيدة، في كلٍّ من حرف الرَّوي الميم(م)، وحرف التَّأسيس الألف (أ)، وفي الوصل الواو (مكَارمُو) النَّاشئة عن إشباع ضمَّة الرَّوي، وفي حركات القافية (المجرى، والإشباع).

ولا بأس إذا أعطينا مثلا عن التَّصريع عند شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا"، حيث بقول في قصيدته الموسومة بـ: "اقرأ كتابك" والتي كتبها بمناسبة الذكرى الرابعة حيث جاء في مطلعها:

هَذا نُفمبرُ قُمْ وحَيِّ **الْمِدْفَعـــا** واذْكُرْ جِهَادَكَ والسِّنِينَ **الْأَرْبَعَا**[2]

فالتَّصريع حاصلٌ هنا بين كلمتي (المِدْفَعَا، الأَرْبَعَا)، حيث تشترك كلمة العَروض "المِدْفَعَا" مع كلمة الضَّرب "الأَرْبَعَا" التي تمثل كلمة القافية في القصيدة، في كلٍّ من حرف الرَّوي العين(ع)، وفي الوصل الألف (المِدْفَعَا)، (الْأَرْبَعَا) النَّاشئة عن إشباع حركة الرَّوي وهي الفتحة المسماة (المجرى).

---

1 المتنبي، الديوان، دار صادر، بيروت، ط.15، 1994،ص385.

2 مفدي زكريا، اللَّهب المقدس،ص57.

من كلِّ ما مرَّ بنا سنحاول نتتبَّع بعض نماذج "التَّصريع" في شعر مفدي زكريا، هذا وسنتوقف في دراسة كل من التَّصريع، وحرف الرَّوي، والقافية، عند القصائد المعنونة بـ: "نار ونور" في ديوان اللَّهب المقدس[1].

عنوان القصيدة	مطلع القصيدة	حصول التَّصريع بين كلمتي	موضع التَّوازي الصَّوتي الباعث على الإيقاع
قالوا نريد..	قَالُـوا نريدُ، فقيلَ **لِلأَقْــدَارِ** ! كُوني فَكَانَتْ رَجَّةُ **الْأَقْدَارِ**	للأَقْدَارِ= الأَقْدَارِ	إيقاع ناتج عن حصول الجناس التام
على عهد العروبة سوف نبقى	سَلِ الْفُصْحى وقلْ للضَّادِ **رِفْقَا** لِسَانُ الْحَالِ أَفْصَحُ منْكَ **نُطْقَا**	رِفْقَا= نُطْقَا	القاف روي،والألف وصل،والمجرى حركة الرَّوي القاف.
لا تعجبوا إن جاءكم برسالة !!	قِفْ بي أقدِّسُ للْحياةِ **نِضَالَـها** فلَكَمْ وقفْتُ،أُقدِّسُ **اسْتقْلالَـها**	نِضَالَـها=اِسْتِقْلالـهَا	اللاَّم روي،والألف ردف والهاء وصل،والألف خروج،والمجرى حركة الرَّوي اللاَّم
وتكلم الرَّشَّاش جَلَّ جلالهُ !!	أكبادُ منْ..؟هذي التي **تتفَطَّرُ**؟ ودماءُ منْ..؟هذي التي**تتفَطَّرُ**؟	تتفَطَّرُ= تتقطَّرُ	الرَّاء روي،والمجرى حركته وتكرار حرف الطَّاد.
أكذوبَةُ العصر..	أكْذُوبةُ الْعَصْرِ،أمْ سُخريَّةُ **القدَرِ**؟ هذي التي أُسِّستْ في صالحِ **البشرِ**؟	القَدَرِ= البَشَرِ	الرَّاء روي،والمجرى حركته والياء وصل النَّاتجة عن إشباع حركة حرف الرَّوي

1 اخترنا القصائد المعنونة بـ" نار ونور" من ديوان اللهب المقدس للتطبيق.

أهْدافُنا في العالمين صريحةٌ !	(ديغولُ) يعْلمُ مَا نُريدُ و**يفْهَمُ** مَا بالُـهُ، حيـرانَ لا **يتكلَّمُ**..؟	يفْهَمُ= يتكلَّمُ	الميم روي،والمجرى حركته والواو وصل ناتجة عن إشباع حركة حرف الرَّوي
المارِدُ الأسْمَر	اصدعْ رفيعًا،أيُّها "**الْمَـارِدُ**" واصعدْ سريعًا أيُّها **الصَّاعِدُ**	المَارِدُ= الصَّاعِدُ	الدَّال روي،والمجرى حركته الألف تأسيس،والإشباع حركة الدَّخيل،والرَّس حركة ما قبل التَّأسيس.
مَاذا تُخبئهُ يا عامُ ستِّينا؟	عامٌ مضى كم به خابت **أمَانِينا** مَاذَا تُخبئـهُ، يَا عَـــــــامُ **ستِّينا**؟	أمَانِينَا = ستِّينَا	النون روي،والمجرى حركته الياء ردف، والحذو.
عنوان القصيدة	**مطلع القصيدة**	**حصول التَّصريع بين كلمتي**	**موضع التَّوازي الصَّوتي الباعث على الإيقاع**
ذرُوا الأحلامَ واطَّرحُوا الأماني	أضـرَّ به مُعذِّبُـــهُ، **فَثَـارَا**... وأرهقَـهُ مسخِّـرهُ، **فَطَارَا**...	فثَارَا= فَطَارَا	الرَّاء روي،والمجرى حركته الألف الأولى ردف، والألف بعد الرَّوي وصل والحذو حركة الحرف الذي قبل الرِّدف
إلى الذين تمرَّدُوا !!	مَا لِلْعصابةِ في الْجزائرِ **مَالَـهَا** ؟ مَا لِلْجبابرِ ،سَاجدينَ **حِيالَـهَا** ؟	مَالَهَا= حِيَالَهَا	اللاَّم روي،والمجرى حركته الهاء وصل والنَّفاذ حركته الألف ردف والحذو حركة الحرف الذي قبله. والألف يعد الهاء خروج.
وليدُ القنبُلة الذرِّيـة!	مَا دهَاهُ..؟ويلُ أمِّه..مَا **دهَاهُ** ؟؟ ويلتـاهُ،منْ جيلــهِ **ويلتاهُ** !!	دَهَاهُ = ويلتَاهُ	الألف روي،والهاء وصل والنَّفاذ حركتها، الواو النَّاتج عن مدّ ضمَّة الهاء خروج.

إلى أغَادير الشَّهيدة	اضطرب يا بحرُ ،واخفق **يا فضآ**... واحتدم يا خطب،وانزل **يا قضآ**..	يَا فَضَآ= يَا قَضَآ	الضَّاد روي،والمجرى حركته.ألف(الياء) تَأسيس، والإشباع ،والرَّس،وألف الخروج.
المغربُ العربي أنت جنَاحهُ	في مثْلِ يُومِكَ، تُكْــرمُ **الأعْيَادُ** وبيوم عيدِكَ، يَعــذُبُ **الإنْشادُ**	الأعيادُ = الإنشادُ	الدَّال روي،والمجرى حركته الألف ردف،والواو وصل
يُقدِّسُ فيكَ الشَّعْبُ أعظم قائدٍ	إذَا ذكرَ التَّاريـــخُ أبْطالَ أمَّــةٍ يخرُّ لذكْــراكَ الزَّمَــانُ ويسْجُدُ		مطلع هذه القصيدة خالٍ من التَّصريع.
عنوان القصيدة	**مطلع القصيدة**	**حصول التَّصريع بين كلمتي**	**موضع التَّوازي الصَّوتي الباعث على الإيقاع**
لذَهبْنا نُحالفُ الشِّيطَانَا !	قُمْ وخلِّدْ يوم ٱلبيَانِ " **ٱلْبَيَانَا** " حيِّ باسْمِ ٱلجزائر :**المهْرجَانَا**	البيانَا= المهرجَانَا	النُّون روي،والمجرى حركته الألف قبل الرَّوي ردف الألف بعد الرَّوي وصل
جلالُك يا عيد الرِّئاسةِ رائعُ	مصيرٌ (بروحِ الشَّعْبِ)قرَّرهُ **الشَّعْبُ** وَحُكْمٌ(بعَزْمِ الشَّعْبِ)سطَّرهُ **الرَّبُّ**	الشَّعْبُ = الرَّبُّ	الباء روي،والمجرى حركته والواو وصل ناتجة عن إشباع حركة حرف الرَّوي
أيُّها المهرجانُ هذا نَشيدي	هاجَهُ ٱلمحْفلُ الرَّهيبُ، **فقَالا** وتغنَّى،يُخلِّـــــدُ **الاحْتِفَالاَ**	فقَالاَ = الاِحْتِفَالاَ	اللاَّم روي،والمجرى حركته الألف قبل الرَّوي ردف الألف بعد الرَّوي وصل
أسفيرًا نحو أملاك السَّما؟	أيّ صقرٍ، في السَّماواتِ **اخْتفَى؟** أيّ نَجْمٍ، في النِّهايَاتِ **انْطَفى؟**	اخْتَفَى = اِنْطَفَى	الفاء روي،والمجرى حركته الألف المقصورة خروج

اذْكُرُوا الثَّورةَ في أقْسَامكم	صُعُـدًا،نحو ٱلعُلا و**السُّؤْدَدِ** يَا شَبابَ ٱليومِ، أبطالَ **ٱلْغَدِ**	السُّؤْددِ = ٱلْغَدِ	الدَّال روي،والمجرى حركته والياء وصل ناتجة عن إشباع حركة حرف الرَّوي
سنثْأرُ للشَّعْبِ..	سلُوا مُهْجةَ الأقدار هل جرْسها **دَقَّا** ؟ وهَلْ خَاطرُ الظَّلْمَاءِ،عنْ سرِّها**انْشقَّا** ؟	دَقَّا = انْشَقَّا	القاف روي،والمجرى حركته ،والألف وصل
قد عاد للقمرْ..!	قالُوا ابْنُ يُوسُف ماتَ..قلْتُ:وهِمْتمو ! أيَمُوتُ من حفظَ البِـلادَ مِن ٱلفَنَا ؟		مطلع هذه القصيدة خالٍ من التَّصريع.
يوم الخَلاَص	أشْرقَ ٱلعيـدُ فانْشُرُوا **الأعْـلامَا** وامْـلأُوا ٱلكون،بَهْجـةً و**ابْتسَامَا**	الأعْلامَا= ابْتِسَامَا	الميم روي،والمجرى حركته الألف قبل الرَّوي ردف الألف بعد الرَّوي وصل.

ملاحظة:

نلاحظ أن من مجموع 22 قصيدة حفلت 20 قصيدة بالتَّصريع، وبالتالي نستطيع القول، إنَّ الشَّاعر الجزائري "مفدي زكريا"، لم يفته مدى أهميَّة التَّصريع في مطالع قصائده، بغية إشاعة الإيقاع في ثنايا شعره، لذا نجده قد سار على خطى أجداده من الشُّعراء العرب.

ولعلَّ هذه الجولة السَّريعة في ديوانه "اللَّهب المقدَّس"، أثبتت لنا مدى هيمنة التَّصريع على مطالع قصائده، كلّ هذا من أجل إشاعة الإيقاع في ثناياه، فالتَّصريع إذن مولِّدٌ هام من مولِّدات الإيقاع الخارجي في الشِّعر، ولذا حفلت به جلّ قصائد الشِّعر العربي.

ثانيًا: الرَّوي:

الرَّوي: من رَوَى يَرْوي رِوايةً.. ولها معانٍ كثيرة. وقد جاء في العمدة هو "الحرفُ الذي يقع عليه الإعرابُ، وتبنى عليه القصيدةُ، فيتكررُ في كلِّ بيتٍ وإنْ لم يظهرْ فيه الإعرابُ لسكونهِ"[1].

كما عرفه الأخفش بقوله: "الرَّوي الحرفُ الذي تُبنى عليه القصيدة، ويَلزمُ في كلِّ بيتٍ، منها في موضعٍ واحدٍ نحو قول الشَّاعر:

إذا قلَّ مالُ المرءِ قلَّ صديقهُ وَأومَتْ إليهِ بالْعيوبِ الْأصَابعُ"[2]

ومنه فالرَّوي هو حرف من حروف القافية، ويعتبر الحرف الأساسي الذي تبنى عليه القصيدة، يأتي به الشَّاعر في كافة أبياتها، ولا يمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال أن يُستغنى عنه، وهذا بطبيعة الحال في شكل الشِّعر العمودي، أما في الأشكال الشِّعرية الأخرى مثل شعر التَّفعيلة، فالشَّاعر ينوَّع من حروف الرَّوي.

وقبل بداية وضع العناوين للقصيدة العربية عبر عصورها، كانت تُعرف وتسمَّى برويِّها فيقال: -مثلا-

(لامية الشَّنفرى، نونية عمرو بن كلثوم، دالية طرفة بن العبد، بائية أبي تمام، رائية أبي فراس الحمداني سينية البحتري، ميمية المتنبي...الخ).وقد تقال قصيدتان على رويٍّ واحد، إذ يحدث هذا غالبًا في المجاراة، وهو ما يعرف بالمعارضة.

---

1 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1،(باب القوافي)المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط،2008،ص137.

2 مسلك ميمون، مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب دراسة مصطلح العروض والقافية من خلال قاموس لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت،"ط.1، 2007،ص116.

عنوان القصيدة	مطلع القصيدة	حرف الرَّوي	الصفحة	ملاحظة
قالوا نريد..	قَالُـوا نريدُ، فقيلَ لِلأقْـدَارِ ! كُوني فَكَانَتْ رَجَّةُ ٱلأقْدَارِ	الرَّاء	113	
على عهد العروبة سوف نبقى	سَلِ ٱلفُصْحى وقلْ للضَّادِ رِفْقَا لِسَانُ ٱلحَالِ أفْصَحُ منْكَ نُطْقَا	القاف	120	
أنا ثائر	في الحنايا– وســـــوادُ اللّيلِ قاتمْ مالتِ الأكْوانُ سكرى ثملاتِ أوْدَعَتْها،مُهْجةُ الأقْدارِ سِـرًّا	الرَّاء	124	هي من التَّجارب الشِّعرية الجديدة للشَّاعر نوَّع فيها حروف الرَّوي
لا تعجبوا إن جاءكم برسالة !!	قِفْ بي أقدِّسُ للْحياةِ نِضَالَها فلَكَمْ وقفْتُ،أُقدِّسُ اسْتقْلالَها	اللام	130	
وتكلم الرَّشَّاش جَلَّ جلالهُ !!	أكبادُ منْ..؟هذي التي تتفطَّرُ؟ ودماءُ منْ..؟هذي التي تتقطَّرُ؟	الرَّاء	133	
أكذوبَةُ العصر..	أكْذُوبةُ ٱلعَصْرِ،أمْ سُخريَّةُ القدَرِ؟ هذي التي أُسِّستْ في صالحِ البشرِ؟	الرَّاء	140	
أهْدافُنا في العالمين صريحةٌ !	(ديغولُ) يعْلمُ مَا نُريدُ ويفْهَمُ مَا بالُـهُ، حيـرانَ لا يتكلَّمُ..؟	الميم	143	
الماردُ الأسْمَر	اصدعْ رفيعًا،أيُّها "ٱلمَـارِدُ" واصعدْ سريعًا أيُّها الصَّاعِدُ	الدَّال	146	
مَاذا تُخبئهُ يا عامُ ستِّينا؟	عامٌ مضى كم به خابت أمانينا مَاذَا تُخبئـهُ، يَا عَـــــــامُ ستِّينا؟	النون	149	

عنوان القصيدة	مطلع القصيدة	حرف الرَّوي	الصفحة	ملاحظة
ذرُوا الأحلامَ واطَّرحُوا الأماني	أضـرَّ به مُعذِّبُـــهُ، فَثَـارا... وأرهقَــهُ مسخِّـرهُ، فطَارَا...	الرَّاء	152	
إلى الذين تمرَّدُوا !!	مَا لِلْعصابةِ في ٱلجزائرِ مَالَهَا ؟ مَا لِلْجبابرِ ،سَاجدينَ حِيالَهَا ؟	اللام	156	
وليدُ القنبُلة الذرِّيـة!	مَا دهَاهُ..؟ويلُ أمِّه..مَا دهَاهُ ؟؟ ويلتـاهُ،منْ جيلــهِ ويلتاهُ !!	الهاء	161	
إلى أغَادير الشَّهيدة	اضطرب يا بحرُ ،واخفق يا فضآ... واحتدم يا خطب،وانزل يا قضآ...	الألف	166	
المغربُ العربي أنت جنَاحهُ	في مثْلِ يومِكَ، تُكْــرمُ الأعْيَادُ وبيوم عيدِكَ، يَعــذُبُ الإنْشادُ	الدَّال	171	
يُقدِّسُ فيكَ الشَّعْبُ أعظم قائدٍ	إذَا ذكرَ التَّاريـــخُ أبْطالَ أمَّــةٍ يخرُّ لذكْــراكَ الزَّمَــانُ ويسْجُدُ	الدَّال	173	
لذَهبْنا نُحالفُ الشيطَانَا !	قُمْ وخلِّدْ يوم ٱلبيَانِ " ٱلبيَانَا " حيِّ باسْمِ ٱلجزائرِ :المهْرجانا	النون	175	
جلالُك يا عيد الرِّئاسةِ رائعُ	مصيرٌ (بروحِ الشَّعْبِ)قرَّرهُ الشَّعْبُ وَحُكْمٌ(بعَزْمِ الشَّعْبِ)سطَّرهُ الرَّبُّ	الباء	180	
أيُّها المهرجانُ هذا نَشيدي	هاجَهُ ٱلمحْفلُ الرَّهيبُ، فقَالا وتغنَّى،يُخلِّـــــدُ الاحْتِفَالاَ	اللام	185	
أسفيرًا نحو أملاك السَّما؟	أيّ صقرٍ، في السَّماواتِ اخْتفَى؟ أيّ نَجْمٍ، في النِّهايَاتِ انْطَفى؟	الفاء	192	تعدَّد الرَّوي ما بين"الفاء و النون، والعين، والدَّال"
اذْكُرُوا الثَّورةَ في أقْسَامكم	صُعُــدًا،نحو ٱلعُلا والسُّؤْدَدِ يَا شَبابَ ٱليومِ، أبطالَ ٱلغَدِ	الدَّال	196	

عنوان القصيدة	مطلع القصيدة	حرف الرَّوي	الصفحة	ملاحظة
سنثْأَرُ للشَّعْبِ..	سلُوا مُهْجةَ الأقدار هل جرْسها دَقَّا؟ وهَلْ خَاطرُ الظَّلْمَاءِ، عنْ سرِّها انْشقَّا؟	القاف	198	
قد عاد للقمرْ..!	قالُواابْنُ يُوسُف ماتَ..قلْتُ: وهِمْتمو! أيَمُوتُ من حفظَ البِـلادَ مِن الْفنَا؟	النون	206	
يوم الخَلاَص	أشْـرقَ الْعيـدُ فانْشُرُوا الأعْـلامَا وامْـلأُوا الْكون، بـَهْجـةً وابْتسَامَا	الميم	208	
بنيت بروح شعبك عرش ملك	إلى مَ تظلُّ تلسَعُنا الجِـــراحُ ؟؟. وفيمَ تبيتُ، تنْهشنَا الرِّمـــاحُ ؟؟	الحاء	212	
عش مع الخالدين يا شيخ وانعم	دعْ مُفدَّى- هنا- يُنَاجِي الْمُفدَّى علَّـهُ بيننَا فَيسْطيـــــــــعُ ردَّا	الدَّال	216	
أفي السّمواتِ عرشٌ أنت تنشدهُ؟	مَا للْجِراحَـاتِ، نُخفيها فتُبدينَا وللحشاشات، نأسوها فتدمينا؟	النون	219	
ابْنِ مُلْكًا على هَوى الشَّعْبِ يخلد	فَلكُ الْحَادثَـاتِ، باليُمْـنِ دَارَا.. أيُّها الشَّعْبُ، قُمْ، نُحيِّ النَّهـارَا	الرَّاء	229	
التَّحيَّاتُ أيُّهذا الإمامُ	يا كريمًا،يَطيبُ فيهِ النظَـامُ التَّحيَّـــاتُ أيُّهـذَا الْإمَـامُ	الميم	240	
إرادة الشَّعب تسوق القدر	يَا أرضُ ميدي، واصْعقي يا سمَآ يَا نَـــار زيدي، وادفقي يا دمَآ	الميم	245	تعدَّد الرَّوي بين "الميم،الرَّاء،النُّون، والقاف،والباء...."
ادفعوها	ادفعوها... في ضمير الليل، تجتاح السكونْ تترامى كالقضا	النون	249	تعدَّد الرَّوي بين النُّون،والدَّال،والرَّاء.

فمن خلال 30 قصيدة، عثرنا على أربع قصائد تنوَّعت فيها حروف الرَّوي، بينما باقي القصائد الأخرى، جاء الرَّوي فيها مُوحَّدًا.

هذا وقد احتلت المرتبة الأولى عند الشَّاعر مفدي زكريا، كلّ من حروف الرَّوي:(النُّون، والرَّاء، والدَّال)

ليأتي في المرتبة بعدها، حرف (الميم)، ثم كلّ من حرفي (القاف، واللاَّم)، ثم (الباء، والفاء)، وفي الأخير حروف: (الألف، والحاء، والعين، والهاء) بنسب متقاربة. وهذا يخص القصائد التي جاءت تحت عنوان "نار ونور"، ضمن ديوان اللَّهب المقدس.

وإذا تتبعنا دلالة حروف الرَّوي: (النُّون، والرَّاء، والدَّال)، التي تحتل المرتبة الأولى، من حيث توظيف حروف الرَّوي، وجدناها تدلُّ عن الحركة والإضطراب، وهو ما يتناسب مع بطولات الثورة التحريرية.

فحرف النُّون: "مهموس رخو، معناها لغة شفرة السّيف، أو الحوت، أو الدواة. أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع. يوحي بالأناقة، والرقة، والإستكانة. وبالإنبثاق والخروج من الأشياء. إن معانيه تختلف باختلاف كيفيات النطق به. يدل على الإهتزاز، والإضطراب، وتكرار الحركة"[1].

أليست لغة شفرة السّيف، والإهتزاز، والإضطراب وتكرار الحركة، كلها من المعالم التي تدل على الثورة؟

أما حرف الرَّاء فهو: "مجهور، متوسط الشِّدة والرَّخاوة...يدل على التحرك والتكرار والترجيع. وعلى الرقة، والنضارة، والرخاوة. وعلى الفزع، والخوف. وعلى الثبات،

1 حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 47.

والإستقرار، والربط وضم الأشياء... ودلالته على الحرارة بدخوله معظم الألفاظ التي تدل معانيها على منابع الحرارة:

(أر النار، أسعر، السقر، الأوار، الجمر، الشرر، الرمضاء، الصهر، النار، الهاجرة، الت الحر...)[1].

أليست الثورة هي النَّار في أشدِّ حرارتها؟ وهي التحرك، والفزع، والخوف؟ وهي الثبات وضم الأشياء ؟.

أما حرف الدَّال، فهو: "مجهور شديد...لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية، وبخاصة ما يدلّ على الصَّلابة، والقساوة...يعبر عن معاني الشدة والفعالية الماديتين، والدحرجة والتحرك السريع، والظلام، وألوان السواد"[2].

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

ثالثًا: نظام القافية

من أجل البحث عن ماهية القافية والتعريف بها نقول: إنَّ في الشعر العربي جزء مهم في البيت وهو آخره، ويسمى هذا الجزء قافية، فبحث القافية مهم كبحث أجزاء البيت الشعري ووزنه، لأن من جهل شروطها وقع في المخالفة للنهج العربي، وجاوز النسق الذي رسم للشعر كما هدى إليه الذوق السليم، ومن هذا المنطلق نقول إن

1 ينظر م. السابق ، ص 42.

2 م. نفسه، ص 40.

القافية هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وتكون القافية كلمة واحدة، وقد تكون بعض كلمة، وقد تكون كلمتين[1].

والقافية: كلمة من " قفا، يقفو ":تبع الأثر، وتطلق القافية في اللغة على القصيدة، ومنها قول الخنساء:

وقَافِيـةٍ مِثْلَ حَدِّ السِّنَا (م) نِ تبْقى ويَذْهَبُ مَنْ قَالَـهَا[2]

والقافية هي: "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل السَّاكن" وهذا تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو الرَّأي الأصوب كما يقول الأخفش، لأن منهم من يرأى أنها الحرف الأخير، ومنهم من يجعل الكلمة الأخيرة هي الرَّوي.

ومن خلال كلِّ هذه التعاريف نستنتج أن القافية تأتي في آخر البيت الشِّعري ينتهي بها مثلما تنتهي الحياة بالموت، ولعلَّ الحياة برمتها تمثل قصيدة شِعرية، أعمار البشر عبارة عن الأبيات الشِّعرية والموت هو القافية، ولله در شاعر المهجر الأكبر " إيليا أبي ماضي " حينما قال:

إنَّ ٱلحَيَاةَ قَصِيدةٌ أبْيَاتُها أعْمَارُنَا والْموتُ فِيهَا **ٱلْقَافِيهْ**[3].

والبحث في "القوافي" عند العروضيين هو علم قائم بذاته يُسمَّى "علم القوافي".

إضافة إلى علم العروض أي أن هناك "علم العروض" و"علم القوافي"، ويبحث هذا الأخير في حروف وحركات وأنواع وألقاب ولوازم وعيوب القوافي.

---

1 ينظر محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ص 141 (بتصرف).

2 الخنساء، الديوان، شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية بيروت،ط.1، 2000، ص 85.

3 إيليا أبو ماضي، الديوان، تقديم ودراسة حجر عاصي، ص447 .

ونظرا لأهمية القافية في الشِّعر العربي خاصة، فقد قيل إنَّ "العربية لا يصلح شعرها بدون قافية، لأنها لغةٌ قياسية رنَّانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنَّة. وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات فلا يسوغ لها أن تبرز عُطُلاً مع توفَّر ذلك الحلي الشائق"[1]، بل أبعد من هذا، تتجلَّى أهمية القافية في الشِّعر، ذلك أن "الشِّعر كالنَّغم الموسيقي والقافية رستهُ أو قرارهُ ،فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسُن وقعه في الأذن وانشرح لهُ الصَّدر وطربت له النَّفس، فكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوي الأذن السَّماعة فهو الحسن، وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيِّدًا، وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافية أو وقوعها في غير موضعها"[2].

ومن الأهمية بمكان "تعتبر القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشِّعر تبعا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشِّعرية، حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي. لهذا تفنَّن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الإلتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار ما يبيحه الشِّعر المعاصر من حرية إبداعية كفيلة بأن تقاوم تلك القيود الملزمة"[3].

ونظرا للأهمية الكبرى لنظام القوافي في تشكيل الإيقاع الشِّعري، سنحاول أن نرصد أهم أنظمتها عند الشاعر مفدي زكريا:

---

1 سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "مُعرَّبة نظمًا"، ج.1، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت،ص95.

2 م. نفسه، ص 96.

3 حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشِّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق،المغرب،د.ط،2001،ص 68.

أ- نظام الإلتزام:

ويقصد بهذا النِّظام التزام قافية واحدة في أواخر القصيدة الشِّعرية، دون إحداث تغييرات أو تنويع على مستوى قافية القصيدة الواحدة، ونحسب أن الإبداع الشِّعري لمفدي زكريا، جلُّه من هذا النَّمط، بل لا يخفى أن الشَّاعر كان متعصبًا، ومتحمسًا أشدَّ الحماس للنَّسق التَّقليدي للشِّعر العربي، وأي مساس به هو في نظره مساس بالأصالة العربية، وله مواقف عديدة في هذا المجال شعرية ونثرية، ومن أهم مواقفه في هذا المضمار قصيدته التي ألقاها في – مهرجان الشِّعر بدمشق في شهر سبتمبر من سنة 1961-حيث صبَّ فيها جام غضبه على أصحاب الشِّعر الحرِّ، والقصيدة من نمط نظام الإلتزام حيث يقول:

وَعَابِثِيـنَ.. أرادُوا الشِّعرَ مَهْزلـةً فأزْعجُـوا برخيصِ القولِ، آذانَـــــا(أ)

تنكَّـروا للقوافي، حينَ أعْجــزَهُـمْ صوغُ القوافي.. وضلُّوا عن ثنَايانَـا(أ)

قالُوا:جمودٌ على الأوضاعِ، وزنكُمُ فشعْرُنا الحُرُّ،لا يحتـاجُ أوزانَـــا(أ)

فأين من جرس الإيقاع، خلطـكـمُ ماالشِّعر؟إن لم يكن دوحًاوأغْصَانَا؟(أ)

وكيفَ..؟هلْ خلَّد التَّاريخُ،سُخْفَكـمُ مهْما تفنَّنَ، إخْــراجًا وإتْقَـــــانَــا(أ)

ومَا عسى تنفعُ الإسفافَ، مطبعـةٌ تُضْفي الدمقسَ على الأموات أكفانَا؟(أ)

وهلْ أعار-رواةُ الشِّعــــر-لغْـوكُمُ وزنًا...؟وهَلْ حَشْوكُمْ بالحفظِ أغْرانَا؟(أ)

ومَا تفيدُ المَعاني، وهي مُجْدِبَــةٌ لو صَاغَ ألفَـــاظَهَا داوودُ، ألْحَانَا؟(أ)

وهلْ تضيقُ القَوافي، وهي مُخْصبَةٌ عنِ الخَـوالدِ ؟ لو تصفُـو نَوايَـانَا؟؟(أ)[1]

ويمضي الشَّاعر مفدي زكريا على هذا المنوال في تقريع دعاة الشِّعر الجديد، وإلى جانب نظام الإلتزام المرسوم على شكل(أأأأأأ)، نجد عند الشَّاعر أيضا نظام المقطوعات.

ب- نظام المقطوعات:

تحفل بعض قصائد مفدي زكريا بهذا النظام، "وهو نظام تتغيَّر فيه القافية من مقطع لآخر، حيث يتم الحفاظ في كل مقطع على قافية تختلف عن قوافي المقاطع الأخرى ضمن نفس القصيدة"[2].ويذهب الباحث شكري عياد في وصف نظام المقطوعات قائلا: "القافية المتغيرة مفردة أو مزدوجة، في عدد من المقطوعات، عنصر يوشك أن يكون لازما للشعر الرومانسي الذي عرفناه في العصر الحديث، بتدفقه الذي لم يعد يسهل إمساكه في حدود البيت، وقلقه الذي يدفعه إلى التغيير المستمر، وشوقها المبهم الذي يجعل اللحن ذا المفتاح المزدوج أداة شديدة المناسبة له"[3].

ونجد للشَّاعر عديدًا من القصائد على نظام المقطوعات أمثال: (وليد القنبلة الذرِّية، إلى أغادير الشَّهيدة، أسفيرا نحو أملاك السَّما؟، إرادة الشَّعب تسوق القدر) من ديوان اللَّهب المقدس، ولعلَّ أبرز تأليف له على نظام المقطوعات، "إلياذة الجزائر" التي تبنى على تغيير القافية، في كلَّ مقطوعة من عشر أبيات.

---

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 290،291.

2 حسن الغرفي ،حركية الإيقاع في الشِّعر العربي المعاصر، ص 70.

3 شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة،القاهرة،ط.2، 1978،ص129.

ومن أمثلة نظام المقطوعات في شعر مفدي زكريا، قوله في قصيدة (وليد القنبلة الذرية!):

ما دهاهُ..؟ ويلُ أمه.. ما دهاهُ؟؟ ويلتاه، من جيله ويلتـــاهُ !! (أ)

مالهُ في الحيـــاة، يُولد أعْمى؟ لم ترَ الكونَ، باسمًا مقلتـــاه؟ (أ)

ماله مُقْعــدًا، يُـدحــرجُ رجليـــــــــــــه؟...وماذا جنى، فشُلَّت يـداهُ ؟ (أ)

ماله، لم تزل تُهدهـــــــدهُ الأ... مّ، ولم تستمع لـها، أذُنـــاهُ ؟ (أ)

ما له أخرسًا، تناجيه في المهـــــــــــــد،ولم تبتسم لها، شفتـــاهُ ؟ (أ)

ولماذا لم يبك، بين ذراعيـــــــــــــــها دلالاً،...ولم يقل: أمـــاهُ ؟ (أ)

ألهذا الوجـــــود، جاء وحيدًا؟ أم له في زمانـــه أشْبـاهُ ؟ (أ)

ويلتاهُ، من جيلهِ ويلتاهُ !!(أ)

قذفتْهُ إلى الحياة، يد المـــو ت، فلم يقضِ في الحياة ربيعا (ب)

وسقتهُ السّمومَ،في عالم الغيـــــــــــب،فرنسا...فجاء شكلاً مُريعـتـا (ب)

ابنُ إفريقيا الشَّهيد، وقد خَـــــــــــــرَّ على مذبح الطغَاة صريعـا (ب)

تَخذَتْ منه "للتَّجاربِ" قُربَا نًا، فِـرنسا، فحطَّمتهُ رضيعَـا (ب)

شوَّهت خَلْقَه، جريمتُها الكبـــــــــــــرى:وجَـــرَّتهُ للخَرابِ سريعَـــا (ب)

ليته ظل في الفضـاء بخارًا !! ليتهُ دامَ كالشُّـعَـاعِ، رفيعَـا!(ب)

ليته ظل في السماء، منيعا[1] !(ب)

في القصيد السَّابق بناه الشَّاعر على نظام المقطوعات على شكل(أأأأ) للأولى، و(ب ب ب ب) للثانية، حيث نوَّع في كل مقطع حرف الرَّوي (الهاء، العين، الراء، الياء)، مع الإبقاء على القافية المتواترة.

جـ- نظام الموشَّح:

كتب الشَّاعر مفدي زكريا أيضًا على نظام الموشَّحات، "وهو عبارة عن استعارة فنّ الموشَّح الذي تكرَّس تاريخيا بالإبداع الشِّعري بالأندلس، إذ تبدو القصيدة من خلال هذا النِّظام وكأنَّ قوافيها بمثابة أغصان وأقفال"[2].

والموشَّح هو أقرب إلى المقطوعة الموسيقيَّة منه إلى القصيدة الشِّعرية، ونجد هذا النِّظام في عديد من أناشيد مفدي زكريا، ومن أمثلة نظام الموشَّحات عنده:(موشَّحة زكرياء بن سليمان)،حيث يقول فيها:

بلبلَ الشّوق إلى دار السَّلامْ (أ) اِحْملِ الرّوحَ على متنِ الأثِيرْ(ب)

أصْبحتْ عند تباريحِ الْغَـــرامْ (أ) نَفَسًـا بينَ أنيـــــنٍ وزَفِيـــرْ(ب)

قُمْ حَمامَ الرّسْلِ عنَّا، والْهـوى(جـ) بتحيَّاتٍ إلى اللّيثِ الْخطيـــرْ(ب)

أذْكِـريــهِ عهْـــدَ أُنْسٍ ورَوَا،(جـ) نحتسي مِنْ عِلْمِهِ المُنْهَمِـــــرِ(د)

تلك أيامٌ بها الدَّهرُ انْطـوى،(جـ) إنها صاحِ لإِحْـدى الكُبَـــرِ (د)

"وطرٌ مَا فيهِ مِنْ عَيْبٍ سِوى(جـ) أنَّـهُ مَـــرَّ كلَمْــحِ الْبَصَــرِ"(د)

---

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص161، 162.

2 حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشِّعر العربي المعاصر، ص 70.

رفرفي يا روحُ معْ ظلِّ الغمامْ،(أ) فوق وادي النِّيلِ ذي الماء النَّميرْ(ب)[1]

هذا الموشَّح بناه على شكل (أأ) (ب ب ب) (جـ جـ جـ جـ) (ددد) (أ) (ب)، مع جمع الترادف، والمتدارك.

كل هذه الأنظمة تندرج ضمن النَّسق التَّقليدي، أما فيما يخصّ النَّسق الحرّ الذي يتَّسم بأكثر حرِّية، والذي لا تغدو فيه القافية مطولبة لذاتها، بل تفرضها التِّجربة الشِّعرية، نجد لمفدي في هذا الشَّأن:

وهي التي تأتي على نظام متوالٍ وفق الشَّكل الآتي (أ، ب، جـ، د...)، نجد له قصيد "أنا ثائر"، والذي جاء في مقدمته بمثابة مناص كلمة: (وهي عيِّنة من مذهبه الرَّصين في الشِّعر الجديد).

في الحنايا–(أ)

وسَـــوادُ اللّيـــل قاتمْ(ب)

مالتِ الأكوانُ سكرى(جـ)

ثَملاتٍ(د)

أودعتْهَا، مهجةُ الأقْدارِ سرًّا(جـ)

في الزَّوايا–(أ)

بين سَـهْــرانٍ ونَــائمْ(ب)

ونجـــومُ اللّيل حيرى(جـ)

---

1 مفدي زكرياء، أمجادُنا تتكلَّم، موفم للنشر،الجزائر، د.ط، 2007،ص30.

حَالماتٍ(د)

ضارعاتٍ، بثَّ فيها الغيبُ أمرا(جـ)[1]

في هذه القصيدة حاول الشَّاعر تنويع القوافي، بشكل متوالٍ من أجل إشاعة الإيقاع وتكثيفه.

القوافي المتعانقة:

يكون هذا النَّمط وفق نظام(أب ب أ)،وخير ما يمثل هذا النَّمط هذا المقطع من قصيدته "إدفعوها":

إدْفعُوها...(أ)

في الوجودْ(ب)

للخلــودْ(ب)

ساخراتٍ بالسُّدودْ(ب)

هازئَــاتٍ بالحدودْ(ب)

إدفعوها...(أ)

القوافي المتقاطعة:

وهي التي تكون على نمط(أ ب أ ب)، حيث نجدها في مطلع نشيده "عشت يا علم" إذ يقول:

هيَّا...هيَّا قِفُــوا(أ)

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص124.

وارْفَعُـــوا العلَمْ..(ب)

وانْشدوا،واهْتفُوا(أ)

واعْـزفُـــوا النَّغم..(ب)

كما تتجلى القوافي المتقاطعة في مطلع "النَّشيد الرسمي لاتِّحاد الطُّلاب الجزائريين"، حيث يقول:

نحنُ طلابُ الجزائرْ(أ)

نحنُ للمجْــدِ بُناةْ..(ب)

نحنُ آمَـــالُ الجزائرْ(أ)

في اللِّيالي ٱلحالكاتْ..(ب)

فالقوافي في هذا النَّمط تبنى على أساس التقاطع الصوتي والمقطعي بين (أ/أ) وبين (ب/ب).

القوافي المتغيِّرة:

في هذا النمط من القوافي، "يحافظ الشَّاعر في النَّص على قافية أساسية محورية يتم تغييرها بين الحين والآخر بقافية جانبية"[1]

فالشاعر هنا يوظف عديدا من القوافي ولكن دون انتظام، ومن أمثلة هذا في شعر مفدي زكريا قصيدته: "أنقذوا المسكين من شرِّ الذِّئاب" حيث يقول فيها:

أسْعِفُوهُ،(أ)

---

1 حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشِّعر العربي المعاصر، ص 78.

أنجِدُوهُ، يا بَنيهِ،(ب)

أسْعِدُوهُ،(أ)

إنَّهُ مدَّ يديهِ، لكمُ مدَّ يديهِ يَا بَنيهِ:(ب)

يَسْتَفزُّ الـهِممَا،(جـ)

يسْتَمدُّ الذِّممَا،(جـ)

يسْتعيدُ القَسمَا،(جـ)

ومَـواثيقَ الدِّمَا،(جـ)

يسْتدرُّ الكَرمَا،(جـ)

من نُفوسٍ مُؤمناتٍ صَادقَـــاتٍ،(د)

جُدْنَ في السَّاحاتِ بالرُّوحِ عَليهِ،(ب)

وأكـــفٍّ نَاصِعاتٍ طَاهِـــراتٍ،(د)

شَحَّتِ الدُّنْيا، ولم تبْخَـــلْ عَليهِ(ب)

أسْعِفُوهُ،(أ)

أنجِدُوهُ،(أ)[1]

يتبيَّن لنا من خلال نظام القوافي، أن الشَّاعر مفدي زكريا، وإن كان قد اتخذ موقفًا حادًا وصريحًا من أصحاب الشِّعر الحرِّ في عصره، إلاَّ أنه لم يكُ ضدَّ التَّجريب الشِّعري، شريطة المحافظة على إيقاع القصيدة العربية ورصانتها، بدليل قوله:

---

1 مفدي زكرياء، أمجادُنا تتكلَّم، ص 181.

فأين من جرس الإيقاع، خلطكمُ ما الشِّعرُ؟ إن لم يكن دوحًا وأغْصَانَا؟

فالشاعر لا يجهل أبدا مدى أهمية الإيقاع في القصيدة العربية، ولذا نجده رغم حفاظه على النَّسق التقليدي في القوافي المتمثِّل في نظام الإلتزام، ونظام المقطوعات، ونظام الموشَّحات.

إلاَّ أننا نجده قد حاول التَّجديد، والإقتراب من النَّسق الحرِّ للقوافي، ولاسيما في بعض قصائده وأناشيده، بدليل توظيفه للبعض منها، فجاءت متنوعة بين كلٍّ من القوافي (المتوالية، المتعانقة، المتقاطعة، المتغيرة).وكلُّ هذا من أجل تكثيف عنصر الإيقاع في شعره.

ومن أجل رصد أوزان القوافي، وألقابها، وأنواعها في شعر مفدي زكريا، فقد رصدنا جدولاً توضيحيًّا يتضمَّن كلاًّ من عنوان القصيدة، ثم كلمة القافية، فالقافية، وزنها لقبها، نوعها. كلّ هذا من أجل تبيان مدى أهمية القوافي في إشاعة الإيقاع الخارجي في شعر مفدي زكريا.

عنوان القصيدة	كلمة القافية	القافية	وزنها	لقبها	نوعها	القافية عبارة عن
قالوا نريد..	لِلْأَقْدَارِ	دَارِي	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
على عهد العروبة سوف نبقى	رِفْقَا	رِفْقَا	0/0/	متواترة	مطلقة	كلمة

أنا ثائر	سِرًّا	سِرًّا	0/0/	متواترة	مطلقة	كلمة
لا تعجبوا إن جاءكم برسالة !!	نِضالَـهَا	الَـهَا	0//0/	متداركة	مطلقة	بعض كلمة
وتكلم الرَّشَّاش جَلَّ جلالهُ !!	تتَفَطَّـرُ	فَطَّـرُو	0//0/	متداركة	مطلقة	بعض كلمة
أكذوبَةُ العصر..	سُخْريَّةُ ٱلقَدَرِ	تَلْقَدَرِي	0///0/	متراكبة	مطلقة	كلمة و بعض كلمة
أهْدافُنا في العالمين صريحةٌ !	يتَكلَّمُ	كَلَّمُـوا	0//0/	متداركة	مطلقة	بعض كلمة
الماردُ الأسْمَر	الصَّاعِدُ	صَاعِدُ	0//0/	متداركة	مطلقة	كلمة
مَاذا تُخبئهُ يا عامُ ستِّينا؟	ستِّينا	تِّينَا	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
عنوان القصيدة	كلمة القافية	القافية	وزنها	لقبها	نوعها	القافية عبارة عن

ذرُوا الأحلامَ واطَّرحُوا الأماني	فَطَارَا	طَارَا	0/0/	متواترة	مطلقة	كلمة
إلى الذين تمرَّدُوا !!	حِيَالَهَا	يَالَهَا	0//0/	متداركة	مطلقة	بعض كلمة
وليدُ القنبُلة الذرَّيـة!	!!وَيْلَتَاهُ	!!تَاهُ	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
إلى أغَادير الشَّهيدة	يَا قَضَا.	يَا قَضَا..	0//0/	متداركة	مطلقة	كلمتين
المغربُ العربي أنت جنَاحهُ	الإِنْشَادُ	شَادُو	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
يُقدِّسُ فيكَ الشَّعْبُ أعظم قائدٍ	وَيسْجُدُ	يسْجُدُ	0//0/	متداركة	مطلقة	كلمة
لذَهبْنا نُحالفُ الشّيطَانَا !	المهْرجَانا	جَانَا	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
جلالُك يا عيد الرِّئاسةِ رائعُ	الرَّبُّ	رَبُّـو	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة

أيُّها المهرجانُ هذا نَشيدي	الإحْتِفَالاَ	فَالاَ	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
أسفيرًا نحو أملاك السَّما؟	انْطَفَى؟	انْطَفَى؟	0//0/	متداركة	مطلقة	كلمة
اذْكُرُوا الثَّورةَ في أقْسَامكم	أبْطالَ ٱلغَدِ	لَلْغَدِي	0//0/	متداركة	مطلقة	كلمة وبعض كلمة
عنوان القصيدة	كلمة القافية	القافية	وزنها	لقبها	نوعها	القافية عبارة عن
سنثْأَرُ للشَّعْبِ..	انْشَقَّا؟	شَقَّا؟	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
قد عاد للقمرْ..!	مِنَ ٱلفنَا؟	ٱلفَنَا؟	0//0/	متداركة	مطلقة	كلمة
يوم الخَلاَص	وَابْتِسَامَا	سَامَا	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
بنيت بروح شعبك عرش ملك	الرِّمَاحُ؟؟	مَاحُو	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
عش مع الخالدين يا شيخ وانعم	رَدَّا	رَدَّا	0/0/	متواترة	مطلقة	كلمة

أفي السّمواتِ عرشٌ أنت تنشدهُ؟	فَتَدْمِينَا؟	مِينَا	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
ابْنِ مُلْكًا على هَوى الشَّعْبِ يخلد	النَّهارَا	هَارَا	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
التَّحيَّاتُ أيُّهذا الإمامُ	ٱلإمَـامُ	مَـامُو	0/0/	متواترة	مطلقة	بعض كلمة
إرادةُ الشَّعْبِ تَسوقُ القَدَرْ	يَا دِمَا	يَا دِمَا	0//0/	متداركة	مطلقة	كلمتين
ادفعوها	الإيمَانْ	مَانْ	00/	مترادفة	مُقيَّدة	بعض كلمة

أ- من حيث إطلاق وتقييد القوافي:

نستشف من خلال الجداول الأخيرة أن الشَّاعر مفدي زكريا، ومن مجموع 30 قصيدة. جاءت 29 قصيدة مطلقة القوافي، مقابل 01 قصيدة واحدة مقيَّدة القافية، وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدل على مدى نزوع نفسية الشاعر إلى الإنطلاق والحرِّية، وعدم قبول الأسر والتَّقييد والسّجن، كيف لا ؟وهو الذي

ضاق مرارة القيود والسُّجون، ودفع زهرة شبابه دفاعا عن حريته وحرية شعبه ووطنه الجزائر.

ب- من حيث أوزان وألقاب القوافي:

أما من حيث أوزان وألقاب القوافي، فلقد حصلنا بعد إجراء – عملية إحصائية- ،من خلال 30 قصيدة على عدد:(17 قافية متواترة /0/0 ،11 قافية متداركة /0،01//0 قافية متراكبة /0///0 ،01 قافية مترادفة /00).فنسبة17 قافية متواترة /0/0 ، وإن دلَّت على شيء فإنما تدلُّ على مدى التوتر الذي يعاني منه الشاعر، والقلق النفسي مما يحيط به من أحداث جسام، كيف لا وشعبه يعيش مأساة وويلات الإستدمار الفرنسي، يسجن ويعذب، ويذبح ويشنق بغير ذنب، سوى أنه قال للإستعمار الغاشم لا، لن تأخذ مني أرضي مهما حصل.

ج- من حيث بناء القوافي:

ومن حيث بناء القوافي فقد جاءت: (18 قافية عبارة عن بعض كلمة، و08 قوافي عبارة عن كلمة، و02 قافيتان عبارة عن كلمتين، و02 قافيتان عبارة عن كلمة وبعض كلمة).

فالشاعر من خلال كلِّ ما رأيناه، يجنح إلى القوافي المطلقة/المتواترة، والتي هي عبارة عن بعض كلمة. من أجل إشاعة الإيقاع الخفيف في شعره،

وحتى يكون شعره على توقيع نغمات رصاص الثورة التحريرية، يتغنى به المجاهدون في ساحات الشَّرف، وفي سفوح الجبال.

رابعًا: البحر الشِّعري

من أجل التَّمكن من معرفة البحر الشِّعري لأية قصيدة كانت، فلا بدَّ من المرور بمراحل عديدة

- لاسيما عند المبتدئين- هذه المراحل هي:

01- الكتابة العروضية:

وهي كتابة البيت أو السَّطر الشِّعري وفق ما ينطق به، أي وفقًا للمنطوق غير المكتوب، وبمعنى آخر: "يقصد بالكتابة العروضية تلك الكتابة المطابقة للصوت المسموع لا إلى الشَّكل المرسوم، فالشكل المرسوم تراه العين كما اصطلح عليه مبتدعو الكتابة. أما الصوت فتراه الأذن، وتحوله الكتابة العروضية إلى شكل يختلف قليلا عن القواعد الإملائية"[1].

هذا وللوصول إلى الكتابة العروضية لابد من مراعاة بعض القواعد أهمها:

1.الحرف المشدد يعد حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك، نحو سلَّم- سلْلَمَ.

2.التنوين يكتب نونا، نحو: نجمٌ- نجمن.

3.ترسم الألف في كل مد مفتوح: هذا- هاذا، لكن- لاكن، الله- اللاه.

4.ترسم الواو في كل مد مضموم، نحو: داوُد- داوُود.

---

1 الفضيل بن عمرة، الكامل في العروض جميع المستويات، دار هومه،الجزائر،د.ط،2008،ص 25.

5.حركة الإشباع يضاف إليها حرف المد المناسب، نحو: به– بهي، منهُ– منهُو.

6.تشبع وجوبًا حركة الرَّوي أي حركة الحرف المكرر في آخر القصيدة، نحو:منزل– منزلي.

7.همزة الوصل المسبوقة بمتحرك لا تكتب: فاسمع كلامي– فسْمع كلامي

8.تحذف ألف أداة التَّعريف أل في عرض الكلام نحو: خفقان القلب– خفقًا نُلْقلب.

9. تحذف لام "ال"الشمسية في عرض الكلام، نحو: ظهر النَّجمُ– ظهر نْنَجمُ.

10.تحذف واو(عمرو) وألف (أنا).

11.إذا اجتمع ساكنان أو أكثر في غير القافية يثبت ساكن واحد، نحو: في المنزل– فِلْمنزل.

12.حروف المد تعتبر حروفا ساكنة ما، دو، في= مَاْ،دُوْ، فيْ، و(الألف) و(الواو) و(الياء) تسقط أمام

الحرف الساكن ما عدا في آخر البيت وعلى ذلك :قالوا امرؤ= قالمُرُؤنْ"[1].

هذه أهم القواعد التي لابد من مراعاتها أثناء الكتابة العروضية.

وللتدليل عن الكتابة العروضية، نتمثل ببيت من شعر مفدي زكريا، وهو مطلع إلياذة الجزائر، إذ يقول:

جَـزَائِـرُ يَا مَطْلَعَ ٱلْمُعْجِزَاتْ وَيَا حُجَّـةَ اللهِ في ٱلْكَائِنَاتْ

جَزَائِـ/رُيَامَطْ/ لَعَلْمُعْ/جِزَاتْ وَيَاحُجْ/جَتَلْاَ /هِفِلْكَا /ئِنَاتْ

1 عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشِّعر العربي، ص 11.

02- التَّرميز:

وهي المرحلة الثَّانية، تأتي بعد الكتابة العروضية، وتتمثل في وضع الرُّموز الملائمة للحركات والسَّكنات للبيت الشِّعري، بمعنى الوقْف يقابله سكون(0)،والضمة أو الفتحة، أوالكسرة تقابلها حركة(/).

جَـزَائِـرُ يَا مَطْلَعَ ٱلمُعْجِزَاتْ وَيَا حُجَّـةَ اللهِ في ٱلكَائِنَاتْ

جَزَائِـ/رُيَامَطْ/ لَعَلْمُعْ/جِزَاتْ وَيَاحُجْ/جَتَلْاَ /هِفِلْكَا /ئِنَاتْ

00// -0/0// -0/0// - /0// //0/0- //0/0- //0/0- 00//

03- التَّفعيل:

بعد كلٍّ من مرحلتي الكتابة العروضية ثم الترميز، تأتي المرحلة الثالثة وهي مرحلة التَّفعيل أو وضع التفاعيل ،وفيها ترسم التفاعيل التي تطابق الرموز المتحصل عليها في مرحلة الترميز.

جَـزَائِـرُ يَا مَطْلَعَ ٱلمُعْجِزَاتْ وَيَا حُجَّـةَ اللهِ في ٱلكَائِنَاتْ[1].

جَزَائِـ/رُيَامَطْ/ لَعَلْمُعْ/جِزَاتْ وَيَاحُجْ/جَتَلْاَ /هِفِلْكَا /ئِنَاتْ

00// -0/0// -0/0// - /0// //0/0- //0/0- //0/0- 00//

فعول/فعولن/ فعولن/ فعول فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول

بعد اتباع كل المراحل السَّابقة، يتم استخراج البحر الشِّعري من التَّفاعيل المتوصّل إليها.

1 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف الرويبة ط3، 1423هـ-2002م ،ص17.

ومن خلال تتبع جميع المراحل سنحاول معرفة البحر الشعري لإلياذة الجزائر من خلال مطلعها.

جَـزَائِـرُ يَا مَطْلَعَ ٱلْمُعْجِزَاتْ وَيَا حُجَّـةَ اللهِ في ٱلْكَائِنَاتْ

جَزَائِـرُ/يَامَطْ/ لَعَلْمُعْ/جِزَاتْ وَيَاحُجْ/جَتَلْاَ /هِفِلْكَا /ئِنَاتْ

00// -0/0// -0/0// - /0// //0/0- //0/0- //00

فعول/فعولن/ فعولن/ فعول فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول

البحر الشِّعري الذي تنتمي إليه "إلياذة الجزائر" للشاعر مفدي زكريا،هو بحر **المتقارب.**

وهو من البحور الصَّافية، بحيث يتشكَّل من تكرار تفعيلة واحدة أصلية، وهي "فعولن" التي تتأسّس عليها دائرة المُتَّفق.

من خلال ما مرَّ بنا، سنحاول معرفة أهم البحور الشِّعرية التي وظَّفها الشَّاعر مفدي زكريا في شعره.

وقد حاولنا إحصاء أهم البحور الشِّعرية التي وظفها الشَّاعر مفدي زكريا، من خلال هذا الجدول:

المطلع	عنوان القصيدة	البحر الشِّعري	نوعه	دائرته العروضية
قَالُـوا نريدُ، فقيلَ لِلأَقْـدَارِ كُوني فَكَانَتْ رَجَّةُ ٱلأَقْـدَارِ !	قالوا نريد..	**بحر الكامل**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
سَلِ ٱلْفُصْحى وقلْ للضَّادِ رِفْقَا لِسَانُ ٱلحَالِ أَفْصَحُ منْكَ نُطْقَا	على عهد العروبة سوف نبقى	**بحر الوافر**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف

في الحنايا– وســـــوادُ اللّيلِ قاتمْ مالتِ الأكْوانُ سكرى ثملاتِ أوْدَعَتْها، مُهْجةُ الأقْدارِسِـرًّا	أنا ثائر	**بحر الرَّمل**	من البحور الصَّافية	دائرة المجتلَب
قِفْ بي أقدِّسُ للْحياةِ نِضَالَها فلَكَمْ وقفْتُ، أُقدِّسُ اسْتقْلالَها	لا تعجبوا إن جاءكم برسالة !!	**بحر الكامل**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
أكبادُ منْ..؟ هذي التي تتفطَّرُ؟ ودماءُ منْ..؟ هذي التي تتقطَّرُ؟	وتكلم الرَّشَّاش جَلَّ جلالهُ !!	**بحر الكامل**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
أَكْذُوبةُ الْعَصْرِ، أمْ سُخريَّةُ القدَرِ؟ هذي التي أُسِّستْ في صالحِ البشرِ؟	أكذوبَةُ العصر..	**بحر البسيط**	من البحور الممزوجة	دائرة المختلف
(ديغولُ) يعْلمُ مَا نُريدُ ويفْهَمُ مَا بالـُـهُ، حيـرانَ لا يتكلَّمُ..؟	أهْدافُنا في العالمين صريحةٌ !	**بحر الكامل**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
اصدعْ رفيعًا، أيُّها "الْمَـارِدُ" واصعدْ سريعًا أيُّها الصَّاعِدُ	المارِدُ الأسْمَر	**بحر السَّريع**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
عامٌ مَضى كمْ بهِ خَابتْ أمَانينَا مَاذَا تُخبِّئـُهُ، يَا عَـــــــامُ ستِّينَا؟	مَاذا تُخبئهُ يا عامُ ستِّينا؟	**بحر البسيط**	من البحور الممزوجة	دائرة المختلف
أضـرَّ به مُعذِّبُـــهُ، فَثَـارا... وأرهقَــهُ مسخِّـرهُ، فطَارَا...	ذرُوا الأحلامَ واطَّرحُوا الأماني	**بحر الوافر**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
مَا لِلْعصابةِ في الْجزائرِ مَالـَهَا ؟ مَا لِلْجبابرِ، سَاجدينَ حِيالـَهَا ؟	إلى الذين تمرَّدُوا !!	**بحر الكامل**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
مَا دهَاهُ..؟ ويلُ أمِّه.. مَا دهَاهُ ؟؟ ويلتـاهُ، منْ جيلــهِ ويلتاهُ !!	وليدُ القنبُلة الذرِّيـة!	**بحر الخفيف**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
اضطرب يا بحرُ، واخفق يا فضآ... واحتدم يا خطب، وانزل يا قضآ...	إلى أغَادير الشَّهيدة	**بحر الرَّمل**	من البحور الصَّافية	دائرة المجتلَب
في مثْلِ يومِكَ، تُكْـرمُ الأعْيَادُ	المغربُ العربي	**بحر الكامل**	من البحور	دائرة المؤتلف

وبيوم عيدِكَ، يَعــذُبُ الإنْشادُ	أنت جنَاحهُ		الصَّافية	
إذَا ذكرَ التَّاريـــخُ أبْطالَ أمَّــةٍ يخرُّ لذكْــراكَ الزَّمَــانُ ويسْجُدُ	يُقدِّسُ فيكَ الشَّعْبُ أعظم قائدٍ	**بحر الطَّويل**	من البحور الممزوجة	دائرة المختلف
قُمْ وخلِّدْ يوم ٱلبيَانِ " ٱلبَيَانَا " حيِّ باسْمِ ٱلجزائرِ :المهْرجانا	..لذَهبْنا نُحالف الشّيطانا !	**بحر الخفيف**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
مصيرٌ (بروحِ الشَّعْبِ)قرَّرهُ الشَّعْبُ وَحُكْمٌ(بعَزْمِ الشَّعْبِ)سطَّرهُ الرَّبُّ	جلالك يا عيد الرئاسة رائعُ	**بحر الطَّويل**	من البحور الممزوجة	دائرة المختلف
هاجَهُ ٱلمحْفلُ الرَّهيبُ، فقَالا وتغنَّى، يُخلِّـــــدُ الاحْتِفَالاَ	أيُّها المهرجانُ هذا نَشيدي	**بحر الخفيف**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
أيّ صقرٍ، في السَّماواتِ اخْتفَى؟ أيّ نَجْمٍ، في النِّهايَاتِ انْطَفى؟	أسفيرًا نحو أملاك السَّما؟	**بحر الرَّمل**	من البحور الصَّافية	دائرة المجتلَب
صُعُدًا، نحو العُـلا والسُّؤْدَدِ يا شبابَ اليوم، أبطالَ الغدِ	اذكروا الثَّورة في أقسامكم	**بحر الرَّمل**	من البحور الصَّافية	دائرة المجتلَب
سلُوا مُهْجةَ الأقدار هل جرْسها دَقَّا؟ وهَلْ خَاطرُ الظَّلْمَاءِ،عنْ سرِّهاانْشقَّا؟	سنثأرُ للشَّعب.	**بحر الطَّويل**	من البحور الممزوجة	دائرة المختلف
قالُوا:ابْنُ يُوسُف ماتَ.قلْتُ:وهِمْتمو ! أيَمُوتُ من حفظَ البِـلادَ مِن ٱلفَنَا؟	قد عاد للقمر... !	**بحر الكامل**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
أشْرقَ ٱلعيـدُ فانْشُرُوا الأعْـلامَا وامْـلأُوا ٱلكون،بَهْجـةً وابْتسَامَا	يوم الخَلاص	**بحر الخفيف**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
إلى مَ تظلُّ تلسَعُنا الجِـــراحُ ؟؟. وفيمَ تبيتُ،تنْهشنَا الرِّمـــاحُ ؟؟	بنيت بروح شعبك عرش ملكك	**بحر الوافر**	من البحور الصَّافية	دائرة المؤتلف
دعْ مُفدَّى– هنا– يُنَاجِي ٱلمُفدَّى علَّـهُ بيننَا فَيسْطيـــــــــعُ ردَّا	عش مع الخالدين يا شيخ وانعم	**بحر الخفيف**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه

مَا للْجِراحَـاتِ ،نُخفيها فتُبدينَا وللحشاشات، نأسوها فتدمينا؟	أفي السَّماواتِ عرش أنت تنشده؟	**بحر البسيط**	من البحور الممزوجة	دائرة المختلف
فَلكُ ٱلحَادثَـاتِ، باليُمْـــنِ دَارَا.. أيُّها الشَّعْبُ، قُمْ، نُحيِّ النَّهـــارَا	ابْنِ ملكًا على هوى الشَّعْب يخلد	**بحر الخفيف**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
يا كريمًا، يَطيبُ فيهِ النظَـــامُ التَّحيَّـــاتُ أيُّهـــذَا ٱلإمَـــامُ	التَّحياتُ أيهذا الإمامُ	**بحر الخفيف**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
يَا أرضُ ميدي، واصْعقي يا سمَآ يَا نَـــار زيدي، وادفقي يا دمَآ	إرادة الشَّعب تسوق القدر	**بحر السَّريع**	من البحور الممزوجة	دائرة المشتبه
ادفعُوها... في ضميرِ اللَّيلِ، تجتاح السكونْ تَترامى كَالقضَآ وتدوِّي في ٱلفضَآ	ادفعوهَا	**بحر الرَّمل**	من البحور الصَّافية	دائرة المجتلَب

أ- من خلال البحر الشِّعري:

إنَّ مؤشرات الجداول السَّابقة، ومن خلال العينة التي درسناها (30 قصيدة الموسومة بـ:

("نار ونور") تدلُّ على أن بحر **الكامل**، وبحر **الخفيف** قد احتلاَّ المرتبة الأولى في ترتيب توظيفهما من قبل الشَّاعر مفدي زكريا، وهذا من خلال عدد تواترهما 07 مرات لكلٍّ بحر شعري، وبنسبة مائوية 23.33 بالمائة لكلِّ بحر منها.

وإذا أردنا معرفة مزايا كلّ بحر منهما، فإنَّ مزايا بحر الكامل تتمثل في أنه: "أتمُّ الأبحر السُّباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملاً لأنه يصلح لكلِّ نوع من أنواع الشِّعر،

ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدَّة منه إلى الرِّقة"[1].

أما سبب التَّسمية فقد "سُمِّي كاملاً لكماله في الحركات، فقد كملت أجزاؤه وحركاته، وهو أكثر البحور حركات، فالبيت منه يشمل على ثلاثين حركة، في حين أن الوافر الذي يستخرج من الدَّائرة نفسها ليس فيه هذا العدد من الحركات، لأنه مقطوف (في الواقع الشِّعري) وقيل: سمِّي كذلك لأنه كمل عن الوافر الذي هو أصل في الدائرة، وذلك باستعماله تامًا. وقيل: إن سبب التسمية هو أن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب كالكامل،...ويصلح الكامل لكل غرض من أغراض الشِّعر"[2].

أمَّا بالنِّسبة للبحر الخفيف فأهم مزاياه أنه "أخفّ البحور على الطبع وأطلاها للسَّمع يشبه الوافر لينًا.

ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجامًا. وإذا جاد نظمهُ رأيتهُ سهلاً ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور وليس في جميع بحور الشعر بحرٌ نظيرهُ يصح للتَّصرف بجميع المعاني"[3].

وقد:" سمي البحر الخفيف بهذا الإسم، لخفته وهذه الخفة راجعة إلى كثرة أسبابه الخفيفة، والأسباب أخف من الأوتاد"[4].

---

1 سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "مُعرَّبة نظمًا"، ج1،ص 92.

2 ناصر لوحيشي، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د.ط،2007،ص88،نقلا عن صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية،ص95.

3 سليمان البستاني، إلياذة هوميروس "مُعرَّبة نظمًا"، ج1،ص 93.

4 طارق حمداني، علم العروض والقافية، دار الهدى ،عين مليلة،د.ط،2009،ص 68.

من كلِّ هذا فإن اعتماد الشَّاعر مفدي زكريا على كلّ من بحر الكامل، وبحر الخفيف لم يأت اعتباطا ذلك أن بحر الكامل كملت أجزاؤه، يصلح لكل نوع من أنواع الشِّعر وهو أقرب إلى الشِّدة منه إلى الرقة، وهو ما يناسب تمامًا مواضيع وأجواء الثَّورة التي تمتاز بالشِّدة، ولعلعة صوت الرصاص، فلا مجال للرِّقة واللِّين، بل الأليق بمواقف الثورة محاولة الوصول إلى تحقيق البطولات الكاملة غير المنقوصة.

أمَّا بحر الخفيف، فمن أهم صفاته الخِفَّة، وهي ما تتناسب مع مواضيع التعبئة الثورية، فالقصيدة أو الأنشودة الخفيفة الإيقاع تحفظ بسرعة، وبالتالي يتغنَّى بها الركبان، في الدروب الوعرة، وفي السّجون، والجبال، وفي كلِّ مكان.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالقصيدة التي تتسم بالخفة يمكن تلحينها، وإذاعتها في وسائل الإعلام لتنتشر إعلاميا.

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

ب- من خلال توظيف البحور الصَّافية والممزوجة:

البحور الصَّافية هي التي تتبني وتتأسس على تكرار تفعيلة واحدة، مثل بحر الكامل الذي ينبني على تكرار التفعيلة:(متفاعلن)، والبحر المتقارب الذي ينبني على تكرار التفعيلة: (فعولن).

أما البحور الممزوجة فهي التي تتبني وتتأسس على تكرار تفعيلتين، مثل بحر البسيط الذي ينبني على تكرار تفعيلتي: (مستفعلن فاعلن)، أو بحر الطويل الذي ينبني على تكرار تفعيلتي: (فعولن مفاعيلن).

ومن خلال دراسة (30 قصيدة) قد توصلنا إلى أنَّ الشَّاعر مفدي زكريا، قد وظَّف البحور الممزوجة بعدد أكثر من البحور الصَّافية. حيث وظَّف البحور الممزوجة بعدد 16 مرَّة، وبنسبة مائوية 53.33 لكل من بحر:(الخفيف، البسيط، الطويل، السَّريع).

أما البحور الصافية فقد وظفها بعدد 14 مرة، وبنسبة مائوية 46.66، لكلٍّ من بحر: (الكامل، الوافر، الرمل).

ومنه فإن البحور الممزوجة هي ما يتناسب مع إيقاع الثورة التحريرية الممزوج بطلقات الرصاص، وصوت الطائرات، ودوي القنابل، وعويل النساء، ونباح الكلاب، وأنين الجرحى ...

جـ- من خلال توظيف الدَّوائر العَروضية:

من خلال الدِّراسة والوقوف عند "30 قصيدة"، حصلنا على أنَّ دائرة **المؤتلف** جاءت في مقدمة الدَّوائر العروضية عند الشَّاعر مفدي زكريا، وهذا بعدد 10 مرات، وبنسبة مائوية تقدر بـ:33،33

وقد جاء ترتيب الدوائر العروضية كما يلي:

المرتبة الأولى: دائرة المؤتلف، بعدد ترداد 10 مرات.

المرتبة الثانية: دائرة المشتبه، بعدد ترداد 09 مرات.

المرتبة الثالثة: دائرة المختلف، بعدد ترداد 06 مرات.

المرتبة الرابعة: دائرة المجتلب، بعدد تراد 05 مرات.

المرتبة الخامسة: دائرة المتفق، بعدد ترداد 00 مرات. لا وجود لتوظيف أبحر هذه الدائرة.

وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدلُّ على السعي الحثيث للشاعر من أجل التأليف والمؤاخاة بين صفوف العرب والمسلمين عامة، وبين الجزائريين وسكان المغرب العربي خاصة، وبذلك لا غرابة إذا أطلق عليه لقب "شاعر الثورة الجزائرية"، و"شاعر المغرب العربي".

خامِسًا: اللاَّزمة

إن اللازمة هي " ما يتردد من لحن وكلام بعد كل دور"[1]، وتكاد تشكل ظاهرة إيقاعية فريدة من نوعها في شعر مفدي زكرياء، حيث نجد حضورها المكثَّف في عديدٍ من قصائده، ولا أدلَّ على ذلك من حضورها في معظم دواوينه الشِّعرية.

أ- في إلياذة الجزائر:

تتردَّد اللاَّزمة في إلياذة الجزائر، مرَّة بعد كل عشر أبيات شعرية، وقد وردت (مائة مرة 100)، على الشَّكل الآتي:

شغلْنَا الورى، وملأْنا الدُّنَا

بشِعْـرٍ نُرتِّلـــهُ كالصَّـلاةْ

تسَابِيحهُ من حنايَا الجزائرْ[2].

[1] المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق بيروت، ط27، 1984، ص958.

2 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص17،وفي كلِّ الصَّفحات من بعدها.

ب- في اللَّهب المقدّس:

تتجلَّى اللازمة في ديوان "اللَّهب المقدّس"، من خلال عديد من الأناشيد، فنجدها في: (النشيد الرسمي للثورة الجزائرية)، حيث تتردَّد (04 مرات) في نهاية كل مقطع، وهي قوله:

وَعقدْنا العزْمَ..أن تحيا ٱلجزائرْ

فَاشْهَدُوا...

- وفي نشيد (عشت يا علم)، تتردد اللازمة: علمَ الجزائرْ...عشتَ يا علمْ. (03 مرَّات) من خلال النَّشيد.

- وفي(نشيد الشُّهداء) تتردد اللازمة أيضا(03 مرَّات)، وهذا من خلال قوله:

لاَ نَمَلُّ ٱلكِفَاحْ لاَ نمَلُّ ٱلجهَادْ

في سَبيلِ ٱلبِلادْ

- وفي (نشيد بربروس) نجد ترداد اللازمة: أنت.. أنت.. أنت.. يا بربروس. (04 مرَّات)عبر كامل النَّشيد. - وفي (نشيد بنت الجزائر) تتردد اللازمة: أنَا بنْتُ ٱلجزائرْ أنَا بِنْتُ ٱلعَربْ (04 مرَّات)خلال النَّشيد. - وفي (النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين) تتردد اللازمة (04 مرَّات) خلال النشيد:

نحنُ طُلاَّبُ ٱلجزائرْ

نحنُ لِلْمَجْدِ بُنَـاةْ

وقس على هذا نجد اللازمة تتردد في(النَّشيد الرسمي للإتحاد العام للشَّغالين الجزائريين)، وفي نشيد (أرض أمي وأبي).

بل تتجلى اللازمة عند مفدي زكريا، ليس في الأناشيد فحسب، بل في القصائد أيضا،في مثل: قصائده:(أنا ثائر)، (أسفيرا نحو أملاك السَّما؟)،(إرادة الشعب تسوق القدر).

جـ- في أمجادنا تتكلَّم:

تتردد اللازمة في هذا الديوان في كثير من القصائد والأناشيد من ضمنها:(أنشودة عزيزة)،وفي قصيدة (في سبيل العائلات)،وفي(صلوات وردة)،(إن هذا النشيد لحن الجزائر)،(يا جزائر)،(عادت الذكرى وعدنا يا حبيبي)،(أمجادنا تتكلم).

من كلِّ هذا الكم الهائل لتواتر اللازمة، فدون أدنى شك،" لقد حافظت(اللازمة) على الأجواء الحماسية العامة للنص، وكانت تلجم الشاعر من حين لآخر، على أن لا يترك مجاله، وتبقي على النفس العام لجو"[1]القصيدة أو الأنشودة.

مما يجعل هذا الكم الهائل من تواتر اللازمة في شعر مفدي زكريا، يشكل ظاهرة إيقاعية تنفرد بذاتها، في الشِّعر الجزائري، والعربي على حدٍّ سواء، وهذا لما للازمة من أثر عميق في إشاعة الإيقاع.

1 الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،دط،2007.

الفصل الثالث

الإيقاع الموسيقي الدَّاخلي في الشِّعر الثّوري

(مفدي زكريا – أنموذجا–)

أولاً:القوافي الدَّاخليَّة

ثانيًا:التّكرار

ثالثًا:التّجنيس

رابعًا:التَّشاكل

خَامسًا: التَّباين

سادسا: الإيقاع الداخلي من خلال القرآن الكريم

يذهب بعض الباحثين المعاصرين، ومن بينهم:(عبد الناصر هلال) إلى أن إيقاع الشِّعر العربي قد مرّ بأربعة مراحل وهي:

المرحلة الأولى: وهي ما تعرف بمرحلة التقليد والإلتزام

المرحلة الثانية: تعرف بمرحلة موسيقى السّطر الشِّعري

المرحلة الثالثة: موسيقية الجملة الشِّعرية

المرحلة الرابعة: موسيقى التدوير

هذا وإذا كان الإيقاع الخارجي يتكون من ثلاثة عناصر كما يراها الباحث سيد البحراوي وهي: المدى الزمني، والنبر، ثم التنغيم، فالوقفة،" فإنَّ الإيقاع الدَّاخلي لا يعتمد على آليات موسومة بالتحديد، وأدوات بنائية ثابتة تنتجها الأذن أو تقرّها، وإنما تعتمد على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التحليل والإستنباط، ومهارته في كشف علاقات التركيب والبناء وإنتاج الدلالة، فالإيقاع الداخلي يمكن أن تقول عنه إنه "إيقاع سياقي "يتجلى في حركة القراءة وعلاقات الأنظمة البنائية للخطاب، ومغايرة هذه العلاقة للتكوين الواقعي بين مكونات اللغة"[1].

والحقّ إنّ الكون في حدّ ذاته يسير بوتيرة إيقاعية منتظمة، فطلوع الشمس وغروبها، واختلاف اللّيل والنَّهار، آيتان تدلان على إيقاعية الحياة. ومنه "فالإيقاع قائم في كل حركة تصدر عن الشَّاعر ذهنية كانت هذه الحركة أم فيزيائية وبهذا يصبح كل الناس شعراء، لأن الإيقاع ليس موجودا إلا في الموت حيث السكون المطلق"[2].

1 عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 221.

2 محمد أحمد قاسم، المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس،طرابلس،لبنان،ط1، 2002، ص 220.

ولذا فإن الإيقاع ذو شمولية ، قد يوجد في النّثر مثلما هو موجود في الشِّعر.

أولاً- القوافي الدَّاخليَّة:

إنَّ الإيقاع الداخلي في حقيقة الأمر يتشكل من عديد الأشياء مثل: التّكرار، التجنيس، التشاكل، التباين، النَّبر التّدوير، ردّ الأعجاز عن الصّدور....الخ، ومنه فإن الإيقاع الداخلي "ناجم عن التركيب البديعي الذي يشكل النسيج الداخلي للبيت الشِّعري، وتتباين قوة الإحساس بهذا الإيقاع من تركيب إلى آخر، ومن هنا فإننا نطمئنّ إلى القول إن المحسنات البديعية وخاصة اللفظية منها تعطي أداء إيقاعيا بالقدر نفسه الذي يعطي أداء بلاغيا، وقد تنبّه الشعراء العرب القدماء والمحدثون إلى هذه الخاصية الصوتية لبعض المحسنات البديعية وما فيها من جرس موسيقي"[1].ولعلَّ من بين ما يطالعنا في شعر مفدي زكريا شيوع **القافية الداخلية الملتزمة**، هذا النوع من القوافي يشكِّل إيقاعًا داخليًّا حيويًا، وأكثر ما نجده في أناشيده، ومعنى هذا " أن يلتزم فيها الشاعر قافية في نهاية الشطر الأول من كلِّ بيت مختلفة عن قافية الأبيات الأخيرة في حرف الروي"[2].

أ- القافية الداخلية الملتزمة:

يقول الشاعر مفدي زكريا في "نشيد الإنطلاقة الوطنية الأولى":

فِـدَاءُ الْجزائــرِ رُوحِي ومَـالِي ألاَ في سَبيــلِ الْحُرِّيَــهْ

فَلْيحيَ (حِــزبُ الاستقـــــلالِ) وَ(نَجْـمُ شمَــال افْريقيَـهْ)

---

1 صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام،الجزائر،ط.1، 1997/1996،ص 160.

2 م.نفسه،ص 161.

ولْيحيَ شباب الشَّعبِ **الغالي** مثَـــالُ الفِـدَا والوَطنيَّــهْ

ولْتَحيَ الجزائـرُ مثلَ الـهلالِ ولتحـــيَ فيها العربيَـــهْ[1]

نلاحظ في الأبيات المذكورة آنفا ،كيف أن القافية الداخلية جاءت مطلقة، مردوفة بالألف، بينما القافية الخارجية جاءت مقيدة، موصولة بالهاء، مع اختلاف رويهما، ولعل هذا ما أشاع في مطلع الأنشودة إيقاعا محببا ،مما يجعل الأفئدة تتعلق به ، والحناجر ترده في ارتياح، ولعل من البديهي أن "أجمل ما يكون الإيقاع الموسيقي حين تكون القافية الداخلية مطلقة، والقافية الخارجية مقيَّدة، لأن الإطلاق في الأولى يوحي باستمرارية الكلام، بينما يوحي التقييد في الثانية بالصمت"[2].

ولا يتوقَّف الشَّاعر مفدي زكريا عند توظيف القافية الدَّاخلية الملتزمة، بل نجده قد وظف من حين لآخر نوعا آخر من القوافي، وهو القافية الداخلية العرضية:

بـ- القافية الداخلية العَرَضيَّة:

ترد مثل هذه القوافي عرضًا في نهاية الأشطار الأولى للأبيات، حيث تطبع إيقاعا يصاعد مع تكرارها، ومن مثل هذه القوافي قول الشَّاعر مفدي زكريا: من قصيدته "وتعطَّلت لغةُ الكلام"

يا لعنةَ الأجيالِ، أنتِ **شهادةٌ** أنَّ التَّمدُّنَ للشُّـــرورِ لِثامُ

---

1 مفدي زكريا، اللَّهب المقدس، ص 104.

2 صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، ص 162.

والعدل زور، والسلامَ **خُرافةٌ** لغــةٌ، تحلَّلُ باسْمها الآثـــــامُ[1]

ومثل هذا كثير في شعر مفدي زكريا، من ذلك قوله في القصيدة نفسها :

وحَباهُمُ طولُ الجهادِ **حصَافةً** وزكت بهم في المحنةِ(الأعوامُ)

وأنالهم صدق الضَّمير **كرامةً** وسمَا بهم في (الطامحينَ) مرامُ[2]

ثانيًا– التّكرار:

يعد التّكرار(repetition) ظاهرة لغوية أسلوبية تعتمد في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات بين الكلمات والجمل، فالتكرار إذا وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية. (relations syntagmitie)

والمراد بالتكرار هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع أو مواضع مختلفة ومتعددة ولذا فإننا نعثر على ظاهرة التكرار في الأدب العربي القديم، حيث كان (ابن قتيبة الدينوري) من أوائل الذين تعرضوا لهذه الظاهرة، حين تناول أسباب التكرار في بعض سور القرآن الكريم، وكذلك أبو الهلال العسكري، وابن رشيق والذي قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة، بل على نوع منها فقط وهو **الإسم** أكان علما أم غير علم، أما تكرار **الجملة** أو العبارة التي تتألف من أكثر من جملة فلا مكان لها عنده. وبالرغم من وجود التكرار في الشِّعر العربي منذ الجاهلية– سواء أكان في صورة تكرار للألفاظ أم للمعاني، أم للألفاظ والمعاني معا، وهذا ما نلحظه خاصة عند شعراء حرب البسوس من أمثال الحارث بن عباد ،والمهلهل بن ربيعة، إلا أن التأثير الكبير على الشعر الحر لم يكن مصدره

1 مفدي زكريا، اللَّهب المقدس، ص 46.

2 م. نفسه، ص 48.

التراث،- من وجهة نظرنا المتواضعة- بل مصدره الأساسي شعر(ت. س. إليوت)الذي كان عظيم الأثر لا على أساليب التكرار فحسب، بل على معظم الأداء الفني للقصيدة الحرة المعاصرة، وبالتالي فالتكرار أخذ منحى جديدا وصار يمثل ظاهرة في القصيدة الحرة، والتكرار من شأنه أن يثري المعنى ويسمو به إلى مرتبة الإبداع والأصالة، فإذا استطاع الشاعر أن يحول التكرار تحولا يخدم آليته الإبداعية وموضوعاته الفنية، ويسيطر على استخدامه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فإن هذا التكرار يتحول بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة[1].

إنَّ التّكرار تقنية من التّقنيات الحيوية التي يستدعيها الشَّاعر المبدع لا لشيءٍ إلاَّ لتعميق معانيه وترسيخها في ذهنية المتلقي، بحيث "يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة"[2].

ويذهب في هذا الشأن ابن رشيق في كتابه:(العمدة) إلى أن للتكرار "مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها: فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ وأقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والإستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب"[3].

---

1 ينظر رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ص،211.

2 حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر،ص 81.

3 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح عبد الحميد هندواي،ج.2،ص 92.

ولعلَّ التّكرار الذي ذكره ابن رشيق هنا، لا يكاد يعدو عشر صور، بينما ظاهرة التكرار في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، تتسع لجميع مستويات اللغة الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية.

ومن بين أنواع التكرار: تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الجملة، التكرار الصوتي، تكرار الصيغة، التكرار بالأمر، تكرار الأسلوب الإستفهامي...الخ.

ويصادفنا في شعر مفدي زكريا جلّ أنواع التّكرار، بداية من التكرار الصوتي، أو بما يعرف تكرار الحرف.

أ- التّكرار الصّوتي(تكرار الحرف):

وهو عبارة عن تكرار حرف يهيمن صوتيًا في بنية المقطع الشّعري، أوالقصيدة، من ذلك قول مفدي زكريا في هذا المقطع، مناجيًا الأمير عبد القادر:

أيَا عبْد **قادرَ**...كنْتَ **الْقَديــرا** وكانَ النِّضالُ طويلاً **عسيـرَا**

شَرعتَ الجهادَ، فلبَّاكَ شعْـبٌ وناجَاكَ **ربٌّ**،فكانَ **النَّصيـــرَا**

ونَظَّمْتَ جيشًا، وسُسْت بلادًا فكنْتَ **الْأميرَ الْخبيرَ الْخطيرَا**[1]

نلاحظ من الوهلة الأولى هيمنة صوت (الرَّاء)،الذي تكرَّر في كثير من البنيات الإفرادية لهذه الأبيات، وغيرها من الأبيات اللاحقة، من ذلك:(قادر، القديرا، عسيرا، شرعت، رب، النصيرا ،الأمير، الخبير، الخطيرا...)،فحرف الرَّاء شكل نسيج هذا المقطع الشِّعري الذي يوحي بثورية الأمير عبد القادر، وعدم رضوخه للإستدمار، وأساليبه القذرة في شراء ذمم الأحرار. ونجد التكرار الصوتي

---

1 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر ،ص53.

أيضا في مثل قول الشاعر، متحدثا في مكاشفة حميمة عن مسقط رأسه، على بحر المتقارب:

تقدَّس واديكِ ،منبعَ عـــزِّي ومسْقطَ رأسِي،وإلـهامَ **حـسنِّي**

وربضَ أبي...ومرابـــعَ أمِّي ومغْنى صِبايَا،وأحلامَ **عُرْسِي**

وفخر الجزائر، فيك تناهـت مكارمُ عربٍ، وأمْجادُ **فُـــرسِ**

وأحفادُ أوَّل من ركـــــزُوا **سيـــادةَ** أرض الجزائرِ **أمْسِ**

دماءُ ابْن **رسْتم** ملءُ الحنايا صوارخُ يلهبْن عزَّة **نفْسِـــي**[1]

نلاحظ هيمنة صوت (السِّين) في هذه المقطوعة، والذي يدلّ على مدى حميمية الإرتباط بالمكان.

ب- التّكرار اللَّفظي:(تكرار الكلمة):

وهو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة. مثل تكرار كلمة "بلادي" في هذا المقطع الشِّعري من إلياذة الجزائر،يقول الشاعر مفدي زكريا :

فيا أيُّها الناسُ...هذي **بِـــلادي** ومعبدُ حبِّي،وحلمُ فـُـؤادي

وإيمـــانُ قلْبِـي. وخَالصُ دينِي ومبْناهُ في مِلَّتي واعْتِقَـادي

بلادِي أحبُّكِ فـــوق الظُّنـــونِ وأشْدو بحبِّك،في كُلِّ نَـادي

عشقْتُ لأجلكِ كلَّ جَميـــــلٍ وهمْتُ لأجْلكِ في كلِّ وادي...

ومَنْ هام فيك أحبَّ الجمـــالْ وإن لامهُ الغُشْمُ،قال:**بـــلادي**

---

1 م. السابق، ص 33.

لأجلِّ **بلادي** عصرتُ النجومَ وأترعتُ كأسِي،وصُغْتُ الشَّوادي[1]

نلاحظ هنا أن كلمة "بلادي" هي بؤرة القصيدة، وحولها تنسج المعاني، وإليها تتوجه الأنظار. ومن ثمة فإن بلاد الشاعر مفدي زكريا هي: معبدُ حبه، وحلمُ فؤاده، وإيمانُ قلبه، وخالصُ دينه، لأجلها عصر النجوم، وصاغ القصائد العصماء يشدو بها في كل حدب وصوب.

ومن أمثلة هذا التكرار أيضا، تكرار كلمة فلسطين في البيتين التاليين: على بحر المتقارب

فِلسْطينُ...لا تجزعـي فا لسَّما ستسندُ للنَّصرِ، إخْلاصيَّهْ

فِلسْطينُ...لا تقْنَطي، فالْحِمى سينصفهُ – اليوم– أحْراريهْ[2]

ففِلسطين هي المعنية بالخطاب هنا، والشاعر ويطمئنها، ويوصيها بعدم الجزع، والقنوط، فنصر الله آت .

جـ – تكرار الجملة:

وقد يكون مثل هذا التكرار غالبا في الإستهلال، من أجل لفت انتباه المنادى لتزويده بنصائح أو بحكم، أو ما شابه ذلك، كقول مفدي زكريا: على بحر الطويل

بني وطني هذي الحضَـــارةُ، فاقْتفُوا لِجُوا بابَها، واسْتصحِبُوا المنهلَ "العَذْبَا"

بني وطني يكفي الجمُـــودُ فشمِّرُوا بريقَ المنى، واستبدِلوا مَحْلكُمُ خَصْبَا

بني وطني يكفي الجمُـــودُ فشمِّرُوا على ساعــدِ الإقدامِ، واقْتحمُوا الخطْبَا

---

1 م. السابق،ص 35.

2 مفدي زكريا، اللَّهب المقدس، ص 347.

بني وطني إنَّ العُلـــــــــومَ تفتَّقت كمائمُـها فيكمْ، ألا فاقْطفُـــوا اللُّبّـــا

بني وطني يكفي النِّفَـــــاق،فبرهنوا أمَـام الـورى عمَّا حشرتُم به الكُتْبَـا

بني وطني هَــذي السَّعادةُ فوقكـــم على مَفْرقِ الجَـــوْزا،ثبُوا نحوَها وثْبَا

بني وطني مَنْ يعشْ عن نفْع قومه فلا أسْكَـــنَ البَـــاري بِجنَّتـهِ قلْبا[1]

نلاحظ أن الشاعر مفدي زكريا كرر في عديد من المرات المتتالية جملة المنادى: "بني وطني"، وهذا من أجل لفت انتباه بني وطنه لما سيقوله، فهو قد قرع طبول الخطر، وأوصى بني وطنه من أجل التعلم والإلتحاق بركب الدول المتحضرة.

د – تكرار بالأمر:

وهو أن يستهل الشَّاعر كلَّ بيت بفعل أمر، يحمل معنىً معينًا. نجد هذا النّوع من التكرار في قول مفدي زكريا من قصيدة "اقرأ كتابك"، يقول على بحر الكامل:

هذا (نفمبـــرُ)، **قُمْ** و**حيِّ** المدْفعَا **واذكُرْ** جِهادكَ...والسِّنينَ الأرْبعَا

واقْرأْ كتابَكَ، للأنَـــامِ مُفصَّـــلا تقرأُ به الدنيـا الحديثَ الأرْوعَا

واصْدعْ بثورتِـــك الزمان وأهــلهُ **واقْرعْ** بدولتك الورى و(المجمعا)

واعْقدْ لحقكَ في الملاحمِ نَـــدْوة يقف السِّلاحُ بها خطيبا مصقعا

وقُلِ:الجزائرُ..**واصْغَ** إن ذكر اسمها تجدِ الجبابرَ ساجـــــدين وركَّعَا[2]

---

1 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص67.

2 مفدي زكريا، اللَّهب المقدس، ص 57، 58.

كما نجد هذا النوع من التّكرار، في مطلع قصيدته"صوت الجزائر" من بحر الخفيف:

أَلْقِ في مَسمـــــعِ الزَّمانِ مقــالاَ **وامْلآ** الكــونَ روعـــةً وجلاَلاَ

وابْعثِ الشِّعرَ كالتَّسابيـــحِ،يختَا لُ إلى عَالمِ الـــخلـو الشَّمــالا

وامْلآ ٱلمهرجان بشــرًا ونُـــورًا **واحْمدِ** المهرجان صحْبــًا وآلَا

واشْهدِ(النجم)في الجزائر قد عا نقَ في (تُونسَ) الكرامِ ٱلـهلاَلاَ[1]

فالشاعر حشد كل هذه الأفعال، التي جاءت بصيغة الأمر:(ألق، وملأ، وابعث، وأقم، واحمد، واشهد)من أجل إشاعة الحركية في قصيدته، لأن الأفعال تدل على الحركة، عكس الأسماء.

هـ- تكرار الصِّيغة:

وهو أن يأتي الشاعر بصيغة محددة من صيغ الكلام في بداية الشطر الأول من البيت ،ويأتي بالصيغة نفسها في الشطر الثاني مثل قول الشاعر مفدي زكريا: على بحر المتقارب

وجَاعتْ فِرنْسَا...**فكنَّا كِرامَـا** وكنَّا الأُلى **يُطْعِمُونَ الطَّعامَا**

فأبْطرهَا قمْحُنا الـــــذَّهَبــيُّ وكمْ **تُبْطرُ الصَّدقاتُ** اللِّئامـا

وبَاعَتْ فِرنْسَا **ضميرَ اليهُودِ** **فباعَ ضميرُ اليهودِ** الذِّمامـا[2]

1 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص134.

2 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص51.

و- تكرار الإستهلال بالنِّداء:

وهو شبيه بالقافية الإستهلالية، وفيه يأخذ المستوى الصّوتي منحىً تصاعديًّا، ومنه قول الشاعر مفدي زكريا: على بحر المتقارب

جَـزائرُ **يا بدْعَـــــةَ** الفاطــرِ **ويَا روعَــةَ** الصَّانعِ الْقَادرِ

ويَا بابلَ السِّحْرِ مِنْ وحْيهـــا تَلقَّبَ هارُوتُ بالسَّاحـــــرِ

ويَا جنَّةً غَــارَ منْها الْجِنــانُ وأشْغلهُ الغيْبُ بالْحَاضِــرِ

ويَا لُجَّـــةً يسْتحمُّ الْحِجـــى ويسْبحُ في موجِها الْكَافِـرِ

ويَا ومْضةَ الحبِّ في خَاطِري وإشْـراقةَ الوحْي للشَّاعرِ

ويَا ثــورةً حارَ فيها الزَّمــانُ وفي شعْبِها الْهادئِ الثَّائرِ[1]

فهذا النوع من تكرار الإستهلال بالنداء، أكسب المقطوعة الشِّعرية إيقاعًا داخليًّا عذبًا، لاسيما وأن المنادى جاء على الوزن نفسه (فعْلة) في مثل:(بدْعة، روْعة، جنَّة، لجَّة، ومْضة، ثوْرة).

ز- تكرار الأسلوب الإستفهامي:

وفيه يكرر الشاعر أسلوب الإستفهام موظفًا بعض أدواته، وقد يكون أسلوب الإستفهام استنكاريا، كمثل قول الشاعر مفدي زكريا في هذه الأبيات مستنكرا أعمال الإستعمار الفرنسي: على بحر المتقارب.

دبورْمُون **هَلْ** دامَ حقدُ الصَّليبِ؟ أنالَ قريقْـــــوارُ من بأْسِنـا ؟

---

1 م. السابق، ص18.

وهَـلْ فتَّ فيليْـبُ في عَزْمِنـَا؟ وحطَّ ٱلقسَاوسُ من شَأننَـا ؟

وهَلْ نَابليـــــونُ ومنْ وسَّمَتْـهُ يداهُ، استهَـانَ بإصْـرارنا ؟

وهَلْ لاَفِيجيـــري وطولِ السِّنينْ اسْتطاعَا ٱلمرُوقَ بأطْفالِنَا ؟[1]

هذه إذا بعض أساليب التكرار في شعر مفدي زكريا، والتي لا شك أنها قد أغنت شعره وميزته بالإيقاع الداخلي، "والتكرار في أغلب الظن يأتي به الأديب لإقرار المعنى وتثبيته في ذهن السامع لغرض بلاغي، بحيث يكون ذا صلة وطيدة في المعنى العام للقصيدة"[2]. وتذهب الشاعرة الناقدة (نازك الملائكة) إلى أن "يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه"[3].ولذا حتى لا يتحول التكرار إلى أسلوب مبتذل، فلا بد أن يحسن الشاعر توظيفه، وأن يكون وثيق الصلة والإرتباط بالمعنى العام للنص، وخاضعا للقواعد الذوقية والجمالية والبيانية، كل هذا حتى يحقق ويعمق المعنى المطلوب، ويزيد من جماليات الإيقاع في النص.

1 م.السابق ، ص89.

2 محمد أحمد موسى صوالحة، الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان ط.1 ،2002،ص237.

3 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،بيروت،ط.14،2007،ص263 ،264.

ثالثا:التَّجنيس:

التجنيس ضروب وأنواع شتى ،ولعلَّ من بين أهم أنواعه، نجد التجنيس الصوتي، والتجنيس الحرفي وكلاهما يغني النَّص ويزيد من توترات إيقاعه الدَّاخلي، ونظرا لأهمية التَّجنيس فقد عقد ابن رشيق القيرواني له بابا في كتابه العمدة سماه:(باب التجنيس)،حيث يقول فيه: "التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى(...) وإذا دخل التجنيس نفي عد طباقا، وكذلك الطباق يصير بالنفي تجنيسا"[1].

ومنه فقد وظَّف الشَّاعر مفدي زكريا التجنيس في عديد من قصائده، بغية إشاعة الإيقاع الداخلي وتكثيفه في ثنايا شعره، ففي "إلياذة الجزائر" مثلاً نجد التجنيس بكثرة في مثل قول الشاعر:

البيت الشعري	التجنيس	نوعه	الصفحة
ويا صفحةً خطَّ فيها البقَا **بنارٍ ونورٍ** جهَـادَ الأُبـاةْ	بين كلمتي: **نار+ نور**	جناس ناقص	19
ويَا تربـــةً **تاهَ** فيهَا الجلالُ **فتاهتْ** بها القممُ الشَّامخاتْ	بين كلمتي: **تاه + فتاهت**	جناس ناقص	19
جزائرُ يا **بِـدْعةَ** الفاطرِ ويَا **روعةَ** الصَّانعِ القادرِ	بين كلمتي: بدعة+ روعة	جناس ناقص	20

1 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1،،ص 283، 293.

ويَا **مثَلاً** لصَفاءِ الضَّميرِ يجلُّ عن **المثلِ** السَّائرِ	بين كلمتي: مثلاً+ المثل	جناس ناقص	20
وفي كلِّ حيٍّ لنا **صْبوةٌ** مرنحة من غوايات **صبٍّ**	بين كلمتي: **صبْوة+ صبّ**	جناس ناقص	21
تنبَّأتُ فيها بإلْيَــاذتي فآمنَ بي وبها **المُتنبِّي**	بين كلمتي: **تنبأتُ + المتنبي**	جناس ناقص	21
وأنتِ ٱلحنَانُ،وأنتِ **السَّماحُ** وأنتِ **الطِّماحُ**،وأنتِ ٱلهنَا	بين كلمتي: **السَّماح + الطماح**	جناس ناقص	22
ومنكِ استمدَّ **البناةُ** البقاء فكانَ الخلودُ أساسَ **ٱلبِنَا**	بين كلمتي: البناةُ+ البنَا البناةُ+ البنَا	جناس ناقص	22
وسلْ قبةَ **الحُورِ** نمَّ بها منارٌ على **حورِها** يتآمر	بين كلمتي: الحور+ حورها	جناس تام	23
البيت الشِّعري	التجنيس	نوعه	الصفحة
وفي القصبةِ امتدَّ ليلُ **السَّهارى** ونهرُ المجَرة نشوان **سَاهرْ**	بين كلمتي: **السَّهارى+ ساهر**	جناس ناقص	23
أمَا **طوَّقنا** سَــلاسلُــهُ **فطوَّقَ** تاريخُنا الأعصرَا؟	بين كلمتي: **طوقنا + فطوق**	جناس تام	23

وثورةُ قلبي،**كثورةِ** شعبي هُما ألهمَاني،فأبْدعْتُ شعْرا	بين كلمتي: **ثورة + كثورة**	جناس تام	25
و**حربُ** القلوبِ،**كحرب** الشُّعوب ومنْ صدَّقَ العهْدَ،أحْرزَ نصْرَا	بين كلمتي: **حرب + كحرب**	جناس تام	25
و**حربُ** القلوبِ،**كحرب** الشُّعوب ومنْ صدَّقَ العهْدَ،أحْرزَ نصْرَا	بين كلمتي: **القلوب + الشعوب**	جناس ناقص	26
عرجْنا ننافحُ بإينام **صُبْحَا** كأنَّ اغْتصبنَا لهامانَ **صَرْحَا**	بين كلمتي: **صبْحا + صرْحا**	جناس ناقص	26
تموج من الشَّمسِ **أسرارهُ** و**سرُّ** الهوى ماثلٌ ليس يمحى	بين كلمتي: **أسرارهُ + سرُّ**	جناس ناقص	26

هذه عيِّنة فقط من توظيف التَّجنيس في شعر مفدي زكريا، هذا ونجده قد بلغ ذروة الولع بالمحسنات اللَّفظية، وخاصة بالتجنيس، والتشاكل، والتباين في قصيدته الموسومة ب: "وتعطلت لغة الكلام"، حيث نجد مفدي يعارض فيها قصيدة أبي تمام التي قالها في فتح عمورية.

يقول الشاعر مفدي زكريا على بحر الكامل:

نطقَ **الرَّصاصُ**،فما **يُبَـاحُ كلامُ** وجرى **القِصاصُ**، فما **يُتاحُ ملامُ**

وقَضَى الزَّمانُ، فَلا مردَّ **لـحكمه** وجرى **القَضاءُ**، وتمت **الأحكامُ**..

وسَعتْ فِرنْسا للقيامــةِ، وانْطَوى يومُ النُّشـــورِ، وجفَّتِ الأقْـلامُ

وْالقَابِضُونَ على ْالبسِيطةِ، أفْصَحُوا والكـــونُ باحَ، وقالتِ الأيَّـــامُ

وتعلَّمَ المُسْتعْمرُون **شعُـــوبَـها** أن التَّحكم في **الشُّعوبِ**، حـرامُ

هُمْ **حرَّرُوا** ْالمِيثاقَ، هلاَّ **حـرَّرُوا** أُمَمًا، **تُسامُ** حقَــارةً **وتُـضَامُ؟؟**

مَا إن تُقامُ لما يُسَطَّــرُ حُرمـــةٌ أو يعضُدَ القلمَ الرفيــعَ حسامُ...

السِّيفُ، أصدقُ لـهجةً من أحـرفٍ كُتبتْ، فَكَــانَ بيَانـَهَا، الإبْـهَامُ

والنَّارُ، أصدق حجـةً، فاكْتُبْ بهـا ما شئتَ،تُصعقْ عندهَا الأحلامُ

إنَّ **الصَّحائِفَ، للصَّفائـــحِ** أمْرُهــا **وْالـحِبْرُ حربٌ، والكَلامُ كِـــــلامُ**

عزُّ **(المكاتبِ)**،في الحياةِ **(كتَائبٌ)** زحَفتْ، كأنَّ جنُـودَها الأعْـلامُ

خيرُ **ْالمحَافلِ**، في الزمان **جحافـلٌ** رُفعت، على وحَداتها الأعـلامُ

لُغـةُ القَنابلِ، في البيانِ فَصيحـةٌ وُضِعت،لمن في مسمعيهِ صُمامُ

و**(لَـــوافحُ)** النِّيرانِ، خيرُ **(لـوائحٍ)** رُفعتْ،لمن في نَــاظريـــهِ ركَــامُ[1]

نلاحظ في هذه الأبيات مدى افتتان مفدي زكريا بالمحسنات اللَّفظية، ولا سيما الجناس الحاصل ما بين (الرصاص والقصاص، ويباح ويتاح، وكَلامُ وملامُ، وقضى والقضاء، ولحكمه والأحكام، وشعوبها والشَّعوب، وتُسام وتُضام،

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس42.43.44

والصَّحائف والصَّفائح، والحبر والحرب، والكَلام وكِلامُ، والمكاتب وكتائب والمحافل وجحافل، ولوافح ولوائح...).

فمثل هذه الصنعة المتمثلة في الجناس صبغت القصيدة بمسحة إيقاعية داخلية جلية، زادتها رقة وعذوبة، لاسيما وأن البنيات الإفرادية المختارة تتجاور وتتقارب في مخارج حروفها وبنياتها.

رابعًا: التَّشاكل

إنَّ التَّشاكل من المنظور السيميائي منبثق من جذرين يونانيين أولهما(ISOS) يساوي أو مساو، وثانيهما(TOPOS) وتعني المكان، فقيل (ISOTOPIE) وكأن هذه التركيبة اللغوية تعني تساوي أو المكان المتساوي، ثم أطلقت هذه العبارة توسعا ومجازا من باب علاقة المجاورة في سياق الكلام، فكأنما يريدون التشاكل إلى كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى، الباطنية المتجسدة في التعبير أو الصياغة، بمعنى متماثلة ومتشابهة أو متقاربة على نحوها مرفولوجيًّا أو نحويًّا أو إيقاعيًّا أو تركيبيًّا أو معنويًّا.

والتشاكل في تراثنا البلاغي العربي أشير إليه إشارات طفيفة فيما يعرف " الطباق والمقابلة والنشر واللف والجمع"، إلى غير ذلك من المصطلحات اللغوية التي تلامس من قريب أو من بعيد مفهوم التشاكل عند اللسانيين الغربيين، لقد أضفى التراث العربي أبعادا شتى تفوق وتتجاوز المعطيات اللغوية في حدود تقابلاتها المعنوية والصوتية والمفرداتية.

حيث نجد العلامة (عمر بن مسعود بن ساعد المنذري) في تعريف لمصطلح التشاكل، وكذلك مصطلح التباين على النحو التالي إذ يقول هذا العلاَّمة:

وأعلم أن الأشياء المتشاكلة على ثلاث مراتب إحداها أن تكون متشاكلة في الكيفيتين أعني الفاعلة والمتفاعلة معا كالحار اليابس مع الحار اليابس، وهذا أقوى أنواع المشاكلة، والثانية أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط مثل الحار الرطب والحار اليابس، والثالثة أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل اليابس الحار واليابس البارد وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية لأن المنفعل يكون أضعف من الفاعل.

وأما الأشياء المتقابلة أيضا على ثلاث مراتب، الأولى وهي أقواها أن تكون متقابلة في الكيفيتين معا مثل الحار اليابس والبارد الرطب، والثانية هي أوسطها أن تكون متقابلة في الفاعلتين مثل الحار الرطب.. وأدناها أن تكون متقابلة في المنفعلتين معًا مثل الحار اليابس والحار الرطب، والبارد اليابس والبارد الرطب[1].

لذا فإن كلا من التَّشاكل والتَّباين هما عبارة عن أدوات إجرائية، يستخدمها النقاد من أجل فك شفرة النص من مختلف مستوياته، حيث نجد مثلا: أ = ب، وفي حالة التباين يكون أ×ب

لذا يحصل التَّشاكل في شعر مفدي زكريا، وإن كان بعضه يأتي عفو الخاطر ولا يتكلفه الشاعر، وقد رصدنا بعض أمثلة التَّشاكل عنده لاسيما في إلياذة الجزائر والتي جاءت كالآتي:

1 ينظر أحمد جاب الله، التشاكل والتباين في لامية العرب، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،2002، ص 95، نقلا عن العلامة عمر بن مسعود بن ساعد المنذري، مجلة نزوى،ع1 1994 ص150.

البيت الشعري	التشاكل	الصفحة
ويَا **بَسْمـــةَ** الـرَّبِّ في أرْضـــهِ ويَا وجْهـهُ **الضَّاحكَ** ٱلقسَماتْ	التَّشاكل بين كلمتي **بسمة = الضَّاحك**	19
ويَا **لوحةً** في سجلِّ الخلـــودْ تمُـوجُ بها **الصُّورُ** ٱلحالماتْ	التَّشاكل بين كلمتي **لــوحةً = الصُّــورُ**	19
ويا قصَّــةً بثَّ فيهَا **الوجُـودُ** مَعاني السُّمــوِّ برُوعِ **الحياةْ**	التَّشاكل بين كلمتي **الوجُودُ = الحياةْ**	19
ويَا بابلَ **السِّحــرِ**،مِنْ وحْيهَا تلقَّبَ هَـــارُوتُ **بالسَّاحـــرِ**	التَّشاكل بين كلمتي **السِّحــر= السَّاحـرِ**	20
ويَا **جنَّــةً** غَــار منْها **الجِنانُ** وأشْغلـهُ الغيــبُ بِالْحَاضــرِ	التَّشاكل بين كلمتي **جنَّــةً = الجِنانُ**	20
ويَا **لُجَّةً يسْتَحِمُّ** ٱلجَمــالُ و**يسْبَـــحُ** في **موجِهَا** ٱلكَافرِ	التَّشاكل بين كلمتي **يسْتَحِمُّ = يسْبَحُ** **لُجَّـةً = موجِهَا**	20
ويَا **ومْضةَ** الحبِّ في خَاطِري و**إشْــراقةَ** ٱلــوَحْي للشَّاعِــرِ	التَّشاكل بين كلمتي **ومْضةَ = إشْــراقةَ**	20
ويَا مَنْ **سَكبْتِ ٱلجمالَ** برُوحِي ويَا مَنْ **أشَعْتِ الضِّيــاءَ** بِدرْبِي	التَّشاكل بين كلمتي **سَكبْتِ = أشَعْتِ** **ٱلجمالَ = الضِّيــاءَ**	21

البيت الشعري	التشاكل	الصفحة
ومهْمَا بعدْتُ،ومَهْمَا قَرِبْتُ غَـرامُكِ فوقَ **ظُـنُوني** ولُبِّي	التَّشاكل بين كلمتي **ظُـنُوني = لُبِّي**	21
ففِي كُـلِّ درْبٍ لنَا **لُـحْمَـــةٌ** مُقدَّســـةٌ مِنْ **وِشَاجٍ** وصُلْبِ	التَّشاكل بين كلمتي **لُـحْمَـــةٌ = وِشَاجٍ**	21
جَـزائِـرُ أنْتِ عَـرُوسُ الدُّنَـا ومنْكِ اسْتمدَّ **الصَّبَاحُ السَّنَا**	التَّشاكل بين كلمتي **الصَّبَاحُ = السَّنَا**	22
وأنْتِ **الْـحنَانُ**،وأنْتِ السَّمَاحُ وأنْتِ الطِّماحُ،وأنْتِ **الْـهَنا**	التَّشاكل بين كلمتي **الْـحنَانُ = الْـهَنا**	22
وَمنْكِ اسْتمَدَّ الْبُناةُ **الْبَقَاءَ** فكانَ **الْخلُودُ** أسَاسَ الْبِنَا	التَّشاكل بين كلمتي **الْبَقَاءَ = الْخلُودُ**	22
تُباركُهُ أمُّ إفْريقيَا... على صَلواتِ **الْعَذَارى السَّواحِرِ**	التَّشاكل بين كلمتي **الْعَذَارى = السَّواحِرْ**	22

هذه بعض أمثلة التشاكل في شعر مفدي زكريا وهي غيض من فيض، ولا شك أن مثل هذا التَّشاكل يمنح القصيدة طاقة إيقاعية داخلية، ويزيد من تعميق المعاني التي يقصد إليها الشاعر، خاصة إذا كان من نوع التَّقابلي الكيفي.

ولعلَّ لهذه الأسباب وغيرها، فقد سعى الشَّاعر مفدي زكريا إلى إشاعة الإيقاع في شعره، ولذا وظَّف شتى الأساليب ،لأنه كان أشدَّ الإيمان أن الإيقاع هو أهم خاصية يتميز بها الشِّعر العربي عن باقي أشعار الأمم الأخرى، ولذا إذا اطلعنا على قصيدته السالفة الذكر(وتعطلت لغة الكلام) وجدناها أيضا تزخر بأشكال التشاكل، حيث يقول:

نطقَ **الرَّصاصُ**، فما يُبَاحُ كــلامُ وجرى **القِصاصُ**، فما يُتاحُ ملامُ

وقَضَى الزَّمانُ، فَلا مردَّ **لحكمــه** وجرى **القَضاءُ**، وتمت **الأحكامُ**..

وسَعتْ فِرنْسا **للقيامــةِ**، وانْطَــوى **يومُ النُّشــورِ**، وجفَّتِ الأقْلامُ

وٱلْقَابِضُونَ على ٱلبسِيطةِ،أفْصَحُوا والكــونُ **باحَ**، و**قالتِ** الأيَّــامُ

وتعلَّمَ **المُسْتعْمرُون** شعُــوبَــها أن **التَّحكم** في الشُّعوبِ، حرامُ

هُمْ **حرَّرُوا** ٱلمِيثاقَ، هلاَّ **حــرَّرُوا** أُمَمًا، **تُسامُ** حقَــارةً **وتُـضَامُ؟؟**

مَا إن تُقامُ لما يُسَطَّــرُ حُرمــةٌ أو يعضُدَ القلمَ الرفيــعَ حسامُ...

السِّيفُ، أصدقُ لـهجةً من **أحرفٍ** **كُتبتْ**، فَكَــانَ بيَانَهَا، الإبْهَــامُ

والنَّارُ، أصدق حجـةً، فاكْتُبْ بها ما شئتَ ،تُصعقْ عندهَا الأحلامُ

إنَّ **الصَّحائِفَ، للصَّفائــحِ** أمْرُها **وٱلْحِبْرُ حربٌ**، والكَلامُ كِــلامُ

عزُّ (المكاتبِ)،في الحياةِ **(كتَائبٌ)** زحَفتْ، كأنَّ **جنُــودَها** الأعْلامُ

خيرُ ٱلمحَافلِ، في الزمان **جحافلٌ** رُفعت، على **وحَداتِها** الأعلامُ

لُغــةُ القَنابلِ، في **البيانِ** فَصيحةٌ وُضِعت، لمن في مسمعيهِ صُمامُ

و**(لَــوافحُ) النِّيرانِ**، خيرُ (لَوائحٍ) رُفعتْ، لمن في نَــاظريــهِ ركَــامُ[1]

فالتَّشاكل الصّوتي والمعنوي حاصلٌ – لا محالة– في هذه القصيدة بين كثيرٍ من الثُّنائيات من بينها: (القِصاص والرَّصاص، قضى والقضاء، لحكمه والأحكام، القيامة ويوم النشور، باح وقالت، المستعمرون والتحكم، حرَّرُوا وحرَّرُوا، تُسَامُ

1 مفدي زكريا،اللهب المقدس.ص42.43.44.

وتُضَامُ، الصَّحائف والصَّفائح، كتائبٌ وجنودُها، جحافل وحداتها، لغة وبيان، لوافح والنيران....).

ومثلما يتردَّد التَّشاكل في شعر مفدي زكريا، يتردَّد التَّباين أيضًا، وكلاهما يشكِّل نغمية الإيقاع الدَّاخلي، ويزيد من جماليات الإقناع والإبلاغ الشِّعري.

خَامسًا: التَّباين

إذا كان التَّشاكل يمثل المطابقة الصوتية أو المعنوية في أسمى تجلِّياتها، فإنَّ التَّباين على عكس التَّشاكل، فإنه يمثل التَّباعد والإختلاف، وهو حاصلٌ أيضًا عند شاعر الثورة مفدي زكريا، لكنه بنسب أقلَّ من التَّشاكل، ومردُّ هذا ربما لأن الشَّاعر قضى كلَّ حياته يدعو إلى الوحدة بين أقطار المغرب العربي خاصة، وربوع العالم العربي الإسلامي عامة.

ومن بين التَّباين الحاصل – على سبيل المثال لا الحصر- في إلياذة الجزائر ما يلي:

البيت الشعري	التَّباين	الصفحة
ويَا جنَّـةً غَـار منْها الجِنانُ وأشْغلـهُ **الغيــبُ بِالْحَاضــرِ**	التَّباين بين كلمتي **الغيب** + **الحَاضرِ**	18
ويَا ثَـورةً حارَ فيهَا الزَّمَــانُ وفي شعْبِها **الْـهَـادئِ الثَّـــائرِ**	التَّباين بين كلمتي **الْـهَـادئِ** + **الثَّـــائرِ**	18
ومهْمَا **بعدْتُ**،ومَهْمَا **قَربْتُ** غَـرامُكِ فوقَ ظُـنُوني ولُبِّي	التَّباين بين كلمتي **بَعدْتُ** + **قَربْتُ**	19

البيت الشعري	التَّباين	الصفحة
وفي كلِّ شبـــرٍ لنا قصَّـــةٌ مجنَّحةٌ مِنْ **سَـــلامٍ وحـــربٍ**	التَّباين بين كلمتي **سَـــلامٍ + وحـــربٍ**	19
وفي كلِّ **حيٍّ**،غَـــوالي الْمُنى وفي كل **بيتٍ**:نشيدُ الجزائرْ	التَّباين بين كلمتي **حيٍّ+ بيتٍ**	21
سَلِ الأطْلسَ الفرْدَ عَنْ جُرْجُرا تعَالى يَشدُّ **السَّمَـا بَـالثَّـــرى**	التَّباين بين كلمتي **السَّمَـا + الثَّـــرى**	22

هذا ولم يكتف الشاعر "مفدي زكريا" بالقوافي الداخلية، والتكرار، والتجنيس، والتشاكل، والتباين، من أجل إشاعة الإيقاع الداخلي في ثنايا شعره، بل نجد كثيرا من الظواهر الإيقاعية الأخرى في شعره مثل التقسيم، والمقابلة، والتدوير، وغيرها... فمن أمثلة التقسيم – على سبيل المثال- قوله في إلياذة الجزائر:

وأنْتِ الحنَانُ،وأنتِ السَّمَاحُ وأنتِ الطماحُ، وأنتِ الْـهنَا[1]

أما من أمثلة المقابلة، فنجد قول الشاعر:

ولاَ يكْتمُ السِّرَّ إلا المَشُـوقُ ومنْ لم يهمْ ليسَ يكتُمُ سِرَّا[2]

وقَدْ عاشَ دربًا لحلْوِ الْأمَاني فأصْبحَ درْبًـا يُلاقي الْمُنونَا[3]

تُهدهُـدهُ النَّسمَـاتُ كـــأمٍّ تُهدهدُ طوعَ الْكَرى طِفْلـــهَا[1]

1 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص20.

2 م.نفسه، ص23.

3 م.نفسه ، ص27.

كما يحفل شعر مفدي زكريا، أيضًا بشيوع ظاهرة "التدوير"، و"يعد التدوير من أهمّ الظواهر التي يقف عندها باحثو الإيقاع وموسيقى الشعر، وذلك لشيوعه وشهرته قديما وحديثا، ولأهميته في عملية التشكيل الشعري، غير أن مصطلح التدوير يتخذ الآن صورا ومفاهيم وأشكالا أخرى غير التي كان عليها.كان التدوير يعني اشتراك الشطرين(الصدر والعجز)في الكلمة وحينئذ، يسمى البيت المصراعي مدورا، أو موصولا أو متداخلاً أو مدمجا "[2].

ومن أمثلة التَّدوير نجد قوله:

تُباركُــهُ أمُّ إفْريقـيَـــا... على صَلـواتِ الْعَـذَارى السَّواحِرْ[3]

وقوله أيضا في قصيدته: "تحية الشبيبة الميزابية لسفارة الشيخ سليمان باشا الباروني"

أوْ قالَ: قفْ نَصفُ الطبيعةَ خلْتُ(فُلْـ ـتِيرَا) و(هِيجُـــو) ثم يسْتمِعَانِهْ

أو خَطَّ خرَّ(ابنُ الخطيبِ) معَ(ابْنِ خَلْـ ـدُونٍ) و(قابـــوسٍ) للثْمِ بَنَانِهْ[4]

من كلِّ ما ألمحنا إليه، يتَّضح لنا مدى غنى التّجربة الشِّعرية عند مفدي زكريا بشتى مكونات الإيقاع بنوعيه الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، فقد عبَّأ شعره به، حتى يتمكن من التعبئة الثورية، ولذا كان شعره دوزنات موقَّعة على نغمات الرَّشاش والبارود، فاستحق عن جدارة لقب شاعر الثورة الجزائرية.

---

1 م. السابق ، ص32.

2 ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري الشعر الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا تطبيقيا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،إربد،الأردن،ط.1،2011،ص242.

3 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص21.

4 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلَّم،ص39.

الإيقاع الداخلي من خلال القرآن الكريم

يلعب الإيقاع الموسيقي الداخلي في الشعر الثوري دورا بارزا في القصيدة جنبا إلى جنب مع الإيقاع الموسيقي الخارجي فيها، حيث يعتمد على الألفاظ الثورية المناسبة له مثل التي يزخر بها شعر مفدي زكريا والتي لا تخلو قصيدة منها، كما يعتمد على التراكيب والصيغ والمحسنات البديعية بنوعيها المعنوية واللفظية لما فيها من جرس موسيقي.

يضفي على الغرض الشعري نغما غنائيا وجدانيا. وتكون هذه المحسنات دون تكلف وتصنع وأفضلها ما يرد عفويا طبيعيا كالديكور المتناسق بطريقة تقنية حيث يبعث الإرتياح في النفس وتزخر به شتى مناحي الحياة .

إن القارئ لآثار الشاعر مفدي زكريا يجد موروثا دينيا هاما موظفا في نصوصه بسبب نشأته على تعلم القرآن الكريم أولا في بني يزقن بغرداية المعروفة بطابعها الديني المميز، ولا أنوي التكلم على توظيفه للرموز الدينية من رسل وأنبياء عَلَيْهِمُ ٱلسَّلَامُ وملائكة وجنة ونار وغزوات وسادة وقادة وما إلى ذلك كما أنني لا أضيف تلميحا أو تضمينا أو أي موروث ديني آخر سوى كتاب الله، والحديث النبوي الشريف إلا بصورة جد مختصرة في هذا الفصل لأنها تحتاج أن تكون عملا أدبيا أو لغويا آخر... ولكنني أنوي التكلم عما يرتبط بالإيقاع الموسيقي الداخلي؛ فالقرآن الكريم معجزة كبرى، فيما احتوته معاملاته وعباداته، وفي شتى مناحيه، انطلاقا من أسلوبه المتين. فعند التأمل في تعابيره وتفحصها يحدثنا الدكتور محمد عبد الله دراز بقوله:" ستجد اتساقا وائتلافا يسترعي من سمعك ما تسترعيه الموسيقى والشعر، على أنه ليس بأنغام الموسيقى ولا بأوزان

الشعر، وستجد شيئا آخر لا تجده في الموسيقى ولا في الشعر، ذلك أنك تسمع القصيدة من الشعر فإذا هي تتحد الأوزان فيها بيتا بيتا، وشطرا شطرا، وتسمع القطعة من الموسيقى فإذا هي تتشابه أهواؤها وتذهب مذهبا متقاربا، فلا يلبث سمعك أن يمجها، وطبعك أن يملها، إذا أعيدت وكررت عليك بتوقيع واحد، بينما أنت من القرآن أبدا في لحن متنوع متجدد، تنتقل فيه بين أسباب وأوتاد وفواصل على أوضاع مختلفة يأخذ منها كل وتر من أوتار قلبك بنصيب سواء، فلا يعروك منه على كثرة ترداد ملالة ولا سأم. بل لا تفتأ تطلب منه المزيد "[1]

إن الفاصلة هي القافية وإن كانت القافية تخص الشعر فالفاصلة تخص النثر" وخصت فواصل الشعر باسم القوافي لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها في شعره لا يخرج عنها، وهي في الحقيقة فاصلة، لأنها تفصل آخر الكلام، فالقافية أخص في الإصطلاح، إذ كل قافية فاصلة، ولا عكس ...ويمتنع استعمال القافية في كلام الله تعالى، لأن الشرع لما سلب عنه اسم الشعر وجب سلب القافية أيضاً عنه لأنها منه، وخاصة به في الإصطلاح. وكما يمتنع استعمال القافية في القرآن، لا تطلق الفاصلة في الشعر، لأنها صفة لكتاب الله، فلا تتعداه"[2].

وبمعنى آخر فإن الفاصلة القرآنية،"هي كلمة آخر الآية، كقافية الشعر وقرينة السجع"[3]. ولا يعاب أصلا على الدارس توظيف كلمة الموسيقى أو الإيقاع الموسيقي بنوعيه في القرآن الكريم، وإن كانت القراءة شاملة لكل مقروء فإن الذكر الحكيم يجود ويرتل ويتلى، وأداؤه ليس كأداء النثر أثناء القراءة، ولذا كان

---

1 محمد عبد الله دراز. النبأ العظيم. دار القلم الكويت .الطبعة4. 1397هـ /1977م . ص102.

2 بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي. البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ج1. دار المعرفة بيروت لبنان ، ط2 ، 1972 . ص58-59.

3 م.نفسه. ص53.

له وقع خاص في النفس" لأن الموسيقى تقطرمن كل حرف من حروف الأسلوب القرآني، ومن كل عبارة من عباراته، تتبع من داخل الكلمات، ومن ورائها، ومن بينها بطريقة مُحَيَّرَةٍ"[1]. إن سور القرآن الكريم لا تخلو من الفواصل بُدًّا، فهي ثابتة في نهاية كل آية حيث تبنى على الوقف، وتعتمد على الوزن والروي تارة، وتارة تكتفي بأحدهما، فيتكون ذلك الإيقاع الموسيقي في القرآن الكريم، وللتأكيد فإن "الإيقاع الموسيقي منتشر في القرآن جميعه، فحيثما تلاه المؤمن أحس بالإيقاع الداخلي في سياقه"[2].

إننا نجد كل التراكيب والصيغ والألفاظ والحروف والفواصل والبديع تدل على الإيقاع الموسيقي في القرآن الكريم – خصوصا في الإيقاع الموسيقي الداخلي – لها جرسها الخاص الذي يقرع الآذان، " فكانت هذه الموسيقى القرآنية إشعاعا للنظم الخاص في كلّ موضع، وتابعة لقصر الفواصل وطولها، كما هي تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة، ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة...على أن النسق القرآني قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعا، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفعيلات التامة، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة. وأخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقى الداخلية، والفواصل المتقاربة في الوزن التي تغني عن التفاعيل، والتقفية المتقاربة التي تغني عن القوافي، وضُمَّ ذلك إلى الخصائص التي ذكرنا، فنشأ النثر والنظم جميعا"[3].

---

1 محمد طول. البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1991 ص 189.

2 صلاح عبد الفتاح الخالدي. نظرية التصوير الفني عند سيد قطب،مطبعة حطين،دار الفرقان الأردن الطبعة1403هـ/1983م .ص166.

3 سيد قطب. التصوير الفني في القرآن،دار الشروق بيروت،الطبعة 8، 1983ص102-103.

وخلاصة لما ذكرت أقدم قول الدكتور عبد الحميد إبراهيم في تعريف الفاصلة القرآنية ومشابهتها لقافية الشعر كدليل اجتهادي وظف فيه اللفظة المستنبطة من القرآن الكريم: "أما الفاصلة فهي آخر الآية، كقافية الشعر، وقرينة السجع؛ أخذا من قوله تعالى: ﴿كِتَٰبٌ فُصِّلَتَ ءَايَٰتُهُۥ﴾. وقد سميت كذلك لأنها تفصل بين كلامين. وهي في الأصل الخرزة تفصل بين الخرزتين، وهذا يوحي بأن تركيب الكلام هنا يشبه تركيب الخرز في العقد. فلا تتداخل الحبات، لأن هناك فاصلة بين كل خرزتين، وقد تحدث كثير من الأدباء عن جمال الفواصل في السورة، وعن ملاءمة الفاصلة للآية".[1]

إن المتتبع لما جمعت من أدلة وشواهد خشية سوء الفهم، والدافع الوحيد بعد مطالعتي لـ : (اللهب المقدس وإلياذة الجزائر وأمجادنا تتكلم) وجدت توظيف الشاعر للقرآن الكريم بصورة مكثفة خدمت نصوصه الشعرية، وكيف لا وغرضه الشعري معروف فلا أغراض في "اللهب المقدس" و"الياذة الجزائر" خصوصا سوى الغرض الثوري من تمجيد للثورة وأبطالها والإفتخار بها ، والدعوة إلى الكفاح والجهاد في سبيل الله فوجد الدعم الأكبر في موروثه المدخر بين طيات ثقافته الدينية فاقتبس من كتاب الله، فاستدعى القاموس القرآني ونظامه الإيقاعي، وتجلى هذا التوظيف للنص القرآني على الإجترار القائم على الإقتباس الحرفي – غالبا– ونضج التعامل معه، فخصصت الجزء الأخير من فصل الإيقاع الموسيقي الداخلي له؛ وأذكر على حساب المثال لا الحصر صورتين خاصتين لما ورد ذكره تليهما جدولة خاصة بدءا بـ "اللهب المقدس" فـ "إلياذة الجزائر" ثم " أمجادنا تتكلم".

1عبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية مذهب وتطبيق. الكتاب الثاني: التطبيق.دارالمعارف. مصر.1986. ص189، 190.

1. القصيدة الأولى : ألا إن ربك أوحى لها!

هـــو الإثـــم زلـــزل زلزالهـــا فزلزلـــــت الأرض زلزالهـــــا

وحملهـــا النـــاس أثقـــالهم فأخرجـــــت الأرض أثقالهـــــا

وقـــال ابـــن آدم فـــي حمقـــه يســـــائلها قـــائلا مالهـــا؟؟

فـــلا تســـألوا الأرض عـــن رجـــة تحـــــاكي الجحـــــيم وأهوالهـــا

ألا ان ابلـــيس أوحـــى لكـــم ألا ان ربـــك أوحـــى لهـــا![1]

سورة الزلزلة

(بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَـٰنِ ٱلرَّحِيمِ)

إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿١﴾ وَأَخْرَجَتِ ٱلأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿٢﴾ وَقَالَ ٱلإِنسَـٰنُ مَالَهَا ﴿٣﴾ يَوْمَبِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا ﴿٤﴾ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا ﴿٥﴾ يَوْمَبِذٍ يَصْدُرُ ٱلنَّاسُ أَشْتَاتاً ﴿٦﴾ لِّيُرَوْاْ أَعْمَـٰلَهُمْ ﴿٧﴾ فَمَنْ يَّعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْراً يَرَهُۥ ﴿٨﴾ وَمَنْ يَّعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرّاً يَرَهُۥ ﴿٩﴾

إن سورة (الزلزلة) المتميزة بأسلوبها القوي المتين تمثل "هزة عنيفة للقلوب الغافلة. هزة يشترك فيها الموضوع والمشهد والإيقاع اللفظي"[2]، إن الشاعر مفدي زكريا نظم هذه القصيدة: (ألا إن ربك أوحى لها) وحين التأمل في الآيات: 2.1.

1 مفدي زكريا.اللهب المقدس.273.

2 سيد قطب، في ظلال القرآن،مج6،ج30،دار الشروق القاهرة مصر،ط1408،15 هـ/1988م ،ص3954.

5.3. نجد توظيف الشاعر اللفظي لها تاما، وانتقى عنوان قصيدته من الآية الخامسة:

﴿٤﴾ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا ﴿٥﴾ = **ألا إن ربك أوحى لها**

وتقيد بالترتيب المنطقي القرآني في نصه الشعري :

إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿١﴾ = **فزلزلت الأرض زلزالها**

﴿١﴾ وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿٢﴾ = **فأخرجت الأرض أثقالها**

﴿٢﴾ وَقَالَ ٱلْإِنسَٰنُ مَا لَهَا ﴿٣﴾ = **يسائلها قائلا مالها؟؟**

﴿٤﴾ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا ﴿٥﴾ = **ألا ان ربك أوحى لها![1]**

وحافظ على الإيقاع الموسيقي الداخلي فيها، فقام باجترار اللفظ تماما، إضافة إلى الفاصلة القرآنية في نهاية كل آية بـ (لها) التي كانت أيضا رويا بالنسبة للقصيدة؛ فاللام روي والهاء وصل والألف خروج. وإذا كانت السورة القرآنية تخص يوم القيامة فالقصيدة تخص زلزال الأصنام – الشلف حاليا – حيث نظمها بمناسبة زلزال هذه البلدة[1]. إن هذا المشهد غريب مفاجيء ومفجع، وعلى الإنسان أن يدرك ذلك وإذا كان زلزال الأصنام قد رآه البشر بما فيه من خوف وهلع، فيوم القيامة هو فزع وهول لا يضاهيه زلزال " وهنا و(الإنسان) مشدوه مأخوذ، والإيقاع

1 ينظر اللهب المقدس 273

يلهث فزعا ورعبا، ودهشة وعجبا، واضطرابا وموراً .. هنا والإنسان لا يكاد يلتقط أنفاسه وهو يتساءل: مالها مالها ؟ هنا يواجه بمشهد الحشر والحساب..."[1]

كما أن المتصفح لقصائد مفدي زكريا يجد فيها تكرارا للألفاظ والصيغ التي تلعب دورا هاما في الوظيفة الإيقاعية، منها مثلا ما ورد في توظيف ألفاظ سورة الزلزلة :

مـــا بالهـــا بعـــد الـــدلال تنكـــرت لبلادهـــا؟ ومـــن الـــذي أوحـــى لهـــا؟

فهـــل الجزائـــر أفرغـــت فضـــلاته؟ وهـــل الجزائـــر أخرجـــت أثقالهـــا؟[2]

﴿٤﴾ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحىٰ لَهَا ﴿٥﴾ = **لبلادها؟ ومن الذي أوحى لها؟**

﴿١﴾ وَأَخْرَجَتِ ٱلأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿٢﴾ = **وهل الجزائر أخرجت أثقالها؟**

وحين يقول:

وتكالـــب الســـفهاء مـــن غلمانهـــا متمـــــردين فزلزلـــــت زلزالهـــــا[3]

إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿١﴾ = **متمردين فزلزلت زلزالها!**

---

1 سيد قطب .في ظلال القرآن.مج6،ج30،ص3955.

2 مفدي زكريا،اللهب المقدس.ص.156.

3 م.نفسه.ص.157.

القصيدة الثانية :

تـــــأذن ربـــــك ليلـــــة قـــــدر وألقـــى الســـتار علـــى ألـــف شـــهر

وقـــال لـــه الشـــعب أمـــرك ربـــي! وقـــال لـــه الـــرب : أمـــرك أمـــري !!

ودان القصـــــاص فرنســـــا العجـــــو ز بمـــا اجترحـــت مـــن خـــداع ومكـــر

ولعلـــع صـــوت الرصـــاص يـــدوي فعـــاف اليـــراع خرافـــات حبـــر!!

وتـــــابى المـــــدافع صـــــوغ الكـــــلا م إذا لـــم يكـــن مـــن شـــواظ وجمـــر !

وتـــــابى القنابـــــل طبـــــع الحـــــرو ف إذا لـــم تكـــن مـــن ســـبائك حمـــر!

ويـــأبى الحديـــد اســـتماع الحـــديث اذا لـــم تكـــن مـــن روائـــع شـــعري!

نـــوفمبر غيـــرت مجـــرى الحيـــاة وكنـــت نـــوفمبر مطلـــع فجـــر!

وذكرتنـــا- فـــي الجزائـــر -بـــدرا فقمنـــا نضـــاهي صـــحابة بـــدر

شغلنا الورى ، وملأنا الدنا

بشعـــر نرتلـــه كالصـلاة

تسابيحـه من حنايا الجزائـر[1]

---

1 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر.ص67.

سورة: القدر

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةِ ٱلْقَدْرِ ﴿١﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ ﴿٢﴾ لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴿٣﴾ تَنَزَّلُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَٱلرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ ﴿٤﴾ سَلَٰمٌ هِىَ حَتَّىٰ مَطْلَعِ ٱلْفَجْرِ ﴿٥﴾

في هذه المقطوعة من إلياذة الجزائر وظف فيها الشاعر مفدي زكريا (سورة القدر) ليبرز قيمة ليلة الفاتح من نوفمبر من خلال هذا التوظيف، وكان الإيقاع الموسيقي الداخلي ظاهرا حيث استعمل نفس الألفاظ الواردة في السورة من باب الإقتباس بل التناص، إضافة إلى الفاصلة القرآنية التي تنتهي بحرف الراء في نهاية كل آية، وإن حرف الراء تكراري صوتا أثناء النطق به، وليلة القدر لعظمتها وتفضيلها فضلت على ألف شهر لا على ألف ليلة، وهي التي تتكرر وتعاد كل عام إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ومما ورد من إيقاع موسيقي داخلي :

إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةِ ٱلْقَدْرِ ﴿١﴾ = **تأذن ربك ليلة قدر**

﴿٢﴾ لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴿٣﴾ = **وألقى الستار على ألف شهر**

﴿٤﴾ سَلَٰمٌ هِىَ حَتَّىٰ مَطْلَعِ ٱلْفَجْرِ ﴿٥﴾ = **وكنت نوفمبر مطلع فجر**

وحين التامل ثانية للسورة القرآنية والمقطوعة يلمس القارئ انتقاء الشاعر للترتيب المنطقي الوارد في السورة فلم يوظف (ألف شهر) قبل (ليلة القدر) حفاظا على المعنى والترتيب، لكن ما وظف من ترتيب زمني في السورة حافظ عليه الشاعر أيضا في نصه؛ فليلة القدر تبدأ من الليل إلى غاية مطلع الفجر الذي ختمت به السورة القرآنية في آخر الآية الخامسة، وكذا شاعر الثورة وظف هذا الترتيب الزمني الوارد في الآية الكريمة بالضبط، إضافة إلى توظيف موروث ديني بعد آخر بيت تضمن السورة القرآنية حيث أكتفي بالإشارة إليه، فقال :

وذكرتنـــا- فـــي الجزائـــر -بـــدرا فقمنـــا نضـــاهي صـــحابة بـــدر

وهو توظيف لرمز ديني آخر بعد السورة القرآنية الكريمة ألا وهو غزوة بدر الكبرى حيث كانت أولى الغزوات كما كانت ليلة الفاتح بداية الثورة التحريرية المباركة، وإن مجاهدي ثورة نوفمبر يشبهون صحابة غزوة بدر الكبرى، كما أشير أيضا إلى ما تضمنه البيت الشعري :

وتأبى الصفائح نشر الصحائ ف، ما لم تكن بالقرارات تسري

المقتبس من بيت الشاعر (أبو تمام) في فتح عمورية :

"بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشك والريب"[1] فنتيقن بأن الشاعرين لا يؤمنان إلا بلغة الحديد والنار، فالحرية المسلوبة بالقوة لا تعاد إلا بها .

1 الخطيب التبريزي، ديوان أبي تمام، تحقيق الدكتور محمد عبده عزام، دار العلم للملايين بيروت،ط1976،3،ص163.

"فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة وتعرض موزعة في النص على شكل: قطع–مدونات –صيغ– نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الجماعي...لأن الكلام موجود قبل النص وحوله "[1].

وتجنبا للإطالة – وكما ذكرت – أقدم حوصلة في جداول مرتبة بدءا من "اللهب المقدس" و"إلياذة الجزائر" و"أمجادنا تتكلم" وتجنبت فيها التكرار رغم كثرتها للدلالة على توظيف كتاب الله فيها:

1 رولان بارث، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1988، ص30.

اللـهب المقدس :

الرقم	الأبيات الشعرية	الصفحة	النص القرآني	الملاحظات
1	وتسامى كالروح في **ليلة القـــــد** رِ سلاما يشع في الكون عيـــــدا	10	إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةِ ٱلْقَدْرِ ﴿١﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ ﴿٢﴾ لَيْلَةُ ٱلْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴿٣﴾ القدر.1.2.3.	
2	**واقض** يا موت فِيَّ **ما أنت قاض** أنا راض إن عاش شعبي سعيـدا	10	﴿٧١﴾ قَالُوا۟ لَن نُّؤْثِرَكَ عَلَىٰ مَا جَآءَنَا مِنَ ٱلْبَيِّنَٰتِ وَٱلَّذِى فَطَرَنَا فَٱقْضِ مَآ أَنتَ قَاضٍ ۖ إِنَّمَا تَقْضِى هَٰذِهِ ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا ﴿٧٢﴾ طه.72.	
3	احفظوها زكية **كالمـــــــــثاني** وانقلوها للجيل ذكرا مجيـــــــدا	11	﴿٨٦﴾ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَٰكَ سَبْعًا مِّنَ ٱلْمَثَانِى وَٱلْقُرْءَانَ ٱلْعَظِيمَ ﴿٨٧﴾ الحجر.87.	
4	زعموا قتله ...**وما صلبـــــــوه** ليس في الخالدين عيسى الوحيد!	11	﴿١٥٦﴾ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ ۖ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ النساء.157.	

5	**نادى المنادي** الى التحرير يدفعها فاستصرخت من قيود الحجر تنعتق	26	﴿٤١﴾ وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ ﴿٤١﴾ ق.**41**.	
6	وهل سمع المجيب نـــداء شعب فكانت **ليلة القـــدر** الجوابـــا ؟ **تبارك ليلك** الميمون نجمـــــا وجل جلاله هتك الحجابـــــا ! زكت وثابته عن **ألف شهـــــر** قضاها الشعب يلتحق السرابـــا	30	إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةِ الْقَدْرِ ﴿١﴾ وَمَآ أَدْرِىكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ ﴿٢﴾ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴿٣﴾ القدر**1.2.3**. ﴿٢﴾إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ فِى لَيْلَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ إِنَّا كُنَّا مُنذِرِينَ ﴿٣﴾ **الدخان.3**.	
7	و**هزت** مريم العذرآ نخيـــــــلا فأسقطت الفلوذج والرضبـــــــا	37	﴿٢٤﴾ وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾ **مريم.25**.	
8	وإنا **أمة وسط** ، نصـــــــافي مودتنا الأنى قالوا صـــــــوابا	40	﴿١٤٢﴾وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَٰكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِّتَكُونُوا۟ شُهَدَآءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا .....﴿١٤٣﴾ **البقرة.143**.	

9	والحق ، والرشاش إن نطقا معـــا **عنت الوجوه** وخرت الأصنـــام**.!**	44	﴿١١٠﴾وَعَنَتِ ٱلۡوُجُوهُ لِلۡحَيِّ ٱلۡقَيُّومِۖ وَقَدۡ خَابَ مَنۡ حَمَلَ ظُلۡمٗا﴿١١١﴾ **طه.111**	
10	والزرع **أخرج** في الجزائر **شطأه** فمضى وهب إلى الحصـــاد كرام	44	﴿٢٨﴾... وَمَثَلُهُمۡ فِي ٱلۡإِنجِيلِ كَزَرۡعٍ أَخۡرَجَ شَطۡـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسۡتَغۡلَظَ فَٱسۡتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعۡجِبُ ٱلزُّرَّاعَ... ﴿٢٩﴾ **الفتح.29.**	
11	وتناثرت تلك الهياكل وانطـــوت وتهاوت **الأنصـــــاب والأزلام**	47	﴿٩٠﴾يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡخَمۡرُ وَٱلۡمَيۡسِرُ وَٱلۡأَنصَابُ وَٱلۡأَزۡلَٰمُ رِجۡسٞ مِّنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ فَٱجۡتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ﴿٩٠﴾	
12	سحرت روائعها المدائن عندمـــا **ألقى عصاه** ، بها الكليم فروعـــا	63	﴿١٠٦﴾ فَأَلۡقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعۡبَانٞ مُّبِينٞ ﴿١٠٧﴾ **الأعراف.107**	الأعراف 117 طه 69 الشعراء 45.32
13	يوم **نـــادى المنـــــــــادي** ودعـــــا للكفـــــــــاح	93	﴿٤١﴾ وَٱسۡتَمِعۡ يَوۡمَ يُنَادِ ٱلۡمُنَادِ مِن مَّكَانٖ قَرِيبٖ ﴿٤١﴾ **ق.41.**	
14	خلقنا بحكم الهوى إخـــــــــوة **فتبت يدا** كل من فرقـــــــــا **!**	106	تَبَّتۡ يَدَآ أَبِي لَهَبٖ وَتَبَّ ﴿١﴾ **المسد.1.**	

15	لا تعجبوا ، إن جاءكم برسالـــــــة إن الذي أوحى له ، **أوحى لـــــــها!**	131	﴿٤﴾بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا ﴿٥﴾ **الزلزلة.5.**	
16	أم أرض ، ربك **زلزلت زلزالهـــا** لما طغى ، في أرضه ، المستعمـر؟	134	إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿١﴾ **الزلزلة.1.**	
17	لا سلم في الأرض ، مادامت قضيتنا لم تلق في الأرض، **بالقسط الموازينا**	151	﴿٤٧﴾ وَنَضَعُ ٱلْمَوَٰزِينَ ٱلْقِسْطَ لِيَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْـًٔا وَإِن كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَىٰ بِنَا حَٰسِبِينَ ﴿٤٧﴾ **الأنبياء.47.**	
18	وللزرع في (الصومام) **أخرج شطأه** وما انفكّ في الصومام من دمنا يسقى	201	﴿٢٨﴾....ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ.... ﴿٢٩﴾ الفتح. **29.**	
19	فشيّد مع الخضراء ، ياجيش دولـــةً مدعمة الاركان **عروتُهـــا وثـــقى**	203	﴿٢٥٥﴾لَآ إِكْرَاهَ فِى ٱلدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشْدُ مِنَ ٱلْغَىِّ فَمَن يَكْفُرْ بِالطَّٰغُوتِ وَيُؤْمِنۢ بِاللَّهِ فَقَدِ ٱسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ ٱلْوُثْقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٢٥٦﴾ البقرة.256.	
20	هو المارد العملاقُ ، إن تحمِ ظهـره تعش مستقلا ، **لا تضِّل ولا تشـقى** ...	205	﴿١٢٣﴾.... فَمَنِ ٱتَّبَعَ هُدَاىَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَىٰ ﴿١٢٣﴾ **طه.123.**	

21	فاصْعد لربك ، واسعد عند **سدرتـه** وخلِّ روحك بالبشرى تناجينـــــــا	225	﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾ **النجم.15.14.**	
22	والذي فجّر الحيـــــــــاة بواديـــ ك ، وأجرى من **تحتـــــك الأنهارا**	237	﴿٥١﴾وَنَادَىٰ فِرْعَوْنُ فِى قَوْمِهِۦ قَالَ يَٰقَوْمِ أَلَيْسَ لِى مُلْكُ مِصْرَ وَهَٰذِهِ ٱلْأَنْهَٰرُ تَجْرِى مِن تَحْتِىٓ أَفَلَا تُبْصِرُونَ ﴿٥١﴾ **الزخرف.51.**	
23	وفي الوظائف ، **أخشاب مسنّدةٌ** لا يستجيبون للحسنى إذا نودوا	267	﴿٣﴾ وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ ۖ وَإِن يَقُولُوا۟ تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ ۖ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ ۖ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ ۚ هُمُ ٱلْعَدُوُّ فَٱحْذَرْهُمْ ۚ قَٰتَلَهُمُ ٱللَّهُ ۖ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ ﴿٤﴾ **المنافقون.4.**	
24	من **يكنزِ** المال ، لم يُسعِد به وطـــنا وَيلمه فهو في الأموات ، معـــــدود جودوا به ، قبل أن **تكوى الجباهُ** به المال يفنى ، و يبقى الفضلُ والجود	271	﴿٣٣﴾ ...وَٱلَّذِينَ يَكْنِزُونَ ٱلذَّهَبَ وَٱلْفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٣٤﴾ يَوْمَ يُحْمَىٰ عَلَيْهَا فِى نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَىٰ بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ ۖ هَٰذَا مَا كَنَزْتُمْ لِأَنفُسِكُمْ فَذُوقُوا۟ مَا كُنتُمْ تَكْنِزُونَ ﴿٣٥﴾ **التوبة.35.34.**	

25	عساها تثوبُ إلى رُشدهـــــــــا **فأولى ، لها ثمّ أولى لـــــــــها**	274	﴿٣٣﴾أَوْلَىٰ لَكَ فَأَوْلَىٰ ﴿٣٤﴾ ثُمَّ أَوْلَىٰ لَكَ فَأَوْلَىٰٓ ﴿٣٥﴾ **القيامة.35.34.**	
27	و تنادي : **أليس** فيكم **رشيـــــــــدٌ** يدفع اليوم ، منكر القول ، جهـــــرا	283	﴿٧٧﴾وَجَآءَهُۥ قَوْمُهُۥ يُهْرَعُونَ إِلَيْهِ وَمِن قَبْلُ كَانُواْ يَعْمَلُونَ ٱلسَّيِّـَٔاتِ قَالَ يَٰقَوْمِ هَٰٓؤُلَآءِ بَنَاتِى هُنَّ أَطْهَرُ لَكُمْ فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَلَا تُخْزُونِ فِى ضَيْفِىٓ أَلَيْسَ مِنكُمْ رَجُلٌ رَّشِيدٌ ﴿٧٨﴾ **هود.78.**	
28	**أصلحوا ذات بينكم** ، واستقيمـــوا إن فعلتم : سيجعل الله أمـــــرا ...	283	يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَنفَالِ قُلِ ٱلْأَنفَالُ لِلَّهِ وَٱلرَّسُولِ فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَأَصْلِحُواْ ذَاتَ بَيْنِكُمْ وَأَطِيعُواْ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥٓ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿١﴾ **الأنفال.1.**	
29	والغوطتان .. رأيت الله عندهمـــــا وما **تعبّدت ـ دون الله ـ أوثانـــــا**	289	﴿١٦﴾إِنَّمَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْثَٰنًا وَتَخْلُقُونَ إِفْكًا إِنَّ ٱلَّذِينَ تَعْبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ لَا يَمْلِكُونَ لَكُمْ رِزْقًا فَٱبْتَغُواْ عِندَ ٱللَّهِ ٱلرِّزْقَ وَٱعْبُدُوهُ وَٱشْكُرُواْ لَهُۥٓ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴿١٧﴾ **العنكبوت.17.**	العنكبوت 25
30	وكم صرعنا بها، في الأرض طاغية وكم رجمنا بها ، في **الإنس شيطانـــا**	290	﴿١١١﴾وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِىٍّ عَدُوًّا شَيَٰطِينَ ٱلْإِنسِ وَٱلْجِنِّ يُوحِى بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ ٱلْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴿١١٢﴾ **الانعام.112.**	

31	**ألقى عصاه** بها (**موسى**) مروعة راحت لما بث (اسماعيل) تلتقم	300	﴿٦٦﴾ فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿١٠٧﴾ **الأعراف.107.**	الأعراف 117 طه 69 الشعراء 45.32
32	وهل نصرنا ، كفاحا ، في جزائرنا يشق (**سبعا شدادا**) ملؤها شمم ؟	302	﴿١١﴾ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَاداً ﴿١٣﴾ **النبأ.12.** ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَاتِي مِنْ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَاكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ فَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴿٤٨﴾ **يوسف.48.**	
33	وفي الجزائر، أكبادٌ تفورُ دمًا فداءَ يَعرُبَ - يجري **سيلُها العَرم**-	304	﴿١٥﴾ فَأَعْرَضُواْ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ ٱلْعَرِمِ..... ﴿١٦﴾ **سبأ.16.**	
34	ودُسنَا غرورَ الدّهر ، في كبريائه فصعّرَ خدًا ! وانحنى يطلب العذرا	305	﴿١٧﴾ وَلاَ تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلاَ تَمْشِ فِي ٱلاَرْضِ مَرَحاً إِنَّ ٱللَّهَ لاَ يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴿١٨﴾ **لقمان.18.**	
35	وما **دلّنا عن موت** من ظنّ أنّه سليمانُ – **مِنساةٌ** - على وهمها **خرا**	306	﴿١٣﴾ فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ ٱلْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِۦٓ إِلاَّ دَآبَّةُ ٱلاَرْضِ تَاكُلُ مِنسَاتَهُۥ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ ٱلْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ ٱلْغَيْبَ مَا لَبِثُواْ فِي ٱلْعَذَابِ ٱلْمُهِينِ ﴿١٤﴾ **سبأ.14.**	ينظر اللهب المقدس ص.306

36	**وكلمّ موسى اللهُ** في (الطور) خفيَةً وفي (الأطلس الجبار) كلّمنا جهـرا	306	﴿١٦٣﴾ وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَٰهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلًا لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ ٱللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيمًا ﴿١٦٤﴾ النساء .**164**. ﴿١٤٢﴾ وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ ٱنظُرْ إِلَى ٱلْجَبَلِ فَإِنِ ٱسْتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوْفَ تَرَىٰنِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبْحَٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٤٣﴾ **الأعراف.143.**
37	و كانت **لإبراهيمَ بردًا**، جهنّـــــــمٌ فعلّمنا-في الخطب-أن نَمضَغ الجمرا	306	﴿٦٨﴾ قُلْنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴿٦٩﴾ **الأنبياء.69**
38	تباركتَ شهرًا، بالخَوارِقِ طافِـــــحًا و**سبحانَ** ، من بالشعبِ في **ليلة أسرى**	309	سُبْحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِي بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ **الإسراء.1.**
39	ويقرأ في التنزيل ، عند صلاتـــــهِ بأنّك بعد **العسر** ، تَغمُرُهُ **يُســـــــرا**	309	﴿٤﴾فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴿٥﴾ إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ﴿٦﴾ الشرح.**6.5**.

40	وحاشاك .. هل **أخلفتَ وعدكَ** مرةً ؟ أطعنا ، و صدقنا ، فكنت بنا بـــــرا	310	﴿٨﴾ رَبَّنَآ إِنَّكَ جَامِعُ ٱلنَّاسِ لِيَوْمٍ لاَّ رَيْبَ فِيهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ لاَ يُخْلِفُ ٱلْمِيعَادَ ﴿٩﴾ **آل عمران.9.**	آل عمران.194 الحج.47 الروم.6 الزمر.20
41	عبرنا على **- السبع الشداد** – نشقُّها ولم تَثِنَنا الأرزاءُ ، أن نعبر (العشرا)	311	﴿١١﴾ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَاداً ﴿١٢﴾ النبأ.**12**. ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَاتِي مِنْ بَعْدِ ذَالِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَاكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ ...﴿٤٨﴾ **يوسف.48.**	ينظر اللهب المقدس ص.311
42	أُناديكَ ، في **الصرصر العاتيـــــــه** و بينَ قواصفِها الذّاريـــــــــــه	336	﴿٥﴾وَأَمَّا عَادٌ فَاُهْلِكُواْ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴿٦﴾ الحاقة.**6**.	
43	و في سكرةٍ ، ضيّعــوا عـــــزَّتــي و **لم يُغنِ عنّي سلطانيـــــــــــه**	341	﴿٢٧﴾ مَآ أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَهْ ﴿٢٨﴾ هَّلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيَهْ ﴿٢٩﴾ **الحاقة.29.28.**	
44	فَأقتصَّ من (قوم موسى) غـــــــدً و**آخذُهُم أَخذَةً رابِيـــــــــــــه**	344	﴿٩﴾ فَعَصَوْاْ رَسُولَ رَبِّهِمْ فَأَخَذَهُمْ أَخْذَةً رَّابِيَةً ﴿١٠﴾ **الحاقة.10.**	
45	إذا جاء موسى **وألقى العصـــــا**) **تلقّف ما يَأفِكُ** الطاغيـــــــــــه	344	﴿٤٤﴾فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَاْفِكُونَ ﴿٤٥﴾ **الشعراء . 45**	الأعراف 117.107 طه 69 الشعراء 32

46	فيا ليتني ، لم أخن ثـــــــــورتي ولم أطفِ **نيرانَها الحاميـــــــــه** ...	345	﴿٩﴾ نَارٌ حَامِيَةٌ ﴿١٠﴾ **القارعة.10.**	
47	و يا ليتها لم تكن (هدنـــــــــةٌ) ويا ليتها **كانت القاضيـــــــــه!!**	345	﴿٣٦﴾ يَٰلَيْتَهَا كَانَتِ ٱلْقَاضِيَةَ ﴿٣٧﴾ **الحاقة.27.**	
48	فإن **تنصروا الله ، ينصركـــــــــم** و ينجز، أمَانِيكم الغاليـــــــــه	349	﴿٦﴾يَٰٓأَيُّهَا ٱلذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتَ أَقْدَامَكُمْ ﴿٧﴾ **محمد .7.**	
49	و **لن يخلف الله ، ميعـــــــــاده** و **لا ريب .. ساعتنا، آتيـــــــــه..!**	349	﴿٨﴾ رَبَّنَآ إِنَّكَ جَامِعُ ٱلنَّاسِ لِيَوْمٍ لاَّ رَيْبَ فِيهِ إِنَّ ٱللَّهَ لاَ يُخْلِفُ ٱلْمِيعَادَ ﴿٩﴾ **آل عمران.9.** ﴿٤٦﴾وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَنْ يُّخْلِفَ ٱللَّهُ وَعْدَهُۥ وَإِنَّ يَوْماً عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ ﴿٤٧﴾ **الحج. 47.** إِنَّ ٱلسَّاعَةَ ءَلآتِيَةٌ لاَّ رَيْبَ فِيهَا وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لاَ يُومِنُونَ ﴿٥٩﴾ **غافر.59.**	آل عمران.194 الروم.6 الزمر.20

إلياذة الجزائر :

الرقم	الأبيات الشعرية	الصفحة	النص القرآني	الملاحظات
1	و يا **بابل السّحر** ، من وحيها تلقبَ **هاروت** بالسّاحر	18	﴿١٠١﴾...يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحْرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَآ ...﴿١٠٢﴾ **البقرة.102**.	
2	**و يلتف ساقٌ بساقٍ** ، فنصبو فيغمرنا ملتقى الفكر نصحا !	24	﴿٢٧﴾ وَٱلْتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ﴿٢٨﴾ **القيامة. 29.**	
3	كأنّ **الإله** الجميل **تجلّى** فأغرق باينَامَ حسنا و أوحى !!	24	﴿١٤٢﴾ وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ ٱنظُرْ إِلَى ٱلْجَبَلِ فَإِنِ ٱسْتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوْفَ تَرَىٰنِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبْحَٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٤٣﴾ **الأعراف.143**.	
4	ومن خائرين **كأعجاز نخلٍ** ضمائرهم في المزاد رقيقه	26	﴿٦﴾سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَٰنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ﴿٧﴾ **الحاقة.7.**	

5	تسلّق إيعكُورن واغز الســـــــــهَا وطاول به **سدرة المنتـــــــــهى !**	30	﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ **النجم.14.**	
6	فيخجل **هامان** من **صرحـــــــــه** ويعجز أن **يبلـــــــــغ** المشتهى	30	﴿٣٥﴾ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَٰهَٰمَٰنُ ٱبْنِ لِي صَرْحًا لَّعَلِّيٓ أَبْلُغُ ٱلْأَسْبَٰبَ ﴿٣٦﴾ **غافر.36.**	
7	كأنك تصغى بها للخليـــــــــــــــ ل **وموسى الكليم** يرتل صحفـــــــا	32	﴿١٦٣﴾وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَٰهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلًا لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ ٱللَّهُ مُوسَىٰ تَكْلِيمًا ﴿١٦٤﴾ **النساء.164.**	ينظر هامش إلياذة الجزائر ص34.
8	**وأخرجت الأرض أثقالـــــــــــها** فطار بها العلم .. فوق الخيـــــال..!	34	﴿١﴾ وَأَخْرَجَتِ ٱلْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿٢﴾ **الزلزلة.2.**	ينظر هامش إلياذة الجزائر ص36.
9	إذا للكريهة **نادى المنـــــــــادي** بذلت حياتي،وودعـــــــت أنســـي	33	﴿٤١﴾ وَٱسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ ٱلْمُنَادِ مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ ﴿٤١﴾ **ق. 41.**	
10	و أرسلتُ شعري ... يسوق الخــطى بساح الفِدآ ... **يوم نادى المنـــــادي**	35		

11	عن قصّة المجدِ ... من عهد نـــــوحٍ وهل **ارم** ... هي **ذات العمـــــــاد** ؟	35	﴿٦﴾ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ﴿٧﴾ **الفجر.7.**	
12	و باهي بشرشال **جنة عـــــــدن** ؟ وزان حدائقها السندسيـــــــــــه ؟	39	﴿٧٢﴾ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلْمُومِنِينَ وَالْمُومِنَٰتِ جَنَّٰتٍ تَجْرِے مِن تَحْتِهَا ٱلاَنْهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَا وَمَسَٰكِنَ طَيِّبَةً فِے جَنَّٰتِ عَدْنٍ وَرِضْوَٰنٌ مِّنَ ٱللَّهِ أَكْبَرُ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَوْزُ ٱلْعَظِيمُ ﴿٧٣﴾ **التوبة.72.**	الرعد23 النحل31 الكهف 31 مريم61 طه 76 فـــــاطر 33 ص 50...
13	تلقف رايتـــك ابن الجزائـــــــــــر و عند ابن زيان **تُبلى السرائـــــــر**	54	﴿٨﴾ يَوْمَ تُبْلَى ٱلسَّرَآيِرُ ﴿٩﴾ **طارق.9.**	
14	و تغري الكراسي ضعاف العقـول ، كنار **جهنّم** ، ترجو **المزيـــــــــدا**	63	﴿٢٩﴾ يَوْمَ يَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ إِمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴿٣٠﴾ **ق.30.**	
15	و لم نَنسَ في أربعين وخمـــــــس ضحايا المذابح في **يوم نحـــــــس**	64	﴿١٨﴾ إِنَّآ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِے يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ ﴿١٩﴾ **القمر. 19.**	

16	و تعنو السّياسة ، **طوعًا وكـــرهًا** لشعب أراد .. فأعلى الجبينـــــا !!	68	﴿٨٢﴾ أَفَغَيْرَ دِينِ ٱللَّهِ تَبْغُونَ وَلَهُۥٓ أَسْلَمَ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالأَرْضِ طَوْعاً وَكَرْهاً وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴿٨٣﴾ **أل عمران .83.** ﴿١٤﴾وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالأَرْضِ طَوْعاً وَكَرْهاً وَظِلَٰلُهُم بِالْغُدُوِّ وَالآصَالِ ﴿١٥﴾ **الرعد. 15 .**	
17	و**فَارَ بِتنورِها** كـاربُنـــــــــــا ل فأصبح كاربون حمّامهـــــــا	71	﴿٣٦﴾ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ امْرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلْنَا ٱحْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ ٱثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ ٱلْقَوْلُ وَمَنْ ءَامَنَ وَمَآ ءَامَنَ مَعَهُۥٓ إِلاَّ قَلِيلٌ ﴿٤٠﴾ **هود.40.**	
18	تبارك شعبٌ ، تحدّى العنـــــادا فصام ، و أضرب ، **سبعًا شـــدادًا**	75	﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَاتِى مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَاكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴿٤٨﴾ **يوسف.48.** ﴿١١﴾ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَاداً ﴿١٢﴾ **النبأ.12.**	ينظر هامش إلياذة الجزائر ص77.
19	و كانَ الفرنسيس **صمًّا وبكمًـــــــا** و**عميًا**، فأصغى لنا من تمـــــــارى	78	﴿١٧﴾صُمٌّ بُكْمٌ عُمْىٌ فَهُمْ لاَ يَرْجِعُونَ ﴿١٨﴾ **البقرة.18.** ﴿١٧٠﴾وَمَثَلُ ٱلذِينَ كَفَرُواْ كَمَثَلِ ٱلذِى يَنْعِقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إِلاَّ دُعَآءً وَنِدَآءً صُمٌّ بُكْمٌ عُمْىٌ فَهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ ﴿١٧١﴾ **البقرة.171**	

20	**أتى أمرنا** صارخًا فانطلقنـــــــــا وَلذنا بوحدتنـــا ، فانعتقنـــــــــا	80	أَتَىٰٓ أَمۡرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسۡتَعۡجِلُوهُۚ سُبۡحَٰنَهُۥ وَتَعَٰلَىٰ عَمَّا يُشۡرِكُونَ ١ النحل .1 .	
21	شَربتُ العقيدة ، حتى الثمالـــــــة **فأسلمت وجهي لرّب** الجلالـــــــه	87	١١١ بَلَىٰ مَنۡ أَسۡلَمَ وَجۡهَهُۥ لِلَّهِ وَهُوَ مُحۡسِنٞ فَلَهُۥٓ أَجۡرُهُۥ عِندَ رَبِّهِۦ وَلَا خَوۡفٌ عَلَيۡهِمۡ وَلَا هُمۡ يَحۡزَنُونَ ١١٢ البقرة.112. ١٩ فَإِنۡ حَآجُّوكَ فَقُلۡ أَسۡلَمۡتُ وَجۡهِيَ لِلَّهِ وَمَنِ ٱتَّبَعَنِۗ.... ٢٠ آل عمران.20.	
22	يجادل في الحـقِّ بالشُبُـــــــــــها ت ، وإن **حصحص الحق جاء بإفكِ!**	98	٥١ .....قَالَتِ ٱمۡرَأَتُ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡـَٰٔنَ حَصۡحَصَ ٱلۡحَقُّ أَنَا۠ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفۡسِهِۦ وَإِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ٥١ يوسف.51. إِنَّ ٱلَّذِينَ جَآءُو بِٱلۡإِفۡكِ عُصۡبَةٞ مِّنكُمۡۚ لَا تَحۡسَبُوهُ شَرّٗا لَّكُمۖ بَلۡ هُوَ خَيۡرٞ لَّكُمۡۚ لِكُلِّ ٱمۡرِيٕٖ مِّنۡهُم مَّا ٱكۡتَسَبَ مِنَ ٱلۡإِثۡمِۚ وَٱلَّذِي تَوَلَّىٰ كِبۡرَهُۥ مِنۡهُمۡ لَهُۥ عَذَابٌ عَظِيمٞ ١١ النور.11.	
23	و لم ترض بالفحل من قومهـــــــــا فهامت بمن .." **مَا رَمَى إذ رمَـى**".!	103	١٧ فَلَمۡ تَقۡتُلُوهُمۡ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ قَتَلَهُمۡ وَمَا رَمَيۡتَ إِذۡ رَمَيۡتَ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ رَمَىٰ وَلِيُبۡلِيَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ مِنۡهُ..... ١٧ الأنفال .17.	
24	و تغضبُ عيسى المسيح ، و تُبـــكى على **جذعِ نخلتها** مريَمَـــــــــا	103	٢٤ وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥ مريم.25.	

25	و بالمالِ تُقذَفُ **طوعًا وكـــــــرهًا** بأحضانِ من نفضته الدهـــــــــور	106	﴿وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَظِلَٰلُهُم بِٱلْغُدُوِّ وَٱلْآصَالِ ﴿١٥﴾ **الرعد. 15 .**	آل عمران 83
26	منارات علمٍ بعُرض البـــــــــلاد ففي **كل فجٍّ عميقٍ** منـــــــــاره	111	﴿٢٤﴾ وَأَذِّن فِي ٱلنَّاسِ بِٱلْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٢٥﴾ **الحج.25.**	
27	و**ألقيت** في الساحرين **عصـــــــا** **ي، تَلَّقفُ** ما **يأكفونَ** ، بسحـــــري	113	﴿١١٦﴾ وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿١١٧﴾ **الأعراف. 117.**	الأعراف 107 طه 69 الشعراء 45.32
28	و**زلزلت الأرض زلزالهـــــــا** وضج لغاضبك النيـــــــران	116	﴿١﴾ إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا **الزلزلة.1..**	

أمجادنا تتكلم :

الرقم	الأبيات الشعرية	الصفحة	النص القرآني	الملاحظات
1	**هنيئًا مريئًا** سيّدِي بوليدكـــــــم، فَسُر بهلالٍ سوف يبدو لنا بـــــدرا	25	﴿٣﴾ وَءَاتُواْ ٱلنِّسَآءَ صَدُقَٰتِهِنَّ نِحْلَةً فَإِن طِبْنَ لَكُمْ عَن شَيْءٍ مِّنْهُ نَفْسًا فَكُلُوهُ هَنِيٓـًٔا مَّرِيٓـًٔا ﴿٤﴾ النساء.4.	
2	و به نحيا على مر اللّيـــــــــال، وبه **نُحيِي العظام الرِّمَمَـــــــــا**	27	﴿٧٧﴾وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ قَالَ مَن يُحْيِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٌ ﴿٧٨﴾ يس78.	
3	إنَّنَا اليوم **كأصحابِ الرقيـــــــــم** وهوى (ميزاب) في القلب بهيـــم	28	﴿٨﴾ أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَٰبَ ٱلْكَهْفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُواْ مِنْ ءَايَٰتِنَا عَجَبًا ﴿٩﴾ الكهف.9.	
4	في سبيل المجد و الشعب النبيـــل، في هو (الدستور) ذي **الظّلّ الظّليل**	28	﴿٥٦﴾ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ سَنُدْخِلُهُمْ جَنَّٰتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَآ أَبَدًا لَّهُمْ فِيهَآ أَزْوَٰجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَنُدْخِلُهُمْ ظِلًّا ظَلِيلًا ﴿٥٧﴾ النساء.57.	
5	نحن روح تحت أعلام (الوفـــاق)، وبه نحيا الى **يوم التـــــــــلاق**	28	﴿١٤﴾ رَفِيعُ ٱلدَّرَجَٰتِ ذُو ٱلْعَرْشِ يُلْقِي ٱلرُّوحَ مِنْ أَمْرِهِۦ عَلَىٰ مَن يَشَآءُ مِنْ عِبَادِهِۦ لِيُنذِرَ يَوْمَ ٱلتَّلَاقِ ﴿١٥﴾ غافر.15.	

6	هنيئًا (بني الرّيف) قد فُتِحـــــــت لكم **جنّة الخلد** ، من يبتـــــــدر؟	31	﴿١٤﴾ قُلۡ أَذَٰلِكَ خَيۡرٌ أَمۡ جَنَّةُ ٱلۡخُلۡدِ ٱلَّتِي وُعِدَ ٱلۡمُتَّقُونَ كَانَتۡ لَهُمۡ جَزَآءٗ وَمَصِيرٗا ﴿١٥﴾ **الفرقان.15.**	
7	فعاطنى في الحبِّ بعد الشِّقـــــاق **كأسًـــــا دِهـــــــــاق**	37	﴿٣٣﴾ وَكَأۡسٗا دِهَاقٗا ﴿٣٤﴾ **النبأ.34.**	
8	هناك النّدامى تحت فيءِ خمائـــلٍ، من الضّالِ فَيحَا، **ظلّهُنَّ ظليـــــل**	44	﴿٥٦﴾ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ سَنُدۡخِلُهُمۡ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَآ أَبَدٗاۖ لَّهُمۡ فِيهَآ أَزۡوَٰجٞ مُّطَهَّرَةٞۖ وَنُدۡخِلُهُمۡ ظِلّٗا ظَلِيلًا ﴿٥٧﴾ **النساء.57.**	
9	**تبَّت يدا** قومِ (لندن) يا أبالســـــةً، تسعى لجعل بني القرآن أيدِ سَبـــــا	54	تَبَّتۡ يَدَآ أَبِي لَهَبٖ وَتَبَّ ﴿١﴾ **المسد.1.**	
10	شُلَّت يمينُكِ إنَّ **الله** منتبـــــــــةٌ يا **شرَّ** من **دبَّ** فوقَ الأرض،واكتسبا	54	﴿٢١﴾ إِنَّ شَرَّ ٱلدَّوَآبِّ عِندَ ٱللَّهِ ٱلصُّمُّ ٱلۡبُكۡمُ ٱلَّذِينَ لَا يَعۡقِلُونَ ﴿٢٢﴾ **الأنفال.22.** ﴿٥٤﴾ إِنَّ شَرَّ ٱلدَّوَآبِّ عِندَ ٱللَّهِ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ فَهُمۡ لَا يُؤۡمِنُونَ ﴿٥٥﴾ **الأنفال.55.**	وتكرر البيت نفسه ص72
11	خدعوا النَّاس بالعمائمِ الكُبـــــرى، وبنوا في الرؤوسِ **ذاتِ العمـــــادِ**	74	﴿٦﴾ إِرَمَ ذَاتِ ٱلۡعِمَادِ ﴿٧﴾ **الفجر.7.**	

12	وأجيبوا نداءَ **عظمٍ رميـــــــــمِ** في حقوقٍ نحو الضَّياعِ غـــوادي	77	﴿٧٧﴾وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ قَالَ مَنْ يُحْيِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٌ ﴿٧٨﴾ **يس78.**	
13	**رتِّل** الحمدَ والثنا، **ترتيـــــــــلا** وأنشِدِن آيَ سعدِه جبريـــــــــلا	78	﴿٣﴾ أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ ٱلْقُرْءَانَ تَرْتِيلًا ﴿٤﴾ **المزمل.4.**	
14	أما ضَّركم **سوطُ العذابِ**، فإنَّـــــه يُبِّرحُها ضربًا، تضيقُ بِه ذَرعَـــا	83	﴿٣٣﴾ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ ﴿٣٣﴾ **الفجر.13.**	
15	وهل سَألَ اللَّيلَ الرَّهيبَ، يَبثُّـــــهُ حديثَ فؤادي، **قد أحاطَ بهِ عِلمَـــا**	91	﴿١١﴾.....لِتَعْلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ ٱللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا ﴿١٢﴾ **الطلاق.12.**	
16	واعتلى صادعًا على منبرِ(المِنـــــ هاج) يدعو إلى **سبيل الرَّشَـــــادِ**	95	﴿٢٨﴾..... قَالَ فِرْعَوْنُ مَآ أُرِيكُمْ إِلَّا مَآ أَرَىٰ وَمَآ أَهْدِيكُمْ إِلَّا سَبِيلَ ٱلرَّشَادِ ﴿٢٩﴾ **غافر.29**	غافر .38.
17	عَلَمَتهُ الطموح للعزِّ طِفـــــــلا فاعتلى اليوم **فوق سبعٍ شـــــداد**	96	﴿١١﴾ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا ﴿١٢﴾ **النبأ. 12.** ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَأْتِي مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴿٤٨﴾ **يوسف.48.**	
18	عَلَمتهُ أن يبتني صرحَ مجـــــدٍ،	96	﴿٦﴾ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ﴿٧﴾ **الفجر.7.**	

	فابتنى منه صرحَ **ذاتِ العمـــــادِ**		﴿٣٥﴾ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَٰهَامَٰنُ ٱبْنِ لِي صَرْحاً لَّعَلِّيٓ أَبْلُغُ ٱلْأَسْبَٰبَ ﴿٣٦﴾ غافر.36.	
19	فاستخرجوا ما **اكتنزتم** في بيوتكـم من كلِّ **أصفرَ لونٍ**، وهْوَ رَنَّـــانُ جودوا به قبل أن **تكوى الجِباهُ بهِ** ، فما الغنيُّ إذا لم يُجْدِ إنســـــان؟	101	﴿٣٤﴾ ..... وَالذِينَ يَكْنِزُونَ ٱلذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٣٤﴾ يَوْمَ يُحْمَىٰ عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَىٰ بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَٰذَا مَا كَنَزْتُمْ لِأَنفُسِكُمْ فَذُوقُواْ مَا كُنتُمْ تَكْنِزُونَ ﴿٣٥﴾ التوبة.35.34	
20	وَهَيَّجَتَ الّذِي في القَـــــــــــلْـ ـبِ **نِسْيًـــــا مَنْسِيَّـــــــــــا**	102	﴿٢٢﴾ فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نِسْياً مَّنسِيّاً ﴿٢٣﴾ مريم.23.	
21	**عصى موسى**، فسلْ **فِرْعَـــــــوْ** **نَ** عَنْهَا وَ**الأفَاعِيَـــــــــــا**	102	﴿٣١﴾ فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿٣٢﴾ الشعراء.32.	الأعراف 117.107 طه 69 الشعراء 45
22	وجاء (الجزائرَ) فتيةُ صـــــدقٍ، كما **جاء(موسى) على قَـــــدَرِ**	105	﴿٣٦﴾.... فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِيٓ أَهْلِ مَدْيَنَ ثُمَّ جِئْتَ عَلَىٰ قَدَرٍ يَٰمُوسَىٰ ﴿٤٠﴾ طه.40.	

23	وقُصَّ لهم نبأ السّابِقِيـــــــــن من السَّلَفِ **الرُّكَّعِ السُّجَّـــــــــدِ**	110	﴿١٢٤﴾ .... وَعَهِدْنَآ إِلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ وَإِسْمَٰعِيلَ أَن طَهِّرَا بَيْتِىَ لِلطَّآئِفِينَ وَٱلْعَٰكِفِينَ وَٱلرُّكَّعِ ٱلسُّجُودِ ﴿١٢٥﴾ **البقرة.125.** ﴿٢٨﴾ مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ وَالذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ تَرِيٰهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ... ﴿٢٩﴾ **الفتح.29.**	
24	من **الحافظين فُرُوجَهُـــــــــمْ** من **الحَافِظَاتِ** على كَمَـــــــــدِ من **الذَّاكرينَ** من **الذَّاكـــــــــراتِ،** من الفنَةِ الهُجَّدِ العُبَّـــــــــدِ من **الصَّادقينَ** إذا حدَّثـــــــــوا، وأهلِ الوفاء على الموعـــــــــدِ	110	﴿٣٤﴾ إِنَّ ٱلْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَٰتِ وَالْمُومِنِينَ وَالْمُومِنَٰتِ وَالْقَٰنِتِينَ وَالْقَٰنِتَٰتِ وَالصَّٰدِقِينَ وَالصَّٰدِقَٰتِ وَالصَّٰبِرِينَ وَالصَّٰبِرَٰتِ وَالْخَٰشِعِينَ وَالْخَٰشِعَٰتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَٰتِ وَالصَّآئِمِينَ وَالصَّٰٓئِمَٰتِ وَالْحَٰفِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَٰفِظَٰتِ وَالذَّٰكِرِينَ ٱللَّهَ كَثِيراً وَالذَّٰكِرَٰتِ أَعَدَّ ٱللَّهُ لَهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيماً ﴿٣٥﴾ **الأحزاب .35.**	
25	وحاقَ البلاءُ ، وعمَّ العـــــــــذابُ، وفي **الجِيدِ حَبْلٌ من المَسَـــــــــدِ**	111	﴿٤٤﴾ فَوَقِيهُ ٱللَّهُ سَيِّـَٔاتِ مَا مَكَرُواْ وَحَاقَ بِـَٔالِ فِرْعَوْنَ سُوٓءُ ٱلْعَذَابِ ﴿٤٥﴾ **غافر.45.** ﴿٤﴾ فِى جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ﴿٥﴾ **المسد.5.**	

26	ومن **مهْطِعِينَ إلى** كـــــــل **داعٍ** ولا يَهطِعونَ إلى الصمـــــــــدِ	111	﴿٧﴾ مُّهْطِعِينَ إِلَى ٱلدَّاعِۖ يَقُولُ ٱلْكَٰفِرُونَ هَٰذَا يَوْمٌ عَسِرٌ ﴿٨﴾ القمر. 8 .	
37	ومن علماءَ **أضاعوا الصـــــــلاَّةَ**، فحاق بهم مَكْرُهُ الأبـــــــــدي	111	﴿٥٨﴾ فَخَلَفَ مِنۢ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَٱتَّبَعُواْ ٱلشَّهَوَٰتِ فَسَوْفَ يَلْقَوْنَ غَيّاً ﴿٥٩﴾ مريم.59.	
28	إلامَ الرِّضَى **بمعيشةِ ضنـــــــكٍ** ؟ إلامَ الحياة على نكـــــــــدِ ؟	112	﴿١٢٣﴾ وَمَنۡ أَعۡرَضَ عَن ذِكۡرِي فَإِنَّ لَهُۥ مَعِيشَةٗ ضَنكٗا وَنَحۡشُرُهُۥ يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ أَعۡمَىٰ ﴿١٢٤﴾ طه.124.	
29	ألا **تَبَّتْ** هُنَـــاكَ **يَـــــــــدٌ** تُقَطِّعُ جسمـــها إربـــــــــاَ	118	تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ﴿١﴾ المسد.1	
30	**تبَّتْ يدٌ** لم تَرْعَ حُرْمةَ عَهدِهـــــا فَغدت تحاول بينها الاقصـــــاءَ	127		
31	**وطعامٌ** طعَاهُ لِلشَّعبِ زقـــــــو ماً ، و **ذَا غُصّـــــةٍ** ، و داءًا وبالا	136	﴿١٢﴾ وَطَعَاماً ذَا غُصَّةٍ وَعَذَاباً أَلِيماً ﴿١٣﴾ المزمل.13 .	
32	سِرْ **على الأرضِ** أيُّها الشَّيخُ **هونًـــا**، و**امشِ** فوقَ الترابِ مشيًا وئِيـــــدَا	140	﴿٦٢﴾ وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلۡجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمٗا ﴿٦٣﴾ الفرقان.63.	

33	وصرحٌ يباهِي النَّاطِحَاتِ مناعــةً، ويفخرُ في الدنيا على **صرحِ هامانِ**	146	﴿٣٥﴾ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَٰهَٰمَٰنُ ٱبْنِ لِي صَرْحًا لَّعَلِّيٓ أَبْلُغُ ٱلْأَسْبَٰبَ ﴿٣٦﴾ **غافر.36.**	
34	يطوفُ على أسوارِهِ ألفُ مــاردٍ، على ألفِ **جنٍّ من جنودِ(سليمانِ)**	146	﴿١٧﴾ وَحُشِرَ لِسُلَيْمَٰنَ جُنُودُهُۥ مِنَ ٱلْجِنِّ وَٱلْإِنسِ وَٱلطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ ﴿١٧﴾ **النمل.17.**	
35	لا تَنوا، **لا تَهِنوا، لا تحزنــــــوا،** و لصرحِ المجدِ عالٍ فابْتَنــــــوا	150	﴿١٣٨﴾ وَلَا تَهِنُوا۟ وَلَا تَحْزَنُوا۟ وَأَنتُمُ ٱلْأَعْلَوْنَ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿١٣٩﴾ **آل عمران.139.**	
36	هاهنا (بَرْسَعِيدُ) **سبعًا شــــــدادًا،** هاهنا مصرعُ الطّغاةِ الجَبَابِــــــرْ	179	﴿١١﴾ وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا ﴿١٢﴾ **النبأ.12.** ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَأْتِي مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴿٤٨﴾ **يوسف.48.**	
37	صدقَ الرّبُّ يومَ أنْ صدق الشَعْــبُ، و حبْلُ السَّمَا **كحَبلِ الوَرِيــــدِ**	200	﴿١٦﴾ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ ﴿١٦﴾ **ق.16.**	
38	**سمِعَ اللهُ** في العَلالي نِدَاهَــــــا، مِن دُعَا الشَّيْخِ مِن بُكَاءِ الوَليــــدِ	201	فَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِي تُجَٰدِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِيٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌۢ بَصِيرٌ ﴿١﴾ **المجادلة. 1 .**	

39	**والمسجدُ المعمورُ**، يدعو لكـــــمْ في صلواتِ **الرّاكعِ السّاجـــــــدِ**	214	﴿٣﴾وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ ﴿٤﴾ ﴿١٢٤﴾ .... وَعَهِدْنَا إِلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ وَإِسْمَٰعِيلَ أَن طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّآئِفِينَ وَالْعَٰكِفِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ ﴿١٢٥﴾ **البقرة.125.**	**الطور. 4.** **الفتح . 29.**
40	ومن **أثرِ الرّسولِ** أَشُمُّ تُرْبًـــــــا، وألثمُ أرضَ صُنّاعِ المَعَالِـــــــي	217	﴿٩٥﴾قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُواْ بِهِۦ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِّنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَٰلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي ﴿٩٦﴾ **طه.96.**	
41	و**صعّرَ خدَّهُ** لقرارِ نِفْـــــــــطٍ، أبى أن يُسْتَذَلَّ لكسبِ مـــــــالِ	218	﴿١٧﴾ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴿١٨﴾ **لقمان.18.**	
42	أكرَمَهُ (يَعْقُوبُ) وهْو الّـــــــذي يُزْرِي نداهُ **بالسّحابِ الثَّقَـــــــالْ**	231	﴿١١﴾هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا وَيُنشِئُ السَّحَابَ الثِّقَالَ﴿١٢﴾ **الرعد.12.**	الأعراف57
43	واسألْ بها (جِيطَانُ): هل عَمَّرُوا؟ أمْ أَخَذَتْهُمْ **أَخْذَةً رَابِيَـــــــــهْ؟**	233	﴿٩﴾ فَعَصَوْا رَسُولَ رَبِّهِمْ فَأَخَذَهُمْ أَخْذَةً رَّابِيَةً ﴿١٠﴾ **الحاقة.10.**	
44	عن (بَرْبَرُوسَ) اسْتَقْصِ أخبارَهم، يا ليتَها **كانتِ القَاضِيَـــــــــه**	233	﴿٢٦﴾ يَٰلَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ ﴿٢٧﴾ **الحاقة.27.**	

45	**فدنا** مِن كَليمِـهِ و **تدلَّـــــــــى** **قَابَ قَوْسَيْنِ**، عاصفًا بِالجَبَابِـــــرْ	244	﴿٧﴾ ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّىٰ ﴿٨﴾ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ﴿٩﴾ النجم.9.8.	
46	يَشْكُرُ اللهَ كلُّ مَن يَشكُرُ النَّـــــــا س، و مَن **يَكتُمُ الشّهادةَ** كَافِـــــرْ	246	﴿٢٨٢﴾...وَلَا تَكْتُمُوا الشَّهَادَةَ وَمَن يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُۥٓ ءَاثِمٌ قَلْبُهُۥ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ عَلِيمٌ ﴿٢٨٣﴾ البقرة.283.	
47	و مَحوتَ العارَ بالنَّارِ، وهـــــلْ يَغسِلُ العارَ سوى **ذَاتِ اللَّهَـــــبْ**	255	﴿٣﴾ سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ ﴿٣﴾ المسد.3.	
48	وتَسامتْ قممُ المجدِ بـــــــــهِ، فهداهَا **للصّراطِ المُسْتَبِيـــــــن**	256	﴿١١٦﴾ وَءَاتَيْنَاهُمَا ٱلْكِتَٰبَ ٱلْمُسْتَبِينَ ﴿١١٧﴾ وَهَدَيْنَاهُمَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ﴿١١٨﴾ الصافات118.117	
49	**فصعّرت خدًّا** للأُلى دنَّسوا الحِمى، وعاثوا سلبًا، وعاشو بهِ نَهْبَـــــا	270	﴿١٧﴾ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴿١٨﴾ لقمان.18.	
50	وأعليتَ صَرحَ المجدِ،فانهالَ بعضُهمْ عليهِ، ولكنْ **ما استطاعوا لهُ نَقْبَـــا**	271	﴿٩٦﴾ فَمَا ٱسْطَٰعُوٓا۟ أَن يَظْهَرُوهُ وَمَا ٱسْتَطَٰعُوا۟ لَهُۥ نَقْبًا ﴿٩٧﴾ الكهف.97.	

51	ويا وحدةً في (مَغْرِبِ)، كم بَنَيْتَهَـا على **العُروةِ الوُثقى**، وكنتَ له قُطْبَا	271	﴿٢٥٥﴾ لَآ إِكْرَاهَ فِي ٱلدِّينِ قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشْدُ مِنَ ٱلْغَيِّ فَمَنْ يَّكْفُرْ بِالطَّٰغُوتِ وَيُومِنۢ بِاللَّهِ فَقَدِ إِسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ ٱلْوُثْقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٢٥٦﴾ **البقرة.256.**	
52	**يَسومُهمُ** البُومُ **سُوءَ العَـــــذَابِ**، و ما قامَ ناهٍ ولا آمِـــــــــرُ	278	﴿٤٨﴾وَإِذْ نَجَّيْنَٰكُم مِّنْ ءَالِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوٓءَ ٱلْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَآءَكُمْ ... ﴿٤٩﴾ **البقرة.49.**	الأعراف 167
53	وغالَبْتَ هذا الزّمـــــانَ، فَأحْنَى، وأخجلَهُ **خدُّهُ الصّاعِـــــــــرُ**	278	﴿١٧﴾ وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي ٱلْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴿١٨﴾ **لقمان.18.**	
54	فشُقَّ الجذوعَ، **وألقِ عَصـــــاكَ**، **تَلقَّفُ ما يَأفِكُ السَّـــــــــاحِرُ**	279	﴿١١٧﴾وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿١١٨﴾ **الأعراف.117.**	الأعراف 107 طه 69 الشعراء 32. 45
55	إذا جاءَ (موسى)، **وألقى العَصَـــا**، فقد بطلَ السِّحرُ و**السّاحِـــــــرُ**			
56	كمْ طالَ (**بِنا نُمْلِي لَهُـــــــمْ**)، رَبَّـــــاه إلى مَ تُـمَـــــــدِّدُهُ؟	289	﴿٤٤﴾وَأُمْلِي لَهُمْۚ إِنَّ كَيْدِي مَتِينٌ ﴿٤٥﴾ **القلم.45**	ينظر هامش أمجادنا تتكلم ص289.

الفصل الرابع

تناسب الإيقاع والإبداع

(مفدي زكريا- أنموذجا-)

أولا: تعريف الإبداع

ثانيا:الإيقاع الموسيقي الخارجي والإبداع

ثالثا: الإيقاع الموسيقي الداخلي والإبداع

تعريف الإبداع (لغة):

تتوزع دلالة كلمة إبداع في اللغة العربية حول جملة من المعاني المتقاربة والتي يمكن حصرها في معاني الإبتكار، والإبتداء والأولية (السبق) والجدة

والكثرة والإغزار والغاية من كل شيء والبروز، ونقف على هذه المعاني من خلال تلخيص ما أورده ابن منظور في معجمه في باب كلمة بدع ؛حيث يورد في باب (بدع) : " بَدَعَ الشيءَ يبدَعه بدْعا وابتدعه: أنشأه وبدأه (...) ،والبديعُ والبَدعُ : الشيءُ الذي يكون أولا (...) والبدعةُ: الحدثُ (...) والبديعُ : الأول قبل كل شيء (...) وأبدع : أكثر في الكلام (...) والبديع: الزق الجديدُ والسقاء الجديد (...) وامرأة بِدْعة :إذا كانت غايةً في كل شيء (...) وقال الأصمعي: بدعَ يبدعُ فهو بديع إذا سَمِنَ "[1]، ومن تركيب الدلالات السابقة يمكن إعادة صياغة مفهوم الإبداع في معاجم اللغة العربية بكونه الاختراع والابتكار على غير منوال سابق، على اعتباره فعلا انتاجيا يُخرج الشيءَ المبدَعَ من حالة العدم إلى حالة الوجود، أو ينقل الموجود من حالة/ صورة إلى أخرى لم يكن له سابق العهد بها على سبيل إبرازه حتى يغدو غايةً في الجانب الذي أبرز فيه، ولا يكون الشيء بديعا إلا إذا حاز الغزارة و الكثرة من نوعه، وفي فلك هذه الدلالة يدور مفهوم الإبداع في أغلب معاجم اللغة العربية ، وقد اكتفينا بلسان العرب على سبيل التمثيل .

1 . ابن منظور : لسان العرب ص 231.

وفي ذات السياق من الدلالات تدور أيضا كلمة création في قاموس اللغة الفرنسية حيث تحيل على الاختراع invention والابتكار والخلق والجدة والاكتشاف découvert [1].

وحين نعود إلى النص القرآني، نجد الآية: ﴿ بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالاَرْضِۖ وَإِذَا قَضَىٰٓ أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ﴾ [2] يعني جل ثناؤه بقوله ﴿بَدِيع ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالاَرْضِۖ﴾ مبدعها، وإنما هو مفعل صرف إلى فعيل، كما صرف المؤلم إلى أليم، والمسمع إلى سميع، ومعنى المبدع : المنشئ والمحدث ما لم يسبقه إلى إنشاء مثله وإحداثه أحد"[3]، ووضحت كلمة (بديع): "مبدع ومخترع"[4]. وفي تفسير الشيخ الطبري أيضا الآية:﴿بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالاَرْضِۖ أَنَّىٰ يَكُونُ لَهُۥ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُۥ صَٰحِبَةٌۖ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍۖ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾[5]

يقول :" يعني مبتدعها ومحدثها وموجدها بعد أن لم تكن"[6].

---

1 . dictionnaire encyclopédique de la langue française, paris, édition de la connaissance, 1994, p 209 .

2 . البقرة .117

3 أبو جعفرمحمد بن جرير الطبري،جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر بيروت لبنان،دط،سنة 1405هـ/1984،مج1،ج1ص508. وينظرحاشية الصاوي على تفسير الجلالين، أحمدبن محمدالصاوي دار الكتب العلميةبيروت،ط5 ،2009 ،مج1،ج1،ص74.

4 الشيخ حسنين محمد مخلوف،تفسير وبيان كلمات القرآن الكريم،دارالفجرالإسلامي دمشق،ط4، 1418هـ/1998م،ص18.

5 الأنعام.101

6 الطبري،جامع البيان عن تأويل آي القرآن،مج5،ج7،ص298.وينظرصفوة التفاسير لمحمد علي الصابوني مج1،دار القرآن الكريم بيروت،ط4،سنة1402هـ/1981م،ص409.

تعريف الإبداع (اصطلاحا):

قد لا يكون من باب العجز القول بأن صياغة المفهوم الإصطلاحي للإبداع أمر متعذر بقدر ما هو من الصواب القول بذلك، لأن صياغة مفهومه تتحكم فيه مرجعيات مختلفة تتجاوز المفهوم التبسيطي الذي تحيل عليه معاجم اللغة، و يرجع سبب ذلك الى أن الإبداع ظاهرة متعددة الجوانب ، وكذلك الى اختلاف وجهات نظر الباحثين للإبداع باختلاف مدارسهم الفكرية ومنطلقاتهم النظرية .

وما يهمنا في هذا العمل هو مفهوم الإبداع الأدبي، والملاحظ أنه مفهوم حيوي ومتحرك وغير قار يتغير بتغير المذاهب والمدارس الأدبية والتيارات الفكرية والخلفيات الفلسفية التي تستند إليها التعاريف وكذلك المدارس النقدية التي تصوغ مفهوم الإبداع إما تصريحا أو ضمنيا؛ لذا فإنه من الصعب الوقوف على مفهوم جامع لدلالة المصطلح ومانع لتسرب دلالات أخرى إليه، وفي نظرة بانورامية سريعة سنقف على التغيرات الجوهرية لمفهوم الإبداع عبر تغير المدارس والنظريات والمذاهب؛ ففي ظل الرؤية التي تعزو الإبداع الشعري مثلا إلى الوحي أو آلهة الشعر كان الشاعر الإغريقي "هيسيودوس " *(Hesiods)* يرى بأن الإبداع الشعري ما هو إلا " نقل رسالة سماوية " [1]؛ حيث الإبداع ممثلا في الشعر فعل تعليمي يلعب دور الوسيط بين الآلهة والبشر، ويرى الشاعر "هوميروس"(Homers) الذي يرى أن الغاية من الشعر هي" الإمتاع الذي يولده نوع من السحر"[2] معرفا بذلك الإبداع الشعري بكونه ضربا من ضروب السحر

---

1 . شكري عزيز الماضي : محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة الجزائر، ط1، 1984، ص 13.

2 . م.نفسه ، ص 13

الماتع، وفيما ترى المدرسة الكلاسيكية أن مفهوم الإبداع الأدبي هو مدى القدرة على تقليد القدامي وتوخي القواعد والصدور عن العقل وحذق أساليب الفخامة، ترى المدرسة الرومنسية أن الإبداع هو تعبير عتن العواطف والفردانية والخيال بتحرر من قيود محاكاة القدامى.

لقد كان الشاعر العربي الجاهلي ـ باعتباره مؤسس القصيدة العربية ـ جاهلا بنظام الوزن الشعري كمُكوِّن إيقاعي نظريةً ومفهوما ، ورغم ذلك كان يتوخى الإيقاع في القصيدة ويفعِّل إمكانياته ، وهذا لا يؤكد لنا سوى أن الإيقاع في القصيدة العربية ليس جزءا دخيلا عن عملية التشعير أو كيانا منفصلا أو مكونا إضافيا في الخطاب الشعري ، بقدر ما هو حالة نمو لا شعورية يرتبها العقل الباطن لدى الشعراء بتناسق مع اللغة والانفعال والأحاسيس والأخيلة والأفكار في تركيبة متداخلة ، يحدث كل ذلك بشكل من الانصهار في حالة شبه صوفية لا يمكن الوقوف على ملامحها إلا بقراءة هذا الكل المتداخل في علاقته بعضه ببعض.

الإيقاع الموسيقي الخارجي والإبداع:

كل إنسان له إبداعه الخاص المتعلق به، فهناك من يبقى مكبوتا بداخله، إن لم يبح به وإذا تراكم بأعماقه دون الكشف عنه فإنه يكون سببا من أسباب الجمود والخمول، وفشلا بارزا في الإنجاز إذا لم يتساير مع المثابرة والإهتمام، فالتقاعس يقضي على فترة الإنتاج الإبداعي خصوصا إذا تكرر الأمر دون إدراك المبدع لإبداعه المضمر تماما، لذا :" لا يأتي الإبداع سهلاً طائعاً، فهو إضافة إلى ما يحتاجه من جهد ودأب المبدع، يلزمه فترة من الكمون والتخمر تكون خفية ومستترة

لا يدركها صاحبها، إلا عندما تصبح ثمراً حان قطافه. وأن كثيراً من الناس يفوتون على أنفسهم وعلى الآخرين إنجازاً إبداعياً لجهلهم بإمكاناتهم وقدراتهم"[1]

وهناك من يوظفه ويستثمره، وهو ليس بالسهل لأن ولادة النص كالمخاض تشعر صاحبته بالتعب والتوتر والإرهاق، لـ " إن عملية الإبداع عملية مضنية ولا يغادر القلق الإنسان المبدع ولا ينجو من التوتر إلا ليعود إليه. أليس ذلك من مقتضيات عملية الولادة؟"[2] ويصل إلى درجة اللاوعي غالبا قبل تبلور الفكرة لديه، ولهذا يوصف المبدع عند بعض المفكرين بأنه على حافة الجنون، لإن قوة الإبداع: " ترهنه للاوعي الذي يشكل في لحظاته تلك سلوكه وحياته أكثر مما تشكلهما إرادته الواعية."[3] إن العلماء حين درسوا ظاهرة الإبداع بعمق في شتى المناحي المتعلقة بالمبدع من خلال نصوصه وصولا إلى حياته الخاصة نفسيا واجتماعيا... أدركوا هذه الحالات النفسية المتوترة الخاصة بالتعبقر بما فيه من حدس أو إلهام ورأوا بأن أي "إنسان وخاصة المبدع إلا وحاصرته أشكال من أشكال التوتر والقلق وإن بدرجات متفاوتة من شخص لآخر"[4] .

وبالطبع فهم يرون سلوكات وتصرفات المبدع شاذة، وهذا الشذوذ كما يبدو فنيا لا غير، وما يهمنا في عملنا هذا سوى العمليات الإبداعية الأدبية، وإن كانت هذه الظاهرة مشتركة بين المبدعين في شتى الفنون، فظروف المبدع تتطلب

---

1 عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة –ص 326 –عالم المعرفة 279 –2002 ،ص100

2 اسماعيل الملحم ،التجربة الإبداعية ،دراسة في سيكولوجية الإتصال والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003م.نفسه،ص84 موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت–http.www.awu . dam.Org.

3 م.نفسه،ص40

4 م.نفسه،ص41

الخصوص من هدوء وانزواء وانعزال وغير ذلك لتتم مثابرته ومواظبته في حالة تخمر فكرته التي ينوي إظهارها في نتائج إيجابية لتحيا وتعيش بين المجتمع بل بين المتلقي في حد ذاته، وتموت لديه لتفسح له المجال لإنتاجات أخرى، لهذا " يبدو سلوك المبدع أحياناً، إن لم يكن في غالب الأحيان، شاذاً عن القواعد المألوفة، لأن الإبداع يقتضي جهداً متواصلاً ليس عادياً، وصبراً ومثابرة. ويتطلب من صاحبه مرونة عقلية من جهة، بينما يكون هو ذا حساسية غير عادية من جهة أخرى."[1]

إن ظاهرة خروج المبدع الأدبي بصورة غير مألوفة تثبت إحراجا له إن كانت سابقة ونادرة لم يتعود عليها القارئ والناقد لأنهما يتعاملان مع النص الإبداعي، خصوصا إذا خرج عن القواعد المنتشرة المعروفة والراسخة في أذهان الدارسين، وسرعان ما يتعود عليها المجتمع إن أحس بوجودها في حياة المبدع ويشعر بل يتأكد بالصدق الفني المرتبط كل الإرتباط بحياته :" وقاد الخروج عن المألوف العديد من المبدعين إلى حتوفهم، فقدموا حياتهم ضريبة لموهبة رأى فيها الآخرون انحرافاً لم يحتملوه. فقد قتل (طرفة بن العبد) بأمر من ملك لم يتحمل خروجه عن المألوف ولم يستسغ سلوكه. ودفع المتنبي حياته ثمناً لخياله الشعري الذي صاغ فيه طموحه، فهجا من هجا، وفخر بنفسه ما رأى فيه الآخرون تجاوزاً عن حدود ألفوها، وكانت نهايته بحسب ما ترويه بعض الروايات، بسبب إحدى أبيات من قصيدة له:

---

1 م.السابق ،ص35

الخيـــــل والليـــــل والبيـــــداء تعرفنـــــي

والســـــيف والـــــرمح والقرطـــــاس والقلـــــم"[1]

لذا كانت تنظيرات المفكرين وآراء المتلقين صائبة على الأرجح، خصوصا عندما تكون نتيجة الإبداع واضحة جدا لصاحبها: "هذا الخروج عن المألوف في سلوك المبدعين سهّل على الآخرين وصفهم بالجنون، وليس الأمر بدعة عصر من العصور، وإنما هو جارٍ في كل العصور"[2]. هذا وإن قللنا من شأن الجنون الغير المزمن للمبدع ، وحصرنا الأمر في لحظة الإبداع أو قبلها بقليل، فإننا نستشف بعض الحالات سببها:" فرط الحساسية عند المبدع، قد يؤدي به إلى الإضطراب النفسي، الذي يظهر انفعالاً حاداً يؤذي صاحبه، ويؤدي إلى سلوك ليس مما هو سائد في بعض الأحيان، قد يؤدي بصاحبه إلى مواقف حرجة،"[3]

وكما ذكرت سابقا فإن الإبداع ليس حكرا على أفراد خاصين وإنما يخضع لدرجة التقبل والموروث الفكري، بدءا من سن مبكرة، وإلى قدرات الفرد في توظيفه مرورا بادخاره أو تخزينه لدرجة تخمره ووصوله إلى درجة الإغماء أو اللاوعي، ثم يتم استخراجه إلى الوجود لاستثماره، فـ: "الإبداع يبقى قوة فريدة من نوعها في هذا الكون ويبقى هبة الحياة للنوع البشري."[4] ومن هذا المنطلق يرى الدكتور أيمن عامر أن : " الإبداع ليس أمرا غامضا أو مجموعة من الطقوس السحرية الملغزة التي لا يمكن تعليمها إلا للصفوة، أو الخاصة، فالإبداع حق للبشر أجمعين،

---

1 م. السابق،ص37 .

2 م. نفسه ،،ص37

3 عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة –ص 326 –عالم المعرفة 279 –2002 ص104

4 م.نفسه،ص42

وواجب عليهم أيضا، والإبداع يمكن تعلمه، حيث أنه يعتمد على مجموعة من الخصال المعرفية، والوجدانية، والدافعية، التي توجد لدى جميع البشر بنسب متفاوتة "[1] .

وتلعب التجربة دورا بارزا في الإبداع، حسب ما لدى المبدع من تراكمات فكرية فرضت نفسها عليه، أو فردية اكتسبها من خلال الممارسات والتجارب التي تكون سببا في ابتكارات لم يسبق إليها :"لأن المبدع عندما يأتي بالمبتكر والجديد يبدو كأنه حطم مألوفاً لأنه يتجاوز المألوف وإلا فهو غير مبدع".[2] إلا أن ديناميكة الإلهام وإن احتوت على الإبتكار فإنها لا تدل على تفرد المبدع وبعده عما يخدم نصوصه، وخروجه عن المألوف لا يعني أيضا خروجه عن المادة وقوالبها :" فالنشاط الإبداعي وقوده خبرات متراكمة منها ما هو شعوري ومنها ما هو غير ذلك، وادعاء المبدع أن له طريقة أو طرائق يتفرد بها من حيث الخلق والإبداع وأنها تعبير عن استقلاله في النظرة والتفكير ما هو إلا زعم"[3]، هذا وإن كانت عملية الإبداع تبعث في بعض النفوس المبدعة شيئا من المكابدة والغرور أحيانا؛ فمرتبة الشاعر ومكانته بين قومه أو مجتمعه من القديم تدل على ترجمته أفكارهم؛ فكان الصحفي والمؤرخ، كما كان صوت الشعب الذي يمثلهم غالبا، وهذا ما نلمسه في إبداع الشاعر مفدي زكريا حيث مثل الثورة التحريرية المباركة وكان شاعرها المبجل" ويصل الأمر لدى بعض المبدعين إلى حد أنه يعد نفسه رسول مهمة

---

1 الدكتور أيمن عامر،الإبداع والصراع – إطلالة نفسية على حياتنا اليومية–إيتراك للنشر والتوزيع مصر الجديدة،ط1، 2004، ص5.

2 اسماعيل الملحم،التجربة الإبداعية،دراسة في سيكولوجية الإتصال والإبداع، ،ص 16.

3 م.نفسه،ص29

اختير لها"[1] ومن حق شاعر الثورة أن يكون كذلك فهو الثائر المناضل السجين الذي دون بعض نصوصه بدمائه الزكية في السجون وزنزناتها.[2] وهذا ما يشعر به المتلقي بأن هذه المهمة ليست باليسيرة حتى وإن اتهم الشاعر مفدي زكريا بالغرور فلا يعتبر هذا تطاولا أونقصا أوعيبا، وإنما يعتبر: " بعد ذاتي يتعلق بالمبدع نفسه، وبعد خارجي يتعلق بالآخر"[3]. والشاعر المبدع لا يكون مسايرا أو مداهنا تظهر على نصوصه ملامح الخجل والتستر والتكتم، بل يمتاز بالإفصاح والصراحة والجرأة، فهو الذي يبين في شعره ما لم يعلمه أو يشعر به الآخرون من السواد الأعظم، فهو الذي "تكشفت له آفاق قد يتيسر لغيره الإتصال بها لكنه يشعر بما لا يشعرون به وتكون لديه القدرة على الإفصاح بما يخامره في لحظات يكون فيها في حالة من الكشف والوجد والدهشة"[4]؛ فقصيدة الشاعر(ألا إن ربك أوحى لها!!) التي نظمت بمناسبة زلزال الأصنام– الشلف حاليا– دليل واضح على إفصاحه وجرأته:

"هو الإثم ، زلزل زلزالها فزلزلت الأرض زلزالـــها
وحملها الناس أثقالهـــم فأخرجت الأرض أثقالها
ألا إن إبليس أوحى لكم ألا إن ربك، أوحى لها!

ولكن يتوسل الشاعر رأفة بالبلاد فيقول:

ويأأرض،رحماك!لاتبلعـــي صبايا البلاد ، وأطفالـها
وياسيل قف،واحتشم إن في طريقك، أكباد، يرثى لها"[5]

---

1 عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة،ص75

2 ينظر اللهب المقدس ص20،9، 30، 42، 53، 57، 71، 75، 79، 84...

3 اسماعيل الملحم،التجربة الإبداعية،دراسة في سيكولوجية الإتصال والإبداع،ص23

4 م.نفسه،ص15.

5 اللهب المقدس،ص273، 274، 275.

إضافة إلى بعض القصائد التي يزخر بها ديوان " اللهب المقدس " منها: " إلى الذين تمردوا- وتعطلت لغة الكلام- حروفها حمراء- أهدافنا في العالمين صريحة-"

حظي الشاعر مفدي باحترام كبير فهو الحاضر في الملتقيات والمناسبات الوطنية، كما يحظى باحترام سادة وشخصيات بعض الدول الشقيقة كالمملكة المغربية والجمهورية التونسية؛ قال السيد " مولود قاسم نايت بلقاسم" في مقدمة الطبعة الثانية لإلياذة الجزائر:" في افتتاح الملتقى السادس للفكر الإسلامي في قاعة المؤتمرات من قصر الأمم (نادي الصنوبر)يوم 13 جمادى الثانية 1392هـ(24 يوليو 1972م) أمام أكثر من ألف طالب وأستاذ جامعي من القارات الخمس وبحضور مسؤولين كثيرين، منهم الإخوة محمد الشريف مساعدية، والدكتور أحمد طالب الإبراهيمي، والمرحوم محمد بن يحيى، والعربي الطيبي، كما حضر جزءا منإنشادها المرحوم الرئيس هواري بومدين، الذي استقبل مفديا في مكتبه بالرئاسة بعد اختتام الملتقى، وعبر له عن كل إعجابه بالأثر الخالد الباقي، وكنت وسيط الخير في ذلك اللقاء "[1].

إن هذه المكانة المرموقة المميزة لشاعر ثورتنا المجيدة لم تأت هكذا بل بإبداعه الذي مركزه في الموقع اللائق به، " "وبقدر ما تكون حياة الأديب أو الكاتب أكثر غنى، وشخصيته متشبعة الجوانب بقدر ما تكون الترابطات أو التداعيات أكثر تنوعا وأكثر عددا. وبالتالي فإن إمكاناته الإبداعية تكون أكبر، ويدخل في إطار الموهبة الأدبية خصائص الشخصية (الطبع) مثل: احترام

1 مفدي زكريا،إلياذة الجزائر، ص12.

الذات، والمسؤولية تجاه الناس في المجتمع، والحساسية تجاه المشكلات، وتمثل القواعد الأخلاقية والجمالية ..."[1]، ولكن لو لم يثبت المبدع وجوده بنفسه الحاضرة بإنتاجها وصفاتها فيقدم شخصيته الفكرية ليلتقفها الآخر ويرتبها في المقام المناسب ما تحققت أمانيه وما اطمأنت نفسه المضطربة أثناء الولادة التي ترنو إلى نتيجة التقييم، فـ " " لا يمكن لعبقري أو مبدع تحقيق عبقريته بدون تقديم لذاته أو تقييم الآخرين له"[2]، وهنا تتبلور صورة أخرى في وجهات نظر بعض المفكرين تتعلق بالفن والأدب حيث يستنتج من الإبداع فيهما رسم شخصية المبدع وكيفية نشأته: " إذ يذهب بعض المفكرين إلى التمييز بين المبدعين... فيرون الإبداع في الفنون والآداب يرتبط ارتباطا وثيقا بشخصية المبدع وحياته الذاتية"[3]. فإذا تكلمنا على المبدع فلا بد من الإشارة إلى المتلقي، ومما لا شك فيه أنه شريك أساسي في النص الإبداعي؛ ولكي يبقى الشغور لدى المبدع من أجل ملء وعائه بإبداع جديد عليه بتقديم نتاجه الفكري إلى المتلقي، فـ " أن على النص الإبداعي أن يشيع البهجة في نفوسنا دون أن يتعمد ذلك "[4]. وختاما لما قدم يكتمل نصاب الإبداع في نقاطه الثلاث التي تبين قيمته؛ قدرة المبدع التي يقدمها ويوصلها إلى الآخر، ونصه الذي يعتبر نقطة التواصل بينهما، والمتلقي الذي وصله الإبداع وحكم عليه، فـ " "ثالوث الإبداع لدينا هو المبدع والنص – الرسالة– والمتلقي. أما الناقد

---

1 رولان بارث، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب،1988،ص104.

2 أحمد عكاشه،آفاق في الإبداع الفني،(رؤية نفسية)،دار الشروق القاهرة مصر،ط1، 1422هـ/2001م،ص43

3 عبد الحليم محمودالسيد، الإبداع،دار المعارف القاهرة،ص8

4 عابد خزندار،الإبداع،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1988، ص16.

فلا يدخل في العلمية الإبداعية جزءا، وإنما هو عمل مساعد على التواصل وعلى نقل التجربة وقيمها الجمالية إلى الجمهور"[1].

عناصرالإبداع:

عندما نتوقف ونتأمل ما نظمه " مفدي زكريا " بدءا من أول قصيدة له ذات شأن هي (إلى الريفيين) نشرها في جريدة " لسان الشعب " بتاريخ 1925/05/06م"[2] عن عمر يناهز ست عشرة سنة ، ومن المرجح أنه نظم في سن مبكرة أيضا، و:"يمكن أن يحصل الإبداع في فترات عمرية واسعة، فهو قد يمتد إلى أكثر من سبعة عقود من عمر الإنسان، بدءا من سن الخامسة عشر وحتى التسعين إذ لا توجد حدود معينة في ذلك"[3]

ومات وعمره تسعة وستين(69)عاما، تجدر الإشارة إلى ما تركه من آثار انطلاقا من الكم الذي يتجلى في إبداعه الشعري :

عدد القصائد: مائتان وواحد وسبعون قصيدة (271) .

عدد الأبيات: عشرة الآف وخمسمائة وثلاث وستون بيتا (10563)[4].

وحين النظر في بحور الشعر التي استخدمها الشاعر كإيقاع موسيقي خارجي يرتبط كل الإرتباط بالإبداع وذلك من خلال دواوينه الثلاثة " اللهب المقدس، إلياذة الجزائر، أمجادنا تتكلم " بغض النظر عن الإلياذة التي تحسب قصيدة واحدة

---

1 عامر الديك ،أوهام العبدالله الإبداع في دائرة الضوء، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سورية ط1، 1996، ص116

2 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص11

3 رولان بارث، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي،ص125.

4 ينظر مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص17، 18 مع النظر في هامش ص16

رغم احتوائها على 1001 بيتا دون اللازمة من بحر المتقارب إضافة إلى وجود هذا البحر في "اللهب المقدس" وفي "أمجادنا تتكلم"، إلا أن مفدي زكريا استعمل بحر الخفيف يليه بحر الرمل وبعده الكامل والطويل، وحينما نتأمل:

أ-1-1بحر المتقارب:

(عن المتقارب قال الخليل ...فعولن فعولن فعولن فعولن)

وظف هذا البحر في العصر الجاهلي والأموي بدرجة مقبولة، وتراجع في العصر العباسي " وعاد المتقارب ليأخذ مكانته اللائقة في الشعر الحديث لإيقاعه وصلاحيته لفن الأناشيد"[1]، وما بعض المقطوعات من "إلياذة الجزائر" وغيرها التي تؤدى في المدارس والمحافل الدولية إلا دليلا قاطعا على ذلك، على سبيل المثال:

" فيا أيها الناس.. هذي بلادي ومعبد حبـي، وحلــم فؤادي "[2]

أ-1-2 بحر الخفيف:

(يا خفيفا خفت به الحركات ... فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)

جاء في العمدة أن الخليل سماه خفيفا " لأنه أخف السباعيات"[3]، وإن الشاعر " مفدي زكرياء" وظف هذا البحر في المرتبة الأولى إذا اعتبرنا الإلياذة نصا واحدا لا على حساب عدد أبياتها، ورغم كونه من البحور المزدوجة فعلى ما "يبدو أن

---

1 الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري،ص118.

2 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص35

3 ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار الجيل بيروت،ط5، 1401هـ/1981م ج1،ص136.

خفة إيقاعه وتقبل الأذن لمقاطعه متوسطة السرعة وراء هذه التسمية "[1]، وإذا قرأنا قصيدة " إن هذا النشيد لحن الجزائر " الذي مطلعه :

سكر الكون من نشيد الليالي، أتركوني ...ما للنشيد وما لي؟

حيث ألقاه شاعر الثورة في الذكرى العاشرة للثورة 01 نوفمبر 1964م في حفل بهيج أمام الرئيس أحمد بن بله ومدعويين من داخل الوطن وخارجه، ومنه:

" إن هذا النشيد نجوى الضحايا وابتهالات خافقات الحنايا

وزغاريد فاتنات الصبايـــــا وتراتيل صادقات النوايا

النص والمعنى:" لا يتكون البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى، بل من ألفاظ ذات نوايا. فما ينتجه المبدع إنما هو مشروع معنى.. وفتح النص أمام احتمالاته الدلالية ثراء له وتخلق بدلاً من غلقه على دلالة واحدة تؤدي به إلى الإنقراض، وتحوّل قراءة النص إلى عمل رتيب" .(الإيقاع الداخلي)

أ-1-3 بحر الرمل:

(رمل الأبحر ترويه الثقات...فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

جاء في العمدة أن الخليل سماه رملا " لأنه شبه رمل الحصير لضم بعضه إلى بعض"[2]، هو أحادي التفعيلة وعرف منذ العصر الجاهلي ، "وفي العصر الحديث توسع الشعر العربي في فن النشيد فاحتل الرمل مكانة مرموقة في هذا الفن "[3] ورد استعماله في المرتبة الثانية – كما ذكرت – ويكفي ذكر النشيد الوطني الرسمي (فاشهدوا) الذي نظم بسجن بربروس في الزنزانة رقم69، بتاريخ 25 أبريل

---

1 الدكتور صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،ص101

2 ابن رشيق، العمدة ج1ص136.

3 الدكتور صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،ص85.

(نيسان) 1955 ولحنه السيد محمد فوزي، ولهذا النشيد وقع خاص من حيث الإيقاع والإبداع واللحن والأداء لهذا تهتز له النفوس وتقف صامتة ثابتة وأحيانا مرددة مؤدية له :

" قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزاكيات الدافقات..."[1]

وللشاعر أيضا أناشيد أخرى كتبت في الزنزانات أيضا وإن لم تكن من نفس البحر المذكور أيضا كنشيد "عشت يا علم "[2]

أ-1-4 بحر الكامل:

(كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

"سماه الخليل كاملا لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[3]

لهذا البحر الأحادي وقع خاص واستعمال مميز في الأغراض الشعرية من غزل ومدح ورثاء ... لذا قال عنه الدكتور(صلاح يوسف عبد القادر): " هو أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالما"[4]. واحتل صدارة الإستعمال حاضرا في شتى الأغراض الشعرية أيضا، وحين نستقرئ قصيدة " وتعطلت لغة الكلام" التي مطلعها

"نطق الرصاص فما يباح كلام وجرى القصاص فما يتاح ملام"[5]

---

1 مفدي زكريا ،اللهب المقدس،ص71

2 م.نفسه،ص75

3 ابن رشيق، العمدة ج1ص136.

4 الدكتور صلاح يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،ص70

5 مفدي زكريا ،اللهب المقدس،ص42

حيث نظمت بسجن بربروس سنة 1957م[1] نلمس فيها الإقتباس الذي سنذكره لاحقا، ويبقى بحر الكامل عند "مفدي " من بحور الشعر الثوري ومنه القصيدة التي عنوانها(وتكلم الرشاش جل جلاله!!) التي مطلعها:

" أكباد من..؟ هذي التي تتفطر؟ ودماء من..؟ هذي التي تتقطر؟

أ-5.1 بحر الطويل:

(طويل له دون البحور فضائل...فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن)

إنه بحر مزدوج إذ يبلغ عدد حروف تفعيلاته ثمانية وأربعين حرفا[2] ، وأكتفي بالإشارة إلى القصيدة (يقدس فيك الشعب أعظم قائد) التي مطلعها:

" إذا ذكر التاريخ أبطال أمة يخر لذكراك الزمان ويسجد "[3]

ولو لم يكن الشاعر مفدي زكريا متمكنا من إبداعه الشعري ووصول آراء الآخرين له من نقاد ونحوهم لترك المجال لغيره من الأدباء ليرسموا في مقدمة ديوانه التي ارتأى أن يكون هو صاحب الديوان وصاحب المقدمة، وخير دليل ما قاله في كلمته عن ديوانه(اللهب المقدس):

--" و" اللهب المقدس" هو "ديوان الثورة الجزائرية " بواقعها الصريح، وبطولاتها الأسطورية ، وأحداثها الصارخة . وهو (شاشة تليفزيون) تبرز إرادة شعب استجاب للقدر"[4]

---

1 ينظر م. السابق ،ص42

2 الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري،ص49.

3 اللهب المقدس ص173

4 اللهب المقدس ،ص4.

--" لم أعن في "اللهب المقدس" بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبي غمستها في جراحاته المطلولة ..والشعر الحق – في نظري– إلهام لا فن، وعفوية لا صناعة."[1]

وهنا لا يخلو ديوان (إلياذة الجزائر) من مقدمتين: مقدمة الطبعة الأولى ومقدمة الطبعة الثانية بقلم مولود قاسم نايت بلقاسم عن (إلياذة الجزائر) في آخر الملتقى الخامس للتعرف على الفكر الإسلامي في وهران: " طلبنا من المناضل الكبير والشاعر الملهم، شاعر الكفاح الثوري السياسي، وشاعر الكفاح الثوري المسلح، الأستاذ مفدي زكريا، صاحب الأناشيد الوطنية " من جبالنا طلع صوت الأحرار"سنة1932 م، و" فداء الجزائر روحي ومالي" سنة 1936م، و" قسما" سنة1955م، وأناشيد وطنية أخرى مثل " أعصفي يا رياح"، ونشيد الجيش الوطني، ونشيد العمال، ونشيد الطلبة، واللهب المقدس...إلخ، وبعضها وضعها في سجن بربروس، أقول طلبنا أن يضع لنا نشيدا جديدا يجمع هذه الأناشيد كلها، ويشمل فيه وبه تاريخ الجزائر من أقدم عصورها حتى اليوم، مركزا على مقاومتنا لمختلف الإحتلالات الأجنبية، وعلى العهود الحضارية الزاهرة المتعاقبة، وحاضرنا ومستقبلنا في كفاحنا لاستعادة جميع ثرواتنا، ومقومات شخصيتنا وحصانتنا، وبناء مجد جديد لأمتنا.

وهذا ما فعله مفدي، وسمينا نشيد الأناشيد هذا: إلياذة الجزائر![2]

---

1 م السابق،ص4

2 الفكر الإسلامي، (محاضرات وتعقيبات الملتقى السادس)، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، من 13جمادى الثانية إلى 1رجب 1392هـ الموافق لـ 24يوليو إلى10أغسطس 1972م ،مج1،ص26.

" فستبقى إلياذة الجزائر أروع تاريخ للجزائر، وأكثره وقعا في النفوس، وأسهله على الحفظ، والتذكر والإستشهاد في معرض الإستشهاد والإحتجاج" [1]

وذكر السيد مولود قاسم نايت بلقاسم عددا من بعض المقطوعات عما قاله شاعر الثورة مفدي زكرياء عن الجزائر حيث اكتفى بذكر هذا الإستشهاد الذي قال عنه" هو روعة الرائع:

وأوقفت ركب الزمان طويـــلا أسائله: عن ثمود... وعاد...
وعن قصة المجد...من عهد نوح وهل إرم...هي ذات العمــاد؟
فأقسـم هذا الزمـان يمينـــا وقال: الجزائر.. دون عنــاد!"[2]

الموروث الثقافي

نظرا للإستشهادات المقدمة في فصل الإيقاع الموسيقي الداخلي والتي ركزت فيها عن القرآن الكريم ارتأيت أن يكون الموروث الديني في هذا الفصل لإبراز العلاقة بين الإيقاع والإبداع يتعلق بالحديث النبوي الشريف، وكما عرفنا فإن الشاعر مفدي زكريا ابن منطقة محافظة تقليدية في تدريسها وتعلم أبنائها في الكتاتيب، وما استثمره شاعر الثورة في إبداعه من معجم الحديث الشريف وما تضمنته نصوصه الشعرية في استحضار الموروث الديني إلا دليل ثابت على اختزانه وادخاره لهذه الثقافة الدينية الأصيلة، "فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من

2 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ،ص12، 13.

3 م. نفسه، ص12.

استشهادات سابقة وتعرض موزعة في النص على شكل: قطع-مدونات -صيغ- نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الجماعي...لأن الكلام موجود قبل النص وحوله"[1].

1) الموروث الديني:

أ) الحديث الشريف

1- وما تفيد المعاني وهي مجدبة لو **صاغ ألفاظها داوود ألحانا ؟** [2]

إن البيت من قصيدة عنوانها " رسالة الشعر في الدنيا مقدسة" ألقاها الشاعر مفدي زكريا باسم الجزائر في مهرجان الشعر بدمشق يوم 23 سبتمبر (أيلول)1961[3]. في هذه القصيدة التي تحتوي على خمسة وثمانين بيتا شعريا من بحر البسيط (85 بيتا) مقسمة إلى ثماني وحدات غرضها الإفتخار برسالة الشعر:

رسالة الشعر، في الدنيا مقدسة لولا النبوءة.. كان الشعر قرآنا[4]

وبعد ذلك تكلم عن العابثين والمتنكرين للشعر العمودي والداعين إلى التجديد (الشعر الحر) الذي يتضح في قوله:

قالوا: جمود على الأوضاع، وزنكم فشعرنا الحر، لا يحتاج أوزانا[5]

وأضيف بيتا يخدم بحثنا هذا بتوظيف الشاعر لكلمة الإيقاع بنوعيه موضحا للناكرين :

---

(1) رولان بارث، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، ص30.

2 مفدي زكرياء، اللهب المقدس،ص،291.

3 ينظر م .نفسه ص287...298.

4 م. نفسه،ص290

5 م.نفسه،ص291.

فأين من جرس الإيقاع، خلطكم ما الشعر؟ إن لم يكن دوحا وأغصانا[1]

إلى أن وصل إلى البيت الذي اخترناه ليوضح أن شعر المجددين يفتقر إلى الغنائية لأن معانيه جامدة حتى ولو كان إلقاء صاحبه لألفاظها شبيها بألحان داود عَلَيْهِ السَّلَامُ وهنا نستنتج استثمار الشاعر لموروثه الثقافي الديني المأخوذ من الحديث الشريف:

وكان أبو موسى رضي الله عنه إذا قرأ القرآن بصوته تشعر وكأن الدنيا كلها تتمايل طربا بصوته العذب الرخيم؛ حتى إن النبي صلى الله عليه وسلم قال له ذات مرة : " يا أبا موسى لقد أوتيت مزمارا من مزامير آل داود"[2]، وورد الحديث بصيغة أخرى: "يا أبا موسى لقد أعطيت مزمارا من مزامير آل داود "[3]، وهذا من باب التضمين الذي يمثل علاقة بين الإيقاع والإبداع: "ويطلق التضمين أيضا على إدراج كلام الغير في أثناء الكلام لتأكيد المعنى، أو لترتيب النظم؛ ويسمى الإبداع كإبداع الله تعالى في

---

1 م. السابق ،ص291.

2 محمود المصري(أبو عمار)،أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم ،المكتبة التوفيقية القاهرة مصر،مج2 ،2008م، ص159،وينظرمن ص 156إلى 165، نقلا عن(رواه الترمذي عن أبي موسى، وصححه الألباني في صحيح الجامع(7831).

3 منصورعلي ناصف، التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ،ج3، ص412،413. وورد في الهامش" سببه أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يمشي ليلا فسمع أبا موسى يقرأ القرآن بصوت حسن فأعجبه فوقف قليلا ثم سار فأخبره في الصباح وذكر الحديث، وفي رواية: قال أبو موسى لو علمت أنك تسمع يا رسول الله لحبرته لك تحبيرا.

حكايات أقوال المخلوقين، كقوله تعالى حكاية عن قول الملائكة، {قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ}"[1]

2- والناس في الحق إخوان سواسية فلا قياصرة فيه ولا خدم[2]

في قصيدة ألقاها الشاعر مفدي زكريا في بيروت يخاطب فيها الرئيس جمال عبد الناصر مادحا، مطلعها:

" قل يا جمال يردد قولك الهرم"[3]

تتعلق بقناة السويس حيث يرى المجتمع المصري متساويا في الحقوق والواجبات، لا فرق بين سيد ومسود، فمبدأ المساواة قررته الشريعة السماوية من النص القرآني إلى الحديث النبوي الشريف.

"... فالقرآن يقرر المساواة ويفرضها على الناس جميعا، في قوله تعالى:

﴿١٢﴾ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَٰكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴿١٣﴾ الحجرات.13.

والرسول ﷺ يكرر هذا المعنى في قوله: " الناس سواسية كأسنان المشط الواحد لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى"[4].

حيث نلمس نص الحديث الشريف في الشطر الأول من البيت الشعري

---

1 بدرالدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة بيروت لبنان،ط2،ج3،ص343، 344"

2 مفدي زكرياء، اللهب المقدس،ص301.

3 م.نفسه،ص299. مع المناسبة.

4 عز الدين بليق، منهاج الصالحين، دار الفتح بيروت،ط1، 1398هـ/1978م.ص456.

"والناس في الحق إخوان سواسية"

من باب توظيف ما اكتسبه من تراث تقافي ديني لتدعيم رأيه برأي لا نقاش فيه.

3- رماك الزمان، بكل لئيم زنيم*، من **الفئة الباغيه**[1]

ينتمي هذا البيت الشعري لقصيدة "فلسطين على الصليب" عدد أبياتها تسعون بيتا نظمها الشاعر على شكل حوار بينه وبين فلسطين والعرب، يخاطب الشاعر في هذا البيت فلسطين التي رميت بين بعض أيادي اللؤماء من العرب التي شبهها بالفئة الباغية المذكورة في الحديث الشريف: عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال:" أبشر عمار تقتلك الفئة الباغية"[2]. رواه الترمذي ومسلم. والدليل على هذا التوضيح ما ورد في البيت الذي قبله:

فلسطين...والعرب في سكرة قد انحدروا بك للهاويه !!

كما وردت (**الفئة الباغية**) مرة أخرى في ديوان (أمجادنا تتكلم):

ونحن قوم عهدنا ذمة ما لم تخننا الفئة الباغيه[3]

---

*الزنيم:اللئيم.الدعي.المزنم:اللاحق بقوم ليس منهم ولاهم يحتاجون إليه فكأنه فيهم زنمة.(المنجد في اللغة والإعلام، دارالمشرق بيروت،ط27،ص308.

1 مفدي زكرياء، اللهب المقدس،ص337

2 منصور علي ناصيف، التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ،دارالفكربيروت،ص371.وينظر محمود المصري(أبوعمار)،أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم ،مج1،ص450

3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص234.

4- (محمد) أبقى لنا عبرة من (الذئب والغنم القاصيه)[1]

ومن نفس القصيدة السابقة ورد هذا البيت الشعري الذي يفسره سابقه:

"عقيدتنا في الورى (وحدة) – وأسمى العقائد – وحدانيه"

نجد تضمين الحديث الشريف:...وعن أبي الدرداء رضي الله عنه قال: " سمعت رسول الله ﷺ يقول: " ما من ثلاثة في قرية ولا بدو لا تقام فيهم الصلاة إلا قد استحوذ عليهم الشيطان. فعليكم بالجماعة؛ فإنما يأكل الذئب من الغنم القاصية "[2] رواه أبو داود بإسناد حسن...فلا بد من الوحدة لا للإنفراد والتفرقة فالذئب لا يأكل من الغنم إلا المنفردة .

5- يشكر الله كل من يشكر النا س ومن يكتم الشهادة كافر[3]

ورد ترتيب هذا البيت السابع والثلاثين(37) في قصيدة من مائة وأربعة وثلاثين بيتا(134)عنوانها" ملحمة بنت العشرين: صدق الوعد"[4]، بمناسبة الذكرى العشرينية لاندلاع ثورة التحرير* اقتبس الشاعر من الحديث الشريف الشطر الأول، وكعادته في اقتباسه لتوضيح المضمون وظف التضاد للشرح، حيث يتجلى ذلك في البيت السابق:

---

1 مفدي زكرياء، اللهب المقدس،ص349. كما ينظر تهميش الصفحة نفسها، وينظر الحافظ عبد الحليم عبد القوي المنذري،ا لترغيب والترهيب، دار الحديث القاهرة،2007م،مج1،ج1،ص191.

2 محيي الدين أبو زكريا يحيى بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني القاهرة مصر، ص369.وينظرعز الدين بليق،منهاج الصالحين،ص145* القاصية: أي الشاة البعيدة عن الغنم، المنفردة عنها. وينظر منصور علي ناصف، التاج الجامع للأصول مج1،ج1،ص250.

3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم، ص246

4 م.نفسه،ص244.

***م. نفسه، ينظر ص 244و253.**

إن من يجحد البطولات نذل والذي يغمط الرجال مكابر[1]

نجد عبارة (يجحد البطولات..) تقابل (يغمط الرجال..) و(يشكر الناس) تقابل(يكتم الشهادة..) فهذا التوظيف الدال على المقارنة يبين مراتب وقيم الرجال فاستدعى الأمر تقوية المعنى بما اكتسبه الشاعر من موروثه الديني: "حدثنا موسى بن اسماعيل قال: حدثنا الربيع بن مسلم قال: حدثنا محمد بن زياد، عن أبي هريرة، عن النبي ﷺ قال: " لا يشكر الله من لا يشكر الناس"[2].

ب)-الرموز الدينية:

إن الشاعر مفدي زكرياء حاضر في دواوينه بثقافته الدينية، فهو متشبع ببعده الديني الموروث منذ نشأته، وظاهرة الإبداع ترتبط بما لديه من خبرات وتجارب نمت معه، والمتتبع لآثار مفدي يجدها تزخر بهذا التوظيف الذي يعتبر جزءا منه، أصيلا بداخله، ولذا يستوجب جمع هذه الإستلهام وذكره لتثبيت مظاهر الإبداع:

1) الأنبياء:

1 – آدم – عليه السلام –

"وتفاحة أخرجت **آدما** من الخلد مذ لعنته السما

ولكن حواءنا بلعتـها وبالعلج أبدلت المسلمـــا"[3]

---

1 م. نفسه ص246

2 محمد بن اسماعيل البخاري، الأدب المفرد، شركة القدس للتجارة القاهرة،ط1، 1428هـ2007م ،ص52، وينظر أبوسليمان حمد بن محمد الخطابي البستي، معالم السنن، شرح سنن أبي داود، مطبعة المدني القاهرة مصر،ط1، 1428هـ/2007م،ج4،ص106.

3 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص103.

قال الله تعالى:

﴿١٢٠﴾فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَىٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَىٰ ﴿١٢١﴾ [1]

في هاتين البيتين من المقطوعة نجد بعض المظاهر التي تفشت في المجتمع كموت الضمير واستبدال الجزائري بغيره؛ فحواء زماننا اختارت غير المسلم (العلج) زوجا لها، وهذا دليل تمرد وعصيان، وحين نتأمل توظيف الشاعر لآدم –عليه السلام– حسب المناسبة، فإننا نجد أيضا هذا البيت الشعري مثلا:

" وحذر **آدم** ظلم أخيـــه وسوى الخطوط وأعلى الرؤوسا"[2]

من قطعة تضمنت الإخاء في الإنسانية تكلم فيها عن آدم عليه السلام وحواء، إضافة إلى عيسى عليه السلام ومحمد ﷺ وتكلم فيها عن النصارى والمجوس والبربر وختمها ببيت قبل اللازمة :

إذا عرب الدين أصلابنا فما زال أحمد صهرا لعيسى ![3]

ليتضح الإخاء بأنواعه في المجتمع، ونبذ العنف والظلم والإستعمار، ولذا حذر آدم عليه السلام من الظلم، لأنه أحس بالحزن حين قتل ابنه هابيل قابيل.

كما نجد الإستشهاد بآدم عليه السلام أيضا في:

"**وآدم** بالتفاح ضيع خلـــده و(ماريان) بالتفاح نلقي به البحرا !"[4]

"تفاحـة ينبيك عـــن (**آدم**) يطـــرد من جناتـــه العاليـــه

---

1 سورة طه. الآية121

2 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص40.

3 م.نفسه،ص40.

4 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص306

يجري على **(حوا)** ولا تأتلي تدفعنا **حوا** الى الهاويه"[1]

حيث نجد المضمون مقتبسا من النص القرآني:

﴿٣٤﴾وَقُلْنَا يَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنَ اَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿٣٥﴾ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيْطَـٰنُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا ٱهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِى ٱلاَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَـٰعٌ اِلَىٰ حِينٍ ﴿٣٦﴾[2]

2 – نوح – عليه السلام –

"عن قصة المجد من عهد **نوح** وهل ارم ... هي ذات العمـــاد؟"

"ذكر الشعب فيك قصـة **(نوح)** يوم لاقى ملء السفينة (ناصر)"[3]

في قصيدة " هذه يا جمال أزكى تحياتي " حيث نظمها بمناسبة زيارة الرئيس المصري جمال عبد الناصر للجزائر سنة 1963م*، ومن خلال البيت الثاني وعجزه خصوصا "يوم لاقى ملء السفينة (ناصر)" ندرك أن الرحلة كانت على متن السفينة فاستدعت الرحلة الموروث الثقافي الديني ليربطه بينه وبين ركوب نوح عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ في السفينة لتكون رحلة عز ومجد.

3 – إبراهيم – عليه السلام –

" وكانت **لإبراهيم** بردا جهنـــم فعلمنا–في الحرب–أن نمضغ الجمرا"[4]

---

1 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص265

2 سورة البقرة. الآيتين 35،36.

3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص177.

***ينظر م.نفسه،ص176.**

****** ينظر اللهب المقدس ص306.**

4 م. نفسه .،ص306

ضمت القصيدة " فلا عز.. حتى تستقل الجزائر! " نظمها الشاعر أثناء زيارته لبنان شهر نوفمبر سنة 1961م، وأذيعت في جميع العواصم العربية**، وضمت رموزا دينية متعددة ، ونظرا لترتيب الأنبياء والرسل عَلَيْهِمُ السَّلَامُ حسب زمن نبوتهم؛ فمن آدم إلى نوح فإبراهيم عَلَيْهِمُ السَّلَامُ، ومن يأتي بعدهم، ورد هذا البيت المختار بشاهده الديني المتعلق بإبراهيم عَلَيْهِ السَّلَامُ بعد سنين من اندلاع الثورة التحريرية المباركة، فسنوات الحرب بل الثورة كانت حمراء تعلم فيها الجزائريون الصمود والصبر. كما نلمس التنبؤ في الشطر الأول المستوحى من النص القرآني حيث كانت النار بردا وسلاما على إبراهيم عَلَيْهِ السَّلَامُ بإذن ربها، فكذا الإستقلال حل بربوع الجزائر بعد عام من إذاعة القصيدة.

4 - اسماعيل - عليه السلام -

" وسمعت عن كبش الفداء حكاية فسبقت فيه أباك **(إسماعيلا)**"[1]

ونرى في هذا البيت نغمة غنائية وجدانية من بحر الكامل في قصيدة محتواة على اثنين وسبعين بيتا ، حيث تضمن قضية الذبيح اسماعيل عَلَيْهِ السَّلَامُ الذي شابهه الملك المغربي الحسن الذي يتكلم عنه ذاكرا عددا من صفاته ومواقفه.

5 - يوسف - عليه السلام -

"إلام؟ وقد أودى بها وأمضها سنون بلاء من سنون **يوسف** سبعا؟"[2]

وهنا تضمين للسبع الشداد التي ورد في القصص القرآني المرتبطة بيوسف عَلَيْهِ السَّلَامُ .التي تشبه سنوات الثورة التحريرية.

---

1 مفدي زكرياء،أمجادنا تتكلم،ص158.

2 م.نفسه،ص83

*** ينظر هامش اللهب المقدس،ص306.**

6 – سليمان – عليه السلام –

"وما دلنا عن موت من ظن أنه **سليمان**–منساة–على وهمها خرا"[1]

وهذا بيت احتوى على أسلوب التهكم والسخرية بـ "ديغول" – كما يرى الشاعر– أنه متكيء إلا على عظمة زائفة. فهيهات بين عصا سليمان الحكيم عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ وما يظنه هذا المسؤول الفرنسي!*

7 – موسى – عليه السلام –

"ألقى عصاه بها **(موسى)** مروعة راحت لما بث **(إسماعيل)** تلتقم"[2]

إن القارئ يعرف في صدر البيت أن المقصود هو موسى عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ وإن لم يتأمل جيدا ما ورد في العجز يظن المقصود هو نبي الله إسماعيل عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ وحين التركيز ندرك أن المقصود هو الخديوي إسماعيل الذي وزع أسهم استغلال القنال على الأجانب بسخاء*، ولذا نجد المشاكلة بين (موسى وإسماعيل)، وهي إعادة اللفظ بعينه ليس من التكرار في شيء إذا كان المعنى مختلفا وإلا لما سمي مشاكلة، ولذا تسمى المشاكلة بالمقاربة (التقريب)، كما سميت "المشاكلة :الموافقة "وفيه أشكلة من أبيه أي شبه ". وفي المصطلح البلاغي المراد ههنا: أن المتكلم إذا أراد أن يذكر كلمة عدل عنها إلى لفظ يشاكلها أي يشبهها ويوافقها فيكون ذلك أبلغ في نفس السامع ".[3]

---

1 م. السابق ،ص306

2 م. نفسه ،ص300

***م. نفسه ينظر الهامش، ص300**

3 صفي الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي الحلي. شرح الكافيه البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق د/ نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،ص181.

"**وموسى** كان يأمر بالتآخـــي وحـــذر قومه مكـــرا وعابـــا"[1]

ومن صفات ومهام الأنبياء أنهم مبشرون في دعواتهم إلى المحبة والإخاء ومنذرون ومحذرون أقوامهم من اتباع الغي ومن مكر العصاة.

كما وظف الشاعر في قصائده نبي الله موسى عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ عدة مرات خدمة لإبداعه :

"ورثنا عصا موسى،فجدد صنعها حجانا فراحت تلقف النار،لا السحرا
وكلم **موسى** الله في(الطور)خفية وفي(الأطلس الجبار) كلمنا جهرا "[2]

ونجد أيضا:

"عصى **موسى** فسل فرعو ن عنها والأفاعـــــيا"[3]
"وجاء(الجزائر)فتية صدق كما جاء(**موسى**)على قدر"[4]
"إذاجاء **موسى** وألقى العصا فقد بطل السحروالساحر"[5]

8 - عيسى - عليه السلام -

"وأنطق**عيسى**الإنس بعد وفاتهم فألهمنا-في الحرب-أن ننطق الصخرا"[6]

ومن نفس القصيدة السابقة " فلا عز حتى تستقل الجزائر!" التي تزخر بأسماء الأنبياء عَلَيْهِمُ ٱلسَّلَامُ ، وكما ورد في فصل الإيقاع الموسيقي الداخلي الذي

---

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس،39
2 م. نفسه ،ص306
3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص102
4 م. نفسه ،ص105
5 م. نفسه ،ص279
6 مفدي زكريا،ا للهب المقدس،ص306

احتوى على جداول تتعلق بإحصاء التوظيف القرآني؛ فإن هذا البيت تتمة لتوضيح عملية الإبداع المتمثل في الثقافة الدينية لدى الشاعر، وتكفي العودة إلى الآية الكريمة (47)من سورة " آل عمران"، وكذا الآية الكريمة(112) من سورة المائدة اللتين تحتويان على معجزة نبي الله عيسى عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ ليثبت الشاعر بجدارة في إبداعه كيف يستخلص المؤمن العبر مما ورد في القرآن الكريم الذي يعتبر مصدر إلهام له ليبين هذا الإبداع الذي يشع قوة واتحادا وإيمانا؛ فإذا كان نبي الله يحيي الموتى ويكلمهم بإذنه تعالى، فبفضله تعلم الجزائريون كيف ينطقون الحجر الجامد ليقف مساعدا ومعترفا ببسالة الجزائريين، ولم يتوقف إبداع الشاعر عند ما ورد بل عند التفحص نجد:

"وصب النفايات في أرضنا وخان **المسيح** وأرضى السواما"[1]

وهنا يشير الشاعر إلى شارل العاشر ملك فرنسا حيث ذكر قبل هذا البيت الشعري:

"وأوحى له قمحنا غزونـــا فأطلق هذي القموح سهامـــــا"

إلى أن وظف كلمة "المسيح" في عجز البيت المذكور بحجة أن ملك فرنسا يرى في صب النفايات على أرضنا إرضاء للمسيح وشرفا لوطنه، وهذا ما ذكره في خطاب العرش يوم2 مارس 1980م:" إن العمل الذي سأقوم به لترضية شرف فرنسا سيكون بإعانة الله القدير لفائدة المسيحية جمعاء"[2]،وشاعر الثورة يرى في هذا خيانة للمسيح لأن عمله هذا يتنافى مع الشرائع السماوية وإساءة لها لما يحتويه من ذل وهوان للآخرين.

---

1 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص51

2 م. نفسه (الهامش)ص51.

"وأغضب **عيسى** وراع الصليـ بـ فأنشدنا أن نرد المثيلا"[1]

وفي المقطوعة التي تحتوي على هذا البيت من الإلياذة التي يذكر فيها مساوئ الفرنسيين؛ من جحود وإلحاق ضرر بالمهاجرين وقذف الضحايا في نهر السين وقتل عمال المناجم وزج بالكثير في السجون كانت أسبابا لغضب عيسى عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ المعروف بالسلام، فكان الرد بالمثل من ثوار الجزائر الذي يوضحه هذا الدليل الديني المتمثل في القصاص وإعادة الحقوق المسلوبة، فكان الغضب بعد الحقد الذي نفذ فيه صبر الرصاص.

أما في هذا البيت:

"وتغضب **عيسى المسيح** وتبكي على جذع نخلتها **مريما**"[2]

أضاف فيه والدته مريم عَلَيْهِمَا ٱلسَّلَامُ المستنبطة من سورة مريم، قال الله تعالى:﴿وَهُزِّيٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تَسَّٰقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴿٢٥﴾﴾[3]

لكنها بصورة دالة على الحزن والبكاء، وتكفي الإشارة هنا أيضا لتجنب التكرار حيث يبدي الشاعر تفشي ظاهرة زواج المسلمات بغير المسلمين*.

وربط الشاعر عيسى عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ برسول الله محمد ﷺ في عدد من الأبيات الشعرية، ونجد هذا في دواوينه الثلاثة، وبما أن الجزائر المسلمة وفرنسا المسيحية كان هذا الرابط عنده متماسكا قويا لإيضاح التماسك الديني بين كل

1م. السابق ،ص77

2 م. نفسه ،ص103

3 سورة مريم . الآية 25

*** ينظر هامش إلياذة الجزائر ص103**

الأديان السماوية الداعية إلى الإيمان الكامل والتوحيد والمنهج القويم، فالرسالة السماوية واحدة وهدفها واحد.

9 – عيسى – عليه السلام – ومحمد – صلى الله عليه وسلم –

حين نتأمل هذه الأبيات نشعر بصلابة الدين ومتانته، فنبيا الله ينتسبان لحق واحد... وإذا كان بعض الجزائريين متزوجين بمسيحيات(أهل الكتاب) فلا ضير في ذلك؛ فتضمين المصهارة بين الشعبين الجزائري والفرنسي كما ورد في هذه الأبيات لا يتنافى مع الدين الإسلامي:

"وكان **محمد** نسبا **لعيـــــسى** وكان الحق بينهما انتســابا "[1]

"أولئك آباؤنا منذ **عيـــــسى** وكان **محمد** صهرا **لعيسى** "[2]

"إذا عرب الدين أصلابـــــنا فمازال **أحمد** صهرا **لعيسى !**"[3]

"وما كان **عيسى** ظلوما جهولا وكان **محمد** يرعى النصارى"[4]

وحين نتأمل هذه الأبيات التي تتضمنها قصيدة " آمنت بالشعب فردا لا شريك له" والتي ألقاها الشاعر في مهرجانات عيد النصر في فاتح نوفمبر1962م وفي لقاءات شعرية أخرى حيث تتجلى المواقف والبشائر، ويهتز طربا لهذا النصر وينزه نبي الله عيسى عَلَيْهِ السَّلَامُ من الإفتراءات، وذكر بشارته ومعجزته، كما نزه كل النبيين وبين العلاقة بين النبيين: محمد وعيسى عَلَيْهِمَا السَّلَامُ:

"حاشاك حاشاك يا(**عيسى**) هم كذبوا ما في النبيين نصاب وخوان

---

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص39

2 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص40

3 م. نفسه ،ص40

4 م. نفسه ،ص78

لأنت صهر **رسول الله** من قدم كم كنت بشرت من عقوا ومن خانوا
أحييت موتاك أحي اليوم لي أملا في عيد شعب له بالرسل إيمان"[1]

10 - محمد – صلى الله عليه وسلم –

"وحدثنا عن يوم بدر **محمد** فقمنا نضاهي في جزائرنا بدرا"[2]

وكان ختام هذا العنصر بمحمد ﷺ ترتيبا لكونه خاتم النبيين عَلَيْهِمُ السَّلَامُ فكان – عليه الصلاة والسلام– قائد غزوة بدر الكبرى فشبه الشاعر ثورة الجزائر بها لأنها أولى الغزوات، وإن كان هناك تقاطع بل تناص داخلي من ناحية الغزوة المباركة بين ما ذكره في الإلياذة والبيت السابق:

وذكرتنا – في الجزائر– بدرا فقمنا نضاهي صحابة بدر[3].

والملاحظ أن الشاعر لم يتكلم عن محمد ﷺ كباقي النبيين عَلَيْهِمُ السَّلَامُ إلا أن دواوينه الثلاثة تزخر بالإستشهادات من النص القرآني دون غيره من الكتب السماوية الأخرى.

2) الأقوام

1 - ثمود وعاد

"وأوقفت ركب الزمان طويلا أسائله : عن **ثمود.. وعاد..**"[4]

---

1 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص171

2 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص309

3 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص67

4 م. نفسه ،ص35

بيت من الشعر وظفه الشاعر ليدل على قدم وأصالة الجزائر، وهما قبيلتان بائدتان ذكرتا في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم، قال الله تعالى: ﴿٤﴾فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُواْ بِالطَّاغِيَه ﴿٥﴾ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُواْ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴿٦﴾[1]

فلم يصلنا من أخبارهما إلا ما ورد في النص القرآني.

"هكذا الشر والصلاح سجال بين أهل الوجود من عهد **عاد**"[2]

نعم إن الثنائية في الحياة موجودة إلا أن يرث الله الأرض ومن عليها؛ فالشر والصلاح سجال ثابت منذ القديم، لذا استشهد الشاعر بقوم عاد، ومن المؤكد أنه لا يخفى عليه قوله تعالى: ﴿٥٧﴾وَلَمَّا جَآءَ امْرُنَا نَجَّيْنَا هُوداً وَالذِينَ ءَامَنُواْ مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِّنَّا وَنَجَّيْنَاهُم مِّنْ عَذَابٍ غَلِيظٍ ﴿٥٨﴾[3]

2- أصحاب الرقيم

"إننا اليوم **كأصحاب الرقيم** وهوى (ميزاب) في القلب يهيم"[4]

---

1 سورة الحاقة،الآيتان5. 6

2 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص96

3 سورة هود،الآية58.

4 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص28

* ينظر هامش م.نفسه،ص26.

في قصيدة من بحر الرمل (مدح وفخر) من قصائده الأولى، ومن الأرجح أنه نظمها في العشرينيات أثناء دراسته في تونس وهي من قصائده الأولى*، اشتد شوقه إلى بلدته فمدح وافتخر إلى أن قال هذا البيت الذي احتوى على أصحاب الرقيم ، قال الله تعالى :﴿٨﴾ أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَٰبَ ٱلْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُواْ مِنْ ءَايَٰتِنَا عَجَباً ﴿٩﴾[1]

وعلى ما يبدو نشعر بشيء من التهميش او الضيق في مضمون البيت؛ فأهل ميزاب كأصحاب الرقيم الذين هربوا وقطنوا الكهف عهدا طويلا خوفا على أنفسهم وحفاظا على ديانتهم، وسبب ذكر هذا المعنى يوضحه البيت الذي قبله :

نحن مثل الليث من بعد الصموت هل تراه قدا بدا مبتسما؟[2]

وفي هذا تضمين لما ورد في بيت المتنبي:

إذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسم

3- إرم ذات العماد

"عن قصة المجد من عهد نوح وهل **ارم... هي ذات العماد؟**"[3]

إن المتتبع لعجز البيت الشعري يجده مقتبسا من القرآن الكريم، قال الله تعالى: ﴿٥﴾ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦﴾ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ﴿٧﴾ [4]

---

1 سورة الكهف. الآية9

2 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص27

3 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص35

4 سورة الفجر.الآيتان6،7.

وللتأكد بأنها من القبائل ورد في حاشية الصاوي على تفسير الجلالين:" إرم: هو في الأصل اسم جد عاد، وهو عاد بن عوص بن إرم بن سام بن نوح عليه السلام، سميت القبيلة باسم جدهم عاد "[1].

إن الشاعر في هذا البيت يتكلم عن مجد الجزائر، فهي معبد حبه، وحلم فؤاده، وإيمان قلبه، فهو يرى أصالتها وقدمها الضاربة جذوره في الأعماق فيربطه بعهد نوح – عليه السلام–، وحين سأل الشاعر بهل كأسلوب إنشائي يقابله الأسلوب الخبري الذي تكون إجابته بالإثبات: نعم إرم... هي ذات العماد؟.

2)) الشخصيات:

اعتمد الشاعر أيضا في تدعيم إبداعه على ما ورثه من مخزونه التاريخي العربي وغيره، وحسب التصفح الإحصائي فإن "إلياذة الجزائر" تزخر بهذا التوظيف ويعود السبب إلى نظمها بعد الثورة – كما ذكرت – فاعتمد فيها على ما طالعه في الكتب التاريخية وما استند عليه من موروثه الثقافي وغيره، إضافة إلى ذاكرته وأيامه التي عاشها كثائر مناضل بقلمه خارج السجون وداخلها بل داخل زنزناتها، وامتيازه بجرأة خاصة لا نظير لها،... فكانت في الإلياذة مسحة تاريخية، وحين عاوده الحنين إلى نظمها تجلى فيها الصدق العاطفي الفني، ومع ذلك نجد في ديوانه "أمجادنا تتكلم" الذي طبع بعد وفاته يأتي في المرتبة الثانية لهذا التوظيف، وأقلها "اللهب المقدس". وأشير إلى بعض ما ورد كاستشهادات بإيجاز تجنبا للتكرار.

---

1 أحمد بن محمد الصاوي، حاشية الصاوي على تفسير الجلالين، ضبطه وصححه محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية بيروت،ط5، 2009،مج4،ص366.

1- في اللهب المقدس

لله در**أبي ذر!!** وثورته فما **(لماركس)** عنه اليوم ألهانا ؟!**[1]**

استدعى الشاعر في قصيدته الطويلة (رسالة الشعر في الدنيا مقدسة) التي تحتوي على هذا البيت مفتخرا ومعتزا فيها بالشعر وضمنها وجهة نظره التي بين فيها المذهب الإشتراكي الذي اختارته الجزائر أمام المستمتعين بإلقائه للقصيدة في مهرجان الشعر بدمشق يوم 23 سبتمبر 1961م، منها:

(الإشتراكية البيضاء) مذهبها والشعب في فلكها، ماانفك ربانا[2]

وإن كان كارل ماركس هو من ينسب إليه هذا المذهب في زماننا فالشاعر مفدي يرى أن الصحابي الجليل أبا ذر الغفاري رضي الله عنه هو أول من دعا لتطبيق الإشتراكية زمن خلافة الفاروق رضي الله عنه[3] حيث تتضح المشاكلة المعنوية بين كل من أبي ذر وماركس.

2- في الياذة الجزائر

تزخر الإلياذة بالكثير من أسماء الشخصيات، فمن موسى وزيان وابن خميس وابن خلدون التي ذكرت أسماؤهم فيما يلي:

وفي مشور المجد **اذن موسى** وخلد **زيان** مجـــد العـــــرب

ونافخ فردوسك **ابن خميـــس** ويحيى **ابن خلدون** فيك التهب[4]

---

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص298

2 م. نفسه ،ص297.

3 ينظر هامش م. نفسه ،ص298.

4 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص31.

فمزج بين اسمي السيدين : أبو حمو موسى الثاني ومؤسس دولة بني زيان والشاعر ابن خميس والمؤرخ ابن خلدون في هذه المقطوعة من الإلياذة،[1]

وسأقدم ما احتوته من بعض الأبيات لتبيان عنصر الإبداع:

دماء **ابن رستم** ملء الحنـــايا صـــــوارخ، يلهبـــن عـــــزة نفسي [2]

وسيبوس فاض فتاه دلالا يعانـق زيري المليـــك الهمـــــام
بولوغين إن صانها **فيرموس** وحازت أكوسيوم أقصى المـــــرام
وهب **الأمازيغ** من دوناطـــو س تصول، وتزجي الخميس الهمام
فأبناء مازيغ قادوا الفـــــدا وخاضوا المعامع، يوم الصـــــدام[3]

دعوا **ماسينيسا** يردد صدانا ذروه، يخلـــد زكـــــى دمـــانـــا
وخلوا **سفاكس** يحكي لروما مدى الدهر كيف كسبنا الرهانـــا
فجاء **يغورطـا** على هديـــه بحكم الجماهير يفشي الأمانـــا!![4]

سلوا طبرية **يذكر تبيـــــريـ** **وس تيكفاريناس** يوالي الهجوما
سلوا **بربروس** يجيبكم فراكسـ ن من جرجرا كيف أجلى الغيوما
وهذا **أغوستنس** بالإعتـــــر افات حير – عبرالزمان– الفهوما[5]
وقلنا : **كسيلة** كان مصيـــبا و**كاهنـــــة** الحي أعلـــم منـــا
ومرحى **لعقبة** في أرضنـــا ينير الحجـــى ويشيع اليقينـــا[6]

---

1 ينظر هامش م. نفسه ،ص31

2 م. نفسه ،ص33.

3 م. نفسه ،ص36.

4 م. نفسه،ص37

5 م. نفسه ،ص38.

6 م. السابق ،ص41

كما أشير هنا فقط إلى الجمع بين شخصيتين وطنيتين : كسيلة والكاهنة والصحابي الفاتح عقبة – ض– لم يكن من باب المشاكلة وإنما من باب التعارض الإيجابي أو التطابق ،هذا من باب المفهوم العام، أما من باب التضمين " فهو الجمع بين ضدين، كما قال الله تعالى {فَلْيَضْحَكُواْ قَلِيلًا وَلْيَبْكُواْ كَثِيرا}[1].وكما قال عز وجل{ تَحْسِبُهُمْ جَمِيعاً وَقُلُوبُهُمْ شَتَّىٰ }[2].وكما قال عز وجل{وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رُقُود}[3]. "[4]، وإن شاعر ثورتنا ثورتنا جمع بين هذه الشخصيات من فتح إسلامي وتصد له لم يشر بتاتا إلى الوقوف في وجه الفاتحين من باب الواجب أو الوطنية ، ولم يذكر بل لم نشعر بذلك للباقته وسلوكه الفني الحضاري الإبداعي النابع من المكانة في شتى مناحي الحياة والتجربة حيث توسط هذين البيتين قوله:

فأهلا وسهلا بأبنـــــاء عم نزلتم بأرضنـــــا فاتحينـــــا[5]
وبويع **شاعرهـــا الهاشمي** فكان بها القائـــــد الملهمـــا[6]
وجندت من **خالد بن الوليد** **وسعد بن وقـاص** أبطاليـــــه[7]
يصوغ**ابن فكون** فيهاالشوادي بوحـي خميلاتها السندسيـــــه

1 سورة التوبة الآية82.

2 سورة الحشر الآية 14.

3سورة الكهف الآية 18.

4 أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، شرحه وقدم له ووضع فهارسه د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية صيدابيروت،ط3، 1421هـ/2001م،ص437.

5 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص41.

6 م. نفسه ،ص52

7 م. نفسه ،ص83

وتزهو قسنطينة بابنهـا **محمــد** من شرف العربيـــــه
وخلد سرتا **البجـاوي** الضليـــــــع، وواصل حمدان صنع البقيـه
كأن الحطيئة عاش مدينـــا **لعاشور** في هجـوه للبريـــــه
وجاء **ابن باديس** يغزو الظلام ويعلي الرؤوس، ويذكي الحميه[1]

هوميروس أرخ ... لم ينتقـد وشهنامة الفردوس بالوصف تغلو[2]

جمع الشاعر الكثير من أسماء الشخصيات في الإلياذة من صحابة رضي الله عنهم وعلماء وشعراء وسادة وقادة من جزائريين وعرب وغيرهم، وكما ذكرت فإنني لم أذكرهم بالتفصيل ولا مهامهم تجنبا للتوسعة المملة، رغم وجود إشارات في هوامش صفحات الأبيات المذكورة.

3- في أمجادنا تتكلم

كما أنني أكتفي بذكر أبيات تضمنت أسماء شخصيات من ديوان الشاعر:

"أمجادنا تتكلم":

ألا نظرات الى **(ابن الوليد)** وفاتح ملك (العزيز) **(عمر)**
و**عقبــة** فاتـح افريقيـا و**(حسان)** من بعده قد زأر
و**(طارق)** اذاك **وابن نصير** بأندلس سعيهم مشتهـــر[3]

سلوافي الثرى(ديدون):كيف تحولت بلاد أديم كعبة الصحب والال
سلوا(هرقلا):كيف استحالت بلاده (بزنطة)دار العز والشرف العالي
سلوافي الثرى(ردريق)،ولدمع هاطل: أكانت له في الأمر حيلة محتال

---

1 م. السابق ،ص91

2 م. نفسه ،ص114

3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص32

أعيدواعلى سمع(**المقوقس**)كلمة لـ(**عمرو**)إلى(**الفاروق**)من بعده تجوال[1]

وأزعجتهم ظلامات مبرحـــــة على البلاد تحيي عصـــر (**ولسونا**)[2]

و(**لموسى**) و(**عقبة**) و(**ابن زيـا د**) صــراخ يزعزع الأجيـــــــالا[3]

عقبة يصرخ : النجاة و**موسى** و(**ابن زياد**) سجـــــدا وقعـــــودا[4]

يا (**ابن علناس**) صنعت البــقا وغصت في الآبـــــاد فوق الخيال
لولا (**بليمات**) وما أرجـــــفوا عن (**التواتي**) شدت صرح الكمـــال
قم يا (**ابن حمديس**) وساجل بها شعري فانـــي مغرم بالسجـــــال
ويا(ابن خلدون)، ألســـت الذي جمعت فيها بالجنـوب الشمـــــال؟
جدد لنا ذكـــــرى (أبي مدين) من حجه عاد، وحــط الرحـــــال[5]

لذ (بالثعالبي) في خلـــــده ينبئك عن بجايـــــة الماجـــده
و(بابن سبعين) ومن جادلـــوا، فأفحموا بالحجـــــة الراشـــده
و(بابـــن تومرت)، وإصـــراره في ثورة جامـــــحة صامـــده[6]

عن (**بربروس**) استقص أخبارهم يا ليتـها كانت القاضـــيـــه
هل ينكـر (**الحاخام**) إكرامنـــا وصدقنا في العهـد للجاليـــه؟[7]

1م.السابق ،ص60

2 م.نفسه،ص87

3 م.نفسه ،ص137.

4 م.نفسه،ص142

5 م.نفسه،ص230. 231

6 م. نفسه ،ص232.

7 م. نفسه ،ص233. 234.

ويثبت الشاعر مرة أخرى وفي كل آثاره مقدرته الكبرى على التوظيف المعتمد على موروثه الثقافي المتنوع الذي ابتعدت فيه عن دور الشخصيات نظرا لوجود نبذات عنها في هامش الدواوين.

وأخيرا استثنيت الكثير من التضمين والإقتباس وبالأحرى التناص من الموروثات الثقافية الأخرى، وإن كان هذا الإستثناء يخدم جانب التناسب الإيقاعي الإبداعي كما يخدم فصل الإيقاع الموسيقي الداخلي عموما، فمن باب التضمين- كما ذكرت سابقا- الذي يعني عند البلاغيين: " استعارة الأنصاف والأبيات من غيرك وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك"[1]، وبمعنى آخر لتقريب ماهية التضمين:" هو أن يضمن الشاعر كلامه من شعر غيره لشدة جماله، أو لشدة علاقته بما يقول، نحو قول الحريري على لسان الغلام الذي عرضه أبو زيد للبيع:

على أني سأنشد عند بيعي أضاعوني وأي فتى أضاعوا

حيث ضمن الشاعر عجز بيت العرجي القائل :

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغـــــــر"[2]

فإننا نجد هذا التوظيف في بيت مفدي زكرياء؛ بل جمع بين شاعرين في بيت واحد:

"ووجهُكَ وضّاحٌ ، وثغْرُكَ باسم"، " قؤولُ لمَا قالَ الكِرامُ فعولُ"[3]

---

(1) إنعام نوال المكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص378.

2 إيميل يعقوب،البلاغة العربية الواضحة ،المكتبة القافية بيروت ط1419،1هـ/1998م،ص191

3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص47.

إن الشطرين منقولان من نصين مختلفين؛ فصدر البيت للشاعر العباسي المتنبي من قصيدته المديحية في سيف الدولة الحمداني:

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم[1]

وعجزه للشاعر الجاهلي السموأل من قصيدته الفخرية:

إذا سيد منا خلا قام سيـــــد قؤول لما قال الكرام فعــول [2].

ومن هنا تبدو ثقافة الشاعر الواسعة التي لعبت دورا كبيرا من حيث الإبداع كما وكيفا في الشعر الثوري الذي لم يخرج منه إلى غرض آخر إلا نادرا.

3- الإيقاع الموسيقي الداخلي والإبداع:

لما كان فعل الإبداع لا يختلف عن الأفعال العادية إلا بكونه مقترنا دائما بنوعين من الدلالة، تتعلق الأولى بالدلالة التواصلية الخارجية ، فيما تتعلق الثانية بالدلالة الداخلية ؛ إذ " يزدوج الإبداع في إشارته إلى نفسه في الوقت الذي يشير إلى غيره "[3] ، و الخطاب الشعري بوصفه سلوكا لغويا خطاب مميز عن الخطاب العادي بكونه يحقق دلالة التواصل من جهة ودلالة فنية داخلية خاصةً في جانب تفعيله لعنصر الإيقاع على اعتبار أن " الإيقاع هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري ، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته"[4]، والخطاب الشعري بوصفه إبداعا أداته اللغة ينحت علاقته بالشاعر وبلغته انطلاقا من علاقة اللغة بالإنسان

---

1 عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي بيروت لبنان،1980 ،ج2،ص206.

2 حنا الفاخوري وآخرون، المشوق في المطالعة والأدب، منشورات المكتبة البوليسية بيروت لبنان ط2،1986،ج4،ص151.

3 جابر عصفور : غواية التراث،، وزارة الإعلام ، الكويت، ط1، 2015، ص 125.

4 محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(الرومانسية)، دار توبقال للنشر،ط2،2001 ص 69.

فإذا" كانت اللغة تنمو بالإنسان وفي الإنسان وبداخلها ينمو الإنسان، بحيث إنها تتجاوز كونها وسيلة تعبير منفصلة إلى كونها جزءا من تركيبة الإنسان وواحدة من وجوه تجلياته "[1] فكذلك هو الإيقاع في الخطاب الشعري حالة نمو داخلي في اللغة و في الشاعر؛ حيث"إن الإيقاع يوجد في الخطاب وبالخطاب لا قبله ولا بعده "[2] ، ينمو بالتوازي مع اللغة يشكلها وتشكله، ولعل هذا ما فطن إليه عبد القاهر الجرجاني وهو يصوغ نظريته في النظم ، والتي انطلق فيها من نقضه لنظريتين نقديتين متصارعتين؛ تنظر إحداهما إلى الإبداع على أنه فاعلية معنوية (من المعنى) ، وترى الثانية بأنه فاعلية لفظية (من اللفظ) ، حيث قام بتفنيد النظريتين ورأى أنه لا يمكن الفصل بين اللفظ بما هو قوام صوتي إيقاعي وبين المعنى، حيث الألفاظ تقفو أثر المعاني،" ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[3]، مشيرا بذلك إلى أن النظم يتعلق بالمعنى وليس باللفظ ، ولكن ما يحدث على مستوى الألفاظ من نظم ما هو إلا اقتفاء لأثر النظم الذي يحدث على مستوى المعاني، وبتعبير "تشومسكي" ***(Chomsky)*** ما يطرأ على الألفاظ ليس إلا بنية سطحية منعكسة عن بنية عميقة هي ما يطرأ على مستوى المعنى، فإذا اللفظ بموجب ذلك تابع للمعنى حيث لايأخذ موقعه من الجملةإلا بوحي منه ، وهكذا وبناء على تصور الجرجاني فإن الإيقاع الحاصل من اللفظ والجرس

1 . عبد السلام بادي : (عصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الازمة (واسيني الاعرج نموذجا) ، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات ، العدد2، ديسمبر ، 2015، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف ، ميلة ، الجزائر ص 222 .

2 . محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الرومانسية)،ص 69.

3 . عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو زقية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، وحدة الرغاية الجزائر، د ط ، 1991، ص 66.

المترتب عنه في الخطاب الشعري ما هو إلا حالة من ترتيب هذه الألفاظ على نسق ترتيب الأفكار.

والخطاب الشعري على هذا التصور يقوم بتجييش كل مقدرات اللغة ومتاحاتها في جانبها اللفظي لإيصال المعاني والأفكار التي تريدها ، حيث يمتليء النص الشعري بأكثر من صوت ، وهذه التعددية الصوتية تجتمع كلها لتؤدي صوتا واحدا هو صوت هذا الخطاب الشعري في كليته؛ إذ للصورة الشعرية صوت وللبنية النحوية صوت وكذا البنية الصرفية والمعجمية الإيقاع صوت أيضا .

والسؤال الذي نطرحه في هذا الموضع : إلى أي مدى سجل الخطاب الشعري لدى مفدي زكريا تناسبا وانفتاحا للبنية الإيقاعية على بنية المضامين؟

للإجابة عن هذا السؤال نتتبع عبر نماذج نصية مجموعة من التيمات الموضوعية ونحلل مدى انفتاح البنية الايقاعيةعليها وخاصة في جانبها الصوتي ، حيث إن الأبحاث العلمية توصلت إلى اكتشاف علاقات بين اسماء المسميات الجسمية والنفسية وبين ألفاظ الكلمات ومعانيها ودلالات النصوص وأصواتها، وسعت دراسات على الوقوف على درجات التناسب بين تجربة الشاعر وأصواته الخطابية.

1- شعرية الثورة وبنية الإيقاع:

إن تواتر عدد معين من الحروف يستطيع أن يشكل موسيقى داخلية في النص تنحى به منحى دلاليا معين وذلك بحسب طبيعة الحروف المجهورة والإنفجارية ؛ حيث أحصاها الدكتور " كمال بشر"هي: " ثمانية أصوات: الباء

والتاء والدال والطاء والصاد والكاف والقاف والهمزة [1]" حيث نلمس ذلك بوضوح من خلال قول الشاعر في اللهب المقدس:

جيش الجزائر،لا يهاب عصابة تحمي النساءُ على السدود رجالها![2]

كرر الشاعر حرف الجيم في هذا البيت (جيش- الجزائر- رجالها) ليبرز قيمة الجيش والوطن والرجال الذين لا يهابون العصابة التي تمردت إثر مهزلة السدود والحواجز.

أجِبريل هلّلْ بآيِ الظَّفَر و كبِّر وخُطَّ جليلَ الخَبَرْ[3]

كما وردت لفظتان لحرف الجيم (أجبريل-جليل) قويتين في المعنى ضمن هذا النشيد من بحر المتقارب الذي يدل على الإيقاع الموسيقي الداخلي القوي، كما وجد حرف الهمزة الإنفجاري تزامنا مع حرف الباء فيهما (أجبريل – بآي) إضافة إلى كلمتي (كبر- الخبر). والباء من الحروف الإنفجارية الذي كرره أربع مرات، ومما زاد البيت وقعا قويا تصريفه لفعلي الأمر في صبغة دينية من تهليل وتكبير (هلل- كبر).

كما نجد حرف الباء الإنفجاري فيما يلي:

كأن، عمالق باينامَ جمـــــعٌ بباريس ، يبني لفيتنام صلحا[4]

ونجده مكررا أربع مرات أيضا هنا:

---

1 كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب القاهرة، ص248.

2 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص159.

3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص31.

4 مقدي زكريا، الياذة الجزائر،ص24.

تبارك شعبُ ، تحدى العنادا فَصَامَ ، وأضربَ، سبعاً شداداً[1]

مع تكرار حرف التاء الإنفجارية مرتين، والدال الإنفجارية مرتين أيضا، فكانت رويا قويا مع الإشباع. وكرر الشاعر الدال مرات عدة، منها:

دعْ مفَدِّ –هنا– يناجـي المفـــدّى علـــّه بيننا فيسطيــع ردا[2]

دَعوا إلى خالد التّاريخِ ما اكتَسَبت أيديكمُ ولْنَدَعْ ما شادَ أيدينا[3]

ومن الحروف الإنفجارية أيضا حرف القاف الذي له وقع خاص في تجويد القرآن الكريم، فهو من حروف القلقلة التي يجمعها التركيب التالي (قطب جد):

قفْ بي،أقدسْ للحياة نضالـــــها فَلَكَمْ وقفت ، أقدسُ استقلالها[4]

حيث تكرر أربع مرات إضافة إلى حرفي الباء والكاف الإنفجاريتين مع استعمال الخطاب الخاص بالأمر.

وكما تكرر القاف أربع مرات في هذا البيت:

قالوا نريدُ فقيل للأقدار كوني! فكانت رجّةُ الأقدارِ ![5]

مع وقع التكرار في كل من فعل القول والأقدار، فالتكرار أبلغ من التأكيد " وفائدته العظمى التقرير، وقد قيل: الكلام إذا تكرر تقرر"[6].

---

1 م. السابق ،ص75.

2 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص216.

3 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص88.

4 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص130.

5 م. نفسه،ص113

7بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي،البرهان في علوم القرآن ، ج3،ص10.

كما ورد القاف في النشيد الوطني المعروف بالأداء والوقع والقوة، ورافقته التاء أربع مرات، فكانت خاتمة للبيت ساكنة بوقعها الموسيقي الخارجي:

قسمًا بالنازلاتِ، الماحقـــاتْ والدماء، الزاكيات الدافقات[1]

ويزخر البيت التالي بتكرار التاء ثماني مرات:

جلّتِ الذّكرى، فهاجت ذكرياتي، وتعالتْ ، فتوالتْ خَفَقـاتِي [2]

فكانت تاء تأنيث ساكنة باستثناء تاءي التصريع فامتزج الإيقاعان الموسيقيان معا في هذا البيت دلالة على التمكن الإبداعي النفسي.

وكان الشاعر مفدي في دواوينه موظفا لهذه الحروف كثيرا فهو الذي عاش الثورة وبعدها ولم يتجاوز وطنيته داخل الوطن وخارجه، فكان جريئا جهورا انفجاريا في كلماته الثائرة الحماسية، حتى أننا نلمس معظم هذه الحروف في بيت واحد:

أيا عبدالقادر...كنت القديرا و كان النضال طويلا عسيرا [3]

وفي الأخير نجد الشاعر بصرخته وتحديه وكلماته الثورية وبموسيقاها الدالة على التمكن من ناصية الشعر فإننا نجده أحيانا يوظف جل الحروف في بيت واحد، حيث نجد معظم الحروف المذكورة من همزة وباء وتاء وكاف وقاف ودال، وفي هذا البيت مثلا:

أتى أمرنا صارخًا فانطلقنا وَلذنا بوحدتنا، فانعتقنا[4]

---

1 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص71.

2 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص212.

3 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص53.

4 م.نفسه،ص80.

تكلم فيه بضمير المتكلمين (نا)الذي كرر أربع مرات، وأحصيت فيه الحروف الإنفجارية التالية: الهمزة والباء والتاء والدال والصاد والطاء والقاف، فكان نعم الشاعر المبدع الذي مثل الشعب الجزائري أحسن تمثيل.

أما بالنسبة للقوافي المطلقة والمقيدة فقد تمت دراستها في الإيقاع الموسيقي الخارجي في الشعر الثوري تجنبا للتكرار. وإن كانت أكثر دلالة على القوة والتحرر والإنتشار خصوصا إذا كان حرف الروي فيها من حروف القوة- كما ذكرت – وتجنبا للخروج من الأدب إلى اللغة؛ أي من التخصص لكي يكون طابع البحث أدبيا إلا أنه احتوى على دراسة التعبير من تباين وتجانس وتصريع ولازمة فيما سبق من العمل المنجز حيث يتوجب ذلك.

2- البنى الصرفية:

أ) اسم الفاعل

نظرا لوجود بعض الصيغ الصرفية الدالة على القوة أيضا، ارتأيت أن تكون صيغة اسم الفاعل موجودة في هذا العمل مع صيغة المبالغة، فاسم الفاعل يرد على وزن (فاعل) (وعلى وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره) فـ " اسم الفاعل صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف بها أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت "[1]:

1- اسم الفاعل (اللهب المقدس):

ويبيح المستعمرون حمـاهـا ويظل ابنها طريـدا شريـــدا [2]

1 مصطفى الغلاييني،جامع الدروس العربية،المكتبة العصرية صيدا،بيروت، ط39، 1422هـ-2001م، ج1،ص178،

2 مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص16.

هذا البيت من قصيدة احتوت على ثمانية وستين بيتا عنوانها: (الذبيح الصاعد) نظما بسجن بربروس في القاعة التاسعة في الهزيع الثاني من الليل أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أول شهيد دشن المقصلة المرحوم أحمد زبانا وذلك ليلة 18 جويلية (تموز) 1955[1]. إن ابن الجزائر طريد ومشرد لإن المستعمر الغاشم أباح حمى الوطن، فوظف اسم الفاعل(المستعمرون) لأنه يدل على وصف مجرد من الزمان ملازم لصاحبه، ولكن الشاعر وظف صيغتي مبالغة (طريدا شريدا)من وطنه بقوة ومبالغة للدلالة على عدم الإستقرار وبشاعة المستعمر.

أم السياط ، بها الجلاد يُلهبني أم خازن النّار، يكويني فأصطفق[2]

إن التسوية استدعت حرف العطف (أم) متصدرا كلا الشطرين مرتين، أما إذا نظرنا إلى البيت الذي سبقه:

سيـان عنــدي، مفتــوح ومنغلــق يا سجن، بابك، أم شدت به الحلق

نجد العجز قد احتوى على هذه الأداة أيضا ، ولتقريب المعنى تجدر الإشارة إلى المناسبة حيث " زج بالشاعر في زنزانة مظلمة بسجن بربروس إثر أن أسلمته زبانية العذاب للسجانين يوم 28 أبريل(نيسان)1955 فهاجت في أعماقه المواجد، ونظم هذا القصيد في ظلام الزنزانة وحفظه بيتا بيتا لاستحالة كتابته "[3] فتساوت عنده كل الأفعال الإستعمارية، وإن كان اسم الفاعل في البيت الأول (منغلق) يتطابق مع اسم المفعول (مفتوح)، فإن اللهيب والإكتواء (يلهبني– يكويني)

---

1 م.السابق،ص9.

2 م.نفسه ،ص20.

3 م.نفسه ،ص20.

متساويان عنده، والنتيجة واحدة تتمثل في الإضطراب أو الإصطفاق، وإن توظيف اسم الفاعل(خازن) الذي ورد مضافا في هذه القصيدة الشفوية – المناسبة– يدل على موروثه الديني "﴿٤٨﴾ وَقَالَ ٱلذِينَ فِي ٱلنّارِ لِخَزَنَةِ جَهَنَّمَ ٱدْعُواْ رَبَّكُمْ يُخَفِّفْ عَنَّا يَوْماً مِّنَ ٱلْعَذَابِ ﴿٤٩﴾ "[1] حيث يكون اسم فاعل لا صيغة مبالغة ثقيلة للدلالة الدينية القوية إضافة إلى ضرورة بحر القصيدة " البسيط".

واستقبل الأحداث ، منها ساخرًا كالشامخات، تمنّعًـا وترفّعـــا
وأراده المستعمرون، عناصـــرًا فأبى مع (التاريخ) أن يتصدّعا[2]

ثلاثة أسماء فاعلين وجدت في البيتين دليلا قويا في قصيدة تتعلق بالذكرى الرابعة للثورة الجزائرية1958*.

قسمًا بالنازلاتِ ، الماحقاتْ ... والدماء، الزاكيات الدافقات...[3]

وهذا النشيد أيضا نظم بالسجن ودون تكرار للتهميش تنظر المناسبات تحت العناوين غالبا. إن هذا البيت الذي اعتمدته في حرف التاء الإنفجاري برتابة جمع المؤنث السالم المكرر لكن على صيغة اسم الفاعل بوقع مناسب لبحر الرمل له دلالة قوية بلفظ القسم المتصدر للبيت .

سوقٌ، يُباع ويُشرى ، في معابرها حقُّ الشعوب، لنصّاب ومحتكر![4]

---

1 سورة غافر.الآية49.

2 مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص59.

***ينظر مناسبة القصيدة ص57.**

3 مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص71.

4 م.نفسه ،ص141.

جمع الشاعر صيغة التفضيل السابقة لاسم الفاعل المشتق من غير الثلاثي فاستعملهما لتبيان هجاء من اجتمعوا في مقر الأمم المتحدة إثر موقفها المفضوح من قضية الجزائر...

2- اسم الفاعل (إلياذة الجزائر):

أفي رُؤية الله فكرك حائر وتذهل عن وجهه في الجزائر
سل البحر والزورق المستها م كأن مجاذيفه قلب شاعر!!
... وفي القصبة امتد ليل السهارى ونهر المجرة نشوان ساهر[1]

حائر- شاعر- ساهر: أسماء فاعلين، احتوى البيت الأول على التصريع لدلالة الحرف الراء التكراري، وكان الروي بنفس رتابة ، فهو يفتخر في هذه المقطوعة ويصف عدة أماكن فيه كالبحر وحي القصبة العتيق.

سجا الليل، في القصبة الرابضه فأيقظ أسرارها الغامضه[2]

وكل أبيات المقطوعة السابعة انتهت بأسماء الفاعلين (راكضة- الرافضة- عارضه- الناهضه- الفائضه- الفارضه- الخائضه- النابضه- القابضه)، فتكرار صيغة اسم الفاعل المتقاربة في كل الأبيات هو تكرار دال على التأكيد الإيقاعي الموسيقي الداخلي فيها.

جمعنا لحرب الخلاص شتاتا سلكنا به المنهج المستبينا[3]

---

1 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص21

2 م. نفسه،ص25

3 م. نفسه ،ص68.

ليكون المنهج مستبينا (اسم فاعل) لا بد من اتحاد الشتات في حزب موحد حيث يقصد الشاعر ثورة بل جبهة التحرير الوطني بصورة مستبينة واضحة.

ومن عرق الكادحين صنعنا مصائرنا، فملأنا الدنا
ومن نصب الزارعين غرسنا مشاتلنا، فقطفنا الجنى[1]

ويتجلى اتحاد الجزائريين أيضا بفضل الكادحين والزارعين للمحافظة على الإستقلال ومواصلة البناء والتعمير والتشييد، فاستدعى الأمر توظيف اسمي الفاعلين المجردين من الزمان ليكونا صالحين لكل الحاضر والمستقبل.

أتى أمرنا صارخا فانطلقنا ولذنا بوحدتنا ، فانعتقنا[2]

إن (صارخا) اسم فاعل ورد ليبين حالة معينة تتمثل في الكيفية بعد موروث ديني مطلع البيت (أتى أمرنا) المنزوع من باب التضمين – دون تكرار– لما سبق لبداية سورة النحل " أتى أمر الله ..."[3] .

سلام على المغرب الأكبر على طبعه الناصع الأطهر
... وما بخلوا بالدم المغربـــي على دمنا الفائر الأحمـــر
... أليست جراحاتنا الداميات وآمالنا، فلك المحـــــور؟ [4]

1 م. نفسه ،ص76.
2 م. السابق ،ص80.
3 سورة النحل.الآية1.
4 مفدي زكريا إلياذة الجزائر،ص84.

إن المغرب العربي الكبير له طبعه الناصع المتمثل في اللغة والدين والمصير المشترك، تعرض لنفس الإحتلال الفرنسي والدم الفائر بجراحه الداميات الموحدة، فكان المحور واحدا.

وكم قام يعصف بالظالمين وينصب فوق المغيرين نقمه[1]

إن اسمي الفاعلين (الظالمين – المغيرين) وردا جمعين مذكرين سالمين وحدا الإيقاع الموسيقي الداخلي من حيث الشكل، كما نستشف الصدق الفني للمادة العلمية التي يتكلم عنها ، والشاعر واحد من أصحاب العلم فهي سبب القضاء على الظالمين والمغيرين.

ومستشرقون، أحبوا الجلالا ومستشرقون، أشاعوا الضـلالا

.... وكانوا طوابير مستعمرينـــا وكانوا مخاض الليالي الحبالى[2]

هو التقابل في البيت الأول بين الصدر والعجز، احتوى على اسمي فاعلين مكررين(مستشرقون) فأثنى على الجزء الأول منهم، كما نسب الجزء الثاني للعمالة مع (المستعمرين) فهم أذناب وطوابير لهم، وكان عددهم لا يستهان به فصرفه جمعا.

3- اسم الفاعل (أمجادنا تتكلم):

أذكِريهِ عهدَ أُنْسٍ وَرَوَا ، نحتسي من علمِهِ المنهمرِ[3]

---

1 م. نفسه ،ص93.

2 م. السابق ،ص100.

3 مفدي زكرياء،أمجادنا تتكلم،ص30

في هذا الموشح نجد اسم الفاعل(المنهمر) من غير الثلاثي وورد صفة للعلم، فحين تذكر الشاعر أيام دراسته عاوده الحنين إليها، ومن خلال ما ترك من آثار ثرية نستنتج أنها أتت من علم منهمر حقا، امتلكه منذ صغره، فاسم الفاعل كان دليلا قويا في العلاقة بين الإيقاع الموسيقي الداخلي والإبداع.

"ووجهك وضاح، وثغْرُكَ باسم"، " قؤولُ لمَا قالَ الكِرامُ فعولُ"[1]

بغض النظر عما ذكرت سابقا حول الشطرين من تضمين مناسب للعلاقة بين الإيقاع والإبداع، وتجدر إشارة الإختيار لهذا البيت في وجود اسم الفاعل(باسم) لنقطتين أساسيتين؛ تمثلت الأولى أن صيغة المبالغة (بسام) حسب وزن (فعال) صائبة، لكنها ثقيلة الأداء لقلة الإستعمال، والثانية أن اسم الفاعل منها مع سلامة الأداء مناسبة لبحر الطويل.

قِفْ على محفَلِ الزّعيمِ، ونادِ، وارْسِلِ الشّعرَ، راقصًـــابالنَّوادي[2]

حين تكون المناسبة غنائية نلمس مرح الشاعر فيها " لما حازته عن زميلاتها من الإبداع، والجزالة، وروعة الأسلوب، وفخامة التركيب..."[3] وهنا يرقص الشعر في النوادي الذي وضحه اسم الفاعل (راقصا)

كفى شرفًا ياقومُ بالعلمِ، فانهضـــوا، وروّوا بعلمٍ غُلَّةَ الوطنِ الصّادي

كفى ما جرى من ذلة ومهانة، وساحق ويلات، وعيشة أنكاد[4]

في المهرجان الذي أقامته جمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين بنادي الترقي

---

1 م. نفسه ،ص47.

2 م. السابق ،ص94.

3 ينظر م. نفسه ،ص94.

4 م. نفسه ،ص115.

بالجزائر ألقى الشاعر قصيدته المعنونة " نهوضا بني إفريقيا من سباتكم" حث فيها على طلب العلم في البيت الأول فوظف اسم الفاعل (الصادي) لإشفاء غليل الوطن، كما ذكّر من أجل التحذير بـ (ساحق الويلات) التي أصابته في قالب اسم الفاعل المناسب.

وينادي مواصلا في نفس القصيدة بالمحافظة على اللغة فكان اسم الفاعل المضاف إلى النظرة دليل شفقة ورحمة بها:

بني الّشرّقِ هلاّ- اليوم- نظرةُ راحم إلى لغةٍ ، أمستْ رهينةَ أَصْفادِ[1]

واجتلى الربُّ يومَ كلّمهُ الشّعـــــــ بُ، وناجاهُ في الذُرى كلُّ ثائر[2]

يستجيب الخالق لدعاء الداعي فاجتلى لقبوله باسم الجهاد الذي وضحه اسم الفاعل (ثائر)، ودليل التوضيح هذا البيت:

ودنا من كليمه ، فتدلـــــى قاب قوسين عاصفا بالجبابر[3]

كما يتجلى الإبداع في توظيف ما ورد في القرآن الكريم دون التفاتة إلى ذكر ما سبق في الإيقاع الموسيقي الداخلي من خلال القرآن العظيم تجنبا للتكرار فاستجاب الخالق لمكلمه بعصف وهلاك الطغاة، فكان اسم الفاعل(عاصفا) مناسبا للغرض.

---

1 م. السابق ،ص116.

2 م. نفسه ،ص160.

3 م. نفسه،ص160

حقَّقَ (الدستور) عهدَ الثائرينْ، ورسمنا نهجنا في العالمين[1]

من " نشيد الخلود" بلازمته بعد كل بيتين بنفس التقفية من بحر الرمل نجد اسمي الفاعلين (الثائرين– العالمين) لهما إيقاعهما الموسيقي الإبداعي الذي انتقاه الشاعر فكانت النتيجة واضحة للعالمين بفضل الثائرين.

ب) صيغة المبالغة:

إنها: " لفظ يقصد به التكثير ويطلق على الأبنية أو الصيغ التي تفيد التنصيص على التكثير في حدث اسم الفاعل كما أو كيفا أي أنها محولة عن اسم الفاعل لجعله مفيدا للزيادة في معناه بعد أن يكون محتملا لها وللقلة "[2]، ولصيغة المبالغة عدة صيغ مشهورة، منها:(فعّال، مفعال، فعول، فعيل، فَعِل) وغير المشهورة كثيرة، منها: (فاعول كفاروق، وفعيل كسكيت، وفعلة كهمزة ولمزة، وفعال وفعال بتشديد العين وتخفيفها كـ" مكروا مكرا كبارا"...)[3]

1 – صيغة المبالغة (اللهب المقدس):

أمن العدل، صاحب الدار يشقى ودخيل بها، يعيش سعيدا؟!

أمن العدل ، صاحبَ الدار يَعرى، وغريبٌ يحتلُّ قصرًا مشيدا![4]

بيتان استفهاميان غرضهما النفي الإنكاري من قصيدة "الذبيح الصاعد"، يرى الشاعر أنه ليس من المنطق بل ولا العدل أن يكون أهل الوطن أشقياء وعراة،

---

1 م. نفسه ،ص197.

2 محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مطبعة أمزيان الجزائر،ص25.

3 م.نفسه،ص25،26.

4 مفدي زكريا، اللهب المقدس،ص16.

والدخلاء والغرباء سعيدين يتنعمون بالمرافق والخيرات، ثلاث صيغ مبالغة(دخيل- سعيد- غريب-) صاغها الشاعر للدلالة على توضيح المعنى أما (صاحب- مكررة- مشيدا) أسماء فاعلين تدل على التباين لتوضيح المضمون كلمة (مشيد)

لا شيء ، إلا وحدةُ عربيـــــــة جبارة ، في المغرب الجبـــار![1]

كرر الشاعر صيغة المبالغة مرتين في العجز للتساوي بين الوحدة والمغرب.

خاب الرجآ في سواك اليوم ، فاضطلعي بالعبْء، مذْ فرَّ دجّال ورعْديد[2]

يصف الشاعر جمعية العلماء المسلمين مفتخرا بوجودها فلا جمعية سواها من أجل أن تتحمل العبء فلا مكان للدجال والرعديد؛ هما صيغتا مبالغة أضفتا على المضمون قالبا إيقاعيا داخليا مميزا.

2 - صيغة المبالغة (إلياذة الجزائر):

صنعتِ البطولات من صلب شعـ بٍ، سخيّ الدماءِ فرُعت الدنا[3]

يخاطب الشاعر وطنه الجزائر الصانع للبطولات من شعب يتقن الفداء فوصفه بصيغة المبالغة (سخي) للتثبيت.

كأن الإله الجميل تجلّـــى فأغرق باينامَ حسنًا وأوحى!!

وكم من جريح الفؤاد اشتكـى فأثخن باينام في الصب جرحا

وكم من صريع الغوانى، تداوى بأنسامِ باينامَ فازدادَ لفحا[4]

---

1 م. نفسه ،ص119.

2 م. نفسه ،ص268.

3 مفدي زكريا، إلياذة الجزائر،ص20.

4 م. نفسه، ص24.

إن الله (جميل) وهو المتصف به دون سواه وغيره مجازا فكانت الصيغة متجلية تماما، أما صيغتا المبالغة (جريح وصريع) سبقتا بكم الخبريتين للكثرة وهما دالتان على المبالغة فكان تأكيدا للتكثير داعما للإبداع القوي في وجدان الشاعر.

أيا عبدالقادر...كنت القديرا وكان النضال طويلا عسيرا [1]

(وكذا كل التفعيلات الأخيرة (الكلمة الأخيرة)أو القافية: النصيرا، الخبيرا الخطيرا، الضميرا، المريرا، المصيرا، الحميرا، غريرا، بصيرا، أسيرا) . يخاطب الشاعر بعد النداء الأمير عبد القادر بأن القدير بعد نضال طويل عسير... ثلاث صيغ عبرت على حقبة المقاومة؛ فخير اللفظ الإيجاز الموحي بالمعنى العميق، للدلالة على المقدرة الإبداعية، وكانت المقطوعة مليئة بالمبالغات عدد الأبيات دون ملل أثنا أدائها.

فيا أربعين وخمسا أعيدي فضائح جنـــد، غبـي بليـد

ويا لعنات السماء، انزلـي صواعق، فوق الظلوم الحقود[2]

يتكلم الشاعر عن مجازر 8 ماي1945 فيفضح المستعمر؛ ونظرا لتعنته وظف صيغ المبالغة (غبي- بليد- الظلوم- الحقود) بكثافة متقاربة بل متلاصقة كتلاصق وتقيد العدو بصفات سيئة عبرت عنها بقوة هذه المبالغات فكانت إبداعا قويا داخليا من حيث المضمون وخارجيا من حيث الروي الدال على القوة والإنفجار.

طبائعنا ، صالحات جليله تعاف انحلال النفوس الذليله [1]

---

1 م. نفسه ،ص53.

2 مفدي زكرياء، أمجادنا تتكلم،ص51.

(صالحات): اسم فاعل لجمع المؤنث السالم، و(جليله – ذليله) صيغتا مبالغة ، كان الوصف للطبائع قويا بوجود الإشتقاقين، وزاد هذا الإيقاع الموسيقي الداخلي وجود التصريع ليس في الحرف فقط، وإنما في نوع اللفظ فبدت العلاقة بين الإيقاعين والإبداع رمزا لقوة التوظيف.

3- صيغة المبالغة (أمجادنا تتكلم):

هذا وإن كانت آثار الشاعر تعج بالصيغ والأوزان المتعددة ، وكما ذكرت تجنبا لتحويل البحث إلى مادة لغوية بحتة أكتفي بذكر بعض الأبيات المحتواة على صيغ المبالغة المسطرة الموجودة في " أمجادنا تتكلم " وسأشير فقط بإيجاز إلى بعض التوضيحات الضرورية :

في حِمى القهّارِ ، خفّاقُ البنودْ وستلقاهُ يقـــودُ الأُممـا [2]
أصبحَتْ عند تباريحِ الغرام نفَسًا بينَ أنيـــنٍ وزَفيـــر
قمْ حمامَ الرّسلِ عنّا ، والهوى بتحيّاتٍ إلى اللّيثِ الخَطِـرْ[3]
أجِبريل هلـــلْ بـآيِ الظَّفَـر وكبِّـر وخُـطَّ جليـلَ الخَبَـرْ[4]

وأقدم نموذجا لشرح هذا البيت فهمزة جبريل ندائية دالة على القرب، في جملة ندائية أمرية من فعلين: هلل وكبر ليكتب (جليل) الخبر؛ إنه لخبر يستحق المبالغة فكاتبه ملك لذا يكون تنفيذ النداء جليلا، وهنا استورد الشاعر هذه الصيغة في مطلع القصيدة للإنتباه.

---

1 م.نفسه ،ص74.

2 م. السابق ،ص28.

3 م. نفسه ،ص30.

4 م. نفسه ،ص31.

أجيبوا أجيبوا نِداء الضَّميــرِ، ودعوةَ عظـمٍ رميــمٍ نخـرْ[1]

"ووجهُكَ وضّاحٌ، وثغْرُكَ باسم"، " قؤولُ لمَا قالَ الكِرامُ فعولُ"[2]

كما أن هذا البيت الذي شرحته– سابقا– تستوجب الإضافة هنا في كون الشاعر أخذ الشطر الأول من شعر المتنبي والشطر الثاني من شعر السموأل واحتواؤه على ثلاث صيغ مبالغة (وضاح– قؤول– فعول) ليضفي على صورة المدح رمزا إيقاعيا إبداعيا خاصا ليثبت قيمة ومكانة الممدوح ، إضافة إلى اسم الفاعل(باسم) الذي شرحته – سابقا– في قسم اسم الفاعل .

وأكتفي هنا بذكر نماذج دون تعليق

قِفْ على محفَلِ الزّعيمِ، ونـادِ، وارْسِلِ الشّعرَ ، راقصًا بالنَّوادي

واشد في مزهر الوفاء تحيـــا ت قلوب للكوكـــب الوقـاد

بطـلٌ جـادَ بالحيـاةِ فـــداءً لبـلادٍ رهينـــةٍ للْعَـــوَادِي[3]

قطارَ البينِ يا لك من ظلـــوم خؤونٍ، قد أتى عملا فظيـــعَا[4]

جَسَّ عبَر الأثيرِ نبَضًا شجيًّا مثل دقّاتِ قلبِهِ فتباشـــــر[5]

---

1 م. نفسه ،ص32.

2 م. نفسه،ص47.

3 م. السابق ،ص94،95.

4 م. نفسه، ص123.

5 م. نفسه، ص176.

إن ظاهرة الإبداع لها علاقتها الوطيدة بالإيقاع، وإن كان الإبداع أسبق منه إن لم يكن متزامنا معه، هذا وإن عرفنا ماهية الإبداع ، فهي أوسع بكثير من ذلك، فتارة يكون الشاعر المبدع قد اكتسب شاعريته من خلال محيطه بل نشأته بطريقة موروثة " ولم يجتمع لشاعر في الجاهلية حظ من الشعر كما اجتمع لزهير، فقد كان أبوه ربيعة شاعرا، وخاله بشامة شاعرا، وأختاه سُلمى والخنساء شاعرتين، وابناه كعب وبجير شاعرين، وحفيده عقبة بن كعب الملقب بالمُضَّرب شاعرا، وكان زوج أمه أوس بن حجر شاعرا مشهورا..."[1]، فإذا كان هذا حظ الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى من الشعر، فإن هذا الحظ لم يكن وافرا لغيره من الشعراء المبدعين، وتبقى هذه الفكرة نسبية خصوصا إذا نظرنا إلى ما ورد في القرآن الكريم حين نادى النبي زكريا عَلَيْهِ ٱلسَّلَامُ ربه داعيا"...

﴿٤﴾وَإِنِّي خِفْتُ ٱلْمَوَٰلِيَ مِنْ وَّرَآءِي وَكَانَتِ إِمْرَأَتِي عَاقِراً فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّاً ﴿٥﴾ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ ءَالِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيّاً ﴿٦﴾ يَٰزَكَرِيَّآ إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَٰمٍ إِسْمُهُۥ يَحْيَىٰ لَمْ نَجْعَل لَّهُۥ مِن قَبْلُ سَمِيّاً﴿٧﴾[2]، فقد ورث يحيى – عليه السلام– النبوة والحكمة والعلم... وفي المقابل حين نقرأ "﴿٤٤﴾ وَنَادَىٰ نُوحٌ رَّبَّهُۥ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ٱبْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ ٱلْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ ٱلْحَٰكِمِينَ ﴿٤٥﴾ قَالَ يَٰنُوحُ إِنَّهُۥ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ

1 عمر الدسوقي وآخرون، الأدب العربي والنصوص، مكتبة الرشاد الدار البيضاء، ط4، 1971، ج5، ص132.

2 سورة مريم، الآيات:5 ، 6، 7.

إِنَّهُۥ عَمَلٌ غَيْرُ صَٰلِحٍ فَلَا تَسْـَٔلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ إِنِّيٓ أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ ٱلْجَٰهِلِينَ ﴿٤٦﴾ [1].

ومن هنا ندرك أن قضية التشابه في شتى المناحي الأسرية نسبية فقط، وإن الشاعر المبدع منذ القديم ينظم نصه الشعري إبداعا من خلال غنائيته ووجدانهِ وإرهافه الحسي وذوقه الفني وإلهامه، لأن الإبداع يسبق التنظير وإن كان الشعر هو الكلام المعروف بالوزن والقافية، وهذا ما تميز به الشاعر ذوقا وهواية دون علم بادئ الأمر بذلك، فهو لا يعرف بحور الشعر التي نظر لها الخليل بن أحمد الفراهيدي معتمدا على إبداع سابقيه حسيا، ونستنتج بعد ذلك ليس شرطا أن يكون اللغوي المتقن لعلم العروض شاعرا، ولكن يبقى التناسب بين الإيقاع والإبداع ضروريا للتمييز بين الفنون الأدبية والفصل بينها من أجل دراسة شاملة دون إبهام.

[1] سورة هود، الآيتان:45، 46.

خاتمـــــــــة

إن "الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري (مفدي زكريا – أنموذجا–)"، وهو موضوع بحثنا الذي ذكرت في المقدمة سبب اختياري له رغبة ومطالعة وتوجيها. راجيا من العلي القدير أن ينال درجة القبول من متصفحين ودارسين وقراء، بدءا من فصله الأول الذي جمعت فيه الآراء المختلفة والمتعددة لماهية الإيقاع من لغة ومصطلح لإزالة الإبهام بالرغم من عدم وجود تعريف شامل له، وتلك طبيعة الإبداع التي لا تتوقف ولا تنتهي لتبقى المادة مفتوحة في البحث خصوصا في مادة الأدب من أجل العمل والإجتهاد، هذا وإن كان هذا الجمع قد رتب في هذا الفصل بعد الماهية اللغوية والإصطلاحية إلى وجوده قديما وحديثا وعند الغربيين، وإن كانت مظاهر الإيقاع ثلاثة من: تركيبي وخارجي وداخلي حصرتها في إيقاعين اثنين فقط وهما:الإيقاع الموسيقي الخارجي، والإيقاع الموسيقي الداخلي لأضيف التركيبي إلى الداخلي نظرا لشيوع ذلك.

وإن البحث في الإيقاع الموسيقي الخارجي يتطلب توضيح عناصره الموسيقية الشعرية من اللفظة وأجزائها، ومن بحور الشعر بكتابتها العروضية؛ لأن الشعر أداء شفوي لا تتجلى قيمته إلا في نغمة القراءة الشعرية التي لها عناصرها أيضا كالتصريع والروي وأنظمة القافية وأنواعها؛ من التزام ومقطوعات وموشح، ومن متعانقة ومتقاطعة ومتغيرة، ومن إطلاق وتقييد وبناء، ويبقى الأداء مقيدا بغرض النص بدرجة أولى ليتحول بعد ذلك ما هو شفوي إلى كتابي؛ من ترميز وتفعيل.. ولهذه البحور الشعرية من مفردة ومركبة تقطيعها العروضي، كذا اللازمات في آخر القصائد بل الأناشيد، أو بين مقاطعها، فلها دورها الذي يضفي على البحث طابعا خاصا.

وإن القوافي من ملتزمة وعرضية، ومن تكرار بأنواعه: صوتي(حرفي) ولفظي(كلمة) وجملة، وأمر، وصيغ، ونداء، واستفهام أيضا، عناصر نستنبط من جمعها في هذا الفصل وظيفة الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الشعري، وما دام الشاعر مفدي زكرياء بمخزونه الثقافي خصوصا الديني منه؛ من قرآن كريم وحديث نبوي شريف تزخر بها آثاره تطلّب مني إنجاز ذلك لاتضاح العلاقة بين الموروث والإبداع وجدولة خاصة بذلك.

إن ظاهرة الإبداع أساسية في الإيقاع الموسيقي بنوعيه، ولما للإبداع من ماهيات متعددة لغويا واصطلاحيا، وشعور بل حالات نفسية خاصة، ومن موروث علمي وثقافي اعتمدت بادئ الأمر على عناصر العملية الإبداعية في الإيقاع الموسيقي الخارجي، وفي المعتاد نحصي تقديم آراء الآخرين في أعمال المبدعين، إلا أنني ارتأيت أن يكون رأي الشاعر الشخصي في عمله الموقّع من طرفه في الصفحة الأولى من " اللهب المقدس" لا يحتاج إلى جواز مرور أو تأشيرة دخول – في رأيه– فهو ينوي بذلك مخالفته للعادة الرتيبة التي ينتهجها المؤلفون لتقديم إنتاجهم في مقدمات كتبهم بقلم الآخرين فكتبها بنفسه دون غيره دليلا لوثوقه بإنتاجه ، كما أدمجت رأي السيد " مولود قاسم نايت بلقاسم" المدونة في الصفحات الأولى من " إلياذة الجزائر"، ومن العناصر الإبداعية أيضا تستوجب الإشارة إلى الكمّ والكيف الإنتاجيين عنده، وإلى إحصاء البحور والإكتفاء بأكثرها تداولا.

كما كانت للموروث الثقافي؛ من ديني، ورموز دينية فعالية كبرى، لتثبيت ظاهرة الإبداع في البحث، وما توظيف الشاعر لشخصيات إسلامية وغيرها إلا تثمين لوطنيته الأصيلة، واستدعى الأمر أحيانا إلى ذكر ما يعارض هذه الشخصيات من جهة التضاد والتشاكل لإنارة نصوصه وصورته الوطنية المشرفة.

وفيما يتعلق بالإيقاع الموسيقي الداخلي والإبداع حيث يُعتمد فيه على اللغة لتجلّي شعرية الثورة وبنية الإيقاع، وتجنب التكرار والتكامل بين المادة بشقيها الأدبي واللغوي؛ وهي الدليل الأوحد في استنباط العلاقة كان للبنيتين الصرفيتين:(اسم الفاعل وصيغة المبالغة) جانب ملموس في آخر العمل المنجز؛ فاللغة الشعرية بمستوياتها هي الوسيلة الوحيدة التي نملكها للوصول إلى المبتغى.

وكل ما ذكرت من نتائج لا يمكن أن تكون نهائية، ويمكن أن تكون تمهيدا لدراسات أخرى بل جديدة، فمهما جمعت من تعريفات للإيقاع لا تعتبر نهائية ما دام الإبداع قائما.

وهذه الجولة العلمية أيضا لا يمكن تجاهلها ولو كانت بسيطة بدءا من ماهية الإيقاع الموسيقي ووظائفه إلى التجديد في الإيقاع الموسيقي الخارجي؛ فإن كان الشاعر مفدي زكرياء كلاسيكيا محسوبا على الشعر العمودي، ومهما وظف من بحور مناسبة للشعر الثوري، وتجديد في القافية، وتوظيف اللازمة، فإن هذا الإيقاع الخارجي يبقى مفتوحا لوجود التجديد في الشعر كشعر التفعيلة (الشعر الحر) خصوصا، أما إذا نظرنا إلى الإيقاع الموسيقي الداخلي وارتباطه بالقصيدة النثرية ارتباطا تاما، يبقى ما قدمت محدودا من تنظير وتطبيق لكون الإبداع الشعري غير متوقف عند هذا الحد، مادامت الدراسات اللغوية المتعلقة به في تجديد مستمر، وتبقى كل دراستي نسبية لأن المادة الأدبية لا نهاية لها تماما.

ويمكن أن يكون عملي هذا قد بيّن جانبا متواضعا يكون فَتْح مجال لمزيد من العمل والبحث، وبالله التوفيق.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية

- القرآن الكريم – ورش عن نافع–

1. ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، دار القلم العربي، حلب، ط1،1418هـ/1997م.
2. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط.4، 1972.
3. أحمد بن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تعليق أحمد حسن بسج، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1، 1418هـ/1997م.
4. أحمد بن محمد الصاوي، **حاشية الصاوي على تفسير الجلالين**، ضبطه وصححه محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية بيروت، ط5، 2009.
5. أحمد عكاشه، **آفاق في الإبداع الفني،(رؤية نفسية)**، دار الشروق القاهرة مصر،ط1، 1422هـ/2001م.
6. أحمد مطلوب **معجم النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان ناشرون،ط1،2001.
7. أدونيس، **الثابت والمتحول صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
8. الأزهري، **تهذيب اللغة**، تحقيق د.عبد الحليم النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة.
9. إنعام نوال المكاوي: **المعجم المفصل في علوم البلاغة**، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
10. إيليا أبو ماضي، **الديوان**، تقديم ودراسة حجر عاصي، دار الفكر العربي بيروت،ط1، 1999.
11. أيمن عامر، **الإبداع والصراع – إطلالة نفسية على حياتنا اليومية**–إيتراك للنشر والتوزيع مصر الجديدة،ط1، 2004.
12. إيميل يعقوب، **البلاغة العربية الواضحة**، المكتبة القافية بيروت ط1،1419هـ/1998م.
13. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي. **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة بيروت لبنان ، ط2 ، 1972 .
14. بسمة نهى الشاوش، **الإيقاع في شعر الأعشى**، مركز النشر الجامعي، تونس، 2003.

15. ت.س.إليوت، **في الشعر و الشعراء**، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر دمشق ط1 ،1991 .
16. جابر عصفور : **غواية التراث**،، وزارة الإعلام ، الكويت، ط1، 2015.
17. الجرجاني عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تقديم علي أبو زقية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، وحدة الرغاية الجزائر، د. ط ، 1991.
18. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، دار الفكر بيروت لبنان، د. ط، سنة 1405هـ/1984.
19. حاتم الصكر، **بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي**، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق.
20. الحارث بن حِلِّزة، **الديوان**، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط1،1996.
21. الحافظ عبد الحليم عبد القوي المنذري، **الترغيب والترهيب**، دار الحديث القاهرة، 2007م.
22. حبيب مونسي ، **توترات الإبداع الشعري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
23. حسن الغرفي، **حركية الإيقاع في الشِّعر العربي المعاصر**،أفريقياالشرق،المغرب ،2001.
24. حسني عبد الجليل يوسف، **علم القافية عند القدماء والمحدثين "دراسة نظرية وتطبيقية"**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ط.1، 2005.
25. حنا الفاخوري وآخرون، **المشوق في المطالعة والأدب**، منشورات المكتبة البوليسية بيروت لبنان، ط2، 1986.
26. خالدة سعيد، **حركية الإبداع في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
27. خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
28. الخطيب التبريزي، **ديوان أبي تمام**، تحقيق الدكتور محمد عبده عزام، دار العلم للملايين بيروت، ط3،1976.
29. الخنساء، **الديوان**، شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية بيروت،ط1، 2000.

30. رجاء عيد، **التجديد الموسيقي في الشعر العربي** منشأة المعارف بالإسكندرية، دط،د ت.
31. ابن رشيق ،أبو علي الحسن القيرواني الأزدي **العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده**،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار الجيل بيروت، ط5، 1401هـ/1981م.
32. رمضان الصباغ: **في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2001.
33. رولان بارث، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1988.
34. ريتشارد كولريدج، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة، (مصطفى بدوي)،المؤسسة المصرية العامة،1961 .
35. رينيه ويليكو أوستنوارين، **نظريةالأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1987.
36. سعد مصلوح: **دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة**، طبعة عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969م.
37. سليمان البستاني، **إلياذة هوميروس "مُعرَّبة نظمًا"**، دار المعرفة، بيروت.
38. أبوسليمان حمد بن محمد الخطابي البُستي، معالم السنن، شرح سنن أبي داود مطبعة المدني القاهرة مصر ،ط1، 1428هـ/2007م.
39. سيد بحراوي، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
40. سيد قطب. **التصوير الفني في القرآن**، دار الشروق بيروت، ط8، 1983.
41. سيد قطب، **في ظلال القرآن**، دار الشروق القاهرة مصر ،ط15، 1408هـ/1988م.
42. ابن سيدة ، **المخصص**، السفر 13 ،مادة" وقع"،د.ت ،الكتب العلمية، لبنان.
43. ابن سينا ،**جوامع علم الموسيقى**، تحقيق زكرياء يوسف، نشر وزارة التربية ، القاهرة، 1956.

44. شكري عزيز الماضي ، **محاضرات في نظرية الأدب** ، دار البعث للطباعة والنشر ، قسنطينة الجزائر، ط1، 1984.

45. شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، القاهرة، ط1،1968.

46. شكري محمد عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1982.

47. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة،ط.2، 1978.

48. الشيخ حسنين محمد مخلوف، **تفسير وبيان كلمات القرآن الكريم**، دار الفجر الإسلامي دمشق،ط4، 1418هـ/1998م.

49. صفي الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي الحلي. **شرح الكافيه البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحقيق د/ نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

50. صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، **كتاب الأدوار**، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، ،1980.

51. صلاح عبد الفتاح الخالدي. **نظرية التصوير الفني عند سيد قطب**، مطبعة حطين، دار الفرقان الأردن ،ط1، 1403هـ/1983م.

52. صلاح يوسف عبد القادر، **في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية**، شركة الأيام،الجزائر،ط.1، 1997/1996.

53. طارق حمداني، **علم العروض والقافية**، دار الهدى ،عين مليلة،د.ط،2009.

54. الطاهر بلحيا، **تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا**، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د.ط،2007.

55. ابن طباطبا ،**عيار الشعر**، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، 1958.

56. عابد خزندار، **الإبداع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1988.

57. عادل مصطفى، **دلالة الشكل – دراسة في الأستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 2001.

58. عامر الديك ،أوهام العبدالله **الإبداع في دائرة الضوء**، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سورية ط1، 1996.
59. عبد الحليم محمود السيد، **الإبداع**، دار المعارف القاهرة.
60. عبد الحميد إبراهيم: **الوسطية العربية مذهب وتطبيق**. الكتاب الثاني: التطبيق. دار المعارف. مصر. 1986.
61. عبد الرحمان تبرماسين، **العروض وإيقاع الشّعر العربي**، دار الفجر للنَّشر والتوزيع،القاهرة،ط.1 ،2003.
62. عبد الرحمن البرقوقي، **شرح ديوان المتنبي**، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 1980.
63. عبد الرحمن الوجي، **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برا مكة، ط 1، 1989.
64. عبد الرحمن محمد القعود، **الإبهام في شعر الحداثة**–عالم المعرفة 279 –2002.
65. عبد العزيز الشويط، دور النشيد الشعبي الجزائري في معركة التحرير الكبرى، دراسة في الأهداف والمرامي لمجموعة من الأناشيد الشعبية الجزائرية، دار أمواج للنشر، ط1، نوفمبر 2005.
66. عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تقديم علي أبو زقية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، وحدة الرغاية الجزائر، د ط ، 1991.
67. عبد القادر الرباعي، **جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1،1998 .
68. عبد الله محمد الغذامي ، **الخطيئة والتكفير**، من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4، 1998.
69. عبد الملك مرتاض، ا–ي **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة**، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، د.ط، 1992.
70. عبد الناصر هلال، **قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط.1 ،2012.

71. عز الدين اسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي** –عرض وتفسير ومقارنة– دار الكتاب العربي، القاهرة ،1412هـ/ 1992م.
72. عز الدين بليق، **منهاج الصالحين**، دار الفتح بيروت،ط1، 1398هـ/1978م.
73. عزيز السيد جاسم، دراسات نقدية، **في الأدب الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
74. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، د.ط،2008.
75. علي مصطفى صبح، **من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية**، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د.ت.
76. عمر الدسوقي وآخرون، الأدب العربي والنصوص، مكتبة الرشاد الدار البيضاء، ط4، 1971.
77. الفضيل بن عمرة، **الكامل في العروض جميع المستويات**، دار هومه، الجزائر، د.ط، 2008.
78. كمال أبو ديب، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن** ، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، ديسمبر 1974.
79. كمال بشر، **علم الأصوات**، دار غريب القاهرة.
80. المتنبي، **الديوان**، دار صادر، بيروت، ط.15، 1994.
81. مجدي وهبة، **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
82. محمد أحمد موسى صوالحة، **الشعر الملحمي والمسرحي عند الشاعر عمر أبي ريشة**، دار عمار للنشر والتوزيع،عمان،ط1،2002.
83. محمد أحمد قاسم، **المرجع في علمي العروض والقوافي**، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 2002.
84. محمد العياشي، **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس 1986 .
85. محمد المسعدي، **الإيقاع في السجع العربي**، محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم، تونس1996.

86. محمد بن اسماعيل البخاري، **الأدب المفرد**، شركة القدس للتجارة القاهرة، ط1، 1428هـ2007م.
87. محمد بنيس ، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(الرومانسية)**، دار توبقال للنشر، ط2،2001.
88. محمد بنيس،**الشعر العربي الحديث**، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب،ج1:التقليدية ط1، 1989،الشعر المعاصر، ط1، 1990.
89. محمد زكي العشماوي، **فلسفة الجمال**، دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت، 1981.
90. محمد سمير نجيب اللبدي، **معجم المصطلحات النحوية والصرفية**، مطبعة أمزيان الجزائر.
91. محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**: اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2001،
92. محمد طول. **البنية السردية في القصص القرآني** ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991.
93. محمد عبد الحميد، **في إيقاع شعرنا العربي وبيئته**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الأردن ،ط1،2005 .
94. محمد عبد الله دراز. **النبأ العظيم**. دار القلم الكويت،ط4، 1397هـ/1977م.
95. محمد علي الصابوني، **صفوة التفاسير**، دار القرآن الكريم بيروت، ط4، 1402هـ/1981م.
96. محمود المصري(أبو عمار)،**أصحاب الرسول صلى الله عليه وسلم** ،المكتبة التوفيقية القاهرة مصر، 2008م.
97. محمود عسران، **الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجا)**، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية،2007.
98. محمود مصطفى، **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**، حقّقه وقدم له د. عمر فاروق الطبّاع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع بيروت.
99. أبو منصور الثعالبي ، **فقه اللغة وأسرار العربية**، شرحه وقدم له ووضع فهارسه د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية صيدابيروت،ط3، 1421هـ/2001م.

100. محي الدين الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، ط5 ،شركة فن الطباعة، مصر .
101. محيي الدين أبو زكريا يحيى بن شرف النووي، **رياض الصالحين** من كلام سيد المرسلين،مكتبة ومطبعة المشهد الحسيني القاهرة مصر.
102. مسلك ميمون، **مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب دراسة مصطلح العروض والقافية من خلال قاموس لسان العرب**، دار الكتب العلمية، بيروت،ط.1، 2007.
103. مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ط39، 1422هـ-2001م.
104. مفدي زكريا ،**اللهب المقدس** ، موفم للنشر والتوزيع، ط3،2000.
105. مفدي زكريا، **إلياذة الجزائر**، منشورات وزارة الشؤون الدينية والأوقاف الجزائر، ط 3، 1423هـ، 2002م
106. مفدي زكريا، **أمجادُنا تتكلَّم**، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2007.
107. مفيد محمد قميحة، **الأخطل الصغير حياته وشعره**، منشورات دار الآفاق الجرديدة، بيروت، ط1، 1982.
108. منصور علي ناصيف، **التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم** دار الفكر بيروت، ط4، 1395 هـ/1975م.
109. ابن منظور ، **لسان العرب**، دار صادر بيروت،ط1، 1997.
110. موسى بن محمَّد بن الملياني الأحمدي نويوات، **المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط3، 1983.
111. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007.
112. ناصر لوحيشي، **الميسر في العروض والقافية**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط،2007.
113. ناصر لوحيشي، **أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري الشعر الجزائري في "معجم البابطين" أنموذجا** تطبيقيا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط1،2011.
114. نجاح العطار وحنا مينه، **أدب الحرب**، دار الآداب بيروت لبنان، ط2، 1979.

115. نسيب نشاوي، **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاص، الإتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية.**

116. هربر تريد، **طبيعة الشعر**، ترجمة عيسى علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997.

117. يوري لوتمان ، **تحليل النص الشعري"بنية القصيدة** "ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر1995 .

المصادر باللغة الأجنبية:

- Beneviste. Problèmes de linguistique générale. TI.COL.TEL Gallimard.1986.p327
- Dictionnaire encyclopédique de la langue française, Paris, édition de la connaissance, 1994, p 209 .
- Jean Dubois- Dictionnaire du linguistique. Paris, 1989, p424
- Paul Zumthor ; Introduction à la poésie orale .Edition de seuil, 1983 p.156-157

المعاجم :

1. المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.د.ت.

2. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

3. المعجم الفلسفي،مجمع اللغة العربية الهيئة العامة لشؤون الأميرية، بيروت، 1979 .

4. المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، ط 4، 1425 هـ- 2004م.

5. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، ط3 ،دت.
6. المنجد في اللغة والإعلام، منشورات دار المشرق بيروت، ط27، 1984.

المجلات والدوريات

1. أحمد جاب الله، التشاكل والتباين في لامية العرب، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،2002.
2. عبد السلام بادي، عصاب الحرب وعنف اللغة والتشكيل في رواية الازمة (واسيني الاعرج نموذجا)، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، العدد2، ديسمبر 2015، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، الجزائر.
3. عبد الله الركيبي، جريدة الصباح التونسية، العدد:3027، 1962/05/03.
4. الفكر الإسلامي، (محاضرات وتعقيبات الملتقى السادس)، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، من 13جمادى الثانية إلى 1رجب 1392هـ الموافق لـ 24 يوليو إلى10أغسطس 1972م، مج1.
5. كريم الوائلي، جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، مركز الأبحاث، kuwait 25.com

المواقع الالكترونية:

- اسماعيل الملحم، **التجربة الإبداعية**، دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2003م. موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت.http.www.awu-dam.Org .
- الموقع الإلكتروني-http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، بتاريخ 2016/02/02.

الفهـرس التفصيلـي

الإهداء .....
مقدمة .....
الفصل الأول (تعريف الإيقاع)
01- تعريف الإيقاع 09
02- الإيقاع (لغة) 10
03- الإيقاع (اصطلاحًا) 12
04- الإيقاع عند العرب القدامى 16
05- الإيقاع عند العرب المحدثين 19
06- الإيقاع عند الغربيين 24
07- أنواع الإيقاع 26
أ – الإيقاع التَّركيبي 27
ب – الإيقاع الخارجي 27
جـ – الإيقاع الدَّاخلي 27
الإيقاع الموسيقي والشعر الثوري 30

الفصل الثاني(الإيقاع الموسيقي الخارجي في الشعر الثوري –مفدي زكريا أنموذجا-)
الإيقاع وعناصره المُوسيقية 34
01 – عناصر الموسيقى الشِّعرية 35
أ – اللفظ 35
ب – الوزن 36
جـ– القافيـة 38

أولاً:التَّصريع..... 39
ثانيًا: الرَّوي 47
ثالثًا: نظام القافية..... 52
أ- نظام الإلتزام 55
ب- نظام المقطوعات..... 56
جـ- نظام الموشَّح..... 58
القوافي المتعانقة 60
القوافي المتقاطعة 60
القوافي المتغيِّرة..... 61
أ- من حيث إطلاق وتقييد القوافي..... 67
ب- من حيث أوزان وألقاب القوافي..... 68
جـ- من حيث بناء القوافي 68
رابعا : البحر الشعري..... 69
01- الكتابة العروضية 69
02- التَّرميز..... 71
03- التَّفعيل 71
أ- من خلال البحر الشِّعري..... 75
ب- من خلال توظيف البحور الصَّافية والممزوجة..... 77
جـ- من خلال توظيف الدَّوائر العَروضية 78
خامِسًا: اللاَّزمة..... 79
أ- في إلياذة الجزائر..... 79
ب- في اللَّهب المقدّس..... 80
جـ- في أمجادنا تتكلَّم..... 81

الفصل الثالث (الإيقاع الموسيقي الدَّاخلي في الشِّعر الثّوري(مفدي زكريا – أنموذجا–))
أولاً– القوافي الدَّاخليَّة 84
أ– القافية الداخلية الملتزمة 84
ب– القافية الداخلية العَرَضيَّة 85
ثانيًا– التّكرار 86
أ– التّكرار الصّوتي(تكرار الحرف) 88
ب– التّكرار اللَّفظي(تكرار الكلمة) 89
جـ – تكرار الجملة 90
د – تكرار بالأمر 91
هـ– تكرار الصِّيغة 92
و– تكرار الإستهلال بالنِّداء 93
ز– تكرار الأسلوب الإستفهامي 93
ثالثا:التَّجنيس 95
رابعًا:التَّشاكل 99
خَامسًا: التَّباين **104**
سادسا: الإيقاع الداخلي من خلال القرآن الكريم **107**
اللهب المقدس 118
لإلياذة الجزائر 128
أمجادنا تتكلم 134
الفصل الرابع (تناسب الإيقاع والإبداع)
أولا: تعريف الإبداع 145
تعريف الإبداع (لغة) 145

تعريف الإبداع (اصطلاحا) 147
الإيقاع الموسيقي الخارجي والإبداع 148
عناصر الإبداع 156
أ-1-1بحر المتقارب 157
أ-1-2 بحر الخفيف 157
أ-1-3 بحر الرمل 158
أ-1-4 بحر الكامل 159
أ-1-5 بحر الطويل 160
الموروث الثقافي 162
1) الموروث الديني 163
أ) الحديث الشريف 163
ب) الرموز الدينية 168
1) الأنبياء 168
1 – آدم – عليه السلام – 168
2 – نوح – عليه السلام – 170
3 – إبراهيم – عليه السلام –. 170
4 – اسماعيل – عليه السلام – 171
5 – يوسف – عليه السلام – 171
6 – سليمان – عليه السلام – 172
7 – موسى – عليه السلام – 172
8 – عيسى – عليه السلام – 173
9 – عيسى –عليه السلام–ومحمد– صلى الله عليه وسلم– 176
10 – محمد – صلى الله عليه وسلم – 177

2) الأقوام. 177
1 - ثمود وعاد 177
2- أصحاب الرقيم 178
3- إرم ذات العماد 179
2)) الشخصيات 180
1- في اللهب المقدس 181
2- في الياذة الجزائر 181
3- في أمجادنا تتكلم 184
3- الإيقاع الموسيقي الداخلي والإبداع 187
1- شعرية الثورة وبنية الإيقاع 189
2- البنى الصرفية 193
أ) اسم الفاعل 193
1- اسم الفاعل (اللهب المقدس) 193
2- اسم الفاعل (إلياذة الجزائر) 196
3- اسم الفاعل (أمجادنا تتكلم) 198
ب) صيغة المبالغة 201
1 - صيغة المبالغة (اللهب المقدس) 201
2 - صيغة المبالغة (إلياذة الجزائر) 202
3- صيغة المبالغة (أمجادنا تتكلم) 204
خاتمة 208
المصادر والمراجع 212
الفهرس 223