

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا.

**The dialectics of the rhythmic and psychological structure of
rhythm in the collection of the Holy Flame by Mufdi
.Zakaria**

معمري عبد القادر¹

¹ جامعة عمارثليجي (الأغواط)، abdelkadermaamri45@yaho.fr

تاريخ الاستلام: 2023/10/20 تاريخ القبول: 2024/02/14 تاريخ النشر: 2024/03/03

ملخص:

عمليا إن البنية النصية هي البنية العروضية التي يبني عليها الشعر، والمعبر عنها بالمستوى النوعي التعبيري، فعلى أساس الأنساق التي تكوّنها السواكن والمتحركات تتولد التفاعيل، فلا يستقيم الشعر إلا باستقامة تفاعليه.

إن الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري عنصر جوهري، في تشكيل بنية القصيدة، وهذا لا يكون إلا بالترابط بين إيقاع الأصوات، وإيقاع المعاني بعلاقات جدلية، بين البنى الصوتية والبنى الدلالية، فقد يفهم من إيقاعية الأبيات الشعرية، التكرار الدوري لعناصر معينة، كما قد يعني توقع التكرار بوحدات المفاجآت، وخيبة الظن التي تحمل قيما تعبيرية نفسية وشعورية، واجتماعية، تقتضي انسجاما في حركة الدلالات، بتناغم وتعارض وتواز وتداخل، زيادة عن الأوزان والقافية وتماسكهما هذا ما نجده في شعر مفدي زكريا من دياكتيك بين البنى النظمية والنفسية.

كلمات مفتاحية: الإيقاع، النظم، الدلالة، النفسية، شعر، اللهب المقدس.

Abstract:

In practice, the textual structure is the prosodic structure on which poetry is built, and it is expressed at the qualitative, expressive level. On the basis of the patterns formed by

consonants and vowels, iambics are generated, so poetry cannot be upright except with interactive uprightness.

The objective characteristics of poetic rhythm are an essential element in shaping the structure of the poem, and this can only be achieved through the interconnection between the rhythm of sounds and the rhythm of meanings through dialectical relationships between phonetic structures and semantic structures. The rhythmicity of poetic lines may be understood as the periodic repetition of certain elements, as it may mean the expectation of repetition. With units of surprises and disappointments that carry psychological, emotional, and social expressive values, they require harmony in the movement of connotations, with harmony, opposition, parallelism, and overlap, in addition to meters and rhyme and their cohesion. This is what we find in the poetry of Mufdi Zakaria in terms of dialectics between rhythmic and psychological structures.

Keywords: rhythm, rhythm, significance, psychology, poetry, sacred flame.

*المؤلف المرسل: معمرى عبد القادر

مقدمة

استغل ممدى زكربا شاعربته لىوازن بىن الايقاع النفسى والنظمى، لىخلق
أجواء موسىقىة ترابىبة تسهم فى خلق الانسجام والتوافق النفسى بىن دال القصىدة
ومدلولاتها النفسىة، فقد استغل البهور المعروفة فى الشعر القدىم، ونهج فى بهوره
نهج القصىدة العربىة، - فهل تتأكد العلاقة العضوىة، بىن موسىقى الشعر ضمن
بهور وتفعىلات قصائد اللهب المقدس مع مشاعر وأحاسىس الشاعر كما جاء به
حازم؟

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

لمعالجة هذه الإشكالية، حاولت تحديد عينات من البحور التي جاء بها الشاعر في ديوانه، ثم دراسة البنى الإيقاعية صوتياً، للبحث عن التناسق اللغوي المفضي إلى إنتاج طاقة جمالية، تخاطب المشاعر والأحاسيس، بعد مخاطبتها للأسماع والتذوقات الفنية.

لقد جاءت بحوره خليلية بامتياز وهي: (الخفيف، الكامل، البسيط، الطويل، الرمل، الوافر، السريع، المتقارب.. والباقية وتمثلة في: المديد، المشرح، المهرج، الرجز، المجتثّ والمتدارك).

وجاءت تلك البحور موزعة كالتالي:

جدول توزيع البحور في ديوان اللهب المقدس

كلها بحور موحدة الجذر الإيقاعي	المرج	البسط، الخفيف، الطويل، السريع (مستفعلن) (مستفعل) (فعولن) (مستفعلن)
	الصفاء	الرمل، المتقارب، الكامل، الوافر (فعولن)

1- إسهام الأوزان في إظهار الجانب النفسي:

1-1 ارتباط المشاعر بموسيقى بحر الخفيف:

تخيّر الشاعر بحر الخفيف لبناء بعض من قصائد الديوان، وكان حرصه على هذا النوع من الإيقاع، لعدة اعتبارات منها سهولة تداوله و".. رشاقتة وخفته في الذوق والتقطيع وتميز موسيقاه بوقعها النازل الذي يتناسب مع الموضوعات الذاتية، وتوافق إيقاعه مع المشاعر ذات الطابع الحزين، ومواطن التذكير والترجيع والشجن" (ناصر، 1985) لقد استغل الشاعر الدفقات الموسيقية للبحر، لتناسقها مع ما يعبر عنه من إحساس، يقول في قصيدة "الذبيح الصاعد": (زكريا، 1983)

قام يخال كالمسيح وئيدا *** يتهادى نشوان، يتلو النشيدا
باسم الثغر، كالملائك أو كالمط *** فل، يستقبل الصباح الجديد
شامخا أنفه، جلالا وتها *** رافعا رأسه، يناجي الخلود
رافلا في خلال، زغردت تم *** لأمن لحنها الفضاء البعيد
تُؤكّد الأبيات ذلك النسق الصوتي، للبحر بتفعيلاته التالية:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن 2X.

ف (فاعلتن) مركبة من تفعيله الرمل 2X: [حسب دائرة المشتبه] أما (مستفع لن)
مركبة من تفعيله الرجز ذي الوند المفروق، حسب نفس الدائرة العروضية، بينما
تركب التفعيلة [مستفع لن]:

مُسْنُ / ← سبب

تَفْعُ / ← وتد مفروق

لُنْ / ← سبب

ليس هذا فقط ما يجمع بين البحر وتفعيلاته، وإنّ كما كذلك التنغيم
الشديد، الناتج من الامتزاج الإيقاعي القوي (/°//°/°)، مع الإيقاع الخافت (/°//°/°)
الذي جعل البحر يعبر عن الحركة النفسية للشاعر، وفق بنية إيقاعية، تعتبر
عنصرا هاما من عناصر الصورة التعبيرية في التجربة، وإنّها لا تستقرّ على حال،
بسبب حركة الوند المفروق (/°) = تفع، لقد اتصلت بحركات الأسباب:

سببان خفيفان + وتد مجموع

فسببان خفيفان + وتد مفروق

فأعطته صفة الخفة، وجعلت منه انفعالا أكسب النص الشعري جمالية في
النوع، وسهولة في النسج والتقطيع، ولعل القارئ للأبيات الأربع يلمح، توالي ثلاثة
مقاطع طويلة التي كانت دوما، أخف من توالي المقاطع القصيرة، إنّها وسيلة تسهل
وتيسر حفظ القصيدة وتداولها، لِمَ مَ اَ تميّز به من حسن الإيقاع يقول ابن جني:

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

"ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعاً لَدَّ لسامعه فحفظه، فإذا حفظه كان جديراً باستعماله، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به" (عثمان، 1952) وهنا يتأكد تناسق الشكل والدلالة، فينتج عن ذلك طاقة جمالية تخاطب الأسماع، إلى جانب مخاطبتها العواطف والذوق السليم، وما يدعم هذه الظاهرة الإيقاعية، ما وجد داخل المقطوعة من إحالات منها ما جعل البنية النصية تكتسب قبولاً سمعياً، مرتبطاً بعلاقة تطابق معنوية، مع أحاسيس الشاعر، فإن نص الخطاب في المقطوعة اعتمد على آليات، منها آلية الإحالة النصية، في البيت الثالث المتمثلة في: [أنفه، رأسه] وهما إحالتان بعديتان بضميري الغائب [الهاء]، أدتا إلى ترابط وحدات المقطوعة الشعرية، حين أشارتا إلى مرجع مفسر لاحق [زباناً]، الأمر الذي زاد من صلابته نص الخطاب، خاصّة بعدما تحولت الإحالة إلى علامة لغوية في سياق الخطاب التداولي، المحدّد بتكرار صيغ اسم الفاعل [شامخا، رافلا]، ناهيك عن تضافر تقنية التصريح في البيت الأول التي أسهمت في تماسك أجزاء البيت، رفقة صور التشبيه [كالمسيح]، وكذلك [كالط فل] في البيت الثاني التي لا تكتمل دلالتها إلا بضمائر الإحالة المذكورة، أما تقنية التدوير التي انتهجها الشاعر في [كالط فل، تم لأ]، جاءت تضميناً وكشفاً لحالته النفسية، حيث يظهر البعد الحركي الوجداني لذلك المشهد، ومما عمّق ذلك الترابط الجمالي؛ التناسق مع الشاعر التونسي الشابي في قوله: [الصباح الجديد]، وما تحدّثه تلك الإحالة إلى نصوص سابقة من إيقاعات موحدة، ودلالات منسجمة، تحقّق للقصيدَة شعريتها، فتسهّل عملية الكشف عن المعنى المفقود.

إن قصيدة صلابته الشهيد زبانا موضحة ضمن النسيج اللغوي الشعري ذي الفضاء المفتوح على الفهم والتأويل.

2- تأثير زحافات بحر الكامل في المجالين: الحسي والتأملي:

يشكل الشاعر قصائده بتفعيلات، تتبنى التأثير في المجال الحسي والمجال التأملي، فلا يخرج إحداها عن الآخر، كي تبقى خاصية الاستكشاف لدى المتلقي قائمة، حين يتفاعل مع النصوص الشعرية. لقد نظم مفدي تسعة قصائد على بحر الكامل، نافست بحر الخفيف في عدده ونسبته، من مجموع قصائد الديوان: "فدندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال" (الطيب، 1989) مع سرعة أوزانه، (القادر، 1997) وكثرة حركاته وقلة سكناته (///)؛ جعلت الشاعر يرى فيه جرُّسا موسيقيا، ينسجم مع ما تحمله قصائده من معاني الشدة والعظمة ف: "هو أجود في الخبر منه الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه الرقة" (البستاني، 1999)

إنه بحر صاف، في تقويم إيقاعه على تكرار تفعيلة واحدة، (مُتفاعلن) °//°//° وبديلها (مُتفاعلن)، وزنه:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن 2 X

وهو كامل في حركاته لجمعه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره (القيرواني، 1998) ولأن أضربه تسعة وأعاريضه ثلاثة، جاء إيقاعه قادرا على حمل سعة وتنوع الأغراض، الأمر الذي يشد القارئ إليه لجزالته وحسن اطراده (القرطاجني، 1966) هذا ما لمسناه في قصيدة: [وتكلم الرشاش جلّ جلاله] حين يقول مفدي: (زكريا، 1983)

والنار للآلم المبرح، بلسم *** يكون بها العظم الكسير، فيجبر

والنار في مس الجنون (عزيمة) *** يصلي بها المستعمر المـتـكـبـر

إلى أن يقول: (زكريا، 1983)

وإذا جزائر بال سلاح استعبدت *** فمصيرها، بسلاحها يتقرّر

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

جاءت الأبيات على وزن بحر الكامل التام الصحيح، تشدّد المتلقي بإيقاعها الذي يُضفي: "ذلك الرنق الجميل المتمثل في النغم المتّزن، ولولاه لفقد الشعر تلك العذوبة وذلك الإيحاء" (قميحة، 1982)

يمكن القول إن منظومة الوحدات الوزنية للكامل تمثل سلامة الوزن، وحسن ملاءمتها لسياق الموضوع الشعري، ومن البديهي أنّها تسهّل الحضور الوجداني للمتلقي، لكون انفعالات الشاعر انفعالات نفسية؛ ولأنّ الـ"نغمة تدل بواحد منها على عارض من عوارض نفسية، وهذه إذا استعملت خيلت إلى السامع تلك الأشياء التي هي دالة عليها" (الفارابي) فالتشكيل الصوتي للسياق لا يكون إلا ضرباً من التواصل، إذ لولاه لبقيت تلك العواطف والأحاسيس رهينة صاحبها المتحسّر على ما أصاب وطنه الجزائر، إبان تلك الفترة المظلمة من تاريخه؛ وبذلك يصبح القارئ، أمام احتمالات متعددة لقراءة النص الشعري.

كما نظم قصيدته (وتعطّلت لغة الكلام) التي يقول فيها:

نَطَقَ الرِّصَاصُ فَمَا يُبَاحُ كَلَامٌ *** وَجَرَى القِصَاصُ فَمَا يُبَاحُ مُلَامٌ!
وقضى الزمان، فلامرداً لحكمه *** وجرى القضاء، وتمت الأحكام

إلى أن يقول: (زكريا، 1983)

السيف، أصدق لهجة من أحرفٍ *** كتبت، فكان بيّانها، الإبهام
والتّار، أصدق حجّةً، فاكتب بها *** ما شئت، تُصعقُ عندها الأحلامُ
إنّ الصحائف، للصفائح أمرها *** والحبرُ حربٌ، والكلامُ كلامُ
نظمها على بحر الكامل التام المقطوع؛ إذ نلحظ عروضاً مقطوعة (فعلاتن)،
وضرباً مقطوعاً كذلك (فعلاتن)، على النحو التالي:

متفاعِلن متفاعِلن فعلاتن متفاعِلن متفاعِلن فعلاتن

يبدأ البيت الأول باستهلاله الجميل وسببه تصريع المطلع، حين جعل عروضه كضربه وزنا وقافية، فكان التكثيف الصوتي في مواقع متناظرة ومتقابلة، كما توضّحها الترسيمة:

نطق الرصاص ←←←←← وجرى الرصاص

فما ←←←←← فما

يُبَاخُ ←←←←← يُتَاخُ

كَلَامٌ ←←←←← مُلَامٌ

خلق توازيا بين الوحدات الصوتية حينها بدت أكثر ظهورا، فأهلت البحر أن يكون بؤرة موسيقية ذات أبعاد دلالية واضحة.

3- وظيفة الزحاف في إثارة الإحاءات النفسية، في قوله: (زكريا، 1983)

ما للقيامة في الجزائر أُرْعِدَتْ فَعَدَا لَهَا فِي الْخَافِقِينَ غَمَامٌ

حذف في ضَرْبِهِ الحرف الثاني الساكن من (فاعلاتن) لتصبح (فعالتن)، ويسمى ذلك زحاف الإضممار، وهو تغيير يلحق السبب الخفيف فيكون حذفه؛ ويلحق بثاني السبب الثقيل فيحذفه أو يسكنه. وقال في موضع آخر: (زكريا، 1983)

وقضى الزمان فلامرّد لحكمه*** وجرى القضاء، وتمت الأحكام

حدث تغييرا تاما في تفعيلة العرض فأصبحت من (متفاعلن) إلى (مفعولن)،

بسبب القطع والإضممار ف:

قطع + إضممار = مفعولن

كما نجد زحاف الإضممار في قصيدة "لا تعجبوا إن جاءكم برسالة" (زكريا،

1983)

فَبِئْسَ أَقْدُسٌ لِلْحَيَاةِ نَضَالُهَا*** فلكم وَقَفْتُ أَقْدَسُ اسْتِقْلَالُهَا

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن

ثم

لتصبح

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

أصاب التفعيلة (متفاعلن) إضمار — متفاعلن — متفاعلن، ضف إلى ذلك القطع الذي أصاب ضرب البيت.

ومهما يكن من تغيير في الوحدات الوزنية باختلاف أشكالها، يبقى المستوى الإيقاعي الخارجي مدخلا رئيسيا، لتفاعل المتلقي مع النص الشعري، واستدراجه إلى عالم القصيدة، وإثارة الإيحاءات والتداعيات لديه، وما يدعم تلك الزخافات في تماسك نص الخطاب الشعري التناص الواضح مع أبي تمام في قوله:

=السيف، أصدق لهجة من أحرفٍ كتبت، فكان بيّانها، الإبهام

4- مبدأ التناسب الإيقاعي في البسيط:

عرفت العرب البسيط منذ عصورها الأولى، بخصائص توالي مقاطعه وانبساط الحركات في عروضه الثلاثة وأضربه الستة، وبتفعيلته المركبة التي تنبئ على: [مستفاعلن، فاعلن] التي تتكرر في البيت أربع مرات، الأمر الذي جعل حازما القرطاجني يصفه بأعلى البحور درجة؛ لما يحمله من جلال وروعة في صفاته المتناقضة ف: "لا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف واللين" (الطيب، 1989) في حين يذهب عبد الله الطيب إلى جعل وزنه عاملا محددًا لمدى الانسجام والتشاكل على مستوى التفعيلة من خلال إيقاعه:

مستفاعلن فاعلن مستفاعلن فاعلن مستفاعلن فاعلن مستفاعلن فاعلن

5- الضغط النفسي والتقابلات الثنائية المتناظرة:

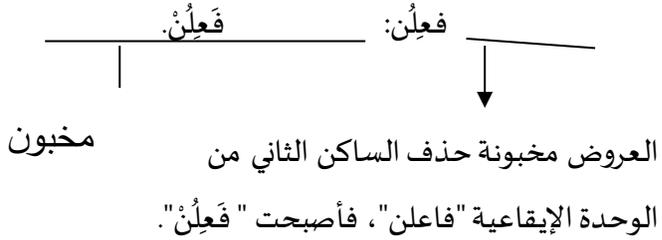
يجسّد التوازن الكمي الهندسي المنتظم حرفيا التقابلات الثنائية المتناظرة، فيديسّر إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي لدى الشاعر، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالتجارب الشعورية (الكبيسي، 1990) هذا ما تجسده القصائد السبع في الديوان:

(زنانة العذاب)، (أكذوبة العصر)، (ماذا تخبئه يا عام ستينا)، (أفي السموات عرش أنت تنشده)، (من يشتري الخلد إن الله بائعه)، (رسالة الشعر في الدنيا مقدسة)، (قل يا جمال).

جاء البسيط في شعر مفدي زكريا موزعا على مضامين مختلفة مطروقة في ديوانه كوصف معاناته ومعاناة شعبه؛ لتنقل عبر طيات القصائد وبصورة انسيابية البؤرة الثورية التي تجسد حضور الوطن، من خلال ذات الشاعر المحزونة المنشئة لهذه الخطابات عن طريق انفعالاتها وأحاسيسها؛ إنها توحى برغبة الانتصار، في مجال استكمال مقومات الشخصية الوطنية المناهضة لمرامي المحتل وأهدافه، يقول الشاعر في قصيدته: (زنانة العذاب): (زكريا، 1983)

سَيَّانٌ عِنْدِي، مَفْتُوحٌ وَمُنْعَلِقٌ*** يَا سَجْنَ بَابِكَ أَمْ شُدَّتْ بِهِ الْحَلْقُ
مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن
وظيفة الزحاف والتقابل في التعبير عن خلجات النفس :

- الصورة النسيقية للبسيط في هذه القصائد: العروض " فعولن " أ- الضرب الأول: [فعولن] في تشكيلة [التام المخبون].



يقول في: (أكذوبة العصر): (زكريا، 1983)

أكذوبة العصر أم سخرية القدر*** هذي التي أُسِّست في صالح البشر
مستفعلن فاعولن مستفعلن فعولن مستفعلن فاعولن مستفعلن فعولن

تؤدي التغيرات الصوتية في البحر دورا كبيرا في التعبير عن خلجات النفس، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن يعبر الشاعر عن مكنوناته الخفية وبشكل دقيق دون

من يشتري الخلد إن الله بائعه (زكريا، 1983)	الأمر: صنّفها على المحفّل الجبار قافيةً يُسمع لها من فم الأجيال ترديدُ	_____ فعلن _____ فعَلُنْ
رسالة الشعر في الدنيا مقدسة (زكريا، 1983)	النداء/ الاستفهام: قد كان: ويا دمشق هلِ ابتلتِ جوانحُنَا ؟ بعدَ الثنائي الذي قد كان أضنانا	_____ فعِلن _____ فَعَلُنْ

6- تذبذب النفسية بتوازي التفاعيل في الطويل:

لقد حافظ مفدي زكريا على المعيار التقليدي في نظم شعره، وكان إعجابه ببحر الطويل الذي يتسع إلى عدد أكبر من الكلمات تتخاطب جميعها بالمادة اللغوية، داخل قالب الإيقاعي فتحقق للشعر موسيقاه، حيث يقوم بحر الطويل على وحدتين عروضيتين هما: (فعلون، مفاعيلن).

وقد نظم على تفعيلية بحر الطويل خمسة قصائد بنيتها:

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعيلن 2X

لقد استعملته العرب تاما، وكان أكثر شيوعا من البحور الأخرى، عُرف بطول عدد أحرفه (48 حرف)، قال عنه الخليل: "لأنه طال بتمام أجزائه" (القيرواني، 1998)

ويمكن أن نلاحظ المعطيات العروضية بشكل أفضل في الجدول التالي:

القصيدة	البيت	التغييرات
جلالك يا عيد الرئاسة (زكريا، 1983)	وموكب جيلِ باركت، وتبّاتِه أمانِي للشُورى، فطار بها الركبُ	قبض: حذف في تفعيلية العروض قبض حدث في تفعيلية حشو الصدر، فعولن فعولن.
	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

<p>وهل ليلةُ القدر التي طال عُمرُها تَنفَّسَ عنها فَجَرها يَصَدَعُ الأفقا فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن</p> <p>قبض: حذف حرف في تفعيلة العروض: مفاعيلن مفاعيلن قبض في حشو العجز.</p>	<p>سنثار للشعب (زكريا، 1983)</p>
<p>وَعُصِنَا بِصَدْرِ الغَيْبِ نَجَلُو ضميره ونقرأ من عدل السماء به سطراً فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن متفاعيلن</p> <p>في الصدر: قبض ← من مفاعيلن مفاعيلن قبض في حشو العجز فعولن فعول الضرب الصحيح.</p>	<p>فلا عزّ حتى تستقل الجزائر (زكريا، 1983)</p>
<p>وأنشدتُ في أفراح شِعبي وترحه رَوَائِعَ لَمْ يَصَدَعُ بِاعجازها ثاني فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن</p> <p>قبض العروض مفاعيلن ← مفاعيلن قبض حشو العجز فعولن ← فعول</p>	<p>هنيئا بني أمي (زكريا، 1983)</p>
<p>إذا ذكر التاريخُ أبطال أمة يخرُّ لذكراك الزمانُ ويُسجدُ فعولن مفاعيلن فعولن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن وإن تذكر الدنيا زعيماً مُخلداً فإنك في الدنيا الزعيمُ المُخلدُ فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن</p> <p>قبض في حشو العجز+ قبض الضرب . قبض في عروض الصدر قبض في حشو العجز قبض في ضرب العجز</p>	<p>يقدم فيك الشعب أعظم قائد (زكريا، 1983)</p>

نلاحظ أن التفعيلة "فعولن" المركبة من (°//) من ثلاث متحركات وساكنين

تغيرت عندما دخل عليها القبض إلى (فعول) بحذف الساكن الأخير، ليبقى ساكن

واحد مقابل ثلاث متحركات تؤدي مباشرة إلى سرعة في الإيقاع، لأن الثلاث حركات تتميز بخفة الحركة (///)، بينما السكون (°) وقف وثقل، وكذا الحال في التفعيلة (مفاعيلن).

ونكشف بالاعتماد على ما جاء في القصائد نفسية الشاعر غير المستقرة، إذ نراها مجسدة في عدم ثبات البحر على نغمة واحدة، من حيث البطء والسرعة؛ وربما كان للزخافات دوراً أكثر أهمية في الإيقاع لأنه يدعو إلى الحركة في التفعيلات المقبوضة يقابلها تفعيلات صحيحة. إن العدول المتضمن داخل هذا القالب الإيقاعي يخدم السياق العام للإيقاع الخارجي للقصائد، لكونها تتضافر في بث صورا صادقة، إذ "يعدّ الطويل [فيها] بإيقاعه البطيء أو الهادئ، أكثر ملائمة للانفعالات الهادئة المسيطرة عليها، الممتزجة بعنصر التأمل سواء أكانت سروراً غير صاحب وهادئ أم حزناً ملطفاً هادئاً" (النوبي، 1995)

فقد رافق إيقاع الثبات والسكينة والانفعال، والنشاط المستمر المفضي إلى تحفيز القارئ على التفاعل معه من خلال استحضار المتلقي، وإدخاله في علاقة تفاعلية دينامية: "تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية" (مفتاح، 1980) لمرتكزات النص الأساسية؛ فتتغير بنية النصوص الشعرية، بناء على استمالة المتلقي وكسب رضاه. ولعلّ سبب استساغة الشعر وانتشاره على ألسنة المتلقين يعود إلى: "اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه قبل إدراك المعاني والصور التي تأتي لاحقاً وتصبح أكثر تأثيراً، لأنها تحمل إيقاعات لها تأثير نفسي عميق، يُرسخ التقبل النفسي بين المبدع والمتلقي" (العف، 2001)

إن الوزن قالب تعبير مفعم بالإيحاءات والظلال الدلالية، يرتبط باللحظة التي نشأ فيها ضمن الأنظمة الفكرية والأنساق الإيديولوجية، في مسار الخطاب الشعري، ذلك ما تحمله أوزان بحر الطويل، إنه من بحور الطرب الغنائية تثير

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

النشوة في سامعه بحركاته التعبيرية الانسيابية المتناسقة والمنسجمة مع النصوص التي تتفاعل مع "البنية الإيقاعية، فتمارس على النص تأثيراً جوهرياً". لقد تعمّد الشاعر هذا النوع من الزخافات، مع قلّتها ليطلب التوافق الحركي، والانسجام الصوتي مع الوجه الخفي من أسرار النص الشعري.

7- مبدأ المشابهة في بحر الرمل:

من أجمل الصيغ العروضية: بحر الرمل الذي تتألف وحداته الإيقاعية من تفعيلة موحّدة هي (فاعلاتن) نُسجت على التشكيلة التالية:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن 2X

وقد شُبّه برمل الحصير لضمّ بعضه إلى بعض، وقيل كذلك لدخول الأوتاد بين الأوتاد وانتظامه كرمل الحصير، وهو من بحور الطرب الغنائية بعيد عن الرتابة، يتميز بالسرعة في الحركة كما أنه يثير النشوة؛ استعمله الشاعر في ثلاثة أضرب صحيحة (فاعلاتن)، ومخبونا (فعلاتن) ومحدوفا (فاعِلُنْ)، مما جعلها خفيفة الحركة مرنة وحيوية تتكاثف النغمات فيها، ويزدادا الثراء الإيقاعي والقدرة على التطريب.

أ- الضرب الأول: هو ضرب سالم على وزن [فاعلاتن]، استعمله الشاعر تاماً في قصيدته: [أسفيراً نحو أملاك السّما]: (زكريا، 1983)

أيُّ صقرٍ في السماوات اختفى *** أيُّ نجمٍ في النهايات انطفى؟

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

8- عامل التنفيس واتساقية الصوت:

يظهر في البيت التصريح بعامل التنفيس [ى] في الفعلين [اختفى، وانطفى] [راهن عليه الشاعر لبث آهاته وحزنه من خلال البناء الشكلي المدعم بمبدأ المشابهة لأوزان التفعيلة أعلاه، والمشحون بألية الربط: أداة الصدارة الإستفهامية [أي]، تساهم كلها في تشكيل الهندسة الاتساقية الصوتية، يربط كل الوحدات اللغوية

معمرى عبد القادر

لصدر البيت بعجزه؛ إضافة إلى أثرها في انسجام البنية الداخلية للبيت، وإنارة الطريق نحو كشف هوية النص.

كما بث ألمه بتقنية التوازي:

وظف مفدي تقنية التوازي في البيت كما هو موضح:

أي // أي

صقر // نجم

في // في

السموات // النهايات

اختفى // انطفى

برّر مفدي توظيف تلك الكلمات، حين زاوج بين التناسب الصوتي والتوافق الموسيقي بين التفعيلات بألية التصريع، مع التناسب الصوتي والتوافق الموسيقي، بين مقاطع الألفاظ في الترصيع داخل سياق البيت، الأمر الذي أدّى إلى تكثيف خاصية التماسك، وهي من الخواص الجوهرية في الشعر.

9- الانكسار النفسي بالمفارقة :

لقد رافق التدفّق الإيقاعي لأسلوب الاستفهام بنغمة نبرية متصاعدة، انتقلت بالإيقاع من الثبات إلى الحركة لتؤكد الطريق إلى التحرّر والانتصار، فكانت هذه كلها أدوات ساعدت الشاعر في صناعة شعره؛ وما يدعّم ذلك استخدامه للفعالين: [اختفى، وانطفى] اللذين أثرا في البيت بحركة صوتية نشيطة تتميز بنسق صوتي متجانس، يعكس انكسار الذات المحزونة والذي تجسده المفارقة بين الحركة إلى العلياء والمتمثلة في إيقاع الرمل والألفاظ: [صقر، السموات، نجم]، وبين دلالة الخمود والفناء في الفعالين [اختفى، وانطفى]:

ا	خ	ت	ف	ى
ا	ن	ط	ف	ى

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

يظهر الجدول التوافق الصوتي مع التوافق الدلالي.

ب _ الضرب الثاني: ضرب مقصور على الوزن [فاعلاتن]: (زكريا، 1983)

قسماً بالنازلات الماحقات*** والدّماء الزاكيات الطاهرات

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

تجسّد القصيدة بألفاظها المتتالية: [النازلات، الماحقات، الدماء، الزاكيات، الطاهرات]، مأساة أمة مهتدة بالفناء بسبب التدمير الذي يتعرض له شعبها، وعبر تلك الصورة يريد الشاعر إبلاغ صوت القضية الجزائرية وإيصالها للعالم، فاستعمل بحر الرمل لأنه الأنسب إلى تلك النفس الحزينة التي تميل إلى الإنشاد الغنائي، المعتمد على الإيقاع الراقص: "فالتلوين الموسيقي يستطيع أن يلائم بين المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور ينطق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها، بالإضافة إلى أن الموسيقى في الشعر لديه القدرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه، مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبساً ببنائه الموسيقي" (الدايم، 1993)

هذا ما أدى إلى ارتباط البنية العروضية بالقيم التعبيرية حين عملت على ربط المتلقي بالمبدع بمبدأ فهم القيم الشعورية على أسس علمية منطقية، حددها الانزياح في خطاب البيت بتكرار الزحافات ذات التأثير الصوتي والمظهر الدلالي؛ حين أبدت توافقاً وانسجاماً مع التماسك المنبثق من تكرار وزن التفعيلات، هنا تبدو العلاقة بين صراحة اللفظ والجرس الموسيقي، المنبثق من ترديد لتلك العبارات، وجودة الاتساق اللغوي.

يتضح بعد كل هذا أن الشعر إنّما يعني التناسق بأنواعه العدولي والصوتي في أطر تنغيمية يحقق ذاته قبل التعبير بالكلمات، ومن ثم تتولد الفكرة والصورة (Morier، 1998) لنقول في الأخير أنّ البنية الإيقاعية تتجلى في ثلاث مستويات،

مستوى اللفظ، مستوى الوزن، ومستوى القافية، تتضافر وتتأزر وتتناغم كلها بصورة منتظمة داخل هيكل نظمي واحد تُبنى عليه القصيدة الشعرية.

ج- الضرب الثالث: محذوف العروض (فاعلن):

التعبير الانفعالي بمبادئ التماثل والاسناد:

نجده في قصيدة: (إلى أغادير الشهيدة): (زكريا، 1983)

اضطرب يا بحر، واخفق يا فضا *** واحتمم يا خطب، وانزل يا قضا

لقد استرسل الشاعر في التعبير عن مشاعره وعواطفه، بمنحه نغما خاصا لبيته وقصيدته، ارتبط بالفاجعة التي ألمّت بتلك المدينة الجميلة، إثر الزلزال المدمر، فإذا كان اعتداد مفدي زكريا بشعبه ووطنه الجزائر، قد بلغ مبلغا كبيرا من الكمال فإن اعتداده بأتمته وافتخاره بها لا يقل عن ذلك شيئا، فهو يسعد لسعادتها ويتألم لألمها؛ والاعتداد بتلك الأمة العظيمة ضرب من ضروب القوة المعنوية التي توقض الإحساس فيه، نعرف سلفا بأنه جزء لا يتجزأ من هذا الانتماء الحضاري.

وحسبه في هذا المقام أن يكون من المتوجعين لمصاب أغادير، المدينة المغربية المصابة. ولمّا كان التواصل مع مستجدات العصر أساسه التثاقف المبني على دعامتي التأثر والتأثير، إحتاج الشاعر إلى لغة جديدة، تناسب العصر وتجعل صيغة الأمر [اضرب اختنق، احتمم، انزل]، تؤدي وظيفة بلاغية، يريد بها استنطاق تلك الأماكن المادية: [بحر، فضاء]؛ لقد كان الغرض من ذلك إثبات صحّة كلامه، معتبرا هذه الأماكن بمثابة شواهد على هول الكارثة، فقام بتشخيصها بخطاب حماسي، يستوجب لفك شفراته التأويل اليقظ، لأن رؤيته الجديدة (رثاء المدن) تناسب العصر بعقب تقليدي، ونكهة عربية عتيقة، يقول السامرائي في هذا النطاق: "إذًا كانت اللغة عنصرا من عناصر الشعر المهمة، فلا بد للشاعر أن يسلك فيها مسلكا خاصا، يستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها، فيما عدا الشعر من فنون القول" (السامرائي، 2001) وهكذا استثمر مفدي الجميل المناسب من الوزن في

جدلية البنية النظمية والنفسية للإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

الروابط النظمية للغة، وجمع أقسامها من خلال سياقات جزئية، قائمة على التساوي والتماثل، وكذا الإسناد إلى متقدم في صيغ الأمر [اضطرب، اخفق، احتدم، انزل]، وما أحدثه من قوة تماسك رفقة أسلوب النداء [يا بحر، يا فضا، يا خطب، يا قضا]، وانسجام مع التناظر الدلالي في البيت الذي دعمه التصريح كمدرك بياني، يعكس الوعي الجمعي للأفراد المتلقين، لينتج الحضور الجدلي من القراءات النشطة، المتعاملة مع القصيدة كمنظومة سيميائية، تلتئم في سياق كلي.

نتائج البحث:

ختاما لما جاء نؤكد أن اللغة لا تختزل وظائفها في الوظيفة الإخبارية أو الإعلامية، بل لها وظائفها الأخرى؛ وفي مقدمتها وظيفتي التعبير والتفاعل، وقد لمسنا هذا في التوظيف الواعي، المرتكز على البعد الدلال النفسي الذي يتركه الأثر على نفسية المخاطب، أو سلوكه، حين اهتم الشاعر في تواصله، ببنية تحمل بين طياتها ملامح الأساليب اللغوية التي تسمو بقصائده، إلى أجمل مستوياته الفنية التي تآزرت مع البنى الغوية الأخرى المتعالقة فيما بينها، لتخلق ضفيرة دلالية وتأويلية، استخدمها مفدي وسيلة إقناع أثناء خطاباته الشعرية.

تعد بنية الإيقاع أهم عنصر تواصل، لكونه خلق شعوري تنمو به الشعرية، كما ترتبط به اللغة بالفكر، نجد الشاعر يركّز عليه في تقديم قصده؛ حيث أنه لم يدرج البنية الموسيقية في الأبيات كمجرد ترفيه صوتي، وإنما جعلها استجلاء لدلالات كامنة في باطن ذلك الصوت؛ فكثيرا ما وجدنا دلالاته تتحوّل إلى قيمة تداولية، ذات مقاصد بلاغية، فتوافقت إيقاعيا مع أحاسيس الذات الشاعرة التي تعمل على شحذ همم المتلقين، ودفعهم إلى هدف مرسوم مسبقا.

لقد استعان الشاعر بالتشكيل الموسيقي لتحريك أذهان من خانته العزيمة

على الإحساس بالحقيقة.

فأوحت تكرار أصواته وتفعيلاته بأنواعها بحركة وصرورة دلالية تداولية، كثيرا ما ارتبطت بصور مجازية، أدت وظائف انزياحية، لفتت انتباه السامع بجزالة. وإذا كان الإيقاع هو الحياة، فإن موسيقى الشعر هي نبض تلك الحياة. هذه إشارة إلى أن الاتساق الإيقاعي لدى مفدي كان عظيما في جانبيه النفسي والدلالي

مراجع

Morier, H. (1998). *dictionnaire de poétique et de rhétorique*. France.

البستاني، دس. (1999). *الإيذاء هوميروس، معربة نظاما*. بيروت: دار المعرفة. الدائم، ص. ع. (1993). *موسيقى الشعر العربي بين الثابت والمتحول*. القاهرة: مكتبة الخانجي.

السامرائي، إ. (2001). *لغة الشعر بين جيلين*. بيروت: دار الثقافة. الطيب، ع. أ. (1989). *المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها*. الكويت: مطابع الكويت.

العف، ع. أ. (2001). *تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم*. مجلة الجامعة الإسلامية، 218، (2)، 9،

الفارابي، (s.d.). *كتاب الموسيقى الكبير*. القاهرة: دار الكتاب العربي. القادر، ص. ي. (1997). *في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية*. الجزائر: شركة الأيام.

القرطاجني، ح. (1966). *منهاج البلغاء*. تونس: دار الكتب الشرقية. القيرواني، أ. ر. (1998). *العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده*. الدار البيضاء: دار الرشاد الحديثة.

الكبيسي، ع. (1990). *أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر*. مجلة أقلام، (1)، 25.

النويبي، د. (1995). *قضية الشعر الجديد*. مصر: دار الفكر الحديث. زكريا، م. (1983). *اللهب المقدس*. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. عثمان، أ. ج. (1952). *الخصائص*. القاهرة: دار الكتب المصرية.

جدلية البنية النظمية والنفسية للايقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا

قميحة، م. م. (1982). *الأخطل الصغير، حياته وشعره*. بيروت: منشورات دار الأفاق الجديدة.

مفتاح، م. (1980). *في سيمياء الشعر القديم*. المغرب: دار الثقافة.

ناصر، م. (1985). *الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية*. الجزائر: دار الغرب الإسلامي.