الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2

أبوالقاسم سعد الله
كلية اللغة العربية آدابها
و اللغات الشرقية

University of Algeirs
Abou El Kacem Saad Allah
Faculty of Arabic Language
and Literature and Oriental
Language

قسم اللغة العربية وآدابها

الاتساق و الانسجام في اللهب المقدس

للشاعر الجزائري مفدي زكريا

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتورة العلوم في اللغة العربية

تخصص: تحليل خطاب

إعداد الطالب:
عبد القادر معمري

إشراف الأستاذ الدكتور:
السعيد بو طاجين

السنة الجامعية: 2021/2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر2
أبوالقاسم سعد الله
كلية اللغة العربية آدابها
و اللغات الشرقية

University of Algeirs
Abou El Kacem Saad Allah
Faculty of Arabic Language and
Literature and Oriental Language

قسم اللغة العربية وآدابها

الاتساق و الانسجام في اللهب المقدس للشاعر الجزائري مفدي زكريا

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتورة العلوم في اللغة العربية

تخصص: تحليل خطاب

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

عبد القادر معمري **السعيد بو طاجين**

لجنة المناقشة

الأستاذ	**إبراهيم صحراوي**	**رئيسا**
الأستاذ	**السعيد بو طاجين**	**مشرفا ومقررا**
الأستاذ	**عمر بالخير**	**عضوا**
الأستاذة	**محرزية عوادي**	**عضوا**
الأستاذة	**انشراح سعدي**	**عضوا**

مقدمة

مقدمة

لاتنفك الدراسات اللسانية المعاصرة تبدي اهتماما بأدبنا الجزائري، شعرا ونثرا في سبيل إظهار انتمائه الحضاري، وارتباطه الوثيق بالتراث العربي عامة، والتراث الإسلامي خاصة.

لئن كان الشعر نسقا من قواعد اللغة العربية، إلا أنه توسُّع وإغناء تقتضيه لغته التي تلهمنا، بفعل الوحدة المتميزة لنسقه العام، فتجعل منه منظومة متكاملة؛ ولهذا جاءت دراستي لنص الخطاب الشعري، لأحد أعلام الجزائر الذي تألّق رغم معاناته وتحمل مسؤولية وطنه وأمتّه بآمالها وآلامها، إنه الشاعر الجزائري مفدي زكريا، صاحب ديوان:(اللهب المقدس) الذي يعتبره كثير من النقاد أحد روائع الأدب الجزائري، لما يتضمن من وسائل فنّية تحقق الخطاب السياسي وتداوليته.

لقد أيقظَتْ هذه التجربة روح المبادرة في نفسي، فَعَمِدْت إلى الوقوف على دراسة قصائده وتجليات دلالاتها، إلى بيان القيمة الدلالية والتداولية لعناصر الربط المختلفة، داخل متون نص الخطاب الشعري، وذلك بعد تحديد وتفسير بعض أوجه العناصر النّصية، من قرائن الترابط اللفظي المتمثلة في تماسك وترابط الوحدات اللغوية، وعناصر الالتحام الدلالي التي تميّز المستويات الدلالية وعلاقاتها المنطقية، واستخلاص ما يثبت هوية النص من خلال النّظام اللّغوي والعلامات الشعرية. ولذا باتت دراسة الاتّساق والانسجام ضرورة ملحّة، فرضت الاشكالية التالية: – **ماهي تجليات الاتساق والانسجام في ديوان مفدي زكريا(اللهب المقدس)؟ أوبالأحرى، – ما العلاقة الموجودة بين المرجعية اللغوية والمرجعية النصية داخل متون شعر مفدي زكريا؟**

في ضوء ذلك استأنست في دراستي بفرضية، مفادها أنّ نموذج النصوص المتشابكة والمنصهرة في وحدة واحدة، يمكن أن ينظر إليه كمعيار فعّال في إنجاح العملية التواصلية.

ومن أجل مناقشة ذلك ركّزت على حركية الألفاظ ورمزيتها الدلالية داخل نص الخطاب الشعري، والتي تؤثر في الصورة الذهنية الكامنة لدى المتلقي.

وانطلاقا من مقولة دي بوحراند Robert Alain De Beagrand الأمريكي الذي يرى أن النص حدث تواصلي، يجب أن تتوفر فيه سبعة معايير نصية مجتمعة. فَقُمْت بتوظيف تلك المعايير، وكانت أُولاَها: أدوات الاتساق Cohesion، حيث استعملت آليات الوصل والاتساق المعجمي، من تكرار وترادف وتضام، ثم عرجت على أدوات لها الصدارة في الكلام، كأدوات الأستفهام والنفي والأمر، كما أدرجت الجملة التفسيرية كوسيلة ربط نحوية، وبديهيا ساستنبط الارتباط بآليات الانسجام، أو ما يسمى التماسك الدلالي Coherence، والمحققة للترابط بين أجزاء نص الخطاب الشعري بجملة من المبادئ: كمبدأ التشابه والتغريض ومبدأ التأويل، والكثير من العلاقات: كعلاقة الشرح والتفسير وعلاقة التطابق. وللأمانة أشير إلى أن الربط الدلالي قد يكون دون أداة، بين فقرتين أوجزئين متباعدين في نصوص الخطاب الشعري، الأمر الذي يؤكده بعض منظري لسانيات النص، ووجدته بين ثنايا التحليل كثيرا.

إن الأدوات الوظيفية لا تدل على معارف معجمية دون وجودها في السياق، أو ما يعرف بالمقامية المتعلقة بمناسبة النص للموقف Le contexte (The context)، إنه المعيار الثاني الذي اهتمت به لسانيات النص، في دراسة نص الخطاب شكلا ودلالة، وإلى ذلك يحدّد جورج يول في كتابه معرفة اللغة (ترجمة محمود عبد الحافظ)، أهمية المتلقي والسياق في ربط أجزاء النصوص، كما يضيف الدكتور صبحي الفقي في كتابه علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دور المشاركين(المرسل والمرسل إليه)، المتمثل في المعيار الثالث: المقبولية Acceptabilité (Acceptability) المتعلقة بموقف المتلقي، من قبول نص الخطاب. غير أن المعيار الرابع: الإخبارية أو الإعلامي Situationnalité (Situationlity) المُعَرّف بتوقّع المعلومات الواردة في النص من عدمه، لا يتأتى باللغة أو

بالكلام العادي، إنما بالكلام المتوقّع الذي يشكل دوما السياق، حين يشمل الكلمة ثم الجملة ثم المقطوعة ثم القصائد ثم الديوان بأكمله، ويشمل أيضا كل ما يتصل بالكلمة من ظروف من إشارات اتصالية غير لغوية، تقوم بتوسيع مفهوم نص الخطاب، كما يشير اللساني كلماير Kallmeyer في إحدى تعريفاته للنص؛ ولقد تَبَنَّيْتُ مبدأ التغريض، كإحالة تناصية فعّالة في بناء وترابط النصوص، وتحقيق الإنتاجية المؤسسة للقيمة الحقيقية لديناميكية الفعل الجمالي؛ لاستنبط من خلالها الأفكار الكامنة التي يبثها الشاعر في سياق تفاعلي اتصالي، بينه وبين المتلقي الذي كثيرا ما يتحكم العنوان في تأويلاته (محمد الخطابي، لسانيات النص)، حيث ربطت بين ما جاء في الغلاف وما حمله متن الديوان، فانكشفت مقصدية ومرامي الشاعر، بوجود علاقة ترابطية بين عنوان المدونة ومتنها.

إن المُتَصَفِّح لِعَمَلِي، يجد خروجا مُؤَطَّرا إلى أنواع من المناهج المتنوعة، والسّبب يعود إلى تولّد معايير جديدة، انبثقت عن تعاملاتي أثناء التحليل، وهذا ليس بِدْعا مِنِّي، بِقَدر ما هو أصل، من أصول التحليل اللغوي للسانيات النص، فلقد تَحَفَّظ فان دايك(VAN. DIJK) على التحليل وفق النماذج النحوية الصارمة التي قد تُتَهم بالجفاف والمعيارية، عندما لا تهتم بإضاءة بعض الجوانب العصية في الخطابات.

وحتّى أُضْفِي الشّرعية العلمية على عملي، اعتمدت إقرار بعض المنظرين على أن هذا العلم لا يزال – كغيره من المعارف والعلوم – يتَّخِذ سبيلا إلى المناقشة والجدل، ولا يتّخذ سبيلا إلى حل معضلات التحليل المنطقي الدقيق؛ ودليلي ما يراه هارتمان Hartmann (علم لغة النص لسعيد بحيري)، بأنّ النص علامة لغوية أصلية، تبرز الجانب الاتصالي والسيميائي؛ هذا ما شجعني لأبدي اهتماما بالتحليل السيميائي، كمصدر منهجي للمعنى حسب رؤية العالم الإنجليزي مايكل الكسندر كيركوود هاليداي (Halliday Michael Alexander Kirkwood)، أُعَزِّز به تحليلي للروابط الدلالية والتداولية.

كما جعلت من مِعْيَارَيْ الاّتساق والانسجام فضاء واسعا، مؤسّسا في منطلقاته على منظور الأحداث، ذلك أن المدونة كمفهوم، وضعت أساسا للتعامل مع متوليات الأحداث، ومن ثم فهي مبرمجة بدقة (محمد الخطابي: لسانيات النص)، تربط أسلوب الشاعر والحالة الاجتماعية والسياسية داخل المنتج الشعري؛ لذلك أَسْتَبْعِد بقاء علم الأسلوب والمعايير اللغوية للأسلوبية – المنافسة للسانيات النص من جهة المصطلح– بِمَنْأَىً من هذه التأثيرات التي ولد فيها الديوان، ولذا يمكن فهم استعمال التحليل الأسلوبي في مستوى نص الخطاب، المتجاوز لحدود الجملة فهما إيجابيا؛ ولأنّه لا يمكن إنكار أهمية الصرامة اللغوية للأدوات الإجرائية للأسلوبية ، كون الإجراء الأسلوبي والسياق متلازمان يعملان ضمن نظام الفهم، وربط المتلقي بالطابع غير المتوقع، من ثمة تحديد العلاقات التي تربط المستويات الواصفة: وصف الوحدات الصوتية وشكل الكلمات، والبنية ومدلولاتها في إطار الجملة وفي إطار النص والجانب التداولي الذي يمثّل عامل تماسك رابط لكل المستويات، ومن هنا يأتي الاتساق والانسجام في اللهب المقدس.

المنهج المتبع في البحث:

البحث العلمي هو التطبيق الفعال لمقولات المنهج العلمي واشتراطاته، من خلال استثمار التفاعل الخلاق بين المعارف العلمية الموضوعية المقررة جهة، والقدرات الذاتية على الفهم والتحليل والاستبصار من جهة أخرى، للتحقّق من فرضية فكرية معينة أو حل مشكلة تطبيقية محددة نقلا عن (باقر جاسم محمد).

إذا كانت المدونّة تشكّل وحدة نسقية، فقد جعلتني أغوص بحثا في الخطاب الشعري، وإدراك مستويات التحليل اللغوي في إطار شمولي كلي، حتى أتمكن من مقاربة نص الخطاب الشعري من وجهة نقدية، فاستعنت بالمناهج التالية:

1- منهج الوصف:

يقدم المنهج العلمي الوصفي شروحا دقيقة للموضوع ومشكلته، ثم تعقّب العلاقات والأنساق الموجودة، بعد دراسة كل الوحدات والشروط، وتحليلها وفق رصد العلاقات المتبادلة. لقد قمت بتوظيف الدراسات الارتباطية التي تكشف حجم ونوع العلاقات، ثم تفسر معانيها عن طريق التحليل المنطقي المدقق في تفاصيل بيانات العناصر النصية، حسب المستويات، وبه أحصر مظاهر الربط والارتباط.

2-منهج التحليل:

تقوم قاعدة التحليل على مبدأ التجزئة والتعمق، في التقسيم والتقويم للمعضلات التي يتصدى البحث لدراستها، بتفكيك الظاهرة ثم عرضها وشرحها، و بذلك حللت بيانات نص الخطاب الشعري على أسس علمية منطقية، لإضافة معلومات جديدة من خلال الاستنباط الكلي الذي يمكن أن يسهم في حل المشكلة الأساسية، وبالتالي أكشف آليات الترابط النّصي ووظائفه، بتحديد الأدوات الإجرائية اللغوية منها والنصية، وكيفية استغالها داخل مكونات المدونة.

قيمة البحث:

اعتمدت الأطروحة على كتاب لسانيات النص لمحمد الخطابي في استخدام بعض آليات أدوات الاتساق، وكذا الكثير من آليات الانسجام، وكلها تدرس نص الخطاب الشعري من زاوية لغوية معيارية بحتة، والتي وجدتُ فيها صعوبة الإمساك بالمفاهيم القارة للمتن، إنْ لم أدخل تعديلا إجرائيا، يسمح بإدراج بعض ميكانيزمات المناهج النقدية المعاصرة، كالأسلوبية والسيمائية والتداولية والتأولية، وكذلك العلوم الأخرى مثل: علم الإجتماع وتحليل الخطاب، لذا كثرت وتنوعت مصادري ومراجعي، بما فيها الأطاريح والرسائل الجامعية التي نَوَّرَتْ لِي سبل العمل التطبيقي، اذكر منها:

1) أحمد بزيو، الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري (مفدي زكريا – أنموذجا –)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2016- 2017، دراسة أكاديمة، الجزائر.

2) محمد هلاوي، البنية الإيقاعية في ديوان اللهب المقدس، دراسة أكاديمية، 2016-2017، الجزائر.

خالد المنيف، ونوال بنت إبراهيم الحلوة، التكرار في التماسك النصي، مقاربة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات خالد المنيف، جامعة أم القرى، الرياض.

تكمن أهمية هذه الدراسات في اعتماد مبدأ المحايثة اللسانية، القائم على تفسير اللغة باللغة نفسها(جون كوهن، بنية اللغة الشعرية)، فتحصي وتصنف وتحلل بمعايير ثابتة، لتكون النتائج دائما متوالدة بخصوصيات وجودية، في كل مرة، الأمر الذي جعلني أتحفّظ ببعض المآخذ منها: الاستعمال المفرط للاستخدامات اللغوية الشارحة، ناهيك أن جل تلك الشروحات تختزل مفاهيمها بغايات الربط الشكلي، أو الارتباطات المضمونية، كما أن الكثير منها يتبنّى أحكاما قيمية، بعيدة عن الفكر النقدي، ومحايثته للأدب الذي يحيط بالأفكار بمنهجيات تَتَسِّم بالموضوعية، تناسب الطبيعة الايحائية الإحتمالية لمادة الشعر، ذات الفضاء المفتوح، والقابلة للفهم والتأويل، وفق أنموذج التشظي واللاتقريرية(موقف ما بعد حداثي).

عرض البحث:

يسعى عملي إلى التعرّف على البنية، بدراسة الملفوظات اللّغوية من حيث بنيتها، وكذلك وظائفها الممكنة التي قد تؤديها هاته النصوص، الأمر الذي يعرف برصد نصّية الملفوظ؛ كما وظّفت مبادئ الانسجام المُفَعِّلة للتأويل والمنشطة لذهن المتلقي، ومنها أتعرّف على معاني السّياق وأنساق الأبيات وترابطها، وكذا ترابط القصائد بإيمائات بعض الحروف ودلالات الكلمات، بغية فهم أبنية النصوص وتحليلها، ثم الانتقال من المستوى الوصفي إلى المستوى التّأويلي.

ولأنّني اتّخذت من المنهج الجمالي التأويلي، وسيلة للدراسة الأدبية، هذا ما جعلني أبحث عن رؤيا أخرى مغايرة عن رؤيا الباحث اللغوي الصرف، فانصرفت إلى فحص الكيفية التي

استثمر فيها الشاعر للوصول إلى مبتغاه. ولأنّ الأدب بناء جمالي بالكلام، يبدعه الإنسان في القطاع العقلاني، ويجسّده بألفاظ اللغة (د. ميشال عاصي) التي أعتبرها عوامل فاعلة من داخل نصوص المدونة، أبحث ضِمْنَها عن التنوّيعات الأسلوبية، والدلالية، وبمساعدة التحليل النقدي الكاشف عن أبنية اللاّوعي، في سلوك الشاعر استخرج الظواهر السياسية والاجتماعية، ثم أحاول إدراج مستويات الربط من حين لآخر بمقصدية الشاعر؛ وطبيعي أن لا توجد هذه المستويات منفصلة، لأنّ اللّغة نظام معقّد تقابله دلالات أكثر تعقيدا.

إنّ ما أصبو إليه في أطروحتي، هو إبراز انتظام البناء الدّلالي والتداولي والبناء الإيقاعي والتركيبي، وتماسك أنظمة العلاقات... بعد كشف الأدوات التّركيبية والأساليب الفنية، خاصّة منها التعبيرية والتواصلية والجمالية، موازاة مع ما جاء به الناقد فوفلغانغ آيزر، حين رأى أن العلوم الإنسانية تحكمها النظرية الناعمة التي لا تهدف إلى وضع قانون عام لتفسير ظاهرة ما مطلقا .

الخطة العامة:

يتضمّن عملي شبكة من المناهج النقدية، تتضافر لتحديد مقاصد الشاعر، وذلك برصد العناصر المشتركة اللغوية منها والدلالية، ثم تحليل نص الخطاب الشعري وفق تقسيم هاليداي ورقية حسن: مستوى صوتي ونحوي ومعجمي، كما أضفت مبدأ التناص لكونه يمثل إحالات وارتبطات لنصوص سابقة؛ الأمر الذي جعلني أقسّم عملي إلى ستّة فصول، عوض بابين بفصولها، أضع مثلا للباب الأول مظاهر الاتساق، وللثاني مظاهر الانسجام؛ والسبب يعود لاستحالة الفصل بين المستويين، كما رآه الباحثين، أمثال مونغينيو Maingueneau الذي جمع في مفهومه للانسجام بين الانسجام والاتساق، في وجود التقابل المفهومي بينهما.

خصّصت الفصل الأول للجانب الصوتي من موسيقى خارجية وموسيقى داخلية، وعلاقته باتّساق وانسجام النصوص الشعرية، من خلال موقعية الأصوات وتتابعها في أشكال

متباينة، والتي تحقّق توافقا إيقاعيا، يكسب نص الخطاب الشعري قبولا، لِاتّسِاقه في الأذن الموسيقية.

ثم عرّجت من خلال الفصل الثاني على الجانب الصرفي، حيث يمثل الجانبان الصوتي والصرفي، البنى الكبرى في نص الخطاب الشّعري، ولأنّهما يثبتان التّواصل بالبُنى المُحَقِّقة للتّوازنات، ثم أفردت فصلا ثالثا، عنونته الاتساق التركيبي، ابحث فيه عن البنية التّركيبية الناظمة لنص الخطاب الشعري ومكوناته، من جهة إيضاح الاتّساق التّركيبي في بنية الجملة في إطارها النّصي، وكشف وظائفها الأسلوبية ضمن السّياق الإدراكي والتّداولي؛ كما يضمّ مبحثا خاصّا، وضعته للصِّلة ودورها في تماسك النص، واستنباط الأبعاد الدلالية، والأبعاد التّداولية لجملة الصلة؛ بعد ذلك انتقلت إلى الفصل الرابع، وحدّدت فيه وظيفة الصورة في البناء الفني، حيث ركّزت على الاستعارات؛ لأنّها من قضايا المجاز، تعِمد إلى علاقة المشابهة بين مدلولين، لأهميتها في بعض القصائد بلاغيا وإبلاغيا، حينها قمت بتحديدها ووظائفها، وتأويلها، ثم شرح دورها في انسجام النص.

أما الفصل الخامس الموسوم بـ: الاتّساق المعجمي، فجعلته للتكرار، والتّضام؛ وأثر هاته القرائن الترابطية في تماسك النص وتحديد جماليته.

لكن ما أثار فضولي في نص المدوّنة، هو هندسة النّص الشّعري للقصائد، والذي يتمثّل في التّناص وتمطيطه الذي تحول به الأشكال اللغوية المجردة إلى صور، وكذا المناص (Paratext) Paratexte (التغريض) بنوعيه، كما وضعه جيرار جينيت (Gérard Gennette): النص المحيطي النشري (editorial Peritext) Péritexte éditorial المتعلق بالغلاف، والنص المحيطي التأليفي (Autorial Peritext) Péritexte ويضم العنوان، كلها تعتبر وسائل تواصل لا يمكن أن يحصل القصد بدونها؛ وللسبب ذاته أفردت له مبحثين، الأول هو الاناكرام anagramme (anagram) ودور التجنيس في ربط النصوص بعضها ببعض، والثّاني دور العنوان في ربط قصائد المدونّة ومقطوعاتها.

لقد انْصَبَّ البحث على ذات نص الخطاب لمدوّنة (اللهب المقدّس)، لمفدي زكريا ومكوناته الأساسية وتحليلها، ثم تأويلها، وبيان مقصدية الشاعر منها، لنحكم بنصّانية عمله من عدمها.

وأخيرا لا يسعني إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان، لكل من ساعدني على إتمام هذا العمل، وأخصّ بالذكر أستاذنا الفاضل، الأستاذ الدكتور السعيد بوطاجين، عن صبره علي، وتوجيهاته المستمرة، حتى خرجت هذه الدراسة إلى عالم النور، كما لا أنسى فضل أخي الدكتور العربي بن عاشور الذي وجدته سندا لي، في جميع الأحوال، وقد قيل :- رُبَّ أخ لم تلده أمك، والشكر موصول كذلك لأعضاء اللجنة الموقرة، كل واحد باسمه وبمكانة فضله.

مدخل

***تحفيزات علماء العرب في تأسيس لسانيات النص*:**

1 عند النحاة

2 عند البلاغيين

***الأبحاث اللغوية الحديثة*:**

1 عند علماء اللسان الغربيين

قدم العلماء تعريفات عديدة للجملة كوحدة لغوية كبرى كونها من أهم وسائل الاتصال الإنساني، وتباينت تلك التعريفات إلى درجة التشابك. فقد جاء تعريف النظام اللغوي عند العرب مرتبطا بالكلام.

1- تحفيزات علماء العرب في تأسيس لسانيات النص:

أ- عند النحاة:

ويعد المبرد (ت285هـ) أول من استعمل مصطلح الجملة كأصل في الإخبار، لأن العربية تقوم في تراكيبها ونحوها على منطق الفكر اللغوي الذي يقتضي الإخبار المفيد عن المجهول بالمعلوم، وقد ورد ذكر هذه الوحدة اللغوية في كتب النحاة القدامى واللغويين العرب؛ وحظيت بخصوصية النظر والتقيعد.

فقد بلغ علماء العرب بالنحو من الدقة والضبط مبلغ الصناعة العلمية المحكمة، ذات الموضوعية والانسجام والشمول[1]، فتحددت مناهجه وتطبيقاته قبل نهاية القرن الثاني مع يونس وسيبويه والأخفش والكسّائي والفراء وغيرهم؛ وإن كان هدفهم في الأساس تقويما وتعليما، إلاّ أنّهم كشفوا أنظمة اللغة العربية في مختلف المستويات؛ وكان سبيلهم تمييز الخطأ من الصواب، بعدما تفشى اللحن بين أفراد المجتمع. ومن الذين يطبقون العرف اللغوي عن طريق الاستعمال والأداء، نذكر ابن جنّي (322 هـ) في كتابه (الخصائص) لما له من خصوصية وتميز في التفكير اللغوي اللساني العربي، لقد خلص إلى دلالة مصطلح الكلام حين قال: ".. أمّا الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه؛ وهو الذي يسميه النحويون الجمل"[2]. فالكلام وحدة لغوية تعّبر عن الجملة، كما حدّدها نحاة العرب، ويؤكد رأيه بقوله: "... الكلام إنما هو في لغة العرب عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها، المستغنية

---

[1]- ينظر: تمام حسن، الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، 2000، ص 14-17.

[2]- ابن جني، أبو الفتح، عثمان، الخصائص، ت: محمد علي النجار، (د، ت)، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ص 17/1-18.

عن غيرها، وهي التي يسميها أهل الصياغة الجمل، على اختلاف تراكيبها"[1]، ففي مذهب عثمان ابن جنيّ: الجملة مرادفة للكلام، يؤكد ذلك بقوله: "وأمّا الجملة فهي كل كلام مفيد مستقل بنفسه"[2]. ويتبعه في ذلك عبد القاهر الجرجاني (ت:471هـ)، والزمخشري (ت:538هـ)، ويخالفهم الرّضي الإستراباذي (ت:686هـ) بقوله:" والفرق بين الجملة والكلام، أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أولا... والكلام ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته "[3].

وواصل النحاة تحليلاتهم لتقويم اللسان في نطق الجملة العربية النطق السليم، فضبطوا أواخر الكلم في آيات القرآن الكريم، ثم اتسعت المواضيع والأهداف ليضع النحو لنفسه أساسا تمنحه استقلاله عن بقية العلوم الأخرى. وقد اختلفوا في ذلك مع موقف البلاغيين الذين انطلقوا من مباحث عديدة مغايرة لما جاء به النحاة؛ فلقد تبين من مسائل علم المعاني تجاوز حدود أسوار الجملة الواحدة، لتبرز وحدات البنية اللغوية كنص من خلال وسائل الاتساق المفضية لتماسك النص.

لقد قدم الجاحظ (255هـ) في كتابه (البيان والتبيين) كثيرا من المعايير النقدية: الكلام على صحة مخارج الحروف، والكلام على سلامة اللغة والصلة بين الألفاظ والعيوب التي قد تنجم من تنافر الحروف، والكلام عن الجملة، والعلاقة بين اللفظ والمعنى؛ كما أشار إلى معايير الجودة والحسن الذي حددّه في الاتساق والترابط وتلاحم الكلمات والجمل بعضها ببعض في الشعر.

---

[1]– ابن جني، عثمان، الخصائص 2006، ص 32/1.

[2]– ابن جني، اللمع في العربية. ت: حسين محمود شرف، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1979، ص 110.

[3]– رضي الدين الاستراباذي، شرح كافية ابن حاجب، ت: حسن محمد إبراهيم الحفيظي، ص 18.

ب- **عند البلاغيين:**

أشار البلاغيون إلى حسن الاتساق (السبك) فنجد مثلا، أبا بكر محمد بن الطيّب الباقلاني (ت:406هـ) الذي تحدث في كتابه إعجاز القرآن عن قضايا الفصل والوصل، وعلاقة الاستهلال بالنهايات، والتماسك وترابط الموضوعات، المماثلة ،المطابقة ،الجناس الموازنة، الترصيع والتكرار كلها قدمت في شكل تبريرات نحوية.

كما رصد علم البيان حركة المفاهيم والعلاقات الرابطة لنسج النص، بما يحقق معياري الاتساق (السبك) والانسجام (الحبك)، وكانت الرّيادة والسبق في ذلك للناقد حازم القرطاجني، الذي أَوْلَى اهتماما كبيرا لانسجام النص الشعري، فقسّم القصيدة إلى فصول، وأدرك الصلة الترابطية بين المطلع والمقطع، و كشف نظام العلاقات والروابط بين الجمل. كما أنه لم يغفل الانسجام الصوتي والبعد الدلالي والتداولي لتلك الوحدات، فهو الذي يرى أن التأثير على المتلقي مرتبط بحسن نتيجة القَصْد، والحالة النفسية للمتلقي، كما تعد نظريته في النظم أولى بوادر البحث اللغوي الذي استقى منه اللغوين العرب كثيرا من دراساتهم وبحوثهم ومنطلقاتهم العلمية. أما علم البديع الذي يتميز بالحسن والجمال كانت فنونه دعامة أساسية لمعالم الاتساق (السبك)، فالتكرار والاشتقاق والطباق والتضاد كلها ساهمت بخصائصها في تحقيق التماسك النصي، من خلال ربطها بالعلاقات الدلالية وعبر الثنائيات الضدية المتنوعة.

2- الأبحاث اللغوية الحديثة:

عند علماء اللسان الغربيين:

ظهرت العديد من المدارس الغربية في مجال لسانيات النص، منها مدرسة اللسانيات الوصفية التي أعادت اعتبار الجملة كأكبر وحدة نصية، لتجد نفسها مجبرة على التوصل إلى إعادة بناء اللسانيات عامة تكون على أساس تقديم النص كوحدة أكبر لا غير[1].

فقبل السبعينيات من القرن العشرين حددت المدارس اللسانية الوصفية والتحويلية التوليدية جغرافية الخطاب عند حدود الجملة، وتباينت تعريفاتها عندهم بالرغم من عدّها" الشكل اللغوي المستقل غير متضمن عن طريق أيِّ تركيب نحوي في أي شكل لغوي أكبر"[2] . فإذا كانت الجملة وحدة مستقلة بذاتها، لا تستطيع أن تكون ملفوظا جوهريا خاضعا للتأمل، إلا باشتراك وتضافر سلسلة من الجمل المتتابعة التي تصوغ ماهية الخطاب في النهاية؛ فإنّها شكّلت مأزقا للسانيات في معالجة إشكالية الخطاب لأنها حصرته في أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب؛ وهو نطاقها البحث كونها "عنصر الكلام الأساسي"[3] الذي ظل نعوم تشومسكي (Avram Noam Chomsky) ورفاقه يهتمون به وبمكوناته وسعوا أحيانا إلى صياغة بحوثهم حَصْرِيا على الدراسات التركيبية والصوتية والدلالية لهذا العنصر.

ولذا ظهرت في منتصف السبعينيات من القرن ذاته دراسات تعد اللغة خطابا يتجاوز الجملة الواحدة، سواء أكان مكتوبا أم ملفوظا، ويصبح حينها هو الوحدة الأساسية للتحليل بوصفه مجموعة وحدات لغوية لفظية ودلالية تؤدي وظيفة جمالية. ويشار إلى أنّ

---

[1] -Herbert Truck ; Linguistique textuelle et enseignement du français, Traduit : Jean Paul Colin, Hatier-Credif ; Paris , 1980 ; page 9.،ينظر

[2] - John, Lyons, Linguistique générale (Introduction a la Linguistique Théorique) ; Traduction : Dubois Charleir et david Robinson, Larousse. Imprimerie herissy, France, Paris 1983 ; page 133.

[3] – فندريس، اللغة، تعريب عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة نخبة البيان، باريس، ديسمبر 1950، ص 101.

الاهتمامات الأولى للبحث تعود إلى اللساني الأمريكي "هاريس زليغ"، في كتابه " تحليل الخطاب" الذي ركّز اهتمامه فيه على توزيع العناصر اللغوية في النصوص، والربط بين النص وسياقه الاجتماعي[1]؛ إنه يدعو إلى اعتماد دراسة العلاقات التوزيعية بين الجمل، والربط بين اللغة والموقف الاجتماعي؛ وبهذا خالف البنيويين في حصر دراساتهم في وجود الجملة، فجاء مجال دراسته أوسع لأنه مجال الخطاب الذي يراه أكبر من الجملة، يقول: "اللغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة بل في نص متماسك، بدءا من المونولوج وانتهاء بمناظرة جماعية مطولة "[2].

ثم تطورت الدراسات النصية مع الهولندي فان دايك (Teun Adrianus van Dijk) الذي وفق إلى حد كبير في صياغة نموذج تحليل النص، فقد استعمل بعض معايير النحو التوليدي التحولي كالمجاورة والتوازي والمشابهة وغير ذلك، ولم يقتصر تحليله على عناصر دلالية ونحوية فقط بل إنه يدخل عملية التواصل والسياق وعناصر تداولية أخرى كثيرة ، يرى أنه لا يمكن الاستغناء عنها لفهم النص وتفسيره...[3]. فقد ركز على اتساق النص وانسجامه، ويعني هذا أنه لم يهتم بترابط النص لغويا وخطيا وظاهريا فحسب، بل اهتم كذلك بتنسيق النص وانسجامه معنويا وضمنيا[4].

يرى هذا الأخير أن تحليل النص يتم بضبط مستوياته المختلفة، مع التحديد الواضح لكل مستوى من المستويات التي يتم وصفها، كما يؤكد على ضرورة رصد العلاقات المتبادلة

---

[1]– صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية)، ج1، دار قباء للنشر، القاهرة، ط 1، 2000، ص 23.

[2]– فولجانج هاينه من وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ت وتر: د. فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، 1999 ، ص 21.

[3]– ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 220–221.

[4] - https://www.alukah.net/books

والمتداخلة خارجية كانت أو داخلية للأبنية النصية. وعند تحليل الذات المحللة لسياق النص، يتعين تمييز أنواع مختلفة من السياقات، فنميّز عموما بين السياق التداولي والسياق النفسي:(الإدراكي– الانفعالي)، السياق الاجتماعي، والسياق الثقافي... وإنه لا يتأتّى التحليل إلا بعد دراسة مجمل خصائص النص وإدراكها؛ تلك هي المهمة المنوطة بعلم النص، ذلك أنّ النصوص المنطوقة والمكتوبة هي ملفوظات لغوية ذات أشكال خاصة، وهو ما يعني أن المواضيع الأساسية لعلم النص هي نصوص اللغة الطبيعية التي تكتسب وحدات لغوية معينة، يحددها المضمون الذي يتشكل بصورة منسجمة، لكي يؤدي وظيفة محددة سلفا، من طرف الذات المتحدثة الوحيدة؛ عندها يكون النص نتاجا لها.

أما تحليل النص فهو قراءة تفاعلية بين القارئ والنص ينتج نصا آخر ويدعى ما بعد النص أو النص الواصف Meta-Texte. لا شك أنّ الذات المتذوقة للقيم الفنية تنجذب بالمتعة والدهشة، فتتفاعل بمشاعرها لبناء النص الجديد؛ وذلك لقدرتها على تمثيل أفكاره وآثاره، وفي هذا يقول المنظر الألماني ياوس (Hans Robert Jauss) : ".. يجب التوفيق بين ما تملكه الذات القارئة من رؤية جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن، وما تسمح به ممتلكات النص الفنية للاستجابة لذلك الكشف الجمالي، والذي يدعوه بجمالية المتلقي" [1].

من هنا ندرك ديمومة محمولات النص بوحداتها اللغوية التي تحكمها العلاقات الدلالية المتفاعلة مع الذات المتلقية القادرة على إعادة إنتاج النصوص، بواسطة الفهم والإدراك والقصد، وتتمكن بذلك من تكثير المعنى في صيغ لا متناهية. إن هذا التدفق للمعنى الناتج عن تنظيم النصوص، يجعل النصوص وحدات اتصالية متجانسة، تنشّط عناصر المعرفة بعلاقاتها الدلالية والنحوية والتركيبية والصوتية الكائنة بين أجزاء النصوص؛ والمعيار الذي يختص بالاستمرارية المتحققة في باطن النصوص، هو معيار الترابط المفهومي والانسجام.

[1]– عبد العزيز جاسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي، المطبعة الوطنية، مراكش، المغرب، ط 1، 2007، ص 100.

انطلاقا من الوظيفة التي يقوم النص على تأديتها بانسجامه، قامت البنية الكلية للنص كأداة إجرائية وبنية دلالي على اختزال الإخبار الدلالي وتنظيمه وتطبيقه [1]؛ فهي المبدأ المركزي المنظم للكثير من القضايا التي تحظى بالاهتمام المباشر[2]، ومن بعض القضايا التي تحدد موضوع الخطاب وحمولته الدلالية: التعريف، التكرار، المعرفة الخلفية، التشتت، الحذف، والمقام. لقد جعل كل من: براون (لسانية إنجليزي)Georgina Brown ويول(George Yule *لساني أمريكي)*، معيار الانسجام يرتبط بالمتلقي، فهو الذي يبني انسجام النص ويحكم تماسكه ليقدر على فهم موضوع النص وتأويله، بعد أنْ يربط الأفكار الداخلية للنص، ثم يستعيدها مرة أخرى ليبحث عن العلاقات الخطّية الكامنة وراء الوحدات اللغوية المشكلة للنص، إنه:" التماسك الدلالي بين الأبنية النصية الكبرى"[3] الذي يرتبط بنوع النص وهدفه، بالإضافة إلى ما يمتلكه المتلقي من قدرات لفك شفرة النص للوصول إلى بناء نص جديد، إنّه: "يتضمن حكما عن طريق الحدس والبديهة، وعلى درجة من المزاجية حول الكيفية التي يشتغل بها النص، فإذا حكم قارئ على نص ما بأنه منسجم، فلأنّه عثر على تأويل يتقارب مع نظرته للعالم، لأن الانسجام غير موجود في النص فقط، ولكنه نتيجة ذلك التفاعل مع مستقبل محتمل"[4].

لذا تحدّد نصّية النّص من خلال البحث عن الكيفيات التي ينسجم بها، ويتم ذلك بالكشف عن الأبنية اللغوية وعن كيفية تماسكها وتجاورها؛ وعليه جاءت لسانيات النص القائمة على عنصري التواصل والتماسك النصي؛ يعني أن هذا العلم يهتم بالمضمون من

---

[1]– ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص (المركز الثقافي العربي)، بيروت، 1991، ص 42.

[2]– ينظر: براون ويول، تحليل الخطاب، ت: محمد لطفي الزليطي، ومنير تركي، دار النشر العلمي، الرياض، 1977، ص 90.

[3]– سعيد حسن، بحيري، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ص: 220.

[4]– نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 92.

خلال إبراز وسائل تماسك البنى الكبرى التي تربطها العلاقات الدلالية للنص [1]، نستنتج أن المعاني اللغوية، تتصل بمعنى الانسجام الذي يعني تجمع المعاني المستخلصة من النص، كما أنه لا يمكن أن نجد نصا منسجما دون أن يكون متّسقا [2]، فلمعالجة النصوص وتحليلها لابد من اعتماد وسائل الربط، والتماسك السطحي الذي يعرف بالاتساق وهو: "ضم الشيء والانتظام والاجتماع والاستواء الحسن"[3]، وجاء في معجم Oxford: أن الاتساق هو" إلصاق الشيء بشيء آخر، بالشكل الذي يشكلان وحدة مثل: اتساق العائلة الموحدة.[4] .

نلاحظ أن مفهوم الإلصاق كان مشتركا بين المعاجم الغربية ومعاجم العربية؛ والمفهوم الآخر هو الوحدة التي تتم بوسائل و: ...الأدوات النسقية النحوية العاملة التي تجيز ربط قطعة بقطعة أخرى، وتلعب دور الجامع الاتساقي"[5]. تحمل هذه الوسائل المنسقة للنظام الداخلي غاية موحدة لأمر مؤكد، تنتقل بصورة شمولية بين الكلمات التي تؤول إلى جمل، وهذه الأخيرة إلى نصوص تحمل مقصديات عميقة. وإذا كان الاتساق يعني الكيفية التي يحدث بها التماسك النصي بترابط عناصره، فهو يعني التماسك الشكلي الذي يخص البنية السطحية لتلك العناصر.

لقد استطاع هذا العلم الكشف عن الوسائل اللغوية التي تجعل من النصوص وحدات قائمة بذاتها، ومنها السياق الذي يرد في تلك النصوص. السياق يعني المتابعة والاتصال والانتظام، جاء في القاموس المحيط: "ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقا... وقد انساقت

---

[1]– صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 52.

[2]– ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 13.

[3]– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ، حققه وعلق عليه، عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 755.

[4]- Oxford (Advanced learner's Encyclopedia) , oxford University, press,New york, Oxford, 1989,p, 173 .

[5]- WilFried Rotgé. le point sur la cohésion en : Anglais ; English Linguistics. Sigma. Anglophinia ; Presses Universitaires du mirail. N° 2. 1983. Page : 183

وتساوقت الإبل تساوقا إذا تتابعت..."[1] فالمقصود بالسياق التوالي والتتابع. هو غرض ومقصود المتكلم من إيراد الكلام. قال السجلماسي بأنه:" ربط القول بغرض مقصود على القصد الأول"[2] فالمراد بالسياق هو الغرض الذي يساق لأجله الكلام وعرفه، بأنه الظروف والمواقف والأحداث التي قيل النص بشأنها، إنه الحال والمقام لدى البلاغيين.

كما أنه يشمل العناصر اللغوية السابقة للكلام أو اللفظ واللاحقة عليه، إذْ هو البيئة اللغوية التي تحيط بالكلمة أو الجملة أو العبارة، كما يقول محمد حماسة في كتابه النحو والدلالة:".. يعتمد على عناصر لغوية في النص، من ذكر جملة سابقة أو لاحقة "[3]، إنها القرائن غير المرتبطة بالدليل والمدلول لتحديد مراد المتكلم، وهذا المعنى المعبر عنه بمقتضى الحال الذي يحدث " توالي العناصر التي يتحقق بها التركيب والسبك، والسياق من هذه الزاوية يسمى:(السياق النّصّي)، والثانية توالي الأحداث التي صاحبت الأداء اللغوي، وكانت ذات علاقة بالاتصال ومن هذه الناحية يسمى السياق الموقف "[4]، أي أن كل ما يحيط بالكلمة، وكل ما ينتمي إليها في النص من ملابسات لغوية وغير لغوية تحدد مصطلح السياق والمعاني المراد إيصالها للمتلقي؛ ومن هنا رأى بعض الباحثين أن للمعنى ثلاثة مستويات: المعنى اللغوي المأخوذ من دلالة الكلمات والجمل ومعنى الكلام وهو المعنى السياقي ثم المعنى الكامن أو الموجود بالقوة، وهو المعنى الذي يقصده المتكلم[5]، حيث إن كل ملفوظ يعد نشاطا ماديا نحويا، يتوسل بأفعال قَوْلِية إلى أفعال انجازية، وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي؛ هذا ما يدفعنا إلى القول بأن المنهج التداولي منهج علمي، يبحث

---

[1]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، 1415هـ، ج3، ص 335– 336 .

[2]– أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في الجنس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، 1401هـ، ص 236.

[3]– ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، القاهرة, مصر ط1، 2000، ص 116.

[4]– تمام حسن، قرينة السياق، بحث مقدم في الكتاب التذكاري للاحتفال بالعيد السنوي للكلية، دار العلوم، مطبعة عبير للكتاب، القاهرة، (د.ط) 1993، ص 375.

[5]– محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2000، ص 14.

عن قصدية المتكلم، من خلال سياق محدد، تشفّر تراكيبه اللغوية وتؤول به، إلى ملفوظ يعمل على تسهيل التواصل بين المخاطبين، والتفاعل فيما بينهم.

لكن تحديد مقاصد الخطاب ومراميه لايتم دائما في لفظه، بل لابدّ من استدعاء ما يحيط بتلفّظه من عوامل غير لغوية، كالمعرفة المشتركة بين الباث والمتلقي والسياقات[1] والتي تفضي بالمقترحات الضمنية المتستّرة عليها، حيث "يسعى المخاطب إلى اكتشاف الدلالة الضمنية التي أرادها المتكلّم"[2]، وتحمل محتوى قضويا (إحاليا)، كما تتوفر على القوة الانجازية الحرفية المشار إليها بصيغة الجملة، كالاستفهام والأمر والإخبار والتي تعمل على ارتباط الجمل بالإحالات، فضلا عن المعاني الحوارية السياقية الخاصة والمعمّمة التي تنتج أنماطا من الأفعال، كما حدّدها أوستين(John Langshaw Austin) (إنجليزي الأصل، فيلسوف لغوي): فعل التلفظ (الصوتي والتركيبي)، والفعل القضوي (الإحالي)، والفعل الإيجازي، والفعل التأثيري؛ حيث ينتقل الكلام من نطاق حرفي وقضوي (إحالي) مباشرة إلى معنى حواري استلزامي غير مباشر، يتحكم فيه المقام أو السياق التداولي، ونخصّ بالذكر التداولية المحضة التي تُعْنَي بانجاز اللغة الطبيعية، على صعيد البعد التداولي في مقولات الفعل والانجاز والسياق، بوصفها علامات فهم للمعنى الضمنيImplicite الذي تُرْصَد جملهُ التداولية، فتقف على الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية، من قوانين الخطاب الذي يحكمه سياق الحال، والافتراضات المسبقة التي تشكل الافتراضات الخلفية التواصلية الضرورية؛ لتحقيق النجاح في عملية التواصل والأقوال المضمرة التي ترتبط بوضعية الخطاب ومقامه، تقول أوركيوني(catherine Kerbrat-Orecchioni 1943) ، لسانية فرنسية: "القول المضمر هو كتلة من المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها"[3] كقوة

[1]- J.Moeschler ; Argumentation et conversation, Eléments pour une analyse, pragmatique du discours, Eds-Hatier-Credif, Paris, 1985, p34.

[2]- Dan Sperber/ Deirdre Susan Moir Wilson «Ressemblance et communication » in introduction aux sciences : cognitives Falio- essais 1992, p220-221.

[3]- Oswald Ducrot, présupposés et sous- entendu in langue francaise, 1969. Page : 30-34.

إبلاغية تستنبط منها المعاني، من وراء الظاهر والباطن، إما لأن الدلالة تقتضيها أو يقتضيها المقام، وتزداد الإبلاغية أهمية وتأكيدا عندما تتخذ المقاصد وسيلة من أهم وسائل فهم النص.

ينطلق مفدي زكريا من اعتقاده بأن الشعر رسالة، فيها النّفع العام للأمة، وللوطن وللفرد الجزائري، فجاءت خطاباته متنوعة منها ما هو في مقام الموعظة، الترغيب، الترهيب، التبشير والتحذير، ومنها مقام التحريض على الثورة، ويمثل لكل مقام بمستويات خطابية متباينة لأنها تتعالق فيما بينها في بنية تؤدي المقصد العام للديوان.

الفصل الأول

1

الإيقاع وتماسك النص الشعري
في ديوان اللهب المقدس

المبحث الأول: **<u>البنية النظمية للايقاع في الديوان</u>:** علاقة الاتساق الصوتي بمستويات الوزن.

تمهيد.

البنية التنظيمة للإيقاع: علاقة الاتساق الصوتي بتوازي التفاعيل.

القافية كمكون صوتي رابط: الاتساق بتوازي القوافي.

المبحث الثاني: **<u>الموسيقى الداخلية وانسجام الدلالة مع السياق</u>:**

الوظيفة التنغيمية للتكرار: دور التكرار الدوري في ترابط وانسجام الأنساق

الجناس والاستبدال الصوتي.

أدوار الأنساق التصريعية في تماسك البنى الشعرية.

تمهيد

يتمايز الشعراء فيما بينهم بكيفية البناء والصياغة اللفظية والإيقاع، بناء يحدد خاصية المضمون الحقيقي للخطاب الشعري، بما به من طاقة تعبيرية ودلالية، يقول قدامة بن جعفر: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[1] أي أنه تناغم صوتي، أول مراحله الوزن وخواتيمه القافية، تظهر ضمنه الكلمات كأجساد حيّة ذات مزاج انسيابي، تحقّق مع عنصر التخييل ماهية الشعر؛ حيث الشعر لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيرا في النفس[2]؛ فلكي يحصل التواصل، لابد من مسالك حسّية تنسجم والوحدات الموسيقية في مقاطع الكلام، ترى كاترين كرباط أوركيوني Catherine Kerbat Orecchioni: بأن قوام الإيقاع الوحدات الصوتية والبنى التركيبية والألفاظ المعجمية التي قد يساهم ترجيعها في خلق إحساس بإيقاع ما[3]؛ إنها تشير في مقولتها إلى كون الإيقاع نتاج لتضافر عدة أدوات لسانية، تجمع بين صراحة اللفظ وجودة الاتساق في نسق متجانس، يرسم إحداثيات التوازن الإيقاعي المستوعب لكل تردد صوتي، كتكرار مصوتات متماثلة في نهاية الوحدة الإيقاعية، المتمثّلة في القافية، وهي"تكرار أصوات معيّنة داخل النص [تجانس Euphonie][4]، فيتولّد الإيقاع الموسيقي للشعر، يقول مصطفى حركات:"وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد"[5]، تتآزر كلها فتولد في ذهن القارئ والسامع إيحاءات

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص 13.

[2]– ابن سينا، كتاب الجموع والحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ت: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، دار الكتاب والوثائق القومية، القاهرة، 1969، ص 20.

[3]- Voir : Catherine Kerbat- Orecchoani , La connotation. Presses Universitaires de Lyon, 1977. P 64.

[4]- Voir: Youri Lotman. La structure du texte. Artistique, Traduit du Russe par Anne Fournier et autres sous la direction de Henri Mexhonnic. Ed. Galimmard. 1973 ; p : 204.

[5]– مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، (د. ط)، (د ت)، ص 11.

الدهشة. لقد بات من المؤكد أن تفاعيل الشعر وأوزانه تجعل من البنى الإيقاعية إدراكا لغويا، تحكمه موازين داخلية لها علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية للأديب.

تقديم وجيز لديوان اللهب المقدس:

نظّم الشاعر الجزائري مفدي زكريا، ديوانه اللهب المقدّس بين 1953 _ 1961، عدد قصائده 54 قصيدة، تقدّم فيه بإهداء ثمّ بكلمة لِيَلِي ذلك رسالة ابنه لأبيه عندما كان بتونس أمّا خاتمة الديوان فكانت للرسالة التي بعثها إلى صديقه سنة 1961.

جاءت قصائد الديوان متعدّدة الأغراض منها: الرثاء، المدح، الوصف، وجلّها عمودية بقوافي تقليدية؛ ورتّب ديوانه كالتالي:

- من أعماق بربروس.
- تسابيح الخلو: 10 أناشيد.
- نار ونور.
- تنبؤات شاعر: 3 قصائد.
- من وحي الشرق: 6 قصصائد.

عدد صفحاته قاربت 360 صفحة.

المبحث 1:

البنية النظمية للايقاع في الديوان:

علاقة الاتساق الصوتي بمستويات الوزن:

البنية النصية هي البنية العروضية التي يبنى عليها الشعر، والمعبّر 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، قال حازم القرطاجني: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان "[1] فتتناغم عندئذ وتشع لتجلي الافكار المحورية في فاعلية المفارقة.

1. القوة الربطية للبحور الخليلية في الديوان:

استعمل مفدي البحور المعروفة في الشعر القديم، حيث نهج في بحوره نهج القصيدة العربية، فكانت بحوره خليلية:(الخفيف، الكامل، البسيط، الطويل، الرمل، الوافر، السريع، المتقارب.. والباقية ومتمثلة في: المديد، المشرح، الهرج، الرجز، المجتثّ والمتدارك).

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 266.

وجاءت تلك البحور موزعة كالتالي:

جدول توزيع البحور في ديوان اللهب المقدس

المزج	البسط، الخفيف، الطويل، السريع (مستفعلن) (مستفعل) (فعولن) (مستفعلن)
الصفاء	الرمل، المتقارب، الكامل، الوافر (فعولن)

⟸ كلها بحور موحدة الجذر الإيقاعي

إسهام الأوزان في تماسك البنى الشعرية:

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".. رشاقته وخفته في الذوق والتقطيع وتميز موسيقاه بوقعها النازل الذي يتناسب مع الموضوعات الذاتية، وتوافق إيقاعه مع المشاعر ذات الطابع الحزين، ومواطن التذكير والترجيع والشجن"[1]. لقد استغل الشاعر الدفقات الموسيقية للبحر، لتناسقها مع ما يعبر عنه من إحساس، يقول في قصيدة "الذبيح الصاعد":

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان، يتلو النشيدا

باسم الثغر، كالملائك أو كالط فل، يستقبل الصباح الجديدا

شامخا أنفه، جلالا وتيها رافعا رأسه، يناجي الخلـــودا

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، 1985، ص 255 .

رافلا في خلاخل، زغردت تم لأ من لحنها الفضاء البعيـدا [1]

تُؤكّد الأبيات ذلك النسق الصوتي، للبحر بتفعيلاته التالية:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن 2X.

فـ (فاعلتن) مركبة من تفعيله الرمل 2X : [حسب دائرة المشتبه] أما (مستفع لن) مركبة من تفعيلة الرجز ذي الوتد المفروق، حسب نفس الدائرة العروضية، بينما تتركب التفعيلة [مستفع لن] :

مُسْ/° ← سبب

تَفْع/°/ ← وتد مفروق

لَنْ/° ← سبب

ليس هذا فقط ما يجمع بين البحر وتفعيلاته، وإنّما كذلك التنغيم الشديد، الناتج من الامتزاج الإيقاعي القوي (/°//°/°)، مع الإيقاع الخافت (/°/°//°) الذي جعل البحر يعبّر عن الحركة النفسية للشاعر، وفق بنية إيقاعية، تعتبر عنصرا هاما من عناصر الصورة التعبيرية في التجربة، وإنّها لا تستقرّ على حال، بسبب حركة الوتد 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 الذوق، وسهولة في النسج والتقطيع، ولعل القارئ للأبيات الأربع يلمح، توالي ثلاثة مقاطع طويلة التي كانت دوما، أخف من توالي المقاطع القصيرة، إنّها وسيلة تسهل وتيسّر حفظ القصيدة وتداولها، لِمَا تتميّز به من حسن الإيقاع يقول ابن جني: "ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعا

[1]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 9.

لَذَّ لسامعه فحفظه، فإذا حفظه كان جديرا باستعماله، ولو لم يكن مسجوعا لم تأنس النفس به"[1]. وبهذا الاعتبار تتأكد العلاقة العضوية، بين موسيقى الشعر في هذا البحر والمشاعر والأحاسيس، وهي علاقة تماسك وانسجام، يتناسق فيها الشكل والدلالة، فينتج عن ذلك طاقة جمالية تخاطب الأسماع، إلى جانب مخاطبتها المشاعر والأحاسيس، وما يدعم هذه الظاهرة الإيقاعية، ما وجد داخل المقطوعة من إحالات منها:

الإحالة النصية Textual:

إذا كان الارتباط في مستوى الأوزان أحدث توافقا، جعل البنية النصية تكتسب قبولا سمعيا، مرتبطا 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[زبانا]، الأمر الذي زاد من صلابة نص الخطاب، خاصّة بعدما تحولت الإحالة، إلى علامة لغوية في سياق الخطاب التداولي، المحدّد بتكرار صيغ اسم الفاعل [شامخا، رافلا]، ناهيك عن تضافر تقنية التصريع 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 تضمينا وكشفا لحالته النفسية، حيث يظهر البعد الحركي الوجداني لذلك المشهد، ومما عمّق ذلك الترابط الجمالي، التناص مع الشاعر التونسي الشابي في قوله:[الصباح الجديدا]، وما تحدثه تلك الإحالة إلى نصوص سابقة من إيقاعات موحدة، ودلالات منسجمة، تحقّق للقصيدة شعريتها، فتسهّل عملية الكشف عن المعنى المفقود.

[1]– ابن جنّي، الخصائص، ص 217.

إن قصدية صلابة الشهيد زبانا موضحة ضمن النسيج اللغوي الشعري ذي الفضاء المفتوح على الفهم والتأويل.

2.1 الربط بالتوازي والزحافات في بحر الكامل:

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"[1] مع سرعة أوزانه[2]، وكثرة حركاته وقلة سكناته (////٥//٥) ، جعلت الشاعر يرى فيه جرْسا موسيقيا، ينسجم مع ما تحمله قصائده من معاني الشدة والعظمة فـ: ".. هو أجود في الخبر منه الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه الرّقة"[3].

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن X 2

وهو كامل في حركاته لجمعه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره [4]، ولأن أضربه تسعة وأعاريضه ثلاثة، جاء إيقاعه قادرا على حمل سعة وتنوع الأغراض، الأمر الذي يشّد القارئ

---

[1]– عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ط2، الكويت، 1989، ص 303.

[2]– ينظر، صلاح يوسف عبد القادر في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1997، ص 70.

[3]– سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، مقربة نظما. ج1، دار المعرفة، بيروت، ص 92.

[4]– ابن رشيق، القيرواني، العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ت: محمد محي الدين، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء (د. ت)، ص 136.

إليه لجزالته وحسن اطراده[1]؛ هذا ما لمسناه في قصيدة: [وتكلّم الرشاش جلّ جلاله] حين يقول مفدي:

والنار للألم المبرح، بلســـم يكون بها العظم الكسير، فيُجبر

والنار في مس الجنون (عزيمة) يصلي بها المستعمر المتكبّر[2]

إلى أن يقول:

وإذا الجزائر بالسلاح استُعبدت فمصيرها، بسلاحها يتقـرّر[3]

جاءت الأبيات على وزن بحر الكامل التام الصحيح، تشدّ المتلقي بإيقاعها الذي يُضْفي:" ذلك الرونق الجميل المتمثل في النغم المتّزن، ولولاه لفقد الشعر تلك العذوبة وذلك الإيحاء"[4].

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 خيّلت إلى السامع تلك الأشياء التي هي دالة عليها"[5]، فالتشكيل الصوتي للسياق لا يكون إلا ضربا من التواصل، إذ لولاه لبقيت تلك العواطف والأحاسيس رهينة صاحبها المتحسّر، على ما أصاب وطنه الجزائر، إبّان تلك الفترة المظلمة من تاريخه؛ وبذلك يصبح القارئ، أمام احتمالات متعددة لقراءة النص الشعري.

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

---

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن خوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 269.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 134.

[3]– المصدر نفسه، ص 139.

[4]– مفيد محمد قميحة، الأخطل الصغير، حياته وشعره، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982، ص 298.

[5]– الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ت: وش، غطاس عبد المالك، ص 1071.

نَطَقَ الرصاصُ فَمَا يُباحُ كلامُ وجَرَى القصاصُ فَمَا يُباحُ مُلامُ !

وقضى الزمان، فلا مردَّ لحكمه وجَرى القضاءُ، وتمت الأحكامُ

إلى أن يقول:

السيف، أصدق لهجة من أحرفٍ كتبت، فكان بَيَانـها، الإبهام[1]

والنّار، أصدق حجةً، فاكتب بها ما شئت، تُصعِقُ عندها الأحلامُ

إنّ الصحائف، للصفائح أمرُها والحبرُ حربُ، والكلامُ كِـلامُ[2]

نظمها على بحر الكامل التام المقطوع؛ إذ نلحظ عروضا مقطوعة (فَعلاتن)، وضربا مقطوعا كذلك (فعلاتن)، على النحو التالي:

متفاعلن متفاعلن فعلاتن متفاعلن متفاعلن فعلاتن

<u>الربط بالترصيع والتوازي</u>:

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

يُباحُ ⟵ يُتاحُ

[1]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 42.

[2]– المصدر نفسه، ص 43.

كلامُ ⟵ مُلامُ

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

وظيفة الزحاف في تماسك النص الشعري, في قوله:

ما للقيامة في الجزائر أرْعَدَتْ فَغَدَا لَها في الخَافقينِ غمَـامُ [1]

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

وقضى الزمان فلا مردّ لحكمه وجَرى القضاء، وتمت الأحكامُ[2]

حدث تغييرا تاما في تفعيلة العرض فأصبحت من (متفاعلن) إلى (مفعولن)، بسبب القطع والإضمار فـ:

قطع + إضمار = مفعولن

كما نجد زحاف الإضمار في قصيدة "لا تعجبوا إن جاءكم برسالة"

قِفْ بي اقْدُس للحياة نضالها فلكم وقَفتُ أُقَدِّسُ استقلالَها[3]

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن

لتصبح ثم

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 43.

[2]– المصدر نفسه، ص 42.

[3]– المصدر نفسه، ص 130.

نجد أن التفعيلة (متفاعلن) أصابها إضمار ← مُتفاعلن ← مستفعلن 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 الزحافات في تماسك نص الخطاب الشعري التناص الواضح مع أبي تمام في قوله:

السيف، أصدق لهجة من أحرفٍ كتبت، فكان بَيَانـها، الإبهام

3.1 مبدأ التناسب الإيقاعي في البسيط:

عرفت العرب البسيط منذ عصورها الأولى، بخصائص توالي مقاطعه وانبساط الحركات، في عروضه الثلاثة وأضربه الستّة، وبتفعيلته المركبة التي تتْبَني على: [مستفعلن، فاعلن] التي تتكرر في البيت أربع مرات، الأمر الذي جعل حازما القرطاجني يصفه بأعلى البحور درجة، لما يحمله من جلال وروعة في صفاته المتناقضة فـ:"لا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف واللين"[1]. في حين يذهب عبد الله الطيب إلى جعل وزنه عاملا محددا لمدى الانسجام والتشاكل على مستوى التفعيلة من خلال إيقاعه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

تشاكل وانسجام وزنه:

يجسّد التوازن الكمي الهندسي المنتظم حرفيا التقابلات الثنائية المتناظرة، فييَسِّر إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي لدى الشاعر، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل

[1]– ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها، ط2، الكويت، 1989، ص 509–508.

الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالتجارب الشعورية[1]، هذا ما تجسده القصائد السبع في الديوان:

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

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

سِيَّانُ عندي، مفتوحُ ومُنْغَلِقُ يا سجنُ بابكَ أم شُدّتْ به الحَلَقُ[2]

مستفعلن فعِلُن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فَعِلن

<u>وظيفة الزحاف والتقابل في اتساق النص:</u>

- **الصورة النسقية للبسيط في هذه القصائد:** العروض " فعِلُن "

أ- **الضرب الأول:** [فَعِلُن] في تشكلية [التام المخبون].

فعِلُن: _____ _____فَعِلُنْ.

العروض مخبونة حذف الساكن الثاني من

مخبون

[1]- ينظر: عمر الكبيسي، (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر)، مجلة أقلام، ع1، 1990، ص 25.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 20.

الوحدة الإيقاعية "فاعلن"، فأصبحت " فَعِلُنْ".

يقول في: (أكذوبة العصر):

أكذوبة العصرِ أم سخرية القدرِ هذي التي أُسِّست في صالحِ البشرِ [1]

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلنُ

تؤدي التغيرات الصوتية في البحر دورا كبيرا في التعبير عن خلجات النّفس، فلا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يعبر الشاعر عن مكنوناته الخفية وبشكل دقيق دون رغبة في التخفيف من ثقل هذا الصوت؛ لقد منحت التفعيلة [مستفعلن فَعِلُن X 2] الأبيات سهولة الإخبار في الأضرب ودعمّت خاصية الانسجام في البيت بعد توظيف التوازي بين الكلمات:

[/أكذوبة/ العصر/]، فأضحت بذلك الجملة، [/سخرية/ القدر/]

كذلك توظيف جملة الاستفهام: [أكذوبة العصر أم سخرية القدر؟؟] كجامع محوري دلالي برّر ذاك التصريع داخل السياق (القدر) ـ (البشر). ويقول في قصيدة: (قل يا جمال):

قل يا جمالُ يُرَدَدُ قولك الهرمُ واحْكُم بما شئتَ تُنْجِزُ حُكمكَ الأممُ [2]

ـــــــــــــــــــ فَعِلُن ـــــــــــــــــــــــــــ فَعِلُن

ب- الضرب الثاني: [فَعْلُن] في تشكيلة [التام المقطوع].

ـــــــــــــــــــ فَعِلنْ: ـــــــــــــــــــــــــــ فَعْلُن.

عروضه محبونة الضرب الثاني مقطوع؛ ذهبت نون [فاعلن] وسُكِّنت اللام للقطع، فأصبح [فاعلْ] ثم خلفه [فَعْلُن].

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 140.

[2]- المصدر نفسه، ص 299.

جدول يبين الارتباط بأدوات الصدارة والتوازي.

عنوان القصيدة	البيت	تشكيلة البحر
ماذا تخبئه، يا عام ستّينا؟[1]	الانسجام مع التوازي والاستفهام: /هلْ/جئت/يا/عام/بـ/البشرى/تُباركنا/ /أمْ/جئت/يا/عام/بـ/الأحلام/تُلهينا/	التام المقطوع ـــــــــــــــــــ فَعِلن ـــــــــــــــــــ فَعْلن
أفي السموات عرش أنت تنشده[2]	الانسجام مع التوازي: /و/للفواجع/ننساها/فـ/تُفْجأنا/ /و/للسهام/نُفاديها/فـ/تُصمينا/	ـــــــــــــــــــ فعِلن ـــــــــــــــــــ فَعْلن
من يشتري الخلد إن الله بائعه[3]	الأمر: صنْفها على المَحفَل الجبار قافيةً يُسمعْ لها من فم الأجيال ترديدُ	ـــــــــــــــــــ فعلن ـــــــــــــــــــ فعْلُنْ
رسالة الشعر في الدنيا مقدسة[4]	النداء/ الاستفهام: قد كان: ويا دمشق هلِ ابتلتِ جوانحُنا ؟ بعدَ الثُنائي الذي قد كان أضْنانا	ـــــــــــــــــــ فعِلن ـــــــــــــــــــ فَعْلُن

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 149.

[2]– المصدر نفسه، ص 219.

[3]– المصدر نفسه، ص 263.

[4]– المصدر نفسه، ص 287.

4.1 الاتساق بتوازي التفاعيل في الطويل:

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

وقد نظم على تفعيلة بحر الطويل خمسة قصائد بنيتها:

فعولن 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"[1].

ويمكن أن نلاحظ المعطيات العروضية بشكل أفضل في الجدول التالي:

القصيدة	البيت	التغييرات
جلالك يا عيد الرئاسة[2]	وموكب جيلٍ باركت، وَثَبَاتِه أمانيُّ للشُورى، فطار بها الركبُ فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	قبض: حذف في تفعيلة العروض قبض حدث في تفعيلة حشو الصدر، فعولن←فعول.
سنثأر للشعب [3]	وهَل ليلةُ القدر التي طال عُمرُها تَنَفَّس عنها فَجرها يَصدَعُ الأفْقَا فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن	قبض: حذف حرف في تفعيلة العروض: مفاعيلن←مفاعلن قبض في حشو العجز.

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 136.

[2]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 180.

[3]– المصدر نفسه، ص 198.

فلا عزّ حتى تستقل الجزائر [1]	وغُصناً بِصَدرِ الغَيبِ نَجْلو ضميرَه ونَقرأ منْ عَدلِ السماءِ بهِ سطْرَا فعولن مفاعيلن مفاعلـن فعول مفاعيلن فعولن متفاعلن	في الصدر: قبض من مفاعيلن ←مفاعلن قبض في حشو العجز←فعولن فعول الضرب الصحيح.
هنيئا بني أُميّ [2]	وأنشَدْتُ في أفْراح شَعْبِي وتَرحهِ رَوائِعَ لَمْ يَصدَعْ بإعجازها ثانِي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلين فعولن مفاعلين	قبض العروض مفاعيلن ← مفاعلن قبض حشو العجز فعولن ← فعول
يقدس فيك الشعب أعظم قائد [3]	إذاَ ذكر التاريخُ أبطالَ أمّة يخرُّ لذِكراكَ الزّمانُ ويُسجُدُ فعولن مفاعيلن فعولن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن وإن تذكُر الدنيا زعيماً مُخلّداً فإنّك في الدنيا الزعيمُ المُخلّدُ فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	قبض في حشو العجز+ قبض الضرب . قبض في عروض الصدر قبض في حشو العجز قبض في ضرب العجز

نلحظ أن التفعيلة "فعولن" المركبة من (//°/°) من ثلاث متحركات وساكنين تغيرت عندما دخل عليها القبض إلى (فعول) بحذف الساكن الاخير، ليبقى ساكن واحد مقابل ثلاث متحركات تؤدي مباشرة إلى سرعة في الإيقاع، لأن الثلاث حركات تتميز بخفّة الحركة (////)، بينما السكون (°) وقف وثقل، وكذا الحال في التفعيلة (مفاعيلن).

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 305.

[2]– المصدر نفسه، ص 320.

[3]– المصدر نفسه ، ص 173.

ونكشف بالاعتماد على ما جاء في القصائد نفسية الشاعر غير المستقرّة، إذ نراها مجسدة في عدم ثبات البحر على نغمة واحدة، من حيث البطء والسرعة؛ وربما كان للزحافات دورا أكثر أهمية في الإيقاع لأنّه 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 صاخب وهادئ أم حزناً ملطفا هادئا"[1].

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"[2] لمرتكزات النص الأساسية، فتتغيّر بنية النصوص الشعرية، بناء على استمالة المتلقي وكسب رضاه. ولعلَّ سبب استساغة الشعر وانتشاره على ألسنة المتلقين يعود إلى:" اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه قبل إدراك المعاني والصور التي تأتي لاحقا وتصبح أكثر تأثيرا، لأنها تحمل إيقاعات لها تأثير نفسي عميق، يُرسخ التقبل النفسي بين المبدع والمتلقي"[3].

إن الوزن قالب تعبير مفعم بالإيحاءات والظلال الدلالية، يرتبط باللحظة التي نشأ فيها ضمن الأنظمة الفكرية والأنساق الإيديولوية، في مسار الخطاب الشعري، ذلك ما تحمله أوزان بحر الطويل، إنه من بحور الطرب الغنائية تثير النشوة في سامعه بحركاته التعبيرية الانسيابية المتناسقة والمنسجمة، مع النصوص التي تتفاعل مع "البنية الإيقاعية، فتمارس

---

[1]– محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث، ط2، (د. ت)، ص 524.

[2]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1980.

[3]– عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، مج 9، ع2، غزة، 2001، ص 218.

على النص تأثيرا جوهريا"[1]. لقد تعمّد الشاعر هذا النوع من الزحافات، مع قلّتها ليطلب التوافق الحركي، والانسجام الصوتي مع الوجه الخفي من أسرار النص الشعري.

5.1 مبدأ المشابهة في بحر الرمل:

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن 2X

وقد شُبِّه برمل الحصير لضّم بعضه إلى بعض، وقيل كذلك لدخول الأوتاد بين الأوتاد وانتظامه كرمل الحصير، وهو من بحور الطرب الغنائية بعيد عن الرّتابة، يتميز بالسرعة في الحركة كما أنه يثير النشوة؛ استعمله الشاعر في ثلاثة أضرب صحيحة (فاعلاتن)، ومخبونا (فعِلاتن) ومحذوفا (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 تاما في قصيدته: [أسفيراً نحو أملاك السّما]:

أيُّ صقرٍ في السماوات اختفى أيُّ نجم في النهايات انطفى؟[2]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتــــن فاعلاتن فاعلاتــــن فاعلاتـن

عامل التنفيس واتساقية الصوت:

[1] - Voir:Youri lotman ; La structure du texte artistique, Pages 173.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 192.

يظهر في البيت التصريع بعامل التنفيس[ى] في الفعلين [اختفى، وانطفى] راهن عليه الشاعر لبث آهاته وحزنه من خلال البناء الشكلي المدعم بمبدأ المشابهة لأوزان التفعيلة أعلاه، والمشحون بآلية الربط: أداة الصدارة الإستفهامية [أي]، تساهم كلها في تشكيل الهندسة الاتساقية الصوتية، بربط كل الوحدات اللغوية لصدر البيت بعجزه؛ إضافة إلى أثرها في انسجام البنية الداخلية للبيت، وإنارة الطريق نحو كشف هوية النص.

الربط بتقنية التوازي:

وظف مفدي تقنية التوازي في البيت كما هو موضح :

أي // أي

صقر // نجم

في // في

السماوات // النهايات

اختفى // انطفى

برّر مفدي توظيف تلك الكلمات، حين زاوج بين التناسب الصوتي والتوافق الموسيقي بين التفعيلات بآلية 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.

الربط بالمفارقة:

لقد رافق التدفّق الإيقاعي لأسلوب الاستفهام بنغمة نبرية متصاعدة، انتقلت بالإيقاع من الثبات إلى الحركة لتأكد الطريق إلى التحرّر والانتصار، فكانت هذه كلها أدوات ساعدت

الشاعر في صناعة شعره؛ وما يدعّم ذلك استخدامه للفعلين:[اختفى، وانطفى] اللذين أثّرا 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 الفعلين [اختفى، وانطفى]:

ا	خ	ت	ف	ى
ا	ن	ط	ف	ى

يظهر الجدول التوافق الصوتي مع التوافق الدلالي.

ب _ **الضرب الثاني:** ضرب مقصور على الوزن [فاعلاتْ]:

قسماً بالنازلات الماحقات والدّماء الزاكيات الطاهرات [1]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

تجسّد القصيدة بألفاظها المتتالية: [النازلات، الماحقات، الدماء، الزاكيات، الطاهرت]، مأساة أمّة مهدّدة بالفناء بسبب التدمير الذي يتعرّض 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

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 71 .

الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه، مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي"[1].

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 التي أبدت توافقا وانسجاما مع التماسك المنبثق من تكرار وزن التفعيلات، هنا إشارة واضحة للعلاقة 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[2]؛ لنقول في الأخير أنّ البنية الإيقاعية تتجلى في ثلاث مستويات، مستوى اللفظ، مستوى الوزن، ومستوى القافية، تتضافر وتتآزر وتتناغم كلّها بصورة منتظمة داخل هيكل نظمي واحد تنْبنى عليه القصيدة الشعرية.

ج- **الضرب الثالث:** محذوف العروض (فاعلن):

اتساق البيت وانسجامه بمبادئ التماثل والاسناد: نجده في قصيدة: (إلى أغادير الشهيدة):

اضطربْ يا بحر، واخفق يا فضآ واحتدمْ يا خطب، وانزل يا قضا [3]

لقد استرسل الشاعر في التعبير عن مشاعره وعواطفه، بمنحه نغما خاصا لبيته وقصيدته، ارتبط بالفاجعة التي ألمّت بتلك المدينة الجميلة، إثر الزلزال المدمّر، فإذا كان

---

[1]- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثابت والمتحوّل، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993، ص 20.

[2] - Henri Morier dictionnaire de poétique et de rhétorique ; Presses universitaires de France, 5eme édition. Paris 1998. P 1052.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 166.

اعتداد مفدي زكريا بشعبه ووطنه الجزائر، قد بلغ مبلغا كبيرا من الكمال فإن اعتداده بأمته 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، احتدم، 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 بعبق تقليدي، ونكهة عربية عتيقة، يقول السامرائي في هذا النطاق:" فإذا كانت اللغة عنصرا من عناصر الشعر المهمّة، فلابد للشاعر أن يسلك فيها مسلكا خاصا، يستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها، فيما عدا الشعر من فنون القول"[1]، وهكذا استثمر مفدي الجميل المناسب من الوزن في 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 فضآ، يا خطب، يا قضا**]، وانسجام مع التناظر الدلالي، في البيت الذي دعمه التصريع، كمدرك بياني، يعكس الوعي الجمعي للأفراد المتلقين، لينتج الحضور الجدلي، من القراءات النشطة، المتعاملة مع القصيدة كمنظومة سيميائية، تلتئم في سياق كلي.

[1]– إبراهيم السامرائي: لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، ص 8.

6.1 بحور أخرى:

إن الناظر في الخطاب الشعري لمفدي، يدرك زخم المادة الإيقاعية بين اللذة والانفعال، فحين تحدث اللذة لدى الباث (الشاعر) أثناء عملية التلفظ، تتبعها بالضرورة لذة أكثر فاعلية، وهي لذة المتلقي، وكذلك عند انفعال الشاعر، وتذكره لنصوص سبقته بفعل عامل التداعي واسترجاع صور الماضي، على إثر صدمات الحاضر تتحوّل تلك الانفعالات إلى انفعال آخر لدى المتلقي، حيث صدمة الحاضر كذلك.

ونشير إلى أن إيقاعات البحور: الوافر والسريع والمتقارب تبدو مختلفة ومنفصلة من ناحية الشكل ووحداته الوزنية.

فتفعيلات:

بحر الوافر هي: مُفاعلتُن مُفاعلتُن فعولن 2x.

والسريع: مستفعلن مستفعلن فاعلن 2x.

أما المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن 2x.

إنّ الحقيقة الدلالية والحقيقة الشكلية: "إطاران لعملة واحدة، لكن التفاوت بينهما يدور حول الإيقاع المحدّد، داخل هذه العلاقة المعقدة"[1] التي يزداد فيها المجال الفكري نضجا، لأنّ

[1]– إلياس الخوري، دراسات في نقد الشعر – دار الشعر– دار ابن رشد، بيروت، 1979، ص 182.

المقومات الظاهرة المتمثلة في التعبير، والمقومات الخفية المتمثلة في المضمون، بوحداته المعجمية، والنحوية، والإيقاعية، وغيرها من التشاكلات، تقوم كلها على" أن [التشاكل] حقل مفتوح لتكرار وحدات ألسنية، صريحة أو ضمنية، على مستوى التعبير الشكلي أو على مستوى المضمون"[1].

نجمل من هذا المنطلق القول، إن المجمع الإيقاعي عَدَا عن كونه متّشحاً موسيقيا، قد حظي باهتمام الشاعر الذي أراد خلق لغة جديدة، ركزّت على موضوعٍ دَارَ محوره بالأساس حول تحرير البلاد؛ فما يخطّ به العلم من فكر لساني باطني هو ما يسجّل ويوثق مُنْفَلِتا من ضوابط العقل: مقتربا من المشاعر والعواطف:"وهو ما يجعله يتناسب مع الانفعالات المتأججة، أكثر مما يتناسب مع التّأملات الفلسفية، أو المواقف التحليلية التي يتغلب فيها الموضوع على الذات"[2]. فذلك الطابع الحزين جرى جريان الموسيقى في الأبيات، دعّمته التفعيلات برقتّها وعذوبتها وسرعتها في الحركة، انسجاما بين مواضيع القصائد وأوزانها، فكان الإيقاع مسرحا لما يجسّده الشاعر، من معان تناسب انفعاله ومشاعره، بحركات القصائد المنتظمة التي لا تنفلت من يدي المتلقي، وتظل طريقتها في التعبير هي إبراز: "الأثر النفسي لها، من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي"[3]، ما يبرر تعدّد مظاهر التأثير البناء الكلّي للنص الشعري أو ما يعرف بلاغيا بالترتيب الذي يخضع لجملة من المنظورات أساسها الفكرة الأساسية المندفعة بتأثير العاطفة.

ونجمل ما قلناه في الجدول التالي:

---

[1]- Jean Michel Adam et Pierre Goldenstein : Linguistique, et discours littéraire, Paris Larousse ; 1976. P 97.

[2]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 259.

[3]– عبد الخالق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعية، ص 218.

البحر	القصيدة	عددها	البيت	عددها
الوافر (دائرة المؤتلف)	**في الفخر:** 1- وقال الله [1]		دعا التاريخ ليلك فاستجابا (نوفمبر!) هل وفيت فينا النِّصابا؟ وهل سمع المجيب نداء شعبٍ فكانت ليلةُ القدر الجوابا؟ تبارك ليلُك، الميمون نجماً وجل جلاله، هتك الحجابا !	156
	2- على عهد العروبة سوف نبقى [2]	4	سَلِ الفُصحى... وقل للضاد رِفقا لسانُ الحال أفصح منكَ نُطقاَ وخلّ الشعَر، فالأيام شعر قصائدها على الأجيال تُلقَى	
	3- ذروا الأحلام واطرحوا الأماني [3]	4	أضرّ بِهِ مُعذّبُهُ فثارا..... وأَرهقه مسخره فطارا... رأى طرق السياسة، شائكاتِ ففضل ساحة الشرف اختصارا إلامَ تظلُ تلسعُنا الجراحُ؟؟ وفيم تبيت، تنهشُنا الرّماحُ وهل في المغرب العربي يوماً سينقطع التوجع والنواح؟؟ وهل من بعد ضائقة وعسر بما قد تشتهي.. تجري الرياح؟؟ /لنا/ في/ كل/ زاوية/ نجيب/	156

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 30.

[2] - مفدي زكريا، الديوان ، ص 120.

[3]- المصدر نفسه، ص 152.

	في الرثاء: 4- بنيت بروح شعبك عرش الملك [1]		/لنا/ في/ كل/حادثة/ صباح/ !	
السريع **(دائرة المشتبه)** أ- السريع التام: ب- السريع التام المقطوع: ج _ السريع التام المذيّل	معجزة الصانع [2] المارد الأسمر [3] نشيد بربروس [4]	4	لبنان ... يا معجزة الصّانع يا لوحة، من ريشة البارعِ يا بصمة الرّبّ على أرضه وخاتما، من خطّه الناصع يا قصة، يكتبـها آدمٌ يحكي بها، عن خُلده الضائع /اصدع/ /رفيعا/،/ أيّها/،/ المارد/ /واصعد/ /سريعا/ /أيها/ /الصاعد/ وحطّم الأغلالَ، واقذفْ بـها إلى لظى..! يُصْهر بها الجاحد يا ليل خيِمْ... واعصفي يا رياحْ يا أفقُ دمدمْ... واقصفي يا رعودْ يَا دمُ شَرْشِرْ...وانْحنِي يا جراحْ يا غِلّ صرصرْ... واحْدِقي يا قيودْ	
المتقارب				

[1]- مفدي زكريا، الديوان ، ص 212.

[2]- المصدر نفسه، ص 329.

[3]- المصر نفسه ص 329.

[4]- المصدر نفسه، ص 88.

(دائرة المتفق) فعولن فعولن فعولن فعولن 2x	نشيد الانطلاقة الوطنية الأولى [1] أَلاَ إنَ ربكَ أوْحى لها [2] وقال من فلسطين على الصليب[3]	3	فداءُ الجزائرِ رُوحي ومَالي ألاَ في سبيل الحرّيـهْ فليحيَ (حزبُ الاستقلال) و(نجمُ شمالِ افريقيـهْ) وَليحيَ شباب الشعب الغالي مثالُ الفِدا والوطنيـهْ هو الإثمُ، زلزلَ زلزالها فزلزلتِ الارضُ زلزالها وحمّلها الناس أثقالهمْ فأخرجتِ الأرضُ، أثقالها أناديك في الصرصر العاتيهْ فعو وبين قواصفها الذّاريهْ فعو	148

أمكننا من منظور البنية الكلية للنص الشعري الوصول، إلى ما تبرزه اختيارات الشاعر الإيقاعية، فأوّل مجال الإيقاع الخارجي ترصده التشكيلات الموسيقية، من حركة وسكون وصوت وصمت، فمن البحور ما كانت سريعة الإيقاع، توافق حالة الشاعر النفسية المنفعلة، ورغبته في توصيل المعنى للمتلقي، عبر علاقة الجدل، ومنها ما كان عكس ذلك.

كما ارتبطت البنية الإيقاعية ببنية اللغة، عبر مجالها التركيبي الخارجي، حين ارتبطت الأوزان بالعديد من الأساليب الإنشائية، غلب عليها أسلوب الاستفهام الذي انزاح إلى عدة

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 104.

[2]– المصدر نفسه، ص 273.

[3]– المصدر نفسه، ص 336.

معاني، وكذلك أسلوب الأمر، وأسلوب النداء، وأساليب أخرى، انزاحت إلى دلالات مجازية جسّدها الترميز، في استمرارية التوتر والتعبير عن الوجدان، بالإيحاء والإيقاع والظلال الدلالية التي تماهت، بأحاسيس الشاعر في إيقاع عام.

تآزرت فيه كل تلك المستويات، لتخلق نسيجا موحّدا:" يولد [بينها] ترنيمة متّحدة، ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخيير الذي يجعنا لا ننتبه إلى الفكرة، بل لابد من انصبابه على ماهية العمل الفني كله متوائماً مع حركة الاتساق بين الموضوع ونغمة الموسيقى"[1].

ساهم النظام العام في شيوع الشعر وانتشاره، وكان للإيقاع الأثر الواضح فيه، أَوْ مَا بِهِ من خصوصية الوزن وما تشتمل عليه من قافية.

2. ربط الأبيات بالقافية والروي:

توفر التقنيات الصوتية ترابطا حسّيا ووزنيا بالقافية التي تبرز التناغم الصوتي، والجرس الموسيقي الموجودة في الكلمات، أو اللواحق المختلفة.

وسميت كذلك لأن الشاعر يقفوها، أي يتبعها، فالقافية تقفو أثر كلّ بيت، عن ابن الأعرابي: يقال: قفوت فلانا أي اتّبعت أثره.. ويذكر صاحب الصحاح إن قوافي الشعر سميت بالقوافي لأن: "بعضها يتبع أثر بعض" [2].

فلا يُعتَدّ بالبيت الموزون دون قافية لأن الوزن والقافية متكاملان ومتّفقان في الهيكل الشعري.

---

[1]– محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجا)، مكتبة بستان المعرفة، 2007، ص 121.

[2]– الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1399هـ/ 1979م، مج 6، ص 2466.

تعدّ القافية كمكون صوتي، إحدى العناصر التي تلعب دورا بارزا في تقوية الإيقاع، والجرس الموسيقي للكلمة، قال الخليل:" إن القافية هي آخر حرف في البيت الشعري إلى أول ساكن قبله، مع حركة الحرف السابق للحروف الساكن"[1]، وبناء عليه تكون القافية كلمة أو أقل أو أكثر يقول الجاحظ:"القوافي خواتم أبيات الشعر"[2]، يعني هذا أنها تشبيهات صوتية تحدث نغما يتكرر، ويتلون بحسب الانفعال الأساسي للتجربة الشعرية[3].

ولما كانت غنائية الشعر العربي تعتمد على الهندسة الصوتية التطريزية، كانت قافيته مصدر التوالد الصوتي الإيقاعي..، تستقبله الأذن أنغاما موسيقية تعبيرية تأثيرية تتجاوب بألحانها مع الانفعال، والروح الوجدانية السائدة في الخطاب الشعري[4].

ونكاد نجزم أثر القافية وحرف رويها ومساهمتها في اتساق القصيدة وتكوين وحدتها؛ لأن تواتر صوتهما لا يفارق المعاني الموجودة بالقوة داخل البنية الصغرى للبيت، وضمن البنى الكبرى المجردة للقصيدة. لذا ينبغي أن ننطلق في دراسة القافية ورويها من خلال ارتباطهما بسياق الخطاب، وعلاقاته بالتجربة الشعورية لكل من المبدع والمتلقي.

هذا يعني أن تلك النبرة الموسيقية تنشأ من انفعال الشاعر ساعة الإبداع، فتحدث صوتا مسموعا يشدّ انتباه السامع إليه، فيتفاعل مع الدلالات الخفية لهذه النغمات التي لولا وجودها لعمّ التشتت في نظام القصيدة؛ ومنه نستنتج الارتباط الموجود بين الموقف الفني والنفسي للأشعار، وبين الطبيعة الصوتية والمعجمية والأغراض.

ويمكن حصر حروف الروي التي جاءت في ديوان مفدي، في ثلاث مجموعات بحسب درجة تواترها:

---

[1]– المصدر السابق، ص 246/6 .

[2]– صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، مكتبة المثنى، بغداد، 1977، ص 213.

[3]– معمر حجيج، الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 09، جانفي 2004، ص 158.

[4]– ينظر: معمر حجيج، خصائص موسيقى الشعر المغربي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2002، ص 36.

المجموعة الأولى

وتضم مجموعة فرعية تتقارب مخارجها وخصائصها الصوتية، قريبة الشبه من أصوات اللين، كانت من أوضح الأصوات الساكنة في السمع:

الروي	نوعه	عدد القصائد	عدد الأبيات
الرّاء	مجهور **لثوي مجهور مكرر منحرف**	7	348
النون	مجهور **سني أغن**	6	287
اللام	مجهور **لثوي جانبي مجهور**	4	128

المجموعة الثانية

الروي	نوعه	عدد القصائد	عدد الأبيات
د	مجهور **سني انفجاري**	7	222
م	مجهور **شفوي أغن أنفي**	5	208
ي	شبه صائت **مجهور مكسور** (غير مضموم حنكي وسيط)	1	90
ع	مجهور **حلقي احتكاكي**	2	199
ق	مجهور **مهوس لهوي حلقي**	3	143

المجموعة الثالثة

الروي	نوعه	عدد القصائد	عدد الأبيات
ب	مجهور **شفوي انفجاري**	2	112
هـ	مهموس **مجهور خنجري احتكاكي**	1	6
ح	مهموس **مجهور خنجري احتكاكي**	1	23

1.3 القافية المطلقة:

"وهي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا"[1]، وسميت بذلك لأن" حركة الروي تسمى الإطلاق، لأنه بها أطلق وتسمى المجرى"[2]، ورد هذا النوع بشكل مكثف في الديوان توزّع رويها المتحرك بين الفتح والضم والكسر.

	القافية المجراة على الفتح	ـ على الضم	ـ على الكسرة
عدد القصائد	21 قصيدة	13 قصيدة	5 قصائد
عدد الأبيات	1920 بيتا	458 بيتا	199 بيتا
حروف الروي	ل، ر، ن	أغلبها: م، د	ر، د، ن، ع

في التاء | إن الفتحة تحسن في الحروف الشفهية م، ب، ي بصورة جيدة:

دَعَا التاريخُ ليلَكَ فاستجابا نفمبرُ هلِ وفيت لَنَا النِّصَابا[1]

[1]– صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام، الجزائر، ط 1، 1996، ص 138.

[2]– ابن السراج السنتريني، المعيار في وزن الأشعار، ت: رضوان الدّاية، دار الملاح، ط 3، 1979، ص 121.

في الميم

أشرَقَ العيدُ فانشروا الأَعِلامَا وامْلأُوا الكوْنَ بُهجةً وابْتَساما[2]

مع الياء + ه

أُناديك في الصرصر العاتية وبيْنَ قواصِفِهاَ الذّاريـهْ [3]

مع روي الراء

يا نزِيلَ الخلودِ لَوْ كانَ يُجدي لَسألْناَ إلاهَكَ الانتظارَا![4]

ر+ ا (صوت اللين) ⇦ توحي بالعظمة

ا+ ر+ ا ⇦ تصاعد الوتيرة الموسيقية مما يؤدي إلى تتابع صوتي لجذب القارئ الفحوى النص.

مع روي الدال (دَا) :

قامَ يختالُ كالمسيح وئيدا يتهادَى نشوانَ، يتلو النشيدَا[5]

سيطرة (الفتحة) ⟵ دلالة على استدعاء البث والشكوى والبكاء، لذلك كانت حروف النداء يا (أيا) لإسماع المنادي حاجته.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 30.

[2]– المصدر نفسه، ص 208.

[3]– المصدر نفسه ، ص 336.

[4]– المصدر نفسه، ص 230.

[5]– المصدر نفسه، ص 9.

ا(المد) الذي أعقب (الفتحة) ⟵ أطاول صوتها ⟵ ساعد على الانطلاق.

كانت حروف المد وحروف اللين، أكثر تأثيرا في الحركة فهي:" تمتاز بخصائص موسيقية يجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية، أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي"[1].

في حين تدل الضم على العظمة والرفعة والسمو والفخامة، يقول على روي القاف

سّيان عندي مفتوح ومنغلق يا سجن بابُك، أم شدّتْ به الحلقُ [2]

يعبّر الشاعر بالقافية المجراة على الضمّ، عن شجاعته وتحدّيه، ولامبالاته بالتعذيب الذي يلاحقه.

مع أَ : نبرة العلو والافتخار والعظمة، كقوله:

نحن نبغي استقلالنا... حَرَّفُوهُ ما اسْتطعتُمْ... إنْ صدّ عنه الحياءُ[3]

أما الكسر ⟵فدلت على التأكيد الدلالي والتقرير المعنوي، والتشديد في النبرة واللفظ في النطق، يقول على النون المكسورة:

على نبضات الشعب وقّعْتُ ألحاني

وَمِنْ نشوَةِ التحريرِ لحّنتْ أوزانيِ[4]

فالصوت المخفوض أو المكسور، هو أليف بالذات وأولى بحميميتها من سواه، في هذا المقام الذي يتلاءم في اللغة العربية مع: ياء الاحتياز أو(يا) المتكلم الدالة على الامتلاك.

---

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط 1، حلب، سوريا، 1997، ص 155 .

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 20.

[3]– المصر نفسه، الص 53.

[4]– المصدر نفسه، ص 320.

وقد تدلُ الكسرة على انكسار النفس، كما جاء في قوله على حرف العين:

لبنانُ يا معجزة الصانع يا لوحةً مِنْ ريشة البارِعِ [1]

<u>أنواع القوافي باعتبار كثافتها الصوتية</u>:

المتراكب: ° / / / ° زنزانة العذاب: (79 بيتا).

وأكذوبة العصر:

تنساب في ملكوت الله سابحةً لا الفجرُ إن لاحَ يُفْشيها ولا <u>الغَسَقُ</u>[2]

لَغْسَقو

°	/	/	/	/
لْ	غ	س	ق	وْ

مَا للمطامعِ لا تنفّك لابسةً ثوبَ الرياء على (جثمانِهَا) <u>القذِر</u>[3]

لْقذري

°	/	/	/	°
لْ	ق	ذ	ر	ي

<u>المتدارك</u>: ° / / / ° (30 بيتا).

إذا ذكَر التاريخُ أبطال أُمّةٍ تخرُّ لذكراكِ الزمانُ <u>ويَسْجُدُ</u> [4]

سْجُدُو

[1]– مفدي زكريا، الديوان ص 329.

[2]– المصدر نفسه ، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 140.

[4]– المصدر نفسه، ص 173.

° / / °

°	/	/	°
و	د	ج	س

المتواتر: ° / ° أكثرها تواترًا.

القوافي: ثِسْدَا، صَابَا، لاَمُو، ضَاعُو...[25 قصيدة].

نوع القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات
المتواتر	25	1204
المتدارك	12	403
المتراكب	2	79
المجموع	39	1686

يميل الشاعر إلى القوافي متوسطة الكثافة، لأنه يحرص على رَوِيِّه وتعميقه للقيمة الصوتية والإيقاعية؛ وهذا يؤكد استعماله لقافية المتواترة بنسبة عالية، والتي تجعل الروي منحصرا بين ساكنين حتى يكون بارزا للأعين.

"إن اختيار الشاعر لأغلب العناصر اللغوية بغية إيصالها إلى المتلقي، ما هي إلا مكونات انسجمت مع إيقاع عواطفه، مع الأخذ بعين الاعتبار شكل القصيدة ومضمونها، اللذين يمثلان عملية التأثير التي تؤدي بأسلوب غير مباشر وظيفة فهم الألفاظ، ومدها بمعان غاية في الرّقة والإحساس، والتي تمنحنا ما لا يحصى من المدلولات، أي أن الإيقاع له أثر واضح بين الألفاظ ومعانيها"[1].

[1]– انظر: عبد الرحمن ممدوح ، المؤثرات الإيقاعية في لغة في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د، ط. 1984، ص 11.

فشكل القصيدة ومضمون خطابها ومعانيه: ".. يبقى مجهولا للذات الكاتبة لأنها متحكمة فيه"[1]، فالشاعر لا يكتب بإرادته فهو ينقاد للكتابة الشعرية انقيادا.

2.3 القوافي المتنوعة في الشكل العمودي:

نجدها في: **فاشهدوا، نشيد الانطلاقة، نشيد بربوس، وليد القنبلة الذرية إلى أغادير الشهيدة، أسفير نحو أملاك السما، إرادة الشعب تسوق الأقدار.**

عددها	أشكالها
183 بيتا	**المخمّس:** " وهو أن يؤثر بـ 5 أقسمة على قافية ثم بـ 5 أخرى على وزنها على قافية غيرها كذلك[2] قطع = 5 أشطر لها قافية وروي **المسمط:** يشبه سمط اللؤلؤ في الخرز القافية التي تتكرر شمالها ابن رشيق عمود القصيدة. يقول ابن رشيق: إنّ يبدئ الشاعر ببيت مصرّع، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته، ثم يعيد قسماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة [3].

تتفق هذه الأشطر في قافية واحدة، تأتي بعد البيت الأول الذي يكون مصرّعا.

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ج 3 ، ط1، 1990، ص 105.

[2]– ابن رشيق، العمدة، الجزء الأول، ص 180.

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 178.

قصائده: **أسفير نحو أملاك السماء، وليد القنبلة الذرية، إلى أغادير الشهيدة، إرادة الشعب تسوق الأقدار.**

في البيت الأوّل لقصيدة (إرادة الشعب تسوق القدر):

ـــــــــــــــــــــــــــــ يا سما ـــــــــــــــــــــــــــــ يا دما[1]

3.3 **القافية في شعر التفعيلة:**

- **أنواع التقفية:**

أ- القافية المتتالية:

تعتمد على تعدد القافية والروي وتواليها:

يقول في نشيد الشهداء:

اعصفي يا رياحْ واقْصفي يا رعودْ
وانحني يا جراحْ واحْدُقِي يا قيودْ
نحن قومٌ أُبـاةٌ
ليس فينا جَبَانْ
قد سَئِمْنا الحيـاة
في الشَّقَا والهوانْ[2]

تتولى القافية المتشابهة في سطر أو أكثر، لينقل الشاعر إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى ثلاثة، أو يعود للقافية الأولى وهكذا إلى نهاية القصيدة.

ركّب الشاعر إيقاعا خفيفا سريع الحركة: [ساكنة الرّوي = قافية مقيّدة]، تماشيا مع حركة الريح، لعب فيه تكرار السّكون دورا نغميا بارزا، محدثا انسجاما إيقاعيا، وتوافقا دلاليا من

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 245.

[2]- المصدر نفسه، ص 84.

خلال الوقوف على أواخر الكلمات، وجاء التناص مع نص ميخائيل نعيمة، خادما لدوره الفعال في بناء وترابط الأبيات؛ لأن الربط بين النصوص يحقق الإنتاجية .

لقد جيء بهذا المبنى تأدية للمعنى. إنّ القوافي المقيدة مرتبطة به في البيت، لذا سعى للإطلاق من أجل تلاؤم الإيقاع الداخلي والخارجي.

ب- **القافية المتغيرة والربط بالتماثل الموسيقي:**

يقوم فيها الشاعر باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة، دونما انتظام محدّد في استخدامها، وقد تتنوّع القوافي وتشابك وتتداخل في القافية المتغيرة، ومن أمثلة ذلك:

النشيد الرسمي (لاتحاد الطلاب الجزائريين):

نحن طلاّب الجزائرْ

نحن للمجدِ بُنَـاةْ [1]

نلاحظ توزّع قوافي القصيدة توزعا عفويا:

زائرْ 2x

قافية ثانية: ناة، كاتْ، جاتْ

قافية ج: مَاهَا، مَاها، ماها

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 97.

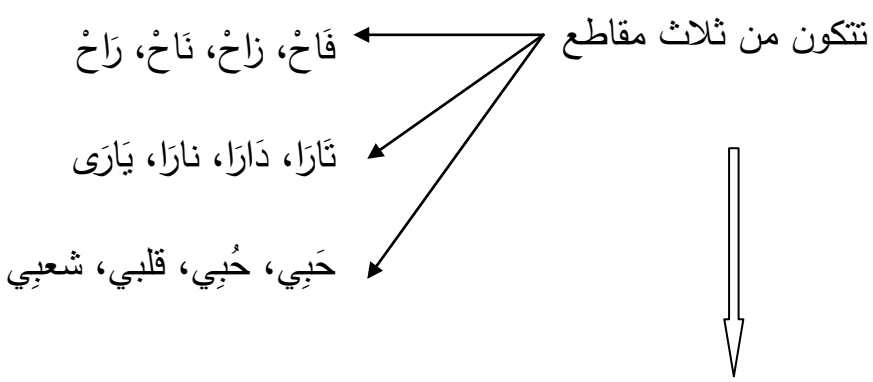
يركز الشاعر على القوافي لينبه القارئ إليها، ويجعله في تشويق وترقّب لنغمة سبق سماعها، وكأنها هي المفتاح الأساسي لقوافيه الأخرى. إنّ هذا التغيير بالتبادل يثري الإيقاع، فتستمر فيه الوظيفة الدلالية، وما تعرضه من توافق وانسجام داخلي من خلال عضويتها.

ج- **القافية المقطعية:**

يتم فيها تنوع القوافي، بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع، وتتغير مع كل مقطع جديد، وبذلك يكون استقلال كل مقطع بقافية واحدة أو قواف إن جاءت متنوعة، كقوله في قصيدة (نشيد بنت الجزائر):

أنَا بنتُ الجزائر أنَا بنتُ العربْ

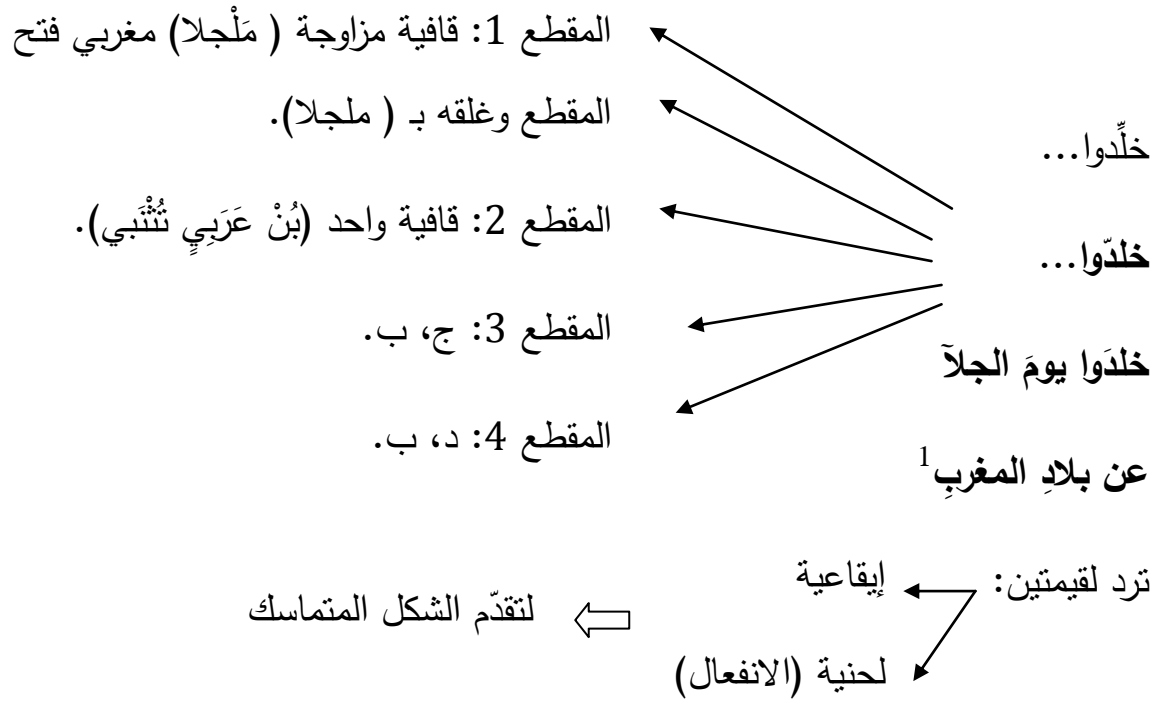
يومَ نادى المنادي وَدَعَا للكفاحْ[1]



جمعت القوافي بين المقيد والمطلق على حروف الروي (ح، ر، ب).

كذلك جاءت قصيدة: (أرض أمّي وأبي)، التي تنوّعت قوافيها إلى 4 مقاطع:

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 93.



لقد كان المنطلق الأساسي لحركة القوافي وعلاقاتها بحروف الروي، هو المساهمة بهندستها الصوتية في اتساق قصائد الديوان، حيث كوّنت وحدة موسيقية، انسجمت مع عواطف الشاعر، حين تفاعلت بالدلالات الخفية، فتضافرت لتخلق معان وأفكار تحولها من منطقها الواقعي، إلى أفكار تثير انفعالا شعريا لدى المتلقي، بعدما يستجيب لركائز أنظمة القافية الوظيفية.

وقد نشأت هذه الحركة جراء وطأة الارتباط الموجود بين الموقف الفني والنفسي للأشعار، وبين الطبيعة الصوتية، فتولّدت عملية ديناميكية، لصيقة بأهداف الشاعر الخاصة. إنه يختار الأوزان المناسبة، وبجعل حروف الروي خاضعة لها، ومنسجمة مع النغمات الصوتية التي تعبر عن العناصر الهامة، المؤثرة في المتلقي، وبهذا تفرد الشاعر بإحداث التكافؤ بين الأوزان وأجزاء القوافي، المشكلة للموسيقى الخارجية، وعمد إلى توزيع القوافي والأوزان، والحروف والألفاظ والجمل، في بنية ترابطية داخلية، تبسط تأويل وفهم الدلالات الشعرية العميقة

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 107.

المبحث الثاني:

الموسيقى الداخلية وانسجام الدلالة مع السياق:

أقام العرب القصيدة كلها على قافية واحدة، ووزن واحد، وحركة روي واحد، وهو ما يسمى بموسيقى الإطار الذي يتحقق بالعروض، وكان اهتمامهم أقل بما ساهمت فيه البلاغة والاتساعات اللغوية، من معان وأفكار وصور وتراكيب، فأضحى مفهوم الإيقاع أشمل ممّا عرف قديما، خاصة بعد إدراج الإيقاع الداخلي كبعد استراتيجي خاص، لما حقّقه بطرقه العديدة من ترابط بين بُنَى النص الشعري؛ وبالتالي صار" للإيقاع صور متعددة يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا؛ أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جمالياّ"[1]. نستنتج أن التفاعل الذي يتم بين الشاعر والمتلقي، يبدأ من العلامات التي تحمل في طياتها مؤشرات صوتية وتشكيلية، تظل جامدة إلى أن يبعثها الأداء الصوتي التلفظي، لتضع القارئ أمام إمكانيات لقراءة نص واحد، لما لِنَسِيجيْه من أبنية لغوية ودلالية وتركيبية وتصويرية.

يتحقّق إيقاع الشعر وزنا وقافية وجرسا موسيقيا، حين تتناغم فيه الحروف وتتآلف، ببعضها البعض، وفي هذا الإطار يُبْنَى الحديث على ظواهر صوتية، مؤثرة في الإيقاع الداخلي منها ظاهرة التكرار.

1. الوظيفة التنغيمية للتكرار كآلية اتساق:

التكرار سُنَّة من سُنن العرب في الإبلاغ، لما يؤديه من توضيحات للمعاني الغائبة والدلالات البعيدة الأكثر غورا.

[1]– حاتم، الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مجلة أقلام، ع 5، 1990، ص 61.

يعرفه ابن منظور لغة بأنه الكّر:" الكرّ: الرجوع يقال كرّه وكرّ نفسه ... والكرّ مصدر كرّ عليه كرًّا وكرورًا وتكرارًا " [1].

والإعادة على الإعادة رجوع وتكرار، أما في الاصطلاح فهو:" تكرار لكلمة أو اللفظة أكثر من مرّة في سياق واحد..."[2] ليؤدي دورا فعالا في الإيحاءات، حيث يُسهم في بناء النص دلاليا وإيقاعيا، لتعاقب أنغامه المتّسقة والمتتابعة [3]، يقول يوري لوتمان فيه: "فإيقاعية الشعر تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها.."[4] لتخلق جوا موسيقيا مناسبا، ناتجا من تكرار الحروف والألفاظ والعبارات والمقاطع، وترجيح صدر الحركة التي يصنعها الشاعر وتكرار النهاية، وتكرار التصدير، وتكرار الانشقاق.

إن التكرار نشاط نفسي، يثّبت به المعنى ويوضّحه ويؤكّده ويرفع الإبهام عنه، فبحركته الدورية هذه، إنّما يكسب المتلقي القدرة على فكِّ الطلاسم، والمفاجآت التي يحدثها الإيقاع بصفة عامة، والتكرار بصفة خاصّة داخل المنظومة الشعرية، قصيدة كانت أو بيتا شعريا.

أ- **التكرار الحرفي أو الصوتي:**

لقد طوّع الشاعر حروفه لتؤدي وظيفة تنغيمية، متواترة في نصه الشعري، فرسم بذلك الأبعاد المرجوة لقصائده، إنّ ترديد حرف بعينه أو مزاوجة حرفين أو أكثر، إنّما جاء تدعيما لعمل القافية، والعناصر اللغوية الأخرى، في إظهار الحالة الشعورية للمبدع. ونلحظ هيمنة الحروف الآتية في جل قصائده:

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج 5، مادة (كرر).

[2]– ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي، مطلعة العراق، ط1، 1986، ج5، ص 34.

[3]– انظر: قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوفان بين الشكل والمضمون، دار هومة، (د، ط) ، 1999. ص 146.

[4]– يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1999، ص 96.

- **تكرار حرف السين**: في:

- زنزانة العذاب

- إلى أغادير الشهيدة

- وشاكر الفضل

صوت (السين) خفيف ولين، رخو مهموس، ارتبط بمعنى الأسى، خاصة لما جاءت (السين) مكسورة عند قول مفدي:

سِيان عندي، مفتوح ومنغلـق يا سجن بابُك أَمْ شدت به الحلق [1]

لقد اقترن صوت (السين) بدلالة النفي، [سِيان، يا سجن، أم سياط، أم أسقى، سري، يسمح لي، يا سجن..]، ساهمت في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة، فحرّكت النص على مستوى التلفظ، والتلقي، والتأثير، والانفعال. هكذا استعان الشاعر بهذا التشكيل الموسيقي، للتأثير في النفوس وتهيئتها، وجعلها أكثر مطاوعة لما يرمي إليه"[2].

والمتمعّن في القصيدة يتجلى له تناسق الأبيات وانسجام الأصوات والألفاظ، حيث أكسبت القصيدة شمولية دلالية واحدة.

- **تكرار حرف (الحاء):**

وهو صوت حلقي مهموس نظِيره المجهور هو العين، نجده في قصيدة (المغرب العربي أنت جناحه):

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 20.

[2]– محمد جابر الفياض، الأمثال في القرآن الكريم، ط1، المعهد العالم للفكر الإسلامي، أمريكا، 1993، ص 107.

يقول: **فيك انطوى شبح الحماية، وامّحي**

عهد الظلام، وأشرق الميــلاد [1]

يصوّر تكرار صوت الحاء نوعا من الغبطة لدى المتلقي، وهو يتأمل في عيد استقلال تونس فـ "الرفاهة والهمس، وهما صنفان يبعثان على التأمل والتقصي العميق لجوانب اللغة"[2]. لقد زوّد ذلك الصوت البيت بالتفاؤل والسرور، فكان أكثر تعبيرا رفقة [س] في مواطن الرّقة واللطف.

استطاع الشاعر من خلال صوت [الحاء]، أن يرسل دلالة الفرحة عبر إيقاع موسيقى مؤثر بتحريك البنية النفسية والثقافية لدى الشعب التونسي الشقيق، وقد استعان في هذه المهمة بالعبارة [وأشرق الميلاد] التي لم تأت مجانية اعتباطية، إنّ لها أكثر من دلالة ومن وظيفة، لقد طبع البيتَ إيقاعٌ مؤثّرٌ،"تفاعل مع القوى الشعورية، في تداخلها مع القوى الحسية "[3]، ليبقى المتلقي سجين الوحدة الإيقاعية من الصوامت (..)، وهي صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، تكرر كثيرا في الديوان، عَدَّه بعض الدارسين العرب من "أشباه الصوائت" لأنه يشبه الصوائت في صفة الوضوح السمعي، وهي من أصوات الذلاقة، ليست بالانفجارية ولا الاحتكاكية، أَضِف إلى ذلك تواتر أصوات [الراء] و[النون] مجتمعة وتضافرها لــ :".. تسهم في خلق الجو المتأزم والنازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر"[4]:

ـــــــــــــــــــــــ ح + ح

ـــــــــــــــــــــــ وأشرق الميلاد.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 171.

[2]– محمد السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارض. مصر، 1987، ص 93.

[3]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، ط 1، المجلد 1، 2010، ص 56.

[4]– محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية 1981، ص 56.

وفي سياقات الدلالات الإيحائية يقول الشاعر:

عام مضى كم به خابت أمانينا

ماذا تخبئه، يا عامُ ستينـا؟ [1]

ينزع البيت إلى الثبات، حيث نجد الشاعر يستهلّ قصيدته بجملة اسمية [عام مضى]، تتصّف بسكونيتها واستقرارها، تتضافر مع معالم الإيقاع الداخلي لأصوات [الراء] و[النون]، لترسم رفقة ما جاء من استفهام أجواء النص، الدلالية التي ترتكز على تكرارية وثبات مأساة الشعب الجزائري، جرّاء الاستعمار، ولذلك تأتي حروف الجهر ".. لغة الإعلان .. وهو من صفات القوة"[2]، تأتي شديدة البروز وجرسها الحاد، وبذلك لتتجاوب مع سياق القصيدة وأبعادها الدلالية.

إن تكرار [الراء] يوحي بتعاقب السنين والأعوام، في حركية كونية مُعادة، مملّة لأنها تؤكد ثبات الطغيان؛ وما يثبت ذلك اتّساع فضاء التخيّل بإيحاءاته، من خلال الصوائت الطويلة، في حرف المدّ (ا) في القافية التي تمنح القصيدة امتدادا إيقاعيا، يكاد لا ينتهي، ويدعّم ذلك التناسب، بعض الجمل الاسمية الكبرى، إضافة إلى ما ينتجه التوازي والتناسب من تكرار إيقاعي خاص، يدعم ترسيخ الفكرة: ".. إذ لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه"[3]، فهو يرتبط به أشدّ الارتباط، ويتجاوب مع كل إيقاعات الحركة المتواترة في النص، وتتناغم مع الجانب النفسي للمبدع وللمتلقي.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 149.

[2]– أحمد رزق، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1993، ص 91.

[3]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 23.

ب- **التكرار اللفظي:**

تتوزع الألفاظ في الديوان في الكثير من المواضع، حيث يخلق إيقاعات موسيقية يُخفي وراءه نغمات وأفكار ودلالات،" فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشاعر، وهي إحدى الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر.."[1]، ومن بين الألفاظ المتكررة، تكرار الأسماء في قوله:

عَادَتْ بها الروح، من سلوى معطّرة

فالسجنُ، من ذكر سلوى كلّهُ عبقُ[2]

ذكر: [الروح، سلوى، معطّرة، السجن، سلوى...]، وكلّها توحي بدلالات عميقة، فتواتر اسم العَلَم:[سلوى] في قصيدته جاء ليشي لحب الجزائر"..التي وقعت مرة أخرى في مجرى سلسلة ترددية، مكونة من عدد معين من الوحدات المفردة ، لقد اختصر الشاعر المحبة في مؤشر زمني استرجاعي، ذكر مرّة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، بالفعل [عاد] الذي يفيد التّعود، كما تعالق هذا الفعل مع الملفوظ [من ذكر] الذي يفيد التكرار. وبذلك تغدو البنية في تجانس داخلي خاصّة حين تتفاعل مع لفظة [السجن]، رمز كراهية الاحتلال، عندئذ تقررت حتمية الخطاب كتواترات ترددية رسّخت القدرة على التأويل.

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 5، بيروت، لبنان، ص 243– 244.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 22.

2. الجناس والاستبدال الصوتي:

إذا كان الجناس نوعا من أنواع البديع، فإن له:".. دور إيقاعي يولّد أثراً موسيقيا تنجذب إليه النفس"[1]، بسبب ما يحمله من تماثل صوتي وتحالف دلالي، حين تختلف المعاني اختلافا جذريا بين الكلمتين المتجانستين.

ما يوّلد نوعا من الاستغراب، إنه" .. ترديد الأصوات في الكلام، حتى يكون له نغم"[2] يحفز على التأويلات الذهنية المرتبطة بالعقل، إن الجناس مكوّن من مكونات التعبير النفسي والانفعالي، تتجلى وظيفته الأساسية، في إضفاء صيغة إيقاعية على موسيقى القصيدة، فاللفظان متجانسان صوتا [البيان/ البيان] يقعان متواليين، في ختام الصدر، بينما في البيت الثاني جاء اللفظان المتجانسان في كل شطر، في شكل الصورة التالية:

ـــــــــــــــــــــ(....)- ـــــــــــــــــــــ(....)ـ

لقد تلاعب مفدي بالأسماء فهو:".. مدّرب خبير بخبايا اللغة وطاقاتها المتنوعة"[3]، إنّ علمه بالأسماء المشتركة، أعانه على استعمال التجنيس في كلامه، فاتّحدت الأسماء واختلفت المسمّيات.

ويقول في موضع آخر:

دَعْ مُفَدّى هُنَا يُناجي المُفَدّى عَلّهُ بَيْنَنا فَيسْطعُ رَدًا [4]

جاء بجناس المماثلة بين اسم ←— العَلَم: [مفدي —→ اسم الشاعر]، ومعنى اسمه لغة: [المفَدَّي اسم الشهيد العربي الكبادي شيخ أدباء تونس 1880–1961، اشتغل في الإذاعة

---

[1]– محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري، ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة، الجزائر، ط3، 2003، ص 107.

[2]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 4، ص 44.

[3]– منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، المعارف الإسكندرية، ط1، 2000، ص 250.

[4]– مفدي زكريا، الديوان، ص 216.

والديبلوماسية]. سعى الشاعر إلى التمثيل باسْمَيْ العَلَم المتجانسين صوتا، والواقعين بصورة متتالية تقريبا في مستهل صدر البيت، وهو ما يعرف بجناس الحادث (الجناس المرصّع)، يوهمنا الشاعر به "وكأنه لم يزد [نا]، وقد أحسن الزيادة ووقاها "[1]، لقد أدّت المشابهة الصوتية إلى انتباه المتلقي للفرق الدلالي العميق بين هذه الألفاظ المتجانسة، والتي حقّقت انسجاما لفظيا حين شوّش على ذهن القارئ بتقديمه معطيات السياق، ثم ترك له زمام الأمور للبحث عن عمق الفرق بين العَلَمَيْن [مُفدي/ المفدّي] ومن ثمّة ما يوازي ذلك من إحساس و مشاعر. أمّا ما كان لفظاه مختلفين فنجده في الجناس المستوفي، كأن يكون الأول اسما والثاني حرفا، كقوله في قصيدة (جلالك يا عيد الرئاسة رائع):

وَمَنْ ـــــــــــــــــ مِنْ ـــــــــــــــــ[2]

↓ ↓

اسم ناقص حرف

- **الجناس غير التام:**

وهو اختلاف اللفظين إما في: أنواع الحروف أو أعدادها أو هيئتها من حيث السكنات والحركات وترتيبها، كقول الشاعر في الجناس المضارع:

وتهْ يا قلب فالأكوان نشْوى وذُبْ في كَاسِها نجوى وعشقا [3]

ـــــــــــــــ(نشوان) ـــــــــــــــ (نجوى)ـــــــ

↓

جناس الحادث:

ن	ش	و	ى
ن	ج	و	ى

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 87.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 182.

[3]– المصدر نفسه، ص 120.

نلحظ اختلاف في صوت [الشين] و[الجيم] رغم تقاربهما في المخرج الصوتي، وهو من وسط اللسان وما يحاذيه من الحنك الأعلى.

وفي قوله كذلك: **وإذا ابنُ يوسفَ كان أصدق مُعْرب عن "مُغْرِب" فبِثَاقبٍ بَتَّارُ**[1]

(مُعْرب) ـ (مُغْرب)

مجهور وسط الحلق مخرجه أدنى

فهذا الاختلاف والتباين في مخارج الأصوات، يدعى الجناس اللاحق الذي يتميز بحلاوة النغمة بين:

م	ع	ر	ب
م	غ	ر	ب

الأمر الذي أدّى إلى فتح المجال واسعا أمام تعبير الشاعر عن عواطفه، حين وظّف الاختلاف الحاصل بين ركني الجناس [الدلالي والصوتي]، ممّا سمح بانسجام بين جناس الحادث(معرب)، ولفظة (مغرب) التي استهل بها عجز البيت، حين بقى الإيقاع في المشابهة وتغيرت دلالة الوحدتين بفعل التعبير الفونيمي (الاستبدال الصوتي).

أما في قوله: أيْسَرُوا ⟵ أعْسَرُوا[2]

نجد قلبا في: [ي ـــــع]، ليبقى الإيقاع وتتغير الدلالة، الأمر الذي أكسب هذا الجناس غموضا فكريا، حيث جاءت المجانسة مقْترنة بالتضاد (اليسر≠ العسر) وهذا ما أكسبه الغموض لدى المتلقي، وهنا تظهر الفاعلية في استعمال هذه التجنيسات العجيبة، والتعمّق

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 116.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

والابتكار في صور الجنا؛س؛ كما نجد هذا التكرار اللفظي في ما يسمى الجناس الناقص نذكر منه:

- **الجناس المطرف:** أحد أنواع الجناس اللفظي يكون الاختلاف فيه

يقول الشاعر:

وفي وَاحَاتِنَا ظِلٌ ظليلٍ [1]

اسم صفة لموصوف الظل كانت فيها الزيادة بحرف واحد هو الياء

-**الجناس المُذيل:** ما يكون الاختلاف فيه بأكثر من حرفين في آخره.

يقول: **ودَعَاكُم دَاعي العروبة في الجُلَى** [2]

(وَدَعاكم) (داعِي)

نلاحظ مجيء اللفظ المجانس منه والمجانس في أول الصدر، حيث ساهم تكرار الاستهلال في شحن الخطاب بقوة إيحائية، وفتح المجال الدلالي أمام القارئ، واستدراجه إلى استكمال النص لأن:" فاعلية الأصوات في قدرتها على إضافة طبقة دلالية من خلال الطبقة الصوتية، وهي في ذلك، كأنها إيماء مكثف، يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية، فكأنها

[1]- مفدي زكريا، الديوان ، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 176.

لذلك معنى فوق معنى"[1]، ويستمر تواتر تكرار الوحدات الصوتية التامة والناقصة في مواقع مختلفة منها:

– **القوافي المتجانسة:** نذكر منها قصيدة: (وتعطّلت لغة الكلام):

نحّدد الوحدات اللغوية المتجانسة بالصور التالية:

كلام ــــــــــــــــــــــــ ملام[2]

ويقول كذلك:

إن <u>الصحائف</u>، <u>للصحائف</u> أمرُها والحِبْرُ حرْبُ والكَلامُ كِلامُ[3]

ثم: **عزّ ــــــــــــــــــــ الأعلامُ (الجبال)**

ــــــــــــــــــــ الأعلامُ (الرّايات)[4]

وكذلك قوله:

واللوافح ــــــــــــــــــــ رُكام[5]

ــــــــــــــــــــ زُكَامُ

وكذلك قوله:

يا لعنة الأجيال ــــــــــــــــــــ لثام

ــــــــــــــــــــ الآثام[6]

---

[1]– رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، دار قطري بين الفجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 1994، ص109.

[2]– مفدي زكريا، اللهب المقدّس، ص 42

[3]– المصدر نفسه، ص 43.

[4]– المصدر نفسه، ص 43.

[5] – المصدر نفسه، ص 43.

[6]– المصدر نفسه، ص 46.

وقال:

إن تنكر ـــــــــــــــــ ـــــــــــــــــ سهام

قلنا ـــــــــــــــــ ـــــــــــــــــ سهام[1]

حقّق الشاعر أغراضه الإقناعية والحجاجية، سواء على المستوى الأفقي في البيت الواحد مع تغيير في مواقع الوحدات المجنّسة، أو على المستوى العمودي بجناس القافية وما تشمله من أنواع نشر من أصوات ودلالات.

وللجناس عظيم الأثر في شعر مفدي، إذ يحدث التناغم الموسيقي، كما أنّ له أثره الخفي في إيقاع المعنى، لما يحمله من انزياحات في الخطاب الشعري، وتواز عروضي ومواصفات إبداعية: من صوت، حروف وأفعال، كلها ساهمت في شدّ المتلقي نحو رحم المعنى لتحليله وتأويله، واستنباط المقصدية الخفية المتوارية، خلف هذا الكم من المواصفات.

3. دور الأنساق التصريعية في ترابط الألفاظ:

يقول ابن رشيق القيرواني (ت 456 ه): "فأمّا التصريع، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص وتزيد بزيادته"[2] .

والتصريع ظاهرة فنية تتفق فيه قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية القصيدة؛ استخدمه الشاعر، لِمَا لَهُ موقع في النفس، كما يعتبر دليلا على اقتداره وقوة صنعه وسعة بحره، يقول قدامة:"فإن فحول الشعراء والمجيدين من الشعراء القدماء، والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه"[3]، إذ " فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"[4] التي تساعد المتلقي على تذوّق الميزان الصرفي للبيت والقصيدة، فـ:"...هو مما استحسن، حتى

---

[1]– ، مفدي زكريا، الديوان، ص 50.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن وآدابه ونقده ، ص 1 / 173.

[3]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط1، ص 42.

[4]– ضياء الدين بن الأثير(ت 637ه)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدم له وحققه، وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص 337/1.

أن أكثر الشعر صرّع البيت الأول منه، ولذلك متى حالفت العروض الضرب في الوزن، جاز أن تجعل موازنة له، إذا كان البيت مصرّعاً"[1].

إن قدرة الشاعر وتَمَكُّنِهِ اللُّغوي والبلاغي، وتصريعه لمطالع قصائده، تلفت انتباه القارئ (المتلقي) إلى الأصوات، والمضامين التي يريد الشاعر التركيز عليها، وهو ضربان: ضرب رسمي (تصريع عروضي)، والآخر(تصريع بديعي).

نحدّد بعض الأبيات التي جاءت مصرعة من بعض القصائد في الجدول التالي:

عنوان القصيدة	البيت	البحر	التصريع	نوعه	تعبير وزن العروض	الصفحة
–جلالك يا عيد الرئاسة	*1	الطويل	الشعب– الرب	تصريع عروضي	مفاعيلن مفاعيلن	180
– نثأر للشعب	*2	الطويل	دقّا – انشقا	تصريع عروضي	مفاعيلن	198
– ما تخبئه يا عام ستّينا	*3	البسيط	أمانينا– ستّينا	تصريع عروضي	مفاعيلن فَعْلُن	149
– رسالة الشعر في الدنيا مقدسة	*4	البسيط	لشكوانا– لبلوانا	تصريع عروضي	فَعْلُن فعلنx2	285
– زنزانة العذاب	*5	البسيط	متعلق– الحلق	تصريع بديعي	/	20
– أكذوبةُ العصرِ	*6	البسيط	القدر–البشر	تصريع بديعي	/	140
– وتكلم الرّشاش جلّ جلاله	*7	الكامل	تتقطر–تتفطر	تصريع بديعي	/	133

***1 مَصِيرُ برُوحِ الشعبِ قرّر الشعــبُ وحُكْمَّ بِعَزْمِ الشعبِ سطّره الـــــرّبْ**

***2 سَلُوا مُهْجَةَ الأَقدَارِ هَلْ جَرَسُها دقاَ وهلَ خاطِر الظّلْمَاءَ عَنْ شرِها انشقا**

[1]– الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، راجعه وصححه: بهيج غزاوي، ط2، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان 1993، ص 365.

***3 عَام مَضَى كَمْ بِه خَابَتْ أمانِيـــنَا ماذَا تُخبئُه يَـا عَـامُ سِتِّينـــــــــاَ؟**

***4 سَلِ العُرُوبَةَ هَلْ ضَجّتْ لِشكْوَانـــا وَسَلِ أمية هَلْ رَجّـتْ لبَلْـوَانـــــــاَ؟**

***5 سِيّانٌ عِندي مفتُوح ومُنغلِـــــــقُ يَا سِجْنُ بَابُكَ أَمْ شُدتْ بِهِ الحَلَـقُ**

***6 أُكذُوبةُ العَصرِ أَمْ سُخْرِية القَـــدَرِ هَذِي التي أُسّستْ في صَالِحِ البشَرِ؟**

***7 أَكْبَادُ مَنْ هَذِي الـتي تَتَفَطّـــــرُ وَدِمَاءُ مَـنْ؟ هَذِي التي تَتَقـطّـــرُ؟**

ارتبطت حركية الإيقاع في تصريع البيت [تنفطر – تتقطر]، كمُعْطَى موسيقي متعدّد المشارب بالوظيفة الإنزياحية للصورة المجازية: [أكباد تتفطر]، حيث استطاع الشاعر أن يرسم لنا المسار التطوّري لثورة التحرير المجيدة، ثم اختصرها بالجناس المصرّح: [تنفطر– تتقطر]، ليكسب رسالته قيمة جمالية، تلفت انتباه المتلقي إلى الحالة الشعورية التي يتضاعف فيها القلق، بالتكرار الاستفهامي، أكباد من؟ والذي يدّعمه تكرار اسم الموصول[من 2X] الذي شكّل مرتكزا[دماء مَنْ؟] لمآسي الشعب الجزائري ومحفزا لتوالي ظاهرة الأحزان وتكرارها وحضورها المستمر.

كما تآزر الفعل المضارع: تنفطر– تتقطر، وتكرار صوت (الرّاء) في تنظي؛م علائقي صوتي متّصل بالجو العام للبيت وللقصيدة، يدعم هذا الانسجام الصوتي الداخلي التوافق الموسيقي الخارجي للكامل الصحيح [متفاعلن، متفاعلن] ذي الرتابة المتكررة المتبنية لأحاسيس الشاعر، لمّا يتفق مع إيقاعه الممتد المتراخي السرد، فيلفت انتباه المتلقي بجزالته وحسن اطراده الذي وافق ظاهرة التوازي بين كل الألفاظ، وما تحمله من عمق دلالي أكسسب البيت طابعا أدبيا وشعريا وشاعريا مميزا.

لقد استثمر مفدي زكريا ألوانا موسيقية عديدة في نصوصه، فجعلها قوالب منسجمة من ألفاظ وأفكار، بثّ من خلالها تجربتَه الشعريةَ، ويعتبر الإيقاع من الفنون المستعملة في الخصائص الدالة على الجمال الموسيقي، حيث أدّت المظاهر الصوتية؛ ومنها الأنساق الترصيعية أدوارا واضحة في تنسيق الأبيات وترابطها والتقابل بين الألفاظ، وما يقع بينها من

انسجام وتغيرات مصحوبة بنتائج [1]، تجعل المتلقي في تفاعل دائم مع أغراض الشاعر ومقصديته المتخفية وراء الظواهر اللغوية والبلاغية التي تحمل في طيّاتها دلالات على سعة القدرة في أفنانين الكلام، والتي تساعد المتلقي على تذوّق الميزان الصرفي للأبيات والقصائد، من خلال أبنية الكلمات المتحوّلة إلى وجوه مختلفة.

[1]– محمد خطابي، لسانيات النص، ص 38.

الفصل الثاني

2

الصيغ الصرفية

تمهيد.

المبحث الأول: البنيات الصرفية في الديوان:

صيغة "فَعَلَ" وانسجام صيغ الماضي مع صيغ المضارع:

وظيفة صيغة "فَعَلَ" كآلية استبدال.

الربط بالجمل التفسيرية.

الاتساق بتكرار الحرف.

المبحث الثاني: دلالة الصيغ الصرفية في المضارع والأمر:

الصيغ المركبة والاتساق بأداة الصدارة: النفي.

الاتساق بإضافة المكوّن التحولي.

الاتساق بالمكوّن الدلالي المستحدث.

الانسجام بتقنية القناع.

انسجام المعاني في البنية اللولبية.

صيغ الأمر كأداة ربط.

تمهيد:

من المهام الأساسية للغة، تبليغ المفاهيم والإفصاح عن المشاعر والشعور، وتقديم الحجج بغية الإقناع، إذ يخلق الخطاب اللغوي تفاعلا، مع وعي المخَاطب ليدفعه إلى مقصدية معينة، تحقّق الوظيفة التواصلية للخطاب، وقد تخرج هذه الوظيفة عن النمطية تلك، إلى ألفاظ فنية إبداعية، منها تمثيل مقاصد الكلام، عندما يستعمل البناء المخالف، لإثراء الدلالة السياقية في مقامات الكلام.

تُوضَعُ الصيغة الصرفية ضمن أدوات خلق الحدود، بين الكلمات في السياق الحيوي، حيث لا تقف عند معرفة بنية الكلمة، وإرجاعها إلى أصلها وحسب، بل تتعدّى إلى دراسة معانيها، داخل المنظومة التي تحمل قرائن لفظية أو حالية، فضلا عن اختيار وحداتها البنائية المتآلفة والمتّفقة، على أداء المعنى الدقيق؛ وخير دليل هو أن اللغة العربية، تمتاز بصيغها الكثيرة التي تستوعب المعاني الواسعة، فتتحوّل إلى فهرسة معرفية دلالية، يُعدّ فيها التصريف هو السبيل إلى تلك الصيغ القادرة، على ما توحي إليه من معاني عميقة.

لقد عُدَّ الدرس الصرفي من أهم العلوم اللغوية: و" أشرف شطري العربية وأغمضها، فالذي يبين شرفَه، احتياجُ جميع المشتغلين باللغة العربية، إليه أيّما حاجة؛ لأنّه ميزان العربية.

ألا ترى أنه قد يؤخذ جزء كبير من اللغة بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلا من طريق التصريف"[1]، وأحوال أبنية كلامه، ومعانيه الجديدة، بصيغه ومقاطعه، وعناصره الصوتية، المولّدة لدلالات متنوّعة لذا وُسِم بأنه: "العلم الذي تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية "[2] والتغيرات التي تظهر في بنى الكلمات، وتحولاتها إلى إشارات خطابية، ذات دلالات متوالدة باستمرار، يستغلها المبدع ويوظفها،" لغرض دلالي أو لغرض صرفي، يفيد خدمة الجمل

[1]– ابن عصفور، الاشبيلي، الممتع في التصريف، ت: فخر الدين، قيادة، ج:1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 27.

[2]– عبده الرّاجحي، التطبيق الصرفي، دار الميسرة والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2008، ص 17.

والعبارات"[1] التي تتنوع إيحاءاتها الدلالية والجمالية بتنوع وحداتها الصرفية، ولا ريب أن هذه الأخيرة كانت محور اهتمام النحاة والصرفيين العرب ولساني الغرب؛ لقد تعمّقوا في هذه النواة، فمالوا إلى استنطاق واستنباط مكامن الجمالية في الأعمال الأدبية بتطبيق المقاربات الصرفية، حين تتعرض" لشكل الكلمة أو مادتها الأصلية التي تتكوّن منها، وهيئتها التي بنيت عليها حروفها سواء أكانت أصلية أم زائدة، ووظائفها الصرفية التي تمتاز بها، وفي دلالتها على الحدث المقترن بزمن، وإيحاءاتها الدلالية الناتجة عن مادتها وهيئتها التي بنيت عليها، وعن استعمالاتها المختلفة، والمتنوعة التي أكسبتها بتنويعها دلالات عديدة "[2].

يلحظ هنا أن الاتفاق، يكاد يحدث بين القدماء والمحدثين، على أنّ للأبنية الصرفية علاقة عظيمة بالدلالة، المستمدة من صيغ الألفاظ وأبنيتها، وما يمكن أن يسبقها أو يلحقها من سوابق ولواحق، تحرمها أو تمنحها قيما جديدة. جاء في اللسان ".. والصرف فصل الدرهم، والدينار على الدينار لأن كل واحدا منهما يصرف عن قيمة صاحبه والصرف التقلب والحيلة"[3] .

وصرف على وزن [فعّلُ] مصدره [التّفعيل] التصريف، وهما لغة التغيير، يقول عبد القادر الجرجاني:" ... اعلم أن التصريف "تفعيل" من الصرف، وهو أن تصّرف معجم المفردة، فتولد منها ألفاظ مختلفة ومعان متفاوتة "[4] ، فلا مشكلة في فهم كلمة (صرف) لغويا، لأنّ معيار الاتفاق بين اللغويين، هو التغيير والتوجيه؛ بيد أن العرب تشبّثت بلفظة (التصريف)، عوض لفظة (الصرف)، لأنها . كما يرونها أكثر ملائمة، لدراسة بنية الكلمة، وما يعتريها من توليد الألفاظ وتنمية الثورة اللفظية فيها، ورصد تحولاتها وتحويلها من الأصل المجرد، إلى الأصل المستعمل، يقول سيبويه: (ت 185هـ)" وهذا باب ما بَنَت العربُ من

---

[1]– رابح بخوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، الجزائر، 1993، ص 17.

[2]– صفية مطهري، الدلالة الإيجابية في الصيغة الإفرادية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 200، ص 43.

[3]– ابن منظور، باب الصاد: (طرف).

[4]– عبد القاهر الجرجاني ، المفتاح في الصرف، ط1، ت: علي توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة،1987 ص 26.

الأسماء والصفات والأفعال غير المعتلّة وما قيس من المعتّل الذي لا يتكلمون به، ولم يَجيء في كلامهم إلى نظيره من غير بابه، وهو الذي يسّميه النّحويون: التّصريف والفعل"[1].

لقد حوّلت الكلمة إلى أبنية مختلفة الضروب، ومتنوعة الوجوه، وسمّوها: مسائل الصرف، وهو إدخال ما نبني من الكلمات في كلام العرب: والتماس التدرب، والتمرن هذا ما يحّدده الأستراباذي بقوله:" التصريف هو أن تأتي إلى الكلمة الواحدة، فتصرّفها على وجوه شتّى"[2]، يتضّح من كل ذلك أن كلمة (صرف)، تحمل صفات القواعد الكلية، المستنبطة من كلام العرب، ومعنى هذا أنّهم عرفوا علم الصرف، من شقيّه العلمي والعملي، فمن الجانب العلمي: عرف علم الصرف بأنه علم بأصول، يعرف بها أحوال أبنية الكلام، وبالمعنى العملي، هو تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعاني مقصودة. إن اختيار أقوى الصيغ والأقدر على توصيل المعنى، وما يطرأ عليها من زيادة أو نقصان أو تغيير تدل على تميز تلك الكلمة عن غيرها من الكلمات التي لها وظائف صرفية أخرى[3].

وخلاصة القول أن النحاة والصرفيين العرب، ربطوا علم الصرف بالتغيير المفضي إلى معان جديدة، الأمر الذي وجدناه عند علماء اللغة في العصر الحديث، فهذا فيرديناند دوسوسير (Ferdenand, D) يبيّن، أنّ علم المرفولوجيا Morphologies يهتم بالوحدات الصرفية Morphèmes، أي أنّها تُعْنَى بالبنية Structure التي تمثلها الصّيغ والعناصر الصوتية، ومن هنا يمكن أن نقرر، أنّ قراءة بنية الكلمة، هي قراءة تصريفية، توقفنا على إرجاع الكلمة إلى بنيتها اللسانية، فـ: "وجهة نظر اللسانيات الحديثة

---

[1]– ابن جنّى ، شرح المصنّف لكتاب التصريف، تح: لجنة من الأساتذة: إبراهيم مصطفى عبد الله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1373هـ ، 1954م، ج1 ، ص 04 .

[2] محمد بن الحسن رضي الدين الأستراباذي شرح كافية ابن الحاجب، ت: مجموعة من الأساتذة : محمد نور الحسين، محمد الزفزاف، محمد الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402هـ، 1982م، ج1، ص 6 – 7.

[3]– ينظر: شرح بهاء الدين عبد الله بن عقيل على ألفية بن مالك، ج1، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة ، ط ، 20، 1980، ص 22 .

(الصرف) وصف البنية الداخلية للكلمات، ودراسة القوانين التي تحكم هذه البنية"[1]، ومعنى ذلك أن الحداثيين، درسوا علم الصرف من خلال بنية الكلمة أو أحد أجزائها، وما تؤديه من خدمة للعبارات والجمل، أو ما تأتي به من اختلاف في المعاني النحوية.

يُعّرف علم المرفولوجيا بأنّه :"علم يبحث في كيفية حدوث الوحدات المعنوية الدالة "Monème" صوتيا، بحسب السياق الذي تظهر فيه"[2]، أي أنّ اختلاف المعنى يتبعه اختلاف في البنية الصرفية، وذلك بحسب مقتضى السياق وموضوعه.

إنّ الدرس الصرفي الحديث وسيلة، اتخذتها اللغات؛ لإنشاء ألفاظ جديدة من وحداتها الصرفية المتوفرة، ومن أجل ذلك أدرج العلم، كفرع من فروع اللسانيات الحديثة، فظهرت عّدة مؤلفات تهتم وتحمل عنوان "الصرف"، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "التطبيق الصرفي لعبده الرّاجحي، كما جاءت رسائل ومباحث كثيرة، تناولت البُنَى والدلالات الصرفية والمورفولوجية ووظائف الصيغ المختلفة، وتوالد الأفعال ومعانيها، ضمن سياقات محددة؛ ولأن الفعل هو اللبنة الأولى في بناء الجملة العربية، فقد اهتم النحاة القدماء بمسائله.

[1]– نور الهدى لوشن ، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتب الجامعي الحديث ، 2008 ، ص 141.

[3]– رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006 ، ص 103.

المبحث 1:

البنيات الصرفية في الديوان:

1.1 بنية الأفعال:

إذا كان الفعل يمثّل اللبنة الأولى في بناء الجملة فإنه ".. الهيئة العَارضَةُ للمؤثر في غيره بسبب التأثير أولا، كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعا"[1] ، وتظهر أهميته في اللغة العربية، في كونه كثير الاستعمال في الحديث، فهو يؤثر في العناصر اللغوية الأخرى لتنشأ بذلك مختلف التراكيب الدالة على الأحداث المقترنة بالزمان، ولذا استهلت به غالب كتب النحو، ثم تشعّبت منها بقية أبواب القواعد.

وتكتسب الأفعال دلالتها الزمنية من السياقات الواردة فيها، ومن الأبنية الصرفية، وغالبا ما يكون تحوّلها ماضيا ومستقبلا، يقول الأزهري:" الفعل جنس تحته ثلاثة أنواع عند جمهور البصريين، ونوعان عند الكوفيين والأخفش، بإسقاط الأمر بناء على أن أصله مضارع "[2]، لأنه دليل _حسبهم _ على وقوعه في المستقبل، ولا يقع في زمن معيّن، لذا أطلقوا عليه: الماضي ما دلّ على زمان غابر، والمضارع ما دلّ على زماني الحال والاستقبال ويسمى حاضرا والأمر ما دلّ على الزمان الآتي[3].

لقد أجمع النحاة بصريون وكوفيون، على أن الزّمان هو أساس أقسام الفعل، لكن الاختلاف عند نحاة الكوفة في صيغة [أفعل] التي استبدلوها بصيغة [فاعل]، ورغم هذا الاختلاف، فإن الفعل هو الوحيد من مفردات اللغة العربية الذي يدل على الحدث والزمان، دلالة يؤكدّها المعاصرون من اللغويين، فهذا إبراهيم السامرائي يقول أن:"...الكوفيين أشدّ

---

[1]– عبد القاهر لجرجاني ، معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة، د، ت، ص 141 .

[2]– خالد عبد الله الأزهري، شرح التصريح على التوضيح على ألفية بن مالك، ت: عيسى البابي الحلبي، (د. ت)، ج1، ص 44 .

[3]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني ، معجم التعريفات، ص 53، 54 .

اتصالا بالعلم اللغوي، من خصومهم البصريين في تقسيم الفعل"[1] ، ويقول على فعل الأمر: "هو حدث كسائر الأفعال، غير أنّ دلالته الزمنية غير واضحة، ذلك أن الحدث في هذا "الطلب" غير واقع إلا بعد زمان التكلّم ..."[2] ، ويتضح من قوله أنه يوافق الكوفيين في حالة الإفراد، لكنه يقرّ بالمخالفة في الجانب النحوي أي في السياق يقول: "..أن الصعوبة في هذا الأمر أن أبنية الفعل العربي لا تفصح عن الزمان كما تشير مصطلحاتها... إلى أن يقول: فقد يشار ببناء فعل إلى غير الزمن الماضي، كما يشار ببناء فعل وفاعل إلى دقائق زمنية واضحة"[3] ، ويؤكد الأمر كمال رشيد فيقول:".. ولما كان الأمر على غير ذلك وكانت الصيغة لا تثبت على دلالتها الزمنية؛ كان لابد أن تقوم تسمية الفعل على أساس واحد"[4].

فهو يوافق الكوفيين (صرفيا)، ويخالفهم سياقيا، لأن الزمن غير ثابت في السياق، نصل إلى أن النحاة عرفوا الفعل باعتبارات زمنية، فدلالة الفعل على الزمن دلالة صرفية نحوية لا دلالة قرنية، وإن كانت بعض القرائن تغير الزمن في الأفعال، وتكسبها أزمنة جديدة، كما أن دخول الفعل في التركيب، هو الذي يحدّد الدلالة السياقية، بينما في صيغته الصرفية يدل على الزمن بالمقاطعة لا بالالتزام، عدا فعل الأمر الذي تكون دلالته على الزمن دلالة التزامية[5]، وبذلك يكون الفعل كلمة دالة بمادته وبصيغه الصرفية.

ثم جاء مَنْ أضاف إلى التعريف مدلولا ثالثا، هو الإسناد إلى الفاعل، وهو علاقة الفعل مع الفاعل، ومنها عرّف الفعل بالحدث والزمان دلالة نحوية صرفية، ثم الإسناد أو التأليف أو الارتباط، ويؤدي الفعل في جدول تصريف إسناد الدلالة على: العدد والشخص والجنس ودلالة المعجم والنوع، ودلالة الصيغة.

---

[1]– إبراهيم السامرائي، تنمية اللغة في العصر الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، 1973م، ص 203 .

[2]– إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة ، ط3، 1983م ، ص 23 .

[3]– إبراهيم السامرائي، تنمية اللغة في العصر الحديث، ص 24.

[4]– رشيد كمال، الزمن النّحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، الأردن، 2008، ص 35.

[5]– ينظر جمال الدين مصطفى، البحث النحوي عند الأصوليين، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص 156.

- بنية الفعل الماضي ودلالته:

يدل الفعل الماضي على وقوع الحدث في الماضي، قبل زمن المتكلم: " فهو يفيد وقوع الحدث أو حدوثه مطلقا، فهو يدل على التحقيق، لانقطاع الزمن في الحال؛ لأنه دلّ على حدوث شيء قبل زمن المتكلم، نحو: قام، جلس، قرأ "[1]، فحركة الحدث تابعة لحركة مضت، بصورة سابقة لزمان إخبار المتكلم، ويفصل اللسانيون بين الماضي والآتي، بما يسمى لحظة التّلفظ، أي بما يسميه ابن يعيش زمان الإخبار. يدل الفعل الماضي على وقوع الحدث في زمن الماضي، وهذا يوافق ويطابق أصل وضعه، غير أن هذه الدلالة قد تتغير إلى الحال والاستقبال، فتصبح محمولة على صيغة الماضي، فها هو أبو حيان الأندلسي (ت 740ه) يقول: "اختلف عبارة أصحابنا بعضهم يقول (لما) لنفي الماضي المتّصل بزمان الحال، وبعضهم يقول لنفي الماضي القريب[2] من زمان الحال، وذلك إشارة إلى تنبّه العلماء إلى الدلالات الإضافية للفعل الماضي، المرتبط بالظواهر الموقعية السياقية، لأن" دلالته تتوقف على موقعه، وعلى قرينته في السياق، فتتهيأ له مالا يتهيأ له في حالة الإفراد، وذلك لأن مطالب السياق من حيث المعنى والإعراب وترتيب العلاقات النحوية وجمال الأسلوب، تتضافر كلّها؛ لتحديد زمن صيغة الفعل وجهته.

قد ترد الأحداث الماضية بصيغة المضارع، وهذه الأمور لم تتحقق للفعل في حالة الإفراد[3]. ومهما يكن من أمر بشأن دلالات الفعل الماضي، فإن التعامل مع قصيدة: (الذبيح الصاعد) في هذا المستوى، يتمثل في رصد الصيغ الصرفية للأفعال، وتحديد وظائفها، في ربط نص الخطاب الشعري، ومدى تأثيرها في المتلقي، بعدما انتشرت انتشارا مكثفا في

---

[1]- رضي الدين محمد بن حسن الأستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، قدم له ووضع، حواشيه وفهارسه، إميل بديع يعقوب دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1990،ج4، ص 7.

[2]- أبوحّيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، ت: ج2، رجب محمد، مراجعة ، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1998م، ص 1859.

[3]- ينظر: كوليزار كاكل، عزيز، القرينة، ط1، 2009، ص 154 – 155 .

القصيدة، حيث نلمس تكرار الفعل الماضي والفعل المضارع، وفعل الأمر كما يوضحه الجدول التالي:

الماضي	**المضارع**	**الأمر**
قام	ينادي	اشنقوني
زَغرَدَن	يتلو	اصلبوني
كلّما	يستقبل	اقض
شدّ	يناجي	احفظوها
تسامى	تملأَ	انقلوها
وافى	يبغي	أقيموا
علا	أبشعً	لقنّوها
مضى	يرجو	أبلغ
عاش	يدعو	ارو
متّ	يَرتجف	اصغي
ردّها	يهز	ابلعي
زعموا	أخشى	كفى
ما صلبوه	تلتثم	امطري
لغّة	تحيا	املئي
قد حفظنا	تبيدا	اضرمتها
ثارت	أحسن	استشيطي
كم أتينا	يسري	استصرخي
بهرنا	لم نكن	احشري
اندفعنا	تفكّ	اجعلي
رفعنا	تملأ	اربطي
مضت	يذرو	اوثقي
ترامى	نرتاد	عّطلي

مُلئَت	نلتقي	اقبلوها
تبارى	تجزِئها	استريحوا
شاركت	تحمي	اطمئنوا
مدّت	يقودها	
أعملت	فتصك	
مضى	لا يبالي	
صبّها	أن يجودَا	
داهمته	تستنفر	
هبّ	يبني	
عاف	تخطّه	
غازلته	يدك	
هام	كيف نرضى	
أصبح	بأن نعيش	
ألغوا	يشفي	
استطابوا	يعيش	
لغته	يعري	
فعاشى	يحفل	
لقد مللنا	يجوع	
صرخ	فتعدم	
تصاممت	ينال	
امتطى	يبيع	
أبديت	يظل	
سكت	يلقي	
انطلق	ننال	
ثرنا	تغدو	

سيم	لا يعدم	
عاد	يهمل	
عطّلت	ينسى	
نسيت	لن يستفيدا	
لقّنا	بأن يموت	
جعلنا	لن نحيدا	
ملء		
عشتم		
أضحى		
تمّنى		
كنتم		
ضيع		
فصارت		

يوضح الجدول أعلاه تواتر أفعال الماضي، ثم أفعال المضارع؛ لتلي بعد ذلك أفعال الأمر في القصيدة، وخلال حصر تلك الصيغ، نعمد إلى استنباط اتساق وانسجام نص الخطاب الشعري .

2.1 دلالة الصيغ الصرفية البسيطة:

وتتمثل هذه الصيغ فيما يأتي:

أ-<u>أبنية الأفعال الثلاثية المجرّدة</u>:

والمجرد في الفعل ما كانت حروفه أصلية، و"يريد بقوله الأصل: الفاء والعين واللام والزائدة ما لم يكن فاءً ولا عيناً ولا لاماً..."[1] إذا إنّ أصول الفعل المجرّد، هي الحروف التي لا تسقط في التصاريف. ورغم اختلاف علماء الصرف في أبنيته، فإن سيبويه عدّ أبنية الفعل الثلاثي المجرّد لأربعة هي كالتالي:

[فَعَلَ . تَفْعِلُ]

[فَعَلَ . يَفْعِل]

[فَعِلَ . يَفْعَلُ]

[فَعُلَ . يَفْعَلُ]

وفي قصيدة "الذبيح الصاعد" تشابكت صيغ الأفعال ببعضها، وتداخلت بأنواعها، رسم الشاعر من خلالها الصورة الزمنية المتخيلة لإعدام البطل أحمد زبانا، فاستعمل:

ب- صيغة "فَعَلَ" وانسجام صيغ الماضي مع صيغ المضارع:

تمثل أكبر نسبة من حيث تواترها في القصيدة، فقد ارتبطت هذه الصيغ بالأفعال الدالة على الحركة، والتطلّع المؤقت الذي يلغي ثابت الأشياء وسكونها، نذكر منها:

[قام، شدّ، مضى، عاش، ...] ومن أمثلة تكرار هذه الصيغ قول الشاعر:

قامَ يَخْتالُ كالمسيح وئيداً

يَتَهادىَ نَشْوَانَ يَتْلُوّ النّشِيدَا [2]

وقوله:

---

[1]- ابن جنىّ، شرح المنصف لكتاب التصريف، ص 11.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 09 .

حالما كالكليم، كلّمه المجـ

دُ، فَشَدّ الحبالَ يبغي الصعودا

وتّسامَى، كالرّوح، في ليلة القد

ر، سلامًا، يُشِعُ في الكونِ عِيدا

وامْتَطى مَذْبَحَ البطولة مِغْـ

راجًا ، وَوافىَ السماءَ يرجو المزيدا.

وتعالى، مثل المؤذّن، يتلو ...

كلمات الهدى، ويَدُعُو الرُّقودا[1]

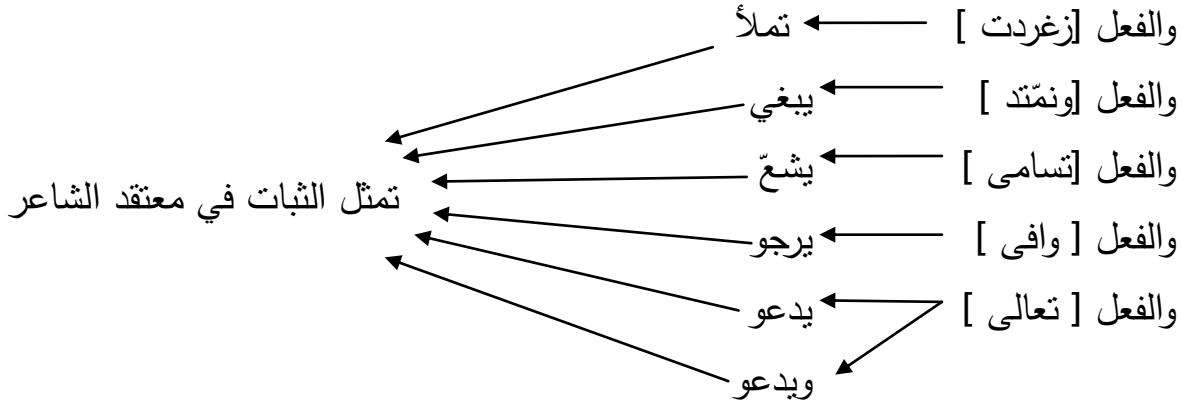
نلمح استخدام الأفعال: [قام، شدّ، تسامى، امتطى، وافى، تعالى] التي تبين ارتباط تلك الأفعال بحالة الشهيد، إذْ رسمت اللحظة الزمنية الحرجة، والمتمثلة في ليلة تنفيذ حكم الإعدام، وفعله التدميري للكائن البشري؛ حاول الشاعر من خلال هذه الصيغة، التخلّص من فضاء اللوعة وجوّ الحزن بالانتصار على الواقع فنيا، فقابل تلك الصورة السلبية المرعبة بصورة إيجابية، يتحوّل فيها زمن الصيغ إلى بناء نفسي.

إنّ الإعدام صورة واقعية، لكن من غير المألوف تشبيهه بيوم فرح؛ لذا مارست تلك الأفعال بزمنها تغيّرا وتحوّلا، لكونها تحمل قوّة وحركة، في صيغتها كما تحمل في طبيعتها حركة وعنفا، تؤكد به إمكانية التأثير والتعبير؛ وما يثبت ذلك التماهي في الحركة النفسية الأفعال المضارعة: [يختال يتهادى، يتلو، يستقبل، يناجي، تملأ، يبني، يشعّ، يرجو، يتلو، يدعو] ترسم جميعها صورة سردية، تجسّد الحركة وتقدم الأحداث بواسطة تكريس الحاضر،

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 10.

إذْ نلحظ ارتباط الأفعال الماضية بالحال، أي أن صيغة الماضي انسجمت مع صيغة المضارع فقد ارتبط الفعل [قام] بالأفعال:

يختال ← يتهادى ← يتلو ← يناجي.



استطاعت الصيغ الماضية والمستقبلية، دفع الموت عن الشهيد بقوة الشعر، بنشوة التحرّر، ورغبة الانتصار على الحاضر المؤلم والواقع المرير، ومن خلال هذا المشهد الدرامي تبرز ثنائية:[الزفاف / الإعدام]، أي [الحياة / الموت]؛ ومنها تنبثق الدلالات المتغيرة التي تظهرها الصور أو تخفيها، الأمر الذي يزيد من شعرية القصيدة لما تحمله الأبيات من توتّر، يعكس الثنائية الضدية بين الواقع والحلم، بالرغم من الطابع الهادئ الذي تتميّز به هذه الأبيات، أضف إلى أنّ الرابط بين المشهد وبقية أجزاء الديوان، يبدو واضحا خاصّة في العلاقة بين الصيغ الفعلية والاستعارات التي أدّت إلى ترابط نص، الأبيات وتماسكها بصورة محكمة، وهذا الانسجام يقودنا إلى ذاتية الشاعر المدفوعة نحو مساءلة المتن، المتجدّد عبر عملية القراءة التي" ترتبط ... بتأمّل موسّع لفعل الكتابة، والممارسة في جانبها التنظيري، وفي علاقتها بالبناء النّصّي، وفي ضوء هذه الإستراتيجية يكون التوجّه إلى الشعر، من حيث هو شعر يفكر في ذاته، ومن ثم تبتهج الشعرية بدراسة الأعمال وتأسيسها، انطلاقا من فعل الذاتية كممارسة داخلية مستمرة[1]، تحكم حركة عناصر الصيغ، والصور التي يتم الاهتمام فيها، على الفعالية الإرادية للذات سلبيا أو إيجابيا، فالبعد النفسي لتلك

[1]– عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1 ، ص 10.

العناصر يضيء البنية العميقة المتجذّرة، داخل نفس الشاعر، وهو يبدو فيها كمنقذ فاعل، يؤكد هويته المتحققة، في عمق المشهد الدرامي، حيث تتدافع فاعلية الزمان، إلى مخيلته من خلال لحظة الإشعاع التواصلي، بين صيغ الماضي والصيغ الحالية، وآلية العدول بوصفها انزياحا، في لغة الرموز والصور، فـ "ليس من الضروري أن تسهم البنية السطحية، في إبراز العلاقات بين أجزاء النص، ولكن فهم البنية العميقة للنص، تمّكن من التعرّف على كل عناصر الربط"[1] ، المؤدية إلى صيانة الكتابة وتماسكها، من جميع النّواحي ومنها الربط الدلالي بين:

الجملة الأولى: **قام يختال كالمسيح وئيدا** _____

(1) **الجمل الثانية:**
- فشدّ الحبال يبغي الصعودا
- وتسامى، كالروح، في ليلة القدر
- وامتطى مذبح البطولة معرجا
- ووافى السماء يرجو المزيدا
- وتعالى مثل المؤذن، يتلو كلمات الهدى

_____(2)

يتحرك الشهيد في الجملة الأولى، نحو العلياء صعودا مقدّسا، ذلك ما يشير إليه الحقل الدلالي للجمل الخمس التالية: والتي تدل أفعالها: [شدّ]، [تسامى]، [امتطى]، [وافى]، [تعالى]، على وجود حدث فعلي قبلهم، يدل على فاعله وهو الفعل [قام]، الأمر الذي خلق بين الجملة (1) والجمل (2) تناظرا دلاليا، دلّ على قوة التماسك في النص منذ بدايته. وقد وردت دلالات أخرى في القصيدة، تدلّ على الارتباط الزمني منها: ما جاء في الأبيات التالية:

[1]– سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، ص 246 .

صرخةٌ، ترجف العوالــم منها

ونداءٌ مضى يهز الوجـــــــودا:

"اشنُقُوني، فلست أخشى حبالاً

واصْلُبُوني، فلست أخشى حديدا"

"وامتثل سافراً محياك جـــــلا

دي، ولا تلتثم، فلستُ حقــودا"

"واقض يا موت في ما أنت قاض

أنا راضٍ، إن عاش شعبي سعيدا "

"أنا إن مت، فالجزائــر تحـــــيا،

حـــــرّة مستقلـــــــة، لن تبيدأ "[1]

قولةٌ، ردّد الزمان صـــــــداها

قُدُسياً، فأحسنَ الترديدا[2]

ربط الدال بالمدلول الإشاري:

وبالنظر إلى طرائق بناء الأبيات، يمكننا ملامسة ارتباط آخر، قادر على إحداث الأثر في المتلقي، وهو ما يعرف بالارتباط الافتراضي، وفيه يتم الربط الدال في الجملة الاولى بمدلول إشاري يدل عليه (في الجمل التالية)، ويكون ربط الدلالي في هذا العنصر بصورة افتراضية تجمع بين الجمل.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص 11.

إنّ الشاعر وهو يصف لحظة إعدام الشهيد البطل أحمد زبانا، قدم صيغا فعلية تعّج بالحياة [يتهادى، نشوان]، [يتلو النشيد]، [يستقبل الصباح]، إذا أمعنا النظر في هذه الدلالات، نجدها توحي بلحظات الفرح والسعادة، والشعور بنشوة الشهادة، وبهذه الأحداث ينتقل الشاعر إلى إشارات زمنية مختلفة، تتداول في أغوار القصيدة، تتّسم بتحدّي الموت الذي تستثمر على إثره الحياة، وتنتج بذلك القدرة على التّحرّر بمصارعة أسباب الموت.

لقد عاش الشاعر– الإنسان– يحمل ذاتا متصارعة، إنّه يبث الإيمان اليقين أن هذه الحال لن تبق كما هي، فتقديم الإعدام على أّنه السرور، يخلق توافقا وانسجاما ما بين الحركة التي تنقل اللحظات الشعرية، من لحظات عذاب وألم التي يعيشها الشاعر إلى حالة الغَوْص في الوجد والسمو فيه.

الربط المعنوي بالإسناد:

يعود الشاعر إلى الفعل الماضي: [مضى] وبه يتنازل على خطّه البَيَانِي الأوّل، ليضعنا أمام النهاية المحتومة للشهيد، فيطغى جو الحزن على الأبيات بتكرار صيغة الأمر: [اشنقوني، اصلبوني، أقصى] وعلى نفس الوتيرة والنسق انتقى الشاعر مفردات فعالة ذات دلالة مرتبطة بالهلاك منها:[الجلاد]، [موت]، [متّ] التي ترتبط بصيغ أفعال الأمر، فالشنق والصلب يحققان بالضرورة فعل الموت.

ولما كان الربط بين العناصر النصية يعني تماسكها وترابطها، بحيث يكون الالتحام داخل النص، من خلال الربط المعنوي بين الجمل، عُدّ الإسناد من أوثق أنواع السبك،[1] لأنه خاصية دلالية، تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى، وتتمثل المسندات في صيغ أفعال الأمر: (اشنقوني، أصلبوني، امتثل، اقض)، أما المسند إليه فجاء في (وا) المتمثل في جلادي الجيش الفرنسي؛ لقد ارتبطت المسندات في

[1]– صبحي الفقي:علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، ص 72.

الأبيات برابط الاسناد الذهني الذي يوثق العلاقة، بين ركني الإسناد مما أفاد تماسك القصيدة وتلاحم أقسامها.

كما واجهنا في الأبيات نوع آخر من الروابط الدلالية، وهو ما يعرف بالإسناد إلى متقدم، يتم الربط فيه دلاليا بين جملتين أو أكثر، حيث التقديم إما للمسند أو المسند إليه أو العكس، فنشأ عن ذلك تناظر أو ترادف بين المسند أو المسند إليه، الأمر الذي لمسناه في الأبيات، حين تمثل صيغ الأمر(اشنقوني، اصلبوني، امتثل، اقض) مقولة القول، يكون فيها أصل الكلام كالتالي:

قال زبانا: ("اشنقوني، اصلبوني..)، لقد قدّم الشاعر أفعال الأمر لترتبط دلاليا بالجملة: [ردّد الزمان صداها] في البيت:

قولةٌ، ردّد الزمان صداها قُدسيا، فأحسن الترديدا. [1]

دلّ فعل "الغياب": [ردّد] على قول الشهيد وارتبط بما قبله (صيغ الأمر)؛ وبه يتضّح مدى التماسك والتلاحم النّصّي في القصيدة، والانسجام والترابط الدلالي بين وحدات وأجزاء نصها، وهذه هي إحدى أنماط الارتباط الدلالي الممكنة بين الأبنية الصغرى للنص، كما قدّمها هورست ايزنبرج[2] (Horst Izenberg) صاحب كتاب: نظرية النص وموضوع النحو ترجمه: (سعيد حسن بحيري)، ويعّد الرجل من أهم المنظرين لفكرة العلامات الدلالية، المميزة لتحليل النصوص الأدبية، ودراسة تماسكها وانسجامها.

ج- **وظيفة صيغة "فَعِلَ" كآلية استبدال:**

تواترت هذه الصيغة في القصيدة بالأفعال التالية:

[حَفِظنا]، [نَسِيت]، [أَلِفُوا]، هي أفعال ثلاثية مجردة على وزن "فَعِلَ":

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 11.

[2]- محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط 2، 2007، ص 43.

قال الشاعر:

يَا زبَانَا، أَبلِغْ رِفَاقَك عنـــــــا

في السماوات، قد حَفِظنا العهودا [1]...

ضَلالُ المستضعفين، إذا هم

أَلِفُوا الذُّلَ، واِسْتَطابوا القعـــودا [2]

نَسِيتْ درسَها فرنسا فلقّنا

فرنسا بالحرب، درسًا جديـــدًا [3]

نجد في البيت الأول الصيغة [قد حَفِظنا] التي تدل على العلاقة الإيجابية، بين الفاعل [نا]، والمفعول [العهودا]، لتنقل الحدث بواسطة الفاعل إلى المفعول، ويقوم الحرف "قد" – كعنصر تحويل بالزيادة – بغرض التوكيد، استعمله الشاعر تأكيدا لمعنى [حفظ العهود]، كما استبدل الفاعل بضمير المتكلم (نا) للدلالة على الجمع، وبه يسجّل معاني التعبوية الثورية في فضاء الخطاب الشعري، إذ الجملة (قد حفظنا العهودا) تحمل دلالة رئيسية، وهي انتهاء وقوع الحدث في زمن ماضي قريب من لحظة التكلّم، لترسخ انطباع الغَدِ في حكم المؤكد؛ أنّ الحفظ دلّ على الماضي المطلق، ممتد على كل الأزمنة بما فيها الحاضر والمستقبل، فالحدث [الحفظ]، وقع في الماضي القريب والبعيد، المتّصل بالحاضر والمستقبل، وصيغة الماضي و[قد حفظنا]، وقعت بالفعل في الماضي القريب، ونتوقّع استمرارها في المستقبل، لأن صيغة الماضي بعد "قد" تفيد توقع حدوث الشيء لمن ينتظره، "يقال "قد فعل" لقوم

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 11.

[2]– المصدر نفسه ، ص 16.

[3]– المصدر نفسه، ص 18.

ينتظرون الخبر...، وقد تبين ممّا ذكرنا، أن مراد المثبتين لذلك، أنها تدل على أنّ الفعل الماضي كان قبل الإخبار به متوقعا، لا أنّه الآن متوقع "[1] ومن ذلك قد حفظنا العهود في الماضي؛ ووجب ذلك في الحاضر والمستقبل، فـ:"جعل المتوقع الذي لابد من نزوله بمنزلة الواقع"[2]؛ يقول ابن هشام في معاني "قد"، تكون لـ:"تقريب الماضي من الحال "تقول" قام زيد، فيحتمل الماضي القريب والماضي البعيد، فإن قلت" قد قام" اختص بالقريب".

فعلى مستوى البنية العميقة، تحولت الجملة من الاثبات إلى التوكيد والتحقيق؛ لأن عنصر التحويل " قد" أفاد تحقّق الفعل [حفظ] في الماضي القريب .

كما أنّ بنية التعدّي للفعل [حفظ] أحدثت تمدّدا في تركيبة الجملة، فلم يعد مكتفيا بالفعل والفاعل، بل تجاوزه إلى مفعول به [العهودا].

أما تشكّل المعنى تحدّده المقولة [قد حفظنا]، حيث يبقى فعل الحفظ مبهما مبتورا، تلونه متتالية [العهودا]، فالحفظ هو فعل يبحث عن وصل، لا يتم المعنى إلا به، ومعه يأخذ المعنى شكلا مميزا مختلفا عن غيره من الأفعال. وإذا ما شئنا متابعة سلطة صيغ هذه الأفعال فلا بأس من متابعة الفعلين: [أَلِف] الذي يدل على الحالة السيكولوجية للأمة ذات الخنوع، لقول الشاعر [ألفوا الذل].

والفعل [نسي]، يعني فَقْد ذكر الشيء أو صورته، أي لم يحفظه عكسه حفظه، ونسى قومه: لا يعّد فيهم لحقارته. فثمة علّة نفسية وعطب واضطراب شديد في القدرات العقلية، حتى تضمحل الذاكرة بهذا الشكل، جاء التركيب: [نسيت دَرْسَها فرنسا، فلقّنا فرنسا بالحرب درساً جديداً]. معلناً عبر إشارات تتناثر في الصيغة الفعلية، [تَسَبَبَتْ] التي تحمل في طيّاتها معاناة الشاعر الذي استنبطها، من خلال مأساة بلاده، فتوخى استراتيجية التقديم والتأخير.

---

[1]– ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، 1، ص 194.

[2]– محمود بن عبد الله بن عبد عمر الزمخشري، تفسير الكشاف ، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان (د ط)، (د، ت)، ص 2 / 114 .

2.1 التقديم والتأخير:

قدم الشيء على الشيء ويقصد به تقديم ما حقّه التأخير، وتأخير ماحقه التقديم في الترتيب اللفظي. "هو أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتَوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياد لهم، ولهو في القلوب أحسن موقعا وأعذب مذاقاً."[1]

بدأ الشاعر بالفعل [نسيت]، ثم المفعول [درسها]، ثم الفاعل[فرنسا]، خدمة لهدف واضح هو:[درسها]، وهو مدار الأمر، وبذلك نزع إلى اللامعيارية كعنصر إثارة؛ إذ شحنت الكلمة [درسها] بأكثر من تصّور:" فنظر إليها وكأنها إحالات تتحد في البنية التي تنتظم فيها متّخذة شكل الفضيحة التي تستصرخ بنية أخرى،"[2] أكثر انتظاما وتماسكا واستدعاء لدلالات.

ولعلّ عبد القاهر الجرجاني، يكون قد تفطّن إلى هذه التقنية، حينما قال: "هو باب كثير الفوائد، جّم المحاسن، واسع التصرف"[3] ؛ لأنه يؤدّي دوراً فعّالا في تأويل الخطاب، وهذا النوع من تحويل الألفاظ وبناها، أفاد كثيرا في توكيد دلالة الكراهية، المستفادة من تأخير لفظة [فرنسا]، في البناء الهندسي للبيت على الرغم من تقدّمها كفاعل للفعل [نسيت]؛ ولعل ما يدعّم هذا الزعم ويوثقه أيضا، ما جاء من تكرار لصوت (السين) الذي تردّد (خمس مرات)، والذي يحمل دلالة صوتية، مصاحبة ومتضافرة مع الدلالة المعجمية (فرنسا)، والدلالة الصرفية للصيغة الفعلية (نسيت)، متضافرة مع الدلالة المعجمية (درسها)، كلها دلالات معبّرة، توافق نظما موسيقيا معيّنا، لتؤكد ذاك الانفعال الحاد، وليد الحالة النفسية المغتربة للشاعر الذي يضفي على القصيدة، ملامح التمّيز والإبداع، لما تحتضنه من

---

[1]– بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي ت: (794هـ) البرهان في علوم القران، ت: مصطفى عبد القادر عطاء، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط1، 1998م، ج 3، ص 237 .

[2]– سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي ، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ص 27 .

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106 .

منظومة علاماتية من المعاني، تجعلنا نتفادى التمركز حول المعنى، بوضعه هدفا للنص الشعري، وإنما يجب أن نتفتح على تعايشات المعنى [1]، المصاحبة للتلوّنات النفسية.

هكذا استطاع مفدي توظيف الزمن بوصفه خلفية دلالية، بلغة رمزية مكثفة منحازة إلى الانزياحات والانحرافات، لغة تتجلى طاقاتها التأثيرية من داخلها، فتفتح المنطق الشعري على الاحتمالات الدلالية المبطّنة؛ وفي هذا الإطار يمكن عرض بعض أفعال إيحاء الأصول، وهو خاصية منظمة في سمة لغوية، تعتمد على فكرة الأصول التي تجعل الوزن المفترض أساسا حاكما قائما على فكرة الأصل، فزنة الفعل [قام]، والفعل [عاد]، أصلها [قَومَ]، و[عَوَد]، إنما لا تستصحب في الاستعمال بحسب الأصل. وبعد تصفح الأوزان الصرفية في القصيدة، نقف على وزن [فَعَل] ووزن [فَعَلَ مفترض] التي يوضحها الجدول التالي:

وزن [فَعَلَ]	**وزن [فعل مفترض] قائم على فكرة الأصل**
زعموا	قام
صلبوه	عاش × 2
بهرنا	عاف
قد رفعنا	هام
ألفوا	عاد
سكب	صار
جعلنا	ثار
ملء	
صنع	

[1]– رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ص 54 .

قراءة الجدول:

يمثّل الجدول أنواع الأفعال الماضية، وارتباطها الدلالي الممكن بالأبنية الصغرى للمقطوعة(فكرة هورست ايزنبدح).

قام يختال كالمسيـــــح وئيدا

يتهادى نشوان، يتلو النشيدا [1]

واقضى يا موت في ما أنت قاض

أنا راضٍ، إن عاش شعبي سعيدا [2]

وإذا الشعب، داهمته الرزيـــــا

هب مستصرخا، وعاف الركودا [3]

وإذا الشعب، غازلته الأمانـــي،

هام في نيلها، يدك الســدودا [4]

ليس في الأرض، بقعة لذليــل

لعنته السما، فعاش طريــدا [5]

ثورة، لم تك لبغي، وظـــلم:

في بلاد، ثارت تفك القيــودا

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 9 .

[2]– المصدر نفسه، ص 10 .

[3]– المصدر نفسه، ص 15 .

[4]– المصر نفسه، ص 16.

[5]– المصدر نفسه، ص16.

واحشري في غياهب السجن شعبا

سيم خسفا، فعاد شعبا عنيدا[1]

فاقبلوها ابتهالة، صنع الرش

اش أوزانها، فصارت قصيدا [2]

ترتبط هذه الصيغ بحركة الصعود والارتقاء، فهي تنسجم مع الدوال المفعمة بدلالات الصعود والسمو والارتفاع، ولهذا كانت لحظة الإعدام في القصيدة رمز المعاني الصفاء الروحي، لقد ساهمت البنية الحركية التي ولدتها الأفعال [قام، عاش× 2، عاف، هام، ثار، عاد، صار]، في الارتقاء الظاهر نحو الخلود، وهكذا يعلو مفدي فوق لحظات قيد الجلاّد والظلمة، في مقابل حركة الروح التي تنزع فطريا إلى صعود نحو جوهرها الحق، المعادل للخلود والبقاء.

تتحوّل المأساة إلى قيمة إيجابية جليلة، ترمز إلى أمر جلل، يمثل القيمة السلبية المضادة، المتمثلة في الظلم والظلمة والانطفاء والعتمة، إنّها رمز الشر والغدر والخيانة، وبمنطق المفارقة هذا، حكمت أبنية بعض قصائد الديوان، وهذا بالضرورة من مقوّمات اللغة الشعرية عند مفدي القائم على الدلالات والإيحاءات، بالرغم من انتشار الملمح التقريري، نجد خضوع هذا التنوع الثري، لنظام فنيّ منسجم ومتماسك.

لعلّ اللفظة المحورية في عنوان القصيدة، هي كلمة (الذبيح)، التي جعلها الشاعر نواة لمأساة أمّته، لكونها تمثّل المحور الذي تدور حوله مكونات الرؤية الشعرية في القصيدة، حيث يمثل الشعور بالحزن والأسى لحمة هذه الرؤية وسداها.

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

إن الصيغ التالية: [قام/هام]، [صار/ثار]، [شدّ/مدّ]، [هبّ]، [صَبّ]، تحمل انسجاما صوتيا، بسبب التماثلات الصوتيةالتي توضحها الجداول التالية:

ق	ا	م
ها	ا	م

ص	ا	ر
ث	ا	ر

ش	رْ	رَ
م	دْ	د
ص	بْ	بَ
هـ	بْ	بَ

<u>العدول الصوتي والربط المجازي:</u>

إنّها تحمل العدول الصوتي، مثل قلب: الواو في (قول) إلى (قال) فحدث على المستوى الصرفي عدول في المفارقة التي بين"فعل" وهو وزن الأصل، و[قال] و[هام] و[صار] و[ثار] وهو ما آل إلى الفرع.

كما أنّ هناك عدولا عن أصل القاعدة، إمّا مطّردا أو غير مطّرد [1]؛ لقد أنتجت هذه العناصر في تفاعلها داخل القصيدة مع مواقعها، ظواهر أسلوبية أسهمت بالتعبير عن المواقف، في تكوين صور فنية حققت تواترا، تتبدّى في إسناد الصيغ الفعلية إلى الدلالة الجامعة المحددّة، في لفظة الحركة المفتوحة على آفاق كثيرة للتأويل، ذلك الإسناد المجازي أدّى إلى انزياح في لغة النص الشعري، مما خلق مسافة توتر بين المسند والمسند إليه، نذكر منه قول الشاعر:

1- ينظر: حسن تمام ، الأصول دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: (نحو فقه اللغة وبلاغة البيان) ، ص 130.

قام يختال كالمسيح (فداء للحرية)

كلمه المجد، فشّد الحبال (للصعود) لعالم الحرية

إن عاش شعبي سعيدا (عاش حـــــــــرّاً)

لفّه جبريل (للصعود إلى عالم الحرّية)

ثارت تفك القيود (من أجل التـــرّر)

مّدت معصما وزنودا (للتحـــــــــرّر)

هبّ مستصرخا وعاف الرّكودا (للتحـــــــــرّر)

هام في نيلها (أماني التحـــــرّر)

لعنته السماء، فعاش طريدا (الرافض للحـــرية)

نحن ثرنا (من أجل الحـــرّية)

سيم خسفا، فعاد شعبا عنيدا (من أجل التحـرّر)

عشتم كالوجود (من خلـــــــوده)

فصارت قصيدا (للحـــــــــرّية)

قامت هذه الشبكات من الرموز والصور الشعرية بتوليد بناء دلالي، يحمل ذاتا متصارعة، تحوّل المأساة وقيمتها السلبية إلى قيمة جليلة، ترمز إلى الثورة وبمنطق المفارقة هذا، حُكمت أبنية كل قصائد الديوان، حيث يمثل التفاعل الشعوري في كل القصائد جملة من الاحتمالات الدلالية المكثفة، تصاحب التلوّنات النفسية للشاعر، مشكّلة ثورة متنامية، تعتمد على الترابط والانسجام، بين جميع وحدات النصوص، إن الكلمة التي تأتي بعد الفعل (شدّ) غير محققة

واقعيا في العالم المادي، لأنّ الصعود إلى السماء لا يحققه [شدّ الحبال]، إنمّا هو من قبيل خرق البنية، الشيء الذي حدّده التركيب:[لعنته السماء، فعاش طريدا]؛ إنه يحمل دلالة مقت الذليل الذي تمتد لعنته من الإنسان إلى السماء، فتأسس بذلك انزياح فعله [اللعن] نزل من: [السماء] مرتبطا بالإنسان، وكانت تلك اللعنة سببا مباشرا في عيش الذليل طريدا إلى الأبد، فعلى أثر اللغة تبقى مفعولية الذل والمهانة على الجبان، متوارثة إلى حين رفعها.

وكذا الجملة: [هام في نيلها]، فالفعل (هام) لايختصّ بـ: [الأماني]؛ لأن الفعل يقع على الشيء المادي لا الشيء المعنوي، فهذا خروج عن التركيب العادي المألوف، قصد إليه الشاعر بغية التعبير، عمّا تحمله نفسيته من مواقف تجاه شعبه، وذلك من أجل تحقيق الانتصار على العبودية. وما بين العبودية والحرية جاءت أداة الشرط "إذا" في الأبيات تحمل

<u>الربط بالجمل التفسيرية:</u> (داهمته الرزايا، غازلته الأماني)

وإذا الشعب، داهمته <u>الرزايا</u>،

هبّ مستصرخا، وعاف الركودا

وإذا الشعب ،غازلته <u>الأماني</u>

هام في نيلها، يدُكّ السدودا [1]

استهلّ الشاعر أبياته بتكرار (إذا)، فتولد انسجام دلالي وإيقاعي بين الشرط والجواب، لأن أفعال الشرط [داهمته، غازلته] تشدّا انتباه المتلقي إلى سماع الجواب الذي

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 15– 16.

يأتي معبرّا عن الجانب النفسي للشاعر، فـ "الموقف هو الذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب، وهو بحدّ ذاته قادر على أن يبلور الموقف."[1]

كما صاغ مفدي الجمل الفعلية التفسيرية: **[داهمته الرزايا، غازلته الأماني]** التي لا محل من الإعراب، جاءتا تتوسّط البناء الهندسي، حينها عمدتا إلى الربط بين الشرط وجوابه و بذلك تحكّم في سلامة التراكيب، فجعل الأبيات مقبولة عند المتلقي، لما تحمله من تماسك وانسجام واستثارة الحيرة والقلق لديه.

وباستخدام أداة الشرط "إذا" ربط الشاعر الفعل:[داهم] بالفعلين [هبّ] و[عاف]، وربط الفعل:[غازل] بالفعلين[هام] و[يدك]؛ إنّ الفعلين الماضيين [داهم] و[غازل] يتضمّنان معنى الشرط بغير جزم، وتحملان دلالة حتمية وقوعها دون شك أو احتمال، أي أنّ المداهمة أو المغازلة مُوَقّى بهما لا محالة؛ كما أن الفعلين الماضيين يخلصان إلى زمن الاستقبال، لأن الشرط يكون بالمستقبل، غير أن المبرد: ت(286ه) أجاز أن يقع جزاء الشرط في الأفعال الماضية التي تحيل معناها على الاستقبال.

لقد أسهمت هذه الصيغة في فتح المجالات الدلالية والإيحائية، وطوت بين طيّاتها نصائح وعظات وحكما، تعكس تجربة الشاعر وخبرته، فحافظ النص الشعري على قوة التأثير على الحالة النفسية للمتلقي، وبالتالي تجعله أكثر تقبلا للفكرة.

وما زاد في هذا التخريج، الرابط السببي في التركيبين الذي يجعل الفكرة مشروطة، بالرابط "إذا"، حينها بدت العلاقة السببية جليّة واضحة، لأنّ الجملتين[داهم] و[غازل] على صيغة [فاعَلَ]، وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف؛ لقد استعمل الشاعر الصيغة [داهم] للدلالة على فظاعة المآسي التي مرّت بها الجزائر، إبّان الاحتلال، أمّا [غازل] فقد جاءت للدلالة على المتابعة، فكانا سببين للجملتين: [هبَّ مستصرخا، وعاف الركودا]، فتعلّق الشرط بجوابه،

[1]– موسى ربايعه ، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتة للبحوث والدراسات10_13 تموز، ص 31.

وبهما ارتبطت أجزاء البيتين، فحقّقت نموا للنص الشعري واستمراره على التأثير في المتلقين، بعلاقة السبب والنتيجة، وبإشاعة شمولية الحكمة ومقاصدها التوجيهية والوظيفية؛ إذ:" تقدم نصائح تعكس تجربة الشاعر العامة في الحياة"[1]، فالتفاعل بين النص ومتلقيه هو الغاية المنشودة لمنشئ النص، فكما كان عمله أكثر إثارة، كما زادت أحقيته في التأويل والمشاركة. إن علاقة الشرط والجزاء في البيتين حقّقا علاقة منطقية، حكمت القصيدة وأدّت إلى انسجامها، ومن ثم مقبوليتها.

إنّ صيغة الماضي في الفعلين [داهم] و[غازل] تدل على وقوع الأحداث، في نقطة زمنية معيّنة من الماضي، ولكن وقوعها لا يزال مستمرا، كلما أتت مناسبة مشابهة لهما، إنّهما يصلحان لها في كل زمان، وبذلك تجري صيغة الماضي مجرى الحكمة والمثل:" فالأمثال: نماذج الحكمة لِمَا غاب عن الأسماع والإبصار، لتهدي النفوس بما أدركت عيانا"[2]، إنّها تُقيّم العلاقةَ الجدلية التي تنظم (حياة الفرد والمجتمع)، لِما تحْمله من غاية حجاجية بين النص وقارئه الذي يتبين القراءة التأويلية الواعية بذاتها وبالنص، والقادرة بالنتيجة على إعادة تداولية فكرة الرسالة. فالانسجام بين الفهم والمخيلة هو انسجام قائم على ربط السبب بالنتيجة الأمر الذي يعزّز المعنى لدى المتلقي، وقد أكّد ذلك حصول التوازي للتراكيب بقوله:

/إذا الشعب/، داهمته الرزايا/، /هبّ مستصرخا/، وعاف الركودا/

/إذا الشعب/، غازلته الأماني/: /هام في نيلها/ ، يدّك السّدودا[3] /

لقد رتب الشاعر أبياته بعبارات وجمل، فنشأ عن ذلك إيقاع تركيبي يعبر عن تفاعل الصوت مع المعنى، وتفاعل مواقع الكلمات، والتوازن الصرفي، وحركة القوافي؛ كل هذا

---

[1]- موسى ربابعه، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص 31.

[2]– محمد بن علي الترمذي، الأمثال من الكتاب والسنة، ت: على محمد البجاوي، دار نهضة، مصر، القاهرة ، 1974، ص 2–3 .

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 15 و16.

التضافر أدىّ إلى انسجام النص الشعري وترابط أجزائه؛ الأمر الذي يشدّ المتلقي ويربطه بالحالة الشعورية والنفسية للشاعر.

امتلكت الصيغ الصرفية للأفعال: [داهم/ غازل، هبّ/ هام، عاف/ يدّك/] وقعا سماعيا من جهة التصاق بعض الألفاظ المتعادلة دلاليا فـ:"المباعدة بين الدالين تضعف من النتاج الإيقاعي أو تلغيه"[1] فمن خلال الأفعال:-

[داهم ←—— هبّ]

[غازل ←—— هام]

يظهر التناغم الدلالي المنسجم، مع الإيقاع السائد في تلك الأبيات؛ فوقوع الأحداث في نقط زمنية معنية من الماضي وارتباطها بصيغة الشرط المتصدرة بـ "إذا" في مفتتح البيتين جعلها تقترن بالحكمة، إذ تبقى الأحداث مستمرة في المستقبل.

فكلّما: **[داهم] ←—— [هبّ] ، وكلّما:[عاف] ←—— [يدكّ].**

تنظم هذه الغاية الحجاجية، جدلية العلاقة التي بين:(الشعوب+الأمم) و(الواقع المعاش)، فترفع من قيمتها ومقبوليتها وتداولها بين الأفراد، عنئذ تصبح القراءة عملية تأويلية، واعية تربط السبب بالنتيجة، لتصل الفكرة إلى الأذهان بكل يسر، لما يوجد فيها من المتعة والمنفعة والتفاعل والإثارة.

[1]- محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص 177.

المزيد بحرف:

1_ **فَعّلَ** :

ومن أصالة الكلمة ما يصيبها من زيادة واعتلال، وما يتبع ذلك الأثر من تغيير المعنى وما تؤديه الدلالات من وظائف، نحوية وصرفية كدلالة الأفعال والأحداث.

يقول الشاعر:

حالما، كالكليم، كلّمه المجـ د، فشدّ الحبال يبغي الصّعـــــودا [1]

ويقول أيضا:

عطّلي سنَّة الالِه كما عطّ لتِ من قبلُ "هُوشِيمِن" المَريدا ...[2]

ويقول: **نَسِيتْ درسَها فرنسا فلقّنَّا فرنسا بالحرب، درساً جديدا** [3]

جاءت الصيغ الفعلية كلّمَ، عَطّلَ، لَقّن، كلها على وزن [فَعّلَ] وفَعّلَ = فَعَلَ + تضعيف العين للتكثير. يربط ابن جنى دلالة صيغة [فعّل] بالتكثير وتشديد [العين]، منها دون [الفاء] [واللاّم]، والسبب هو اختيارهم أقوى الحروف للمعنى القوي، وأقوى الحروف [العين] لتوسّطها، ولقلّة ما يعرض لها من إعلال.[4] فتضعيف الحرف الأصلي [العين]، جاء لإضافة التكثير؛ الأمر الذي يؤكّده ابن الحاجب: حين يرى أن"فَعّلَ للتكثير غالبا وذلك كأن يكثر فاعل فعّل أصل فعله، ومنه غلّقت الأبواب."[5]

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص، 18.

[3]– المصدر نفسه، ص، 18.

[4]– ينظر ابن جني، الخصائص، ص 155.

[5]– رضي الدين الاستراباذي، شرح شافية ابن حاجب في التصريف، ص 1– 92.

2- فَعّل: الاتساق بتكرار الحرف:

يشمل المكون التركيبي [كلّم] على مكوّنين، الأوّل أساسي وهو الفعل [عطل]، والثاني مكوّن تحويلي، المتمثل في تضعيف الصامت الثاني [العين] الذي أدّى إلى إكثار فاعل فعل الأصل، فجاء صيغة [عطّل] على وزن [فعّل] فأنتجت مكوّنا دلاليا جديدا، حيث نلمس من خلال تكرار [العين] اتّساقا، أكسب البنية النصيّة قبولا، حين أدّى وَقْعُها السمعي منح الكلمة اهتماما خاصا لدى المتلقي، لما يحمله هذا التحوّل من قابلية الانسجام مع الحالة الشعورية للشاعر، المشحونة بجملة من العواطف الثورية، وبتكرار هذه الصيغة في المكوّنين: [عَطّلتِ] و[لقّنَا] يفتح المجال الدلالي، وتزداد فاعليته في تواشج الجموع وتلاحمها، فبالإكثار من تعطيل فرنسا لسنن الطبيعة، فرضت حتمية الإكثار من تلقين الدروس، وفنون الحرب لها من طرف الجزائريين.

- **المزيد بحرف:**

أَفْعَلَ:

اعتمد الشاعر على المغايرة في الصّيغ، مما زاد من انسجام مقاطع القصيدة، يقول في البيت الثاني:

شاركتْ في الجهاد آدمَ حوا هُ ومدَّتْ معاصمـــــــا وزنودا

أَعْمَلَتْ في الجراح، أَنْمُلَها اللّ دن، وفي الحرب غصنها الأملودا[1]

جاء الفعل [أَعْمَلَتْ] على وزن [أَفْعَلَ] حيث أَفْعَلَ= فَعَلَ+ همزة التكثير، فأفعل بمعنى [فعّل] يأتي لغرض التكثير، مثل أَغْلَقَها بمعنى غَلّقَهَا [1]، ومنه الصيغة [أَفّعَلَ] = الصيغة [فَعّلَ] في الدلالة التي مفادها التكبير.

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 15.

عمل+ جعلته يعمل = أعمل؛ وُضِعَ المفعول هنا لمعنى الجعل، المستوحى من الهمزة، فتعدية الفعل [عَمَلَ] جاءت بعد أن يضمن الفعل معنى التصيير، (أي التأويل) في الصيغة [أَعْمَلَ]، يقال أولّته تأويلا إذا صيرته إليه فآل وتأوّل. هناك تحويل أو انزياح دلالي، صار بموجبه "الفاعل" الحقيقي (حواء) "مفعولا"،على سبيل المجاز التعويضي.

دلالة الصيغ الصرفية المركبة:

أ- تعريفها:

النمط: أداة نفي + فعل

الصورة: ما+ فعل

قال الشاعر:

زعموا قتله ... وما صلبوه ليس في الخالدين عيسى الوحيدا[2]

الاتساق بأداة الصدارة: النفي:

ورد الفعل [صلب] مقرونا بأسلوب النفي، المتمثل في الأداة [ما] التي حددت قطيعة الصلب ونفيه نفيا تاما، قال سيبويه: "... وإذا قال فعل فإن نفيه ما فعل، لأنه كأنه قال: والله لقد فعل فقال: "والله ما فعل "[3]، فحين نفت [ما] مضمون الجملة، وأبطلت إسناد الفعل إلى فاعله [واو الجماعة]، جاءت الجملة [ما صلبوه]، لتدل على الماضي البعيد الذي لم يتحقّق فيه الصلب مع نبي الله عيسى عليه السلام، ولن يتحقّق مع الشهيد زبانا.

---

[1]- سيبويه، الكتاب، ص 4 – 63.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 11.

1- سيبويه، الكتاب، ط1، ج4، ص 460 .

[فليس في الخالدين عيسى الوحيدا...]، ومن خلال هذه الفكرة بنى الشاعر موضوع القصيدة، المتمثّل في التمكين للثورة وخلود أبطالها، ليبقى المكوّن التركيبي [ما صلبوه] عنصر اتساق نصّي بين أبيات القصيدة بالأداة [ما].

- **<u>المزيد بحرفين</u>:**

ألفينا من نماذج الصّيغ في القصيدة: انْفَعَلَ، تَفَاعَلَ، افْتَعَلَ.

- **<u>صيغة انْفَعَلَ: الاتساق باضافة المكوّن التّحويلي:</u>**

قال الشاعر:

واندفعنا، مثل الكواسر نرتا دُ المنايا ، ونلتقى البارودا[1]

تحوي البنية التركيبية [اندفعنا] زيادة مزدوجة، تمثّلت في (الألف) و(النون) في أصل الفعل(دفع)، وهذه الزيادة أعطت معان جديدة لذلك افعل، مما يعني أن هناك تعالقا بين الصيغ والمعاني، وأن ما يوجد في الصيغة هو ضرب من الإسقاط لما يوجد في دلالتها.

وما يلاحظ في هذه البنية الجديدة، أنها تتركب من: **مكون أصلي** هو الفعل **[دفع]** + **مكون تحويلي:** هو المقطع **[ان]**، من مميزات هذه البنية المزدوجة أنّها تتمثل في اللزوم والمطاوعة، يقول المبرد: " وهو بناء لا يتعدى الفاعل إلى المفعول"[2]، المطاوع فعل لازم. أما المطاوعة فهي الانقياد والطاعة قال الخليل بن أحمد: (..)، "وطاوع له انقاد ، وإذا مضى في أمرك فقد أطاعك "[3]. والمطاوعة هي الموافقة [4] وقبول الأثر، يقول الرضي: "المطاوعة في اصطلاحهم التأثّر وقبول أثر الفعل، سواء أكان التأثر متعديا، نحو علمته الفقه فتعلمه،

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 11 .

[2]– المبرد، المقتضب، 1، ص 75.

[3]– الرضي، شرح الشافية، ص 1 / 103.

[4]– المصدر نفسه، ص 1 / 103.

أي قبل التعليم، فالتعليم تأثير والتّعلم تأثّر وقبول لذلك الأثر .. أو كان لازما نحو كسّرته فانكسر."[1] أي أردت كسره فبلغت منه إرادتي، فانكسر.

ويشير الرضي إلى أن المطاوع هو فاعل الفعل الثاني، وأن النحاة سموا فعله مطاوعا مجازا، ويظهر عندئذ أن الصيغة [اندفعنا] على وزن (انفعل) صيغت من بنية أساسية متعدية دفعته الصيغة:(انطلقت) يقول الشاعر:

سكت الناطقون ، وانطلقت الرشّـ ـاش ، يلقي إليك قولا مفيدا [2]

إن بناء الصيغة [انطلق] وفق البناء (انفعل)، لا يكون إلا لازما وليس له بناء أصلي، فلا يصحّ أن نقول: طلعته فانطلق، فالفعل انطلق ليس مما طاوع[3]، لأنه بمنزلة ذهب ومضى[4].

- **<u>صيغة تَفَاعَل</u>: الاتساق والانسجام بالمكوّن الدلالي المستحدث:**

وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين (التاء) و(المد(ا)) نجدها في قول الشاعر:

صرخ الشعب منذرا ، فَتصا مَمْتِ ، وأبديتِ جفوة وصدودا[5]

جاء المكون التركيبي [تَصَامَمَتْ] بمعنى المكون الأصلي [صَمّ]، ووضعه الشاعر لغرض التظاهر الذي تبديه فرنسا خداعا تجاه القضية الجزائرية، فكانت استجاباتها وعودا كاذبة؛ لقد ساهمت صيغة (تفاعل) في إبداء معنى التظاهر بالفعل وحقيقته، وهو ما عرفه سيبويه قائلا : "إن تَفَاعَلَ يجيء ليريك أنه في حال ليس فيها "[6]، أي يظهر لك من نفسه ما

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص1 / 103.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]– سيبويه، الكتاب، ص 76.

[4]– المصدر، نفسه، ص 77.

[5]– مفدي زكريا، الديوان، ص 17.

[6]– سيبويه، الكتاب، ص 694.

ليس عنده وفيه إظهار الفاعل، ما ليس كائنا في نفسه، وبالتالي يكون غير متّصف بالظاهرة على وجه الحقيقية.

ومن خلال هذا المكوّن الدلالي الجديد، أدّت البنية الصرفية (تفاعل) إلى الترابط والانسجام بين التراكيب، والصيغ التي تبقى جميعها مشدودة إلى بنى، تظهر وكأنّها إحالات تدعم التوازن الصرفي، بين بعض الصيغ التي تتضافر مع بنى أخرى نحوية ومعجمية، لتشكيل صيغ جمالية، يُعتَمد فيها على الترابط والانسجام والتماسك والتفاعل.

المبحث 2:

1.2 دلالة الصيغ الصرفية في المضارع والأمر:

يكون جمال البناء النصي باقتران الفعل بالقول، فيه تتضافر طرائق التوصيل وطرائق التلقي، حيث يبلغ القول كمال حسنه وجماله، بوجود الفعل، فهو أداة يستعملها كل خطاب يرتكز على العلاقة: **متكلم** ⟵⟶ **متلقي**.

ومن بين الأفعال التي استعمتلها العرب صيغة [يفعل]، للتردّد بين الحال أي الحدث الذي لم يتم، والاستقبال للحدث المنتظر وسموه مضارعا، لأنه يشابه اسم الفاعل في المعنى وفي حركاته وسكناته، وفي عدد حروفه [1].

يرى ابن الحاجب أنّ "المضارع ما أشبه الاسم بأحد حروف أنيت ... "[2]. وأشبه في إعرابه بالأصالة، فالمضارع معرب لأنه فرع منه.

- دلالة الحال المتصل بالمستقبل:

يدل الفعل المضارع على حدث وقع زمان المتكلم ومنه:

أ- دلالة الحال المتصل بالمستقبل في صيغ الفعل الثلاثي المجرّد:

قال الشاعر:

رافلا في خلاخل، زغردت تمـــــــ لأ من لحنها الفضاء البعـــــيدا[3]

وتسامى، كالروح، في ليلة القـد ر، سلاما، يشعّ في الكون عيدا

---

[1]- جلال الدين، السيوطي، همع الهوامع في شرح الجوامع في علم العربية ،ج1، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1327هـ، ص 44.

[2]- محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي، ص 487.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 9.

تكشف الأبيات عن كتلة من الأفعال المضارعة، كما يوضحّها الجدول التالي:

فَعَلَ	***يفعل***
ملء	تملأ
شعّ	يشعّ
هزّ	يهزّ
فكّ	يفكّ
خطّ	يخطّ
دكّ	يدكّ

اختار الشاعر هذا البناء [يفعَل] للدلالة على الحدوث في الحال، واستمراره المطلق بإحياء رمزية المشهد المتنامي، لحظة تنفيذ حكم الإعدام في حق الشهيد البطل أحمد زبانا، إن الحقيقة الثابتة لذلك العمل، جعلت تلك الأفعال المضارعة تنزاح، بحسب هذه القرينة المعنوية من دلالة الحال إلى دلالة الاستمرار، أرادها الشاعر في سياقات بعينها لإحياء ما كان من اضطهاد، وتحريكه من جديد وكأنّ الحدث تمّ الآن:

غازل+ هام ⟵ يدّك.

الاتساق بالتضاد على مستوى الصورة:

إن التّحوّل من صيغة الماضي إلى صيغة المضارع تضاد على مستوى الصورة، يسعى الشاعر به إلى التحوّل.

وبالتمعن في الصيغ: [يشعّ، يهزّ، فكّ، خطّ، دكّ]، وفي نسق خطاباتها نلحظ عدولا دلاليا سببه ارتداد الحركة، ونقص المفاهيم ممّا ولد تضادا معنويا، بين حركة الشهيد وهو يساق إلى المقصلة، وحركية الأفعال المزوّدة بالتضعيف، وما تحمله من دلالة القوة والشدة، فتتعاضد هذه الصيغ لتحيل الحركة السلبية للإعدام إلى حركة إيجابية، تفيد في مقابل الأفعال المضارعة التمسك بالحق، وعدم التراجع عنه، ومضاعفة الرغبة في التلاحم والمواجهة؛ الأمر الذي يؤكده صوت الشدّة واهتزازه الذي يكسب الأفعال جَرْسا عذبا، يؤثر في زمن النص، بطول ذبذباته الصوتية التي تؤثر في الآذان .

ب- صيغة :

فَعَلَ	***يَفْعِل***
بَغَى	يَبْغي
حَمَى	يَحْمي
جَزَى	يَجْزي

يقول الشاعر:

حالما، كالكليم ،كلّمه المجـ د، فشد الحبال يبغي الصعودا[1]

وجيوش، مضت، يد الله تُزْ جيها، وتحمي لواءَها المعقودا[2]

تستمر القصيدة في عملية التوالد الدلالي، من خلال حركية الأفعال المضارعة لصيغة [يفعل] الذي يعبر عن الديمومة، في تغيير الواقع الحزين، فأدرج الشاعر تكسير العين لتناسبها مع الانكسار والأحزان، فاجترار المأساة فرض استنهاض الهمم وشحذ العزائم، لقد وضعت الصيغة أصلا للدلالة على الحال، لكونها تجلّي حقيقة واضحة يوجهها الشاعر،

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

مفادها: أن الشهيد يزفّ ولا يعدم؛ ولترسيخ هذا الانطباع استعان بصيغ فعلية نحددها في الجدول التالي :

الصيغة	***الأفعال***	***العلة المعنوية***
فَعَلَ– يَفعل	تلا – يتلو رجا– يرجو دعا – يدعو ذرا – يذرو غزا – يغزو	اختار الشاعر هذا النوع من الصيغ الفعلية لتناسب الضمة لمعنى المفاعلة، فهي علامة القوة والشرف.

يقول الشاعر:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان، يتلو النشيدا[1]

قام ←——— يتلو يدل على ألاستمرار بحسب القرينة المعنوية؛ لأنه وقع في محل نصب على الحال.

وامتطى مذبح البطولة معـ ـراجا، ووافى السماء يرجو المزيدا [2]

امتطى ←——— يرجو

وتعالى، مثل: المؤذن، يتلو كلمات الهدى، ويدعو الرقودا[1]

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 9.

[2]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 10 .

تعالى ←——— يذرو

ثـــورة تملأ العوالم رعبـــا وجهاد، يذرو الطغاة حصيدا[2]

واضرميها عرض البلاد شعاليـ ـل، فتغدو لها الضعاف وقودا [3]

كما استخدم الشاعر صيغة [فَعِل – يَفعَل]، نُجْمِلُها في الأفعال التالية:

رَضى – نرضَى

في قوله: **ليس في الأرض سادة وعبيد**

كيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟ [4]

جاءت الصورة: **[كيف + نرضى]**، للدلالة على تأكد الرفض والتمرد، على صفة الاستعباد التي عومل بها الانسان الجزائري، في تلك الفترة الاستعمارية، وهكذا وضّحت الصورة مدى حرقة الشاعر على حاضر أمته.

ويقول كذلك:

أمن العدل صاحب الدار يَعْرَى وغريب يحتل قصرا مشيدا ؟[5]

فَعِلَ ←——— يَفعَل.

عرى ←——— يعرى تتضّح دلالة المضارع على الاستقبال، لأنه سبق بـ(أ) الاستفهامية.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 10.

[2]– المصدر نفسه ، ص 12.

[3] – المصدر نفسه ، ص 17.

[4]– المصدر نفسه، ص 16.

[5]– المصدر نفسه، 16 .

دلالة الحال المتصل بالمستقبل في صيغ الفعل المضارع الثلاثي المزيد:

نحدّدها في الجدول التالي:

الصيغ	***الأفعال***	***الأبيات***
أفعل– يُفْعِل	أهمل – يهمل	إن من يهمل الدروس، وينسى ضربات الزمان، لن يستفيدا [1] الصيغة [يهمل] تدل على الاستقبال لاقترانها بأداة الشرط [مَنْ] ...[2]
فَاعَلَ – يُفَاعِل	نَاجَى – يُنَاجِي	شامخا أنفه، جلالا وتيها رافعا رأسه، يناجي الخلودا[3]
تَفَاعَل – يَتَفَاعَلُ	تَهَادى – يتهادى	قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان، يتلو النّشيدا[4]

[1]– مفي زكريا، الديوان، ص 18.

[2]– انظر: مُغنى اللبيب، ص337.

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 9.

[4]– المصدر نفسه، ص 9.

سوف لا يعدم الهلال صلاح الدّ ين، فاستصرخي الصليب الحقودا.[1]

ج- ما سبق بناصب وخلصت دلالته للمستقبل:

<u>الاتساق بالمفارقة والانسجام بتقنية القناع:</u>

صيغة: **فَعَل – يَفْعَلُ:** عَدَمَ – لا يعدم، اقترن الفعل المضارع المنفي بـ (لا) بحرف الاستقبال والتنفيس [سوف] الذي يدلّ على أنه لم يحدث بعد، لأنّ (سوف) تختص ببناء **[لا يعدم]** ، ثمّ جاء الفعل المضارع منفيا بـ(لا) النافية مستقبلا للجملة الفعلية [يعدم]، فتنفي نسبة [العدم] إلى الهلال رمز الجذور الحضارية لهذه الأمّة؛ وتأكيدا على اتّخاذ الشاعر شخصية [صلاح الدين الأيّوبي] قناعا، اعتمد من خلاله على عنصري الإثارة والتلميح، فاستخدم ما يسمى المفارقة: وهي "صنعة لغوية ماهرة يلتقي فيها صانعها ومستقبلها، ولا تّتضح إلاّ من خلال سباق فكري ثقافي مشترك بين منتج القول ومتلقيه"[2]. جاء به الشاعر من التراث، فاعتمد التناص، في عقد المقارنة بين رمزية شجاعة وإقدام [صلاح الدين] الذي يمثل الماضي المنشود وصفحاته المشرقة، إنّه يعود ثانية مع أبطال ثورة التحرير، ورفعهم لرمزية الهلال الذي يعكس توجّه هذه الأمّة وفكرها الديني، وانهزامية الواقع (الحاضر) وظلاميته، المتمثلة في رمزية صليب الاحتلال.

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان ، ص 18 .

[2]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002 م، ص 56.

إنّ للعلاقة الدلالية قيمة تأويلية، تمنح القارئ فرصة التأمل، فتنّبه وعيه إلى إدراك العناصر السياقية التي تسهم في تحقيق فهم الظواهر المتنافرة، وإن كانت تمثل أوجها متعدّدة لحقيقة واحدة[1]، لعبت فيها الأفعال المتعاضدة، دورا بارزا في انسجام النص الشعري.

ففي قوله: [سوف لا يعدم]؛ أي لا احتمالية لوقوع هذا الفعل في الزمن المستقبل مطلقا، لأنه جرى مجرى العادة، فلا يتقيد بزمن بعينه. وتؤكّد ذلك (لا النافية)؛ إنّها قرينة لفظية تحيل المضارع إلى الزمن المطلق، قال: سيبويه" وتكون "لا" نفيا لقوله يفعل ولم يقع الفعل، فتقول لا يفعل"[2] فصفة النفي مطلقة غير محدّدة بزمن معين، لذا جاء الفعل في سياق من التعميمات.

وبالمفارقة بين الجملة الفعلية: [سوف لا يعدم]: وفعل الأمر[**استصرخي**] أسسّ الشاعر رؤية جدلية، بين الماضي والمستقبل، قوامها فضاء خاص، انطلاقا من فضاء النص الغائب الذي أبان عن تعادل موضوعي، بين طرفين متقابلين، تتمثل في ثنائية الماضي والحاضر التي عزّز الشاعر بها مقبولية نصوصه، عبر مناقشة قضايا وطنه، في العديد من قصائد الديوان؛ مما يحفّز المتلقي على التفاعل معها، لِيَقِينِها وقدسيتها في الوعي الجماعي. إنّ القدرة على استخدام وتنويع الأساليب، كأسلوب الأمر الذي يعتبر من أدوات الصدارة في فهم النص/ الخطاب، وتحقق تماسك النصوص وانسجامها، وهذا يضفي إلى تداخل العلاقات الدلالية وتكاملها وتماسك مضامينها في خطابه الشعري.

2.2 دلالة الفعل المضارع على الزمن الماضي:

انسجام المعاني في تدافع لولبي:

قال الشاعر:

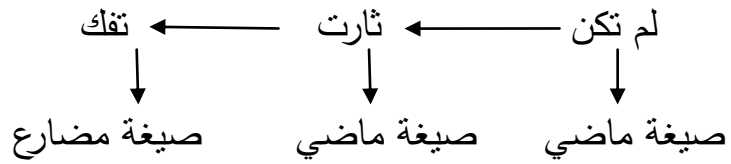
[1]– ينظر: سامح الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، ع ، 06، ص 378 .

[2]– سيبويه، الكتاب، ص 222/4.

ثورة، لم تكن لبغي، وظلم في بلاد ثارت تفكّ القيودا [1]

(لم + فعل مضارع يكن) صيغة تنقل المضارع **[تكن]** إلى الماضي؛ لأن **[لم]** تجزم الفعل المضارع وتنفي معناه، فيكون مقطوعا عن الحال، يقول ابن يعيش: "أمّا" و"لم" فإنهما ينقلان الفعل الحاضر إلى الماضي."[2] أي أنه وقع موقع الماضي، فلا يكون معناه الحال ولا الاستقبال.

أما الفعل **[تكن]** فقد زاد اللغة جمالا بتغيراته النحوية والدلالية؛ ذكر السيوطي على لسان ابن بابشاذ أن:" كان أمّ الأفعال، لأن كل شيء داخل تحت الكون، لا ينفك من معناها"[3]؛ لقد وظّف الشاعر البناء **[تكن]**، ليعكس للمتلقين الأجانب بالجزائر المشهد الثوري، فرسمها في صورة رائعة تمثلت في أبنية الصيغ التالية:



لقد أسّست الأفعال الماضية **[لم تكن]** + **[ثارت]** بنية البيت بأزمنة شعرية، نقلت حركة البيت والقصيدة في شكل صورة متحركة، تعمل على تطوير المعاني التي تتدافع في شكل حركة لولبية، منحت القصيدة بنية مستديرة، تمكّن القارئ من تتبّع حركة النّص الدورانية التي" تختار الصيغة التي تتوافر لها القرائن التي تساعد على تحميلها معنى الزمن المعين المراد في السياق"[4].

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 12.

[2]– ابن يعيش، شرح المفصل، ج7، ص 30.

[3]– السيوطي، الأشباه و النظائر، دار الكتاب العربي، ط 1، 1984، ص 71/1.

[4]– علي جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، الدار العلمية الدولية، ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002 م، ص 52.

إن دلالة الرفق في الصيغة **[لم تكن]** + **دلالة الثوران في الصيغة [ثارت]** ⟵ **فجر صيغة المضارع [تفك]** كل القيود في الحال وفي الاستقبال؛ فكان التضاد قِوَام الحركة بين صيغ الماضي وصيغة المضارع.

3.2 الدلالة الزمنية لصيغ فعل الأمر كأداة ربط:

إذا كان الأمر هو اللفظ الموضوع لطلب الفعل على سبيل الاستعلاء، فإن صيغته الصرفية في اللغة العربية هي ذاتها صيغ الفعل المضارع، مع إبدال حروف المضارعة (أنيت) في أوله مضمومة؛ وكذلك ملاحظة علامة البناء على آخره، وما يطرأ عليها من تغيير في حروف وحركات، وفي سياق الطلب يمكن فهم صيغة الأمر على الاستقبال البسيط، المتضمن معنى الطلب المنفذ بعد انتهاء زمان المتكلم، والاستقبال المستمر الذي يدل على طلب الاستمرار بالعمل وفق ما يميله سياق النص.

أ- **صيغ الأمر من الثلاثي المجردة**: صيغة : **فَعَلَ – افْعَلْ والتماثل البنيوي الزمني وفاعلية الإيقاع:**

شنق	اشنقوني
صَلَبَ	اصلبوني
نقل	انقلوها
صَفَعَ	اصفعني
بلع	ابلعي
مطر	امطري
ملء	املئي

حشر	احشري
جَعَلَ	اجعلي
ربط	اربطي

بالعودة للقصيدة السابقة التي مطلعها: **قام يختال كالمسيح وئيدا...** نسلّط الضوء على زاوية غير التي دُرِسَت آنفا.

يقول الشاعر:

اشنقوني، فلست أخشى حبالا واصلبوني، فلست أخشى حديدا[1]

احفظوها، زكية كالمثاني وانقلوها، للجيل ذكرا مجيدا[2]

يتّضح أن البيت الأوّل يحقّق توازنا تركيبيا تاما، من خلال التماثل البنيوي الزمني:

اشنقوني / اصلبوني.

فلست أخشى / فلست أخشى.

فنَجَم عن ذلك تناسقا صوتيا، جرّاء تشابه نهايات الأفعال:[اشنقوني/ اصلبوني]، [فلست أخشى×2] ممّا زاد في فاعلية الإيقاع الذي ساهم في التماسك النصي، وفي كشف الحالة الشعورية المتوترة للشاعر، والتي تُسْتشفّ من تواتر الأفعال الطلبية التي تحمل صفة الاستمرارية، وفيها إشارة إلى تواصل الارتباط بين الوطن وأفراده، والتمسك بحقوقهم تجاهه وعدم التراجع عن مطلب التحرّر والانعتاق.

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص 11.

لقد حقّق التركيب السطحي لأسلوب الأمر **(اشنقوني)**، المناسبة بين البنية السطحية والمعنى الداخلي المرجو؛ إنّ الفعل **[اشنقوني]** بنية محوّلة من البنية التجريدية الخبرية **[تشنق فرنسا زبانا]**، كان الفاعل فيها مصرّحا به، ليتحول في صيغة الأمر الجديدة إلى إشارة ضمنية في صورة صوتية **(الواو)** ذي الوظيفة الاسمية النحوية، "فصارت مهمّة النحو هي الربط بين عالمي(الأفكار) والأصوات"[1]، فتغييب الفاعل الصريح في الفعل **(اشنقوني)**، يجعله يتخلّى عن مهمته التقليدية ليتحوّل إلى أداة بنائية في البيت، لأن: "قلب العمل الوظيفي للفعل، وتحويله إلى نواة بنائية في النص، هو الخروج الميداني من البنية التعبيرية السائدة "[2] إلى دلالة تنزاح وظيفتها الوضعية، لتصبح نواة أساسية في بناء البيت والقصيدة؛ حينها يأمر الذبيح جلاده بتنفيذ حكم الإعدام بقوّة، ما دام الفعل **[شنق]** يرفعه في حركة مقدّسة إلى درجة العلّيين.

يقول الشاعر في موضوع آخر:

يا "زبانا"، أبلغ رفاقك عنّـا في السماوات، قد حفظنا العهودا[3]

إلى أن يقول:

يا سماء، اصعقي الجبان، ويا أر ض ابلعي القانع، الخنوع البليدا [4]

يا فرنسا، امطري جديدا ونارا واملئي الأرض والسماء جنودا [5]

الربط بالحذف:

نلمس في البيت الأول تحويلا بحذف الفعل في قوله:

---

[1]– محمد، حماسة "النحو والدلالة"، دار السلام، ط1، 1983، ص 23.

[2]– سمية درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط2، 1992، ص 149 .

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 11.

[4]– المصدر نفسه، ص 17.

[5]– المصدر نفسه، ص 17.

[يا زبانا] حذف الفعل لإرادة النداء، والتقدير:[أدعو زبانا]، لقد عوّض النداء الفعل المحذوف دلاليا ووظيفيا، لتأكيد الإرادة العميقة لتحرير الجزائر، ويتأكد ذلك بالملازم الخطي فعل الأمر **[أبلغ]** الذي تمّ فيه التحويل بالأمر المباشر، فأحاله إلى تركيب سطحي أمري، حين أسقط الشاعر الفاعل الصريح لفظا من الفعل [أبلغ]، فحوّل المعنى الأول من نمط خبري سردي، يُعْنَى بمجرد الابلاغ إلى معنى الأمر المباشر بالإبلاغ .

وقد تعدّدت صيغ [فَعَلَ إلى افْعل]، نذكر منها:

واحشري في غياهب السجن شعبا سيم خسفا، فعاد شعبا عنيدا [1]

واجعلي بربروس، مثوى الضحايا إن بربروس مجدا تليـــــــدا [2]

واربطي، في خياشم الفلك الـــدوّ ار حبلا، وأوثقي منه جـــيدا [3]

من خلال الأفعال:[احشرى، اجعلي، اربطي] تتّضح الصيغ الآمرة، ذات السِّمات المنسجمة مع الحركة الترويعية التي جسّدت البعد النفسي، المتجلّي في قلق الشاعر، وألمه ورغبته في التحرّر. وهذا النوع من البناء جعل القصيدة وحدة كلية مترابطة، حيث تسهم كل جملة سابقة في فهم الجملة التي تليها.[4]

ب- أصول الفعل حذفت علّته : <u>ما حذف منه لام الكلمة</u>:

صيغة: افْعِ (بكسر العين).

الفعل: اقض.

---

[1]- مفدي زكريا، الديوان ، ص 18 .

[2]-المصدر نفسه ، ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص 18.

[4]- ينظر: محمد العبد، اللغة، والابداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ، ط1، ص 36.

واقض يا موت في ما أنت قاض أنا راض، إن عاش شعبي سعيدا [1]

ج- **صيغ فعل الأمر المزيد بحرف واحد:**

صيغة: أَفْعَلَ – افْعِلْ:

أَبْلَغ – ابلِغْ

أَضرَم – أضرِمْ

أَوْثَقَ – أوْثِقِي

قال الشاعر: **واضرميها** عرض البلاد شعاليـ ـل، فتغدو لها الضعاف، وقودا [2]

وكذلك:

واربطي، في خياشم الفلك الدوّ ار حبلا، **أوثقي** منه جيدا[3]

د – <u>صيغة الأمر المزيد بثلاث حروف كعلامة متشابكة:</u>

صيغة :

<u>استفعل</u>	***<u>استَفْعل</u>***
استشيط	استشيطي
استصرخ	استصرخي

قال:

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]– المصدر نفسه، ص 18.

استشيطي على العروبـــة غيظا واملئي الشرق والهلال وعيـــدا. [1]

سوف لا يعدم الهلالُ "صلاح الديـ ـن"، فاستصرخي الصليب الحقودا [2]

رسّخت أبيات القصيدة المعنى العام للنص الشعري، باستعمالها لصيغ الأفعال المتنوعة، فكانت الصورة حاضرة في جلال الفعل النضالي، حيث جاءت أغلب تلك الصيغ الصرفية منسجمة، مع دلالتي الترويع والحركة السوداوية لحقل الاحتلال، وما يتبعه من طاقة الجمل الفعلية لكل ما تحمله من دلالات تعبوية، يترجمها الجدل المنطقي للثنائية الضدية، بين الحق والباطل، والايجاب والسلب، ممّا زاد من قيمتها ومقبوليتها لدى المتلقي الذي تفاعل مع النص الشعري المتماسك، ضمن أيقونات متكاملة الدلالة، تأسّست فيها الوحدات الصرفية، كعلامات متشابكة تسبح في شق بنائي متماسك لفظيا ومنسجم دلاليا، يحمل بين طياته مقصدية الرسالة الثورية التي تجري في ثنايا القصيدة والديوان بكامله، لذا كان مستوى المقبولية يزيد عند المتلقي، بزيادة قبوله للوحدات النحوية والوحدات الصرفية للنص، ويتعاطى معه بما فيه من عناصر التماسك وآليات الانسجام، مرورا بالجانب الصوتي والنحوي والصرفي؛ فالتركيب النحوي نظام من المعاني، والعلاقات التي لا تجد تعبيرا شكليا عنها، إلا فيما يقدمّه الصرف من خلال المباني والقرائن اللفظية[3]، والقرائن المعنوية، كتخصيص المساحة النصية للحضور الديني في شكل تناص، لأعلام تاريخية ودينية يوثّق بهما الشاعر لقيمتي الأمن والأمان .

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 17.

[2]– المصدر نفسه، ص 18.

[3]– حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 ، ص 135.

الفصل الثالث

3

الاتّساق التّركيبي

تمهيد

المبحث 1: بنية أسلوب الاستفهام كأداة ربط لها الصدارة في الكلام:

الربط بالمحوّل الدلالي.

الاتساق بالاستبدال.

الاتساق بالحذف:

الترابط بعلاقة الصيغ العقلية والصور البيانية.

المبحث2: الصلة والاتساق التركيبي:

تحليل المكونات الأساسية لتركيب النداء.

البعد الحجاجي لجملة الصلة.

تمهيد

تساهم البيئات والعوالم الذهنية والأسطورية والاجتماعية في تأسيس المناخ الفكري للأدب، وتخلق فيه التأمّل والفكر والحسّ، ومن خلال هذا الخلق الشعوري تنمو الشعرية التي ترتبط باللغة والفكر، وتعبّر عن الحالة النّفسية والوعي الخفي في حسّه وذاكرته، "فنحن حين نقرأ الشعر نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة، وتنفتح بصيرتنا مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التي رسمها الشاعر، ودفعنا إلى رسمها من جديد"[1] وفق قراءة إبداعية خلاّقة، تجعلنا نشارك في الوعي الخفي وفي تحولات الجمل وروابطها، من أجل اكتشاف دواخل النصوص واستِجْلاء معانيها؛ فقراءة النص الشعري:"هي عملية إنتاج المعاني وانفتاح القارئ عل النص، واستنباط المعاني التي توجه بها شبكة العلاقات الداخلية، بين الكلمات والأشياء في ذلك النص"[2]، المتميز باللغة الشعرية التي تنعتق معانيها الظاهرية السطحية، لتنتج دلالات جديدة تكتسبها من خلال سياقها اللغوي الذي "يطلق سراح الكلمات ويحرّرها، ويعيدها إلى فضاء الخيال"[3]، المفتوح على صياغة وعلاقات ترابطية، تتحدّد بقوّة مع بنية وحدة المعنى، ووحدة سياق اللغة الذي يعني ترابط أجزاء النص حين يمثّل نسيجا ضامّا موحّدا؛ إنّه بنية كبرى أساسها الجملة.

قد تشير البنية إلى البناء أو النظام أو التماسك الهندسي؛ فإذا كانت نظاما منسّقا "تحدده كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات، المنطوقة التي تتفاضل ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل"[4].

---

[1]– مكاوي عبد القادر، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص 22.

[2]– عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 1.

[3]– عب الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ص 268 .

[4]– زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، ص 77 – 78.

كما قد تكون مجموعة من العلاقات التي تربط العناصر ببعضها مشكلة – في مفهوم سلطة النص– المحور الأكثر ديناميكية، من حيث أدائها في عكس مفاهيم المرجعية للنص، يعني هذا أن البنية تعمل على تجسيد الرؤية الفنية والجمالية للنص، ولا يتشكل الخطاب الجمالي إلا بدخول وحضور الخطاب البلاغي، بامتياز ليساهم كآلية رئيسية في تحقيق التواصل المميز، والمثمر بين: سلطة نص الخطاب، الدلالية، وسلطة القارئ \ المتلقي الذي يبذل جهدا، وتآزرا لبيان المعنى، وتأويل الدلالة المتَضَمَّنَة التي يفصح الشاعر أو المتكلم عن معناها العميق، ويتعذّر على المتلقي الوصول إلى ذاك المعنى، دون تتبّع العناصر اللّغوية التي "تسير وفق أحكام لغوية وإرادة ذاتية، تبدأ عبر اختيارات تجيزها اللغة، ليصل المنتج إلى مستوى الإبداع والابتكار، فيخترق سنن اللغة وقوانينها"[1].

وهذا الانتقاء والتأليف مرتبط بالبناء الذي بدوره مرتبط بالجملة، من حيث ترتيب عناصرها لإيصال المعنى للمتلقي؛ لكونها تركيب معين مستقل مفيد، يكتفي بها كل متكلم ومستمع، إنها مركب نحوي دال بـ"شكل لغوي مستقل"[2].

لقد وضع لسانيو ما فوق الجلمة:" نحو النص" الجملة كبنية صغرى، تتحرك متجهة نحو مثيلاتها، لبناء البنية الكبرى، "إنّها وحدة صغرى في وحدة كبرى، ترتبط فيها العناصر بأدوات ترجع إلى الفعل والاسم"[3] فتستعين بها اللغة كأدوات ربط، تعمل على تماسك البناء اللغوي وتألّقه، إنّها تمثل مدخلا حيويا لبواطن نص الخطاب، وتؤسّس سلطة القراءة، كخطوة يؤوّل فيها القارئ، بممرات مختلفة، ليصل إلى فهم التفاعل مع المتلقي، "والاتساق لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، وإنما يتم أيضا في مستويات أخرى كالنحو والمعجم، وهذا بتصوّر الباحثين للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد ومستويات: الدلالة(المعنى)، والنحو والمعجم(الأشكال)،

---

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 176.

[2]- John, Lyons, linguistique générale,(introduction، linguistique théorique) , traduction :Dubois Charlier robinson , Larousse , imprimerie hérisse , France , paris , 1983 p,133.

[3]- ينظر: أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، سوريا، 1999، ص 236.

والصوت والكتابة (التعبير)، يعني هذا التصوّر أن المعاني تتحقّق كأشكال، والأشكال تتحقّق كمعايير؛ وبتعبير أبسط تنقل المعاني، إلى كلمات والكلمات إلى أصوات أو كتابة"[1].

فالشكل هو كيفية بناء الكلمة ذات النظام المعين، والوظيفة المحددة المرتبطة بعناصرها، اللغوية بالدوال ومدلولاتها حيث تحدّد العلامة، فيتمّ من خلالها أداء معنى معيّن، في إطار السياق الذي يكوّن علاقة تواصلية مع النص، يخاطب فيه المتكلم المتلقي ويجرّه إلى تحفيز ذاكرته، كخرق أفق توقعه ومن ثم سحبه اختيارا إلى بؤرة الاستعمال في الصناعة الكلامية، حتى ينسجم والغاية الدلالية لرؤية الخطاب، ومضمونه الدلالي المعقد الذي لا يتأتّى لولا آلة الأداة، إنّها "كلمة تكون رابطة بين جزئي الجملة، أو بينهما وبين الفضلة، أو بين جملتين"[2]، فالأداة لفظة، تستعمل للربط بين الكلام، أو للدلالة على معنى في غيرها كالتعريف في الاسم، أو الاستقبال في الفعل[1]. والعلاقة التي تعبر عنها الأداة إنما تكون بالضرورة بين الأجزاء المختلفة، وذلك كأدوات الشرط والاستفهام[3]؛ ويتّضح أن عملها ينحصر في أداء معنى وظيفي، لذا سمّاها البصريون حروف المعاني، وينسب للكوفيين تسميتها الأدوات[4] لكونهاعلامات لغوية.

يقوم القارئ بتوظيف خبراته بعمليات عقلية معقدة، ليفسّر ما كان غامضا من تلك العلامات، وما يتحدّد على مستوى دلالاتها ومدلولاتها، وما تشير إليه النصوص من وقائع[5] ذهنية مجردة... تعتبر النواة التي لابد منها لفهم الجملة، ولتمديد معناها الدلالي[6] الناجم عن الأبنية التركيبية، المشكّلة للبنية العميقة للنص، بفعل استخدام العناصر اللغوية كأدوات الربط، فنظام الربط الذي يوطّد حلقات التوالد، في السلسلة اللغوية يحقّق تماسك النص ويخلق التناسق؛ ليؤكد ثبات الرسالة بما تطرحه في ذهن المتلقي.

---

[1]- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام النص، ص 15.

[2]– الغلاييني، مصطفى، جامع الدروس العربية ، راجعه: عبد المنعم خفاجة بالمكتبة العربية، صيدا، بيروت، ط 8، 1986، 1\31.

[3]- حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 123.

[4]– الغلاييني، مصطفى، جامع الدروس العربية، 1\31.

[5]– ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ص 236.

[6]– ينظر: إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة ، الأردن، ط 1، 2007، ص 95.

ومن المفيد أن نذكر ،أنه لولا الربط لما تمت العملية التركيبية؛ لأنّ اللغة تستعين بأدوات الربط في نسيج أبنيتها وتراكيبها، وبدونها يصعب الولوج إلى مسالك ودروب تيمات النص، فقد تنبه عبد القاهر إلى ذلك فقال: "حيث يصعب على المرء أن يتخلى عن أي رابط وإلا كان التفكك وتهلهل النسج"[1]، لكونه اللبنة الأساسية في جسد اللغة التي يولد منها النص\الخطاب المتماسك، فهي الأدوات أو الوسائل التي تتمّ بها اللحمة للوصول إلى الترابط النصي.

إذا كان الاتساق هو ذلك الترابط المنظم بين الجمل، والذي يتم بأدوات ووسائل لغوية، فإن لظاهرة الربط أثر عظيم في التماسك النصي والانسجام، وبالتالي تعدّ الظاهرة الأبرز المتناولة في نحو النّص، وهي عديدة ومتنوعة، نذكر منها الربط التشريكي، والربط الاستدراكي، والربط الإحالي، والربط التعليلي والربط السياقي... الخ. ومن أنواع الارتباط المباشر ما نشأ من معنيين، بلا واسطة لفظية، ولفهمها نلجأ إلى أنواع تداعي المعاني في ذهنية المتلقي، أما الارتباط الغير مباشر، فينشأ من اصطناع علاقة نحوية سياقية بين معنيين، باستعمال واسطة تتمثل في أداة رابطة، تدل على تلك العلاقة أو ضمير بارز عائد.

وانطلاقا من ديوان "اللهب المقدس" نجلّي اتساق نصوصه وانسجامها، وفق الآثار والعلاقات التي تحدثها روابط الاستفهام، وهي روابط لا إحالية، مهمتها وصل أجزاء النص ونسج تركيبه.

[1]- محمد مندور، في الميزان الجديد، دار النهضة مصر، القاهرة، (د ت)، ص 176 – 177 .

المبحث :1

1 بنية أسلوب الاستفهام كأداة ربط لها الصدارة في الكلام :

يقال عن الاستفهام أنّه:" طلب الإفهام، والإفهام تحصيل الفهم، والاستفهام الاستعلام، والاستخبار بمعنى واحد."[1] كما أنّه طلب حصول صورة الشيء في الذهن[2]، وهو"تساؤل تناقض ورفض ثبات الأشياء، وكشف ما تنطوي عليه من مفارقات .

وقسّم البلاغيون الاستفهام إلى: استفهام حقيقي، واستفهام مجازي، واستفهام بلاغي؛ فالاستفهام الحقيقي هو سؤال به جواب، وينقسم إلى الاستفهام التصديقي: وهو إثبات النسبة بين شيئين أو نفسهما، والاستفهام التصويري طلب تعيين أحد الشيئين، أما المجازي هو ما انحرف عن هذه الدلالة إلى دلالات أخرى. إنّه يضفي على دلالة التراكيب دقة المعنى وانفتاحه إلى دلالات أخرى، تثير فكر القارئ: "فهو أسلوب يكشف عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه، والخروج من ضباب الحيرة لنور الحقيقة "[3] باستعمال وتوظيف جملا خبرية وجملا إنشائية، تبتعد بالإبداع عن التعيين، ليقترب من التركيب والتضليل، ليتحوّل استفهامه إلى متتالية، تكثّف الدلالة وتعمّقها لبناء (تصوّر) ما، فلإحضار نسق فكري مناقض للوعي يقوم الشاعر باستبدال نمط الإخبار بالاستفهام أو الاستخبار، يقول الجويني:" أقسام الكلام: الأمر والنهي والخبر والاستخبار وهذا قول القدماء"[4].

---

[1]– أبو البقاء محي الدين عبد الله بن الحسين، اللباب في علل البناء والإعراب، ج، ط1، ت: غازي مختار طليسات دار الفكر، دمشق، 1995، ص 129 .

[2]– أبو الحسن علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د ت)، ص 27 .

[3]– حسن عبد الجليل، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2001، ص 6.

[4]– الجويني (أبو المعالي عبد الملك بن عبد الله بن يوسف)، البرهان في أصول الفقه، ج1، ت، صلاح محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1417 \1987، ص 59 .

الأمر الذي أكدّه ابن فارس حين ساوى بين معنى الاستفهام والاستخبار، في صفة الطلب فقال:" الاستخبار: طلب خبر ما ليس عند المستخبر، وهو الاستفهام "[1].

والمتأمّل في ديوان مفدي زكريا، يرى أن أسلوب الاستفهام يحتل مراتب متقدمة بين الأساليب الطلبية، في شتّى القصائد؛ نرصد هذه الظاهرة اللغوية – مرّة أخرى في قصيدة (الذبيح الصاعد)– لنؤكد تنوّع أدوات الربط والارتباط، وتشابكها في قصيدة واحدة ناهيك عن كل القصائد، يقول الشاعر:

ليس في الأرض سادة وعبيد

كيف نرضى بأن نعيش عبيدا ؟

أمن العدل ، صاحب الدار يشقى ؟!

ودخيل بها، يعيش سعيدا ؟

أمن العدل، صاحب الدار يعرى

وغريب يحتل قصرا مشيدا ؟

ويجوع ابنها، فيعدم قوتا

وينال الدخيل عيشا رغيدا؟؟

ويبيح المستعمرون حماها

ويظل ابنها، طريدا شريدا [2]

يخاطب الشاعر أمته مستعملا أداة " كيف" التي تفيد الإنكار المقرون بالتوبيخ والتقريع، وتدل على معنى في نفسها وهو الحال، والاستفهام فما بعده؛ أي أن أصل [كيف] الموضوعة

[1]– ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، ت، أحمد صقر الهيئة العامة لقصور الثقافة، (سلسلة الذخائر، العدد: 99) ، يوليو 2003، ص 292 .

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 16.

له في اللغة هو بيان الحال أو الهيئة، لكنّها هنا، جاءت للاستفهام الاستنكاري يزوّد به حرارة الأنفة لدى أفراد أمّته؛ فكانت أداة مناسبة للمعنى أو للقصد المراد تبليغه؛ إنّه ينكر ذلك الخضوع والاضمحلال من شعبه فيقوم بتوبيخه، حين ينبّه بأنّ زمن الاستعباد قد ولّى، فماذا لو تأمّل الشعب الخانع في وحل المذلة، ذلك لثار وغيّر حاله.

ولو استجلينا الدلالة الكامنة في باطن الاستفهام الانكاري التوبيخي، لوجدنا أنّه لا ينبغي أن يتحقّق الرضا بالعبودية، وهذا لا يقتضي عدم وقوع المُوَبَخِ عليه بالفعل، وإنما يقتضي كون الشعب بصدد فعل ذلك؛ إنّ رضا الاستفهام – هنا– يتّخذ معنى الإنكار؛ أي كيف (نرضى) ؟؟ والحال أننا عالمون بالأمر. أمّا وجه تحقيق معنى التوبيخ، فيكون أنّ الرضا مع هذه الحال، ينبّئ عن الانهماك في الفعل، فلقد دلّ الاستفهام في المقطع على:" الإنكار التوبيخي الذي يقتضي أن ما بعده واقع، وأن عمله ملوم"[1].

لقد عرف الشاعر حال شعبه، فتنبّأ بما ينبغي له الاستفهام عنه، ولئن مُثِّلَ مفدي في بنيته النحوية المجردة، فإن شعبه مُمَثَّلٌ في البنية المنجزة. لقد بنى الشاعر بنية شعرية من أجل أهدافه السياسية والثورية، استطاع من خلالها السماح للمتلقي، بممارسة فعل التأويل على النص واستجلاء المعاني، وشحذ ذاكرته المعرفية لرسم تمظهر مختبئ تدركه ذاته؛ إنّه عنصر محوري من عناصر المقام، حقّق هدف الشاعر عندما جاء به بأسلوب رائع، جلاّه وضوح نبرة حزنه، على مصير قومه وبلده، وحرصه على رفع الظلم ومقارعة الطغيان، لذا كان عجز البيت معبّرا عن تلك المرارة:–

_ كيف نرضى بأن نعيش عبيدا ؟

هذه إشارة إلى جريمة الاحتلال الفرنسي، ومعاناة الشعب الجزائري جراء ذلك. ويعود الشاعر للتعبير عن معانيه البلاغية، حين يضيف لإنكاره معنى التعجّب وهو:" أصل

[1]– سيبويه، الكتاب، ص 1\343.

الاستفهام الخبري؛ والتعجّب ضرب من الخبر، فكان التعجّب لَمَّا طرأ على الاستفهام، أعاده إلى أصله من الخبرية"[2]، التي تستهوي تخاطب أحاسيس المتلقي، فتحرّك عواطفه؛ لتبني موقفا مؤيّدًا للخطاب الموجّه لَهُ : فتزيد من تماسك الأبيات وترابط أجزائها شكليا ودلاليا.

ومن وسائل الربط بين البنية والدلالة الموجودة في المقطع، (الهمزة)؛ إذْ يرى صاحب الكشّاف، أن معنى الهمزة..هو الإنكار والتعجب، الأمر الذي يؤكدّه سيبويه حين يقول :"ومما يؤكّد إلى أنّ (ألف) الاستفهام ليست بمنزلة (هل)، وإنك تقول للرجل (أطربا) وأنت تعلم أنه قد طرب لتوضيخه، وتقرره، ولا تقول هذا بعد (هل)[1]، كما جاء عند بعض النحاة أنّها تختص بورودها لمعاني الإنكار والتوبيخ والتهكم والتعجب[2]، وأشار الزركشي إلى رأي أبي حيان أنه" إن طاب بالاستفهام تقريرا أو توبيخا، أو إنكارا أو تعجبا كان (بالهمزة) دون (هل)[3]، وتآزرت أداة الاستفهام [كيف]، بدلالة الأمر الذي حافظ على اتّساق النص، فالتعجب من سُكُونِ وتَقَاعُسِ الأمّة، هو في الأصل خطاب سياسيّ، يتعلّق بالأحكام الجِهَادِية، يجري التكليف بها بمقتضى منزلة المتكلم (الشاعر) لدى المخاطب (الأمّة)، والمطالبة بالامتثال لهذا التكليف الذي جاء بأدوات الاستفهام، الدالة على الإنكار والتعجب، لتؤدّي أدوارا كبيرة في الإقناع .

لقد كرّر الشاعر أداة الاستفهام (الهمزة) في البيتين، أملا في تأكيد المعنى، حتى تصل إلى اليقينية، من خلال اللغة الموسيقية الناشئة عن تكرار الهمزة "ولن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال ... ما لم يلتئم و يتراتبط بتلك النظرة الصوتية، المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيّبا لا يستطيع أن يتماسك "[4].

---

[1]- سيبويه، الكتاب، ص 176 .

[2] - جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح الجوامع في علم العربية ، دار المعرفة ،ج ، بيروت، ص 96 .

[3]- ينظر: بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1 ، مصر، 1957، ص 348.

[4]– ماجد الجعافرة ، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد، 2002، ص 82 .

الربط بالمحوّل الدلالي:

والمتتالية النصية المتماسكة توفر الانسجام بين الموسيقى والمعنى، عن طريق صياغة الكلمات، وتناغمها بإيقاع الوزن وإيقاع الألفاظ الذي تحدّده كثرة استخدام الهمزة (أ)، وحرف الجر(من)، واللفظة(العدل)، و(صاحب الدار)؛ ناهيك عن تردّد حرف(الدّال) المتميز بالفخامة، والشدة الذي نستطيع من خلاله أن نمارس فعل التأويل، في البنية الداخلية للمقطع، فهي تؤازر وتشارك مقام الإنكار، وما يزيد في تنوع الإيقاع الكلي للمقطع التضاد، بين كلمتي [يشقى ≠ سعيد] الذي أدّى بمَعِيَّةَ الوحدات اللسانية الأخرى، إلى تقوية دلالة الإنكار والتعجب، فهو محوّل دلاليّ يحقّق الربط على نَحْوٍ فَعَّالٍ، مع التواصل اللساني الذي أحدثته واسطة الإنكار، في الاستفهام بالأداتين (كيف) و(الهمزة) : وما يزيد البناء انسجاما وتلاؤما، التوازي في البنية النصية وتشكيلها، عند قوله:

أمن العدل ا، صاحب الدار يشقى و دخيل بها ا، يعيش سعيدا ا؟

أمن العدل ا، صاحب الدار ا يعرى وغريب ا، يحتل قصرا مشيدا ا ؟

قام الشاعر بتقطيع الجمل بصورة متساوية، بحيث تتّفق في البناء النحوي والدلالي اتّفاقا تامّا، وهذا التطابق التام والتناسب والتعادل، حقّق توازنا بين أجزاء النّص الشّعري، ضمن البناء التركيبي السّياقي، فكان الربط بين السابق واللاحق والتشابه في الأسلوب بين البيتين، وتشابه في:"الإيجاز الذي امتاز بالكثافة والتوازن، والبعد عن الضبابية الدلالية، الأمر الذي يجعله سهل المأخذ، قوي التأثير في ذات المتلقي، سريع الانتشار على ساحة المقروء والمحفوظ؛ وهذا التوجّه في الأسلوب يرتكز على الجوانب الاقتصادية في الأبنية، ذات المضامين المشبّعة بالدلالة المركّزة."[1] المنتجة للمعنى؛ إذ بنى الشاعر رسالته اللغوية على

[1]– عبد القادر عبد الجليل ، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 359.

التلميح والترميز الخفيين، لإرسال وبثّ غرضه المتمثل في إنكار الخنوع، والتقاعس المفضيان إلى العبودية والمَسْكَنة، وينشّط بذلك ذاكرة المتلقي، لتبيان علاقات النص بحضوره وتآزره وتعاونه ومساهمته الفعَّالة، في تقدير مظاهر التعالق الشكلي، للوقائع اللغوية على سطح الخطاب.

ومن التقابل بين فكرتي: [السادة ≠ العبيد] وتضادهما، يبرز الغرض البلاغي الإنكاري التعجبي الذي تَوَلَّدَ عن طريق صراع الأفكار وتضادها؛ إنّه أساس الفكر في المنظومة الشعرية لأنّ: "الشعر العربي في الحقيقة، لم يخل في يوم من الأيام من هذه المقابلات المتضادة التي هي من خصائص الفكر؛ ولكن الفرق كبير بين إبرازها حين تشفّ عن حركة طبيعية، دون أن يتجاوز التعبير عن هزة الحركة، وبين اعتماد التضاد وتصالب الأفكار وتقاطعها في أغلب الأحيان، إن لم يكن في جميعها لبلوغ الغرض الفنّي".[1]

لقد حاول مفدى أن يوازن بين تفاعل البيتين، ويحيل بتنافر الأضداد على انسجام معين، انسجام يفضي إلى تعارض عالمين، (المستعمِر) و(المستعمَر). كما عمد الشاعر إلى تكرار المطلع:**[أَمِنَ العَدْلِ]** 25 مرّة، نجح به في خلق جوّ إيقاعي رشيق الحركة، منسجم مع إيقاع المعنى، وهذا ما وجدناه في القصيدة بكاملها، حيث أنّ هذا النوع من الإيقاع انسجم مع الإيقاعات العامة، الهادفة إلى تحفيز التفكير وتحديد الحقيقة من زيغها، وهو السبيل لتخصيب ذاكرة الأمة وإحياء شخصيتها الأصيلة .

ومن هنا يمكن فهم أثر تكرار الإستفهام في عملية ربط اللغة بالمقام، فهو يساعد على الاتساق والانسجام الداخلي للنص الشعري؛ جاء به الشاعر لتأكيد غرضه البلاغي، (الإنكار والتعجب، المفضيان إلى التكليف) نظرا لما يعمله من جلب المتلقي وإقناعه، بالإفهام والتخفيف والإيجاز؛ فالعلاقة بين طرفي ثنائية "المخاطِب" و"المخاطَب"، إنمّا هي علاقة تفاهم ومشاركة وتقاطع، يسمح بإمكانية المشاكلة أو المشابهة لدى الطرفين.

[1]– عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة، دار الحياة، دمشق، سوريا، ط1، 1963، ص 112.

وإذا بدت تجليات التكرار واضحة، في ربط أجزاء النص الشعري ومشكّلة لوحدته؛ فإن (الواو) التي تتصدر البيتين التاليين:

ويجوع ابنـها ، فيعدمُ قوتًا

و،ينال الدخيل عيشا رغيد؟؟

ويُبيحُ المستعمرون حماها

ويظل ابنـها، طريدا شريدا ؟؟ [1]

جاءت متواترة؛ لتحقّق ربط النص الشعري باشارة رفض العبودية، والتنكّر لها؛ فالعبودية _هنا_ ليست إلا إشارة إلى التمرّد والثورة على الواقع المرير.

لقد ربطت (الواو) _ كأداة وصل _ الأسطر النصية للمقطع الشعري، وكانت فائدتها التداولية داخل النص هي: (نفي العبودية والتّمرد على أسباب وُجودها)، واستخدمت في ذلك هياكلها التي تأتي تباعا تمثّلها الألفاظ التالية :

يشفي ← يعرى ← يجوع ← يبيح حماها ← طريد

وكلها تؤكد المعنى الذي أراده النص. لقد انتهج الشاعر الإقناع كوسيلة خطابية، كما اعتمد على ثقافة المتلقي، لاستخراج الدلالات المترابطة داخليا في الأبيات والقصيدة.

كما اهتم بالمقومات الذاتية لنصوصه الشعرية، كمتتاليات نصية، متماسكة سطحيا ودلاليا، لجأ إليها لكي يزيد حظوظه، في حين يدرك أدبية البنية الدلالية، وتجلياتها من خلال بنية اللغة.

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 16 .

5.1 الجملة الاستفهامية المصدرة بهمزة و فعل مضارع:

يقول الشاعر في قصيدة (ابنة الجزائر أهوى فيك طلعتها):

لا تطمعي النصر، من جند سماسرة

أ يُحرز النصر مأجور ومرتزق؟

جند، يباع ويشري مثل ماشية

يُلقي السلاح إذا ما نابه الفَرَق

جيش من المُرد، غِلمانٌ، مخنّثةٌ

أحْلاسٌ يَدفعها _ للزّلة_ الشبق

فلا ضميَر عن الفحشاء يردَعهم

إن أيسروا فَسقوا، أو أعسروا سرقوا[1]

جاء الاستفهام في مطلع عجز البيت الأول في التركيب **(أيحرز)**، لدلالة التهكّم والسخرية، فقد انسلخت الهمزة عن دلالتها الاستفهامية؛ لتضفي مع فعل المضارع **(يحرز)** دلالة أقدر على المعنى، حيث سَخِرَ الشاعر متهكّما من أولئك الجند الذين جاؤوا من وراء البحر؛ لقد وعاهم بمعرفته لهم، فهم أحقر مما يتصوّر حين خصّهم بصفات وأعمال ذات دلالة غاية في التهكّم والسّخرية، باستعماله المساءلة التي تتّسم بالفردية، واعتمد على الحجاج، في محاورته الجدلية التي تخفي ورائها موقفا فيه عبرة، يذكّر بها الشعب الجزائري بأن العدوّ الفرنسي واحد، من جند وغيره.

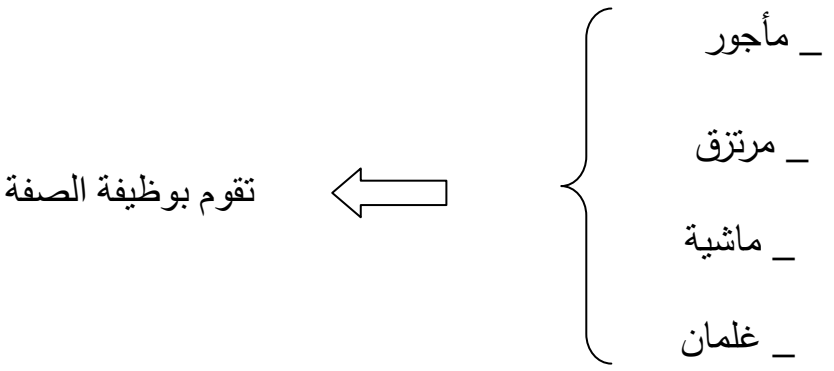
[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 28 .

الاتساق بالاستبدال:

لقد صبغ الشاعر استفهامه **(أيحرز)** بصبغة الرفض، ليتمكن من إشاعة أجواء الكراهية والمقت لجند الاستعمار، الأمر الذي يفصح عن مفعولية الاستفهام في انسجام النص الشعري، حيث تضافرت الأداة:(أ) والسياق في خلق التهكم القاسي.

كان توظيف الاستفهام في غاية التأثير، إذ أراد أن يدلّل من خلال توزيعاته للأنساق اللغوية، على بناء نصه و تحديد أهدافه ،" فليست العبرة في وجود الاستفهام، بل العبرة في توظيفه"[1]، وما يؤكد إثارة التوظيف في المتلقي، ما جاء بعد الاستفهام من أجزاء كلام في الأبيات الثلاث التالية المذكورة .

وفيما تكررت الكلمة **(جند)** و**(جيش)**، وبالتوقُّف عند كلمة **(جند)**، نرصد علاقتها بكلامات أخرى، تؤازرها وتأخذ بأعناق بعضها البعض".. قال.. عز الدين عبد السلام: المناسبة علم حسن يشترط في حسن ارتباط الكلام، أن يقع في أمر متّحد مرتبط أوله بآخره"[2]، الأمر الذي وجدناه في: **(جند)** و**(جيش)** تأخذ وظيفة الموصوف في الجملة أمام الألفاظ التالية :



[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع1، 1984، ص 48.

[2]– أبو بكر جلال الدين السيوطي:(ت911ه)، الإتقان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 4، 1994\1974، ص 369/3 _ 370 .

وعندما نلتمس علاقة الشبه بين النعت والمنعوت، وفق القوانين النحوية التي يُتَّخَذ في ضوئها كيفية تركيب الجملة من جهة، والتلازم الدلالي بينها، حسب القوانين الدلالية التي تتأسّس على تفسير الجملة وفهم معناها، ينتهي بنا الأمر إلى قراءة لفظة:**(الجند)** على أنّها كلمة تحمل في الأصل علاقة افتراضية في محور الاستدلال، وانتقالها منه إلى محور التركيب في المقطع، هو الذي سمح بتشكيل الصياغة الجديدة وتكوين الصور، وتكثيف الإيحاء، فجاء الانسجام بين الصفة والموصوف:

_ جند مأمورة

_ جند مرتزقة

_ جند ماشية

_ جند غلمان

_ جند مخنثة

وتتوضّح الأوصاف المنسجمة بعضها ببعض، وكلها تصّب في معنى واحد يزيد من تماسك المقطع الشعري وانسجام مكوناته. ومن يتّبع مكونات الجمل يجد التجانس بين عناصرها واضحا، بين المواصفات وصفاتها، فلا تنبو لفظة عن أختها ولا تتنافر؛ وهذا التجانس بين مكونات النص يشدّ أواصر تلك الوحدات، ويزيد تلاحمها وتماسكها حينها يبدو النص وحدة متكاملة متجانسة.

<u>الاتساق بالحذف</u>: حذف همزة الاستفهام :

تختص الهمزة بأحكام، منها: جواز أن تحذف سواء جاءت بعدها (أم)، أم لم تجيء[1]، لقد خصّه سيبويه بالشعر، ففيه يتضّح معنى القول ودلالته على التأثير[1]، إنّه وسيلة إيجاز

[1]– ينظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت، د: مازن المبارك ومحمد على حمد الله، بيروت ، دار الفكر، 1312، 1992م ، ص 19 .

يهذّب الجمال، فيزداد رونقها وحسنها. هو" باب دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ(...)، فإنّك ترى به تركَ الذكر أفصحَ من الذكر: والصمتَ عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون بيانا إذا لَمْ تبين "[2].

يقول مفدى زكريا:

أكذوبة العصر، أم سخرية القدر؟

هذي التي أسست، في صالح البشر؟

أم إن (لوزان) في الأحياء قد بعثت

بحفل (نونورك) ، ما أفضى إلى سقر؟ [3]

حذفت في البيت الأول أداة الاستفهام وفي الأصل تكون **(الهمزة)**، لتفسح المجال للقارئ لتمكينه من الاحتكام إلى نغمة الأداء، في إيصال الدلالة، والتراكيب الشعرية تُجِيز ذلك، يقول ابن مالك: "وقد كثر حذف الهمزة إذا كان معنى ما حذفت منه لا يستقيم إلا بتقديرها"[4].

والمعنى المفهوم هنا:

أكذوبة العصر أم سخرية القدر؟

جاء الاستفهام في مطلع البيت:**(أ + أكذوبة)** لغرض بلاغي، يفيد معنى التحقيق والتقرير، وبه يكشف الشاعر عن قناعته ويقينه الثابت من أن منظمة عصبة الأمم، جاءت لخدمة مؤسّسها لا غير. لقد حقق الحذف في المطلع ترابطا دلاليا، حين راعى قوانين البنية

---

[1]– ينظر: سيبويه، الكتاب، ص 174.

[2]– أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 142.

[3]-مفدي زكريا، الديوان، ص 140.

[4]– خالد بن عبد الله الأزهري، شواهد التوضيح والتصحيح، ت، عبد الفتاح بحيري، ط، الزهراء للإعلام العربي، 1413\1922، ص 87 .

وكثّف من الأسلوبية الشعرية التي تشتغل بصفة التخفي، وجعل منها لغة أخرى تعتمد المقاربات المقامية التي يقوم فيها القارئ، بتوظيف طاقاته لتفسير ما كان غامضا.

والحذف كعلاقة أنساق "يدفع المتلقي إلى النهوض بمهمة التقدير، مما يحفّز مهارة التأويل التي يمكن أن نَعُدّها مهارة انسجام أولا "[1]؛ لقد استعاض الشاعر عن غياب **(الهمزة)** بعنصر التنغيم، كسبيل للفهم النحوي" في لغة الأساس اعتمادها على المشافهة"[2]، وما يؤكد ذلك بروز الحذف ، كما توضحه الأداة "**أم**" في البيت الثاني:

أم إن "لوزان" في الأحياء قد بعثت.

يستطيع المتلقي أن يقرر وجود الاستفهام بالأداة "**أم**"، لأنّها تستخدم رفقة "الهمزة المحذوفة"، على أن الأمرين إحداهما للتحقيق وثانيهما للتقرير، وهذا ما يستسيغه المنطق في الأبيات التي تلي البيتين، فكلما مُدَّ القارئ (المتلقي) بفكري نابض يعطي أبعادا تأويلية، قائمة على الربط الافتراضي الذي يَؤُولُ إلى القصد ذي الدليل القوّي، ينتفي معه الشّك وتحصل معه المعرفة .

6.1 تداولية الاستفهام البلاغي:

الأفعال المنجزة المنتهية بجواب:

يهدف الاستفهام البلاغي إلى تحقيق أفعال انجازية، تعبّر عن علاقات قصدية إزاء الأشخاص، فهو بذلك يوظف أفعالا، لكل أصنافها دلالة تداولية، تكمن في قوى متضمنة في القول، وهذا ما نلمسه في قول الشاعر: في قصيدة (قالوا نريد ..):

[1]– سامح الرواشدة، ثنائية الاتساق والانسجام، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج 3،ع ، 3، 2003، ص 520.

[2]– أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، ط، 1983، ص 113.

قال الزمان: ألستم ؟ قالوا، بلى..

نحن الضيوف، وأنت رب الدار[1]

جاءت القوة الانجازية في صيغة الاستفهام بالهمزة المتّصلة بجملة منسوخة، ارتبطت بذات المتلفظ الذي أجرى الكلام على لسانها، والغرض من تبيان هذا هو دعوة المخاطب، إلى أنّ ذاك الشخص كان على هيئة ما، وهو الآن على صفة مغايرة، فالفعل الانجازي المتولد من الاستفهام البلاغي **(ألستم؟)**، كان تواصليا يجعل المتلقي واثقا مما يقول، ويدفعه إلى تصديق كلامه وما نوى عليه؛ فبلاغة الفعل الانجازي عند المباشر تكمن في الحركة التي يسعى إليها الشاعر، من أجل تأكيد الأسلوب التداولي، وغرضه التواصلي بين المتحاورين:**(ألستم ؟ ... بلى)**؛ لقد أفضت نهاية السؤال الاستفهامي إلى إجابة (بلى)، جعلت الفعل الانجازي الغير مباشر:**(المتضمن في القول الاستفهامي)** يحمل قوة انجازية استفهامية داخلية، اقتضت الإجابة عنه بـ:(بلى)، كما تحمل على مستوى التواصل الخارجي قوة انجازية (مؤشرات) إخبارية، وما يدعم ذلك قوله في القصيدة :

فانزل كريما في بلاد حرة

أخذ الزمان لشعبها بالـــــثار

واهبط من الملكوت، أكرم هابط

وانشر قميص أبيك للأبصار

وافرش على قدس الرحاب عيوننا

اصعد على مهج هناك كـبار[1]

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 114.

فتكرار الأفعال:(انزل، اهبط، انشر، افرش، اصعد)، إقرار وتأكيد الحجّة، والغرض هو التأثير في المتلقي (الملك)، ليدرك الصفات الفاضلة التي يتّسم بها جيرانه من الجزائريين. فهذا الانجاز الجديد هو فعل آخر، فعل الحوار الذي يساهم بمعية ما سبق في انجاز فعل المدح الذي انتقل من الاستفهام البلاغي إلى الإخبار الوصفي (الحواري)، أدّى إلى إحداث فعل تأثيري له قيمته التداولية التي تضاهي الأفعال الانجازية غير المباشرة في الحقول الأخرى، في بنية القصيدة التي تعتبر حدثا كلاميا شعريا، يتكون من فعل بؤري، يحمل قوى انجازية تنتهي بأثر فعّال، يتجاوز الحوار الداخلي ومقاصده الابلاغية من الخطاب الشعري الذي يشمل:"إضافة إلى المقاصد الابلاغية مقاصد أخرى عامة، على مستوى مجمل الخطاب."[2]، وقد لاحظ جون سيرل (JOHN SEARLE) "أنّ أهم البواعث للأفعال الانجازية غير المباشرة، هو التأدّب في الحديث، كما أن الأفعال الانجازية غير المباشرة عندما لا تدل هيئتها التركيبية، على زيادة في المعنى الانجازي الحرفي، وإنما الزيادة فيما أطلق عليه معنى المتكلم، وأن السامع يصل إلى هذا المراد من خلال مبدأ التعاون الحواري عند جرايس ، إستراتيجية الاستنتاج عند سرل "[3].

<u>الأفعال المنجزة بالأسئلة التي لا تفضي إلى الجواب</u> :

يرسم الشاعر نكبة أغادير في قصيدة (أغادير **الشهيدة**) بقوله:

اسألوها، ما دهاها والقدر؟

هل له فيك _أغادير _ وطر ؟

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 114.

[2]- Anne Reboul et Jacque Moeschler : la pragmatique aujourd'hui une nouvelle science de la communication seuil 1998 / p: 182.

[3]– محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 51.

أين مغناك، جميلا ساحرا

وليالـيك، ولذّات الســـــمر ؟

أين فيك الورد، غضًا ناضراً

ناشرا في الروض، رباك الَعِطر

أين شاطيك، وكم بتنا به

نفرش الرمل، يناجينا القمر؟

والمْهَا، يرتعن في أفْيَائِها

فاتنات، يتَسارقْنَ النظر ؟

انحصر مطلع المقطع على أسلوب الأمر الذي يفيد _هنا_ التمني، إن الفعل **(اسألوها)**، يجعل الشاعر يتمنى أن تتحدث أغادير الجريحة، فتحكي له ما جرى لها، كيف كانت وأّنى صارت، ثم تواصلت العملية التبليغية، فأردف أسلوب الأمر في عجز البيت بأسلوب الاستفهام واستخدم الأداة (هل)، وهي رابط استفهامي قد لا يطلب بها لعدم حاجة السائل فيه إلى تعيين أحد الأمرين، يرى سيبويه أن مشاركة (هل) (الهمزة) في التقرير والتوبيخ.

إنّ للرابط **(هل)** عدّة أغراض بلاغية، يحددها السياق الذي تأتي فيه، فقد يخرج الاستفهام في كثير من الحالات عن مراده الحقيقي، والمتمثل في طلب الإفهام ولكونه" طلب ارتسام صورة ما في خارج الذهن "[1]؛ ففي أسلوب الاستفهام بالمقطع أفادت كل من (هل) و(أين) التحسّر والألم الممزوجين بالفخر والتعظيم.

لقد جسّد الشاعر أسلوب التحسّر في حتمية موت المدينة، وجعلها أنقاضا، فلا يَلُو جهدا في وصفها بأوصاف يحدّدها الرابط الاستفهامي (أين)، وما نلمسه من رسم تلك الصورة

[1]- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج2، ص 79.

الفنية التي توحي بالزمن النفسي، في أحلى فترات العمر وأبهى فصول الطبيعة وعمرانها، حتى يعمّ العدم، فلا الزمن ولا الحيّز يستطيع أحدهما أن يتخذ كينونة؛ وللانتقال من هذا السكون المريع، جاءت الأساليب الاستفهامية، لتنتقل حالة السكون إلى حالة الحراك الذي تجسّده الألفاظ الآتية:

(المغني)، (الجمال)، (السحر)، (الليالي)، (السمر) و(الورد) ،(الغصن)، (الروض) (العطر)، (الشاطئ)، (الرمل)، (القمر)، (المَّهَا)، (فاتنات) .

يمكن ملاحظة معنى حركية الزمن في الحقل الدلالي الذي يدور دولاب الحياة فيها، ويستمر في ديناميكية حسّية بهيجة، تتقمّص الماضي فتغرق الحاضر في فوضى وعبثية.

لقد أدرك الشاعر عبثية السؤال، كما أدرك غياب الإجابة عنه، جعلنا نفترض خروج الأسئلة عن معناها الحقيقي لانجاز أفعال كلامية غير مباشرة، من خلال الاستفهام البلاغي الذي لا يهدف إلى الحصول على إجابة:" إنما للتعبير على العكس من ذلك على أعلى درجات التعيين وتحدّي المخاطَب أن يستطيع الإنكار أو حتى الإجابة "[1]، إنّه يؤدي دورا كبيرا في الإقناع، نظرا لما يعمله من جلب المتلقي إلى فعله الاستدلالي، وتفعيل ذاكرته لبيان علاقات النص، المتمثلة في القوة الانجازية الإخبارية التي تحيل الأفعال الكلامية على أفعال نفسية، تتعلق الأسئلة بالتحيّر، لما حدث من دمار لتلك المدينة الجميلة. إنّه يفتخر بحبّه لأغادير وارتباطه بها ذهنيا؛ كل ذلك جعله يستخدم وسائل للتأثير على المتتبِّع، ليشاركه الشعور بالكارثة، وغرضه _هنا_ تواصلي يدفع بالمتلقي إلى تصديق كلامه، فالوضعية التداولية في هذا الفعل بارزة، تمثلها قوة المؤشرات من الأسلوب الأم وأساليب الاستفهام البلاغي والتوكيدات.

[1]- إدريس سرحان، طرق التضمين الدلالي والتداولي، رسالة دكتوراه مخطوطة جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1999 / 2000، ص 378.

7.1 الاستفهام عند النحاة من منظور تداولي:

الترابط بعلاقة الصيغ العقلية والصور البيانية:

توظيف الصورة البلاغية بخاصيّة المجاز، كان الأنسب لفعل (مناجاة) القمر، بقوله: نفرش الرمل، يناجينا القمر، ينسب الشاعر فعل (المناجاة) للقمر، وفي ذلك تشبيه هذا الأخير بالإنسان فحذف المشبه به (الإنسان)، وذكر لازم من لوازمه وهو(المناجاة) على سبيل الاستعارة المكنية حيث تشعّ بالحيوية والحركة، متّسمة بالإبداع والجمال المفضي إلى الفخر والاعتزاز، ومن المفيد أن نذكر أن الشاعر استعان بأداة النداء في قوله :

يا حماة المغرب، الشّمَ الأُباةْ

يا رجاء الشعبِ، يا خيــرَ بُناةْ

لقّنوا الأيام من صـــــــبركمُ

في تصاريف القضآ خيرَ عظات

إن من هدّ أغاديرَ علـــى

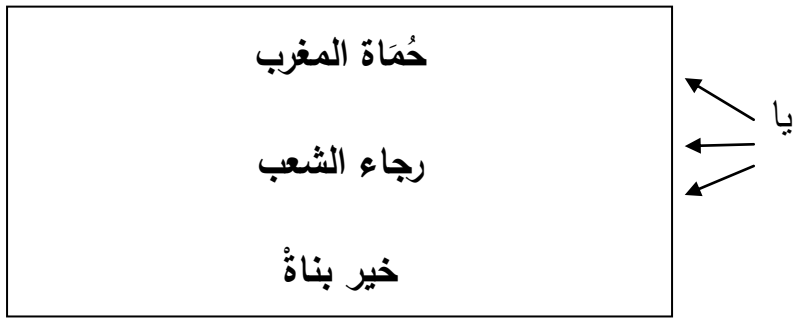
ساكنيها، لم يَهُدّ العزمـــــات

وإذا الموت طوى أبناءَها

إنما الموت، طريق للحيـــاة[1]

استعان الشاعر بأبناء المغرب لبناء أغادير، علّه العزاء الوحيد على ما حلّ بالشاعر من تحسّرات وآهات. إنّ هذا الفعل النفسي ينتهي بفعل تعويضي، يحل محل الحسرة والألم، إذ استبدل أغادير بـ :

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 169.



فالاستفهام كأسلوب طلبي ← أفضى إلى فعل نفسي قوامه التحسر

↓

يفضي إلى فعل تعويضي قوامه الصبر والعزيمة

↓

يفضي إلى فعل تعويضي قوامه البناء والتشييد، وبذلك قام الشاعر بتوليد حياة جديدة غير منقطعة عن نصه الذي ولد من السّؤال.

لقد استدعى الاستفهام في المقطع الشعري فعل القول، والمراد به إطلاق ألفاظ وجمل مفيدة سليمة التركيب، وذات دلالة؛ والمستدعى فيه ليس السؤال وإنّما الجواب، وهذا مرتكز النظرية الأصولية في تعريف الأفعال الانجازية، المتضمنة الفعل المتضمن في القول، ينجز الشاعر(**المتكلم**) بمجرد التلفظ به في سياق مناسب، بجملة ليعبّر به عن مدلول داخل خطاب، الأمر الذي يجعل الخطاب فعلا.

إن البُنى اللغوية عند أوستين ليست تركيبا دلاليّا فقط، بل هي أيّ فعل كلامي ينجزه المتكلم، ليؤدي غرضا معينا من أجل التأثير في المخاطب أو دفعه لاتخاذ موقف ما،

ويدعى: الفعل الناتج عن القول، المتمثل في الآثار المترتبة عن قول الإنجاز، يعني هذا أنّ أوستين يربط الأقوال بالأفعال، والمقال بالمقام.

ومما سبق، تمّ التوصّل بعد هذه العملية التحليلية، إلى أن الروابط الاستفهامية والوحدات اللغوية التي تبنّت الملفوظ الشعري لمفدي، حدّدت الظروف الخاصة للتلفظ، فأثبتت حضور الشاعر في السياق الفضائي والتواصلي والاستدلالي، على ذاتيته الإبداعية دلاليا تنظمها مجموعة من العلاقات، كعلاقة الترابط بأدوات الاستفهام البلاغي التي وجدناها كثيرة جدا في الديوان، ومتنوعة أضْفَت بأسئلتها ذات الطاقة الإيجابية أثارت التأمل، والتفكير، وتوجيه المتلقي توجيها سديدا، نحو تأويل النصوص وإدراك مقصديتها.

إنّ تقنية الاستفهام ليست الوحيدة في تحديد وإثبات اتساق النصوص وانسجامها، عند مفدي زكريا، فهناك عناصر إحالية وعناصر إشارية عديدة، تشّكل خيوط نصوصه الشعرية.

المبحث2:

الصلة والاتساق التركيبي:

يستعين مفدي في التعبير عن تجربته الشعرية، ورؤيته الإنسانية بوسائل عدة، يستثمر خصائصها البنيوية في توصيل رؤيته إلى المتلقي، ومن أبرز هذه الوسائل استعمالا ربط الصّلة بين المرسل والمتلقي الذي يكوّن قارئا جديدا في الكثير من الأحيان.

لقد عرفت هذه الطريقة التي تجمع بين السابق واللاحق، بالوصل أو الصلة، إنّ الوصل هو عطف جملة على أخرى، بالواو المقتضية لأصل التشريك في الحكم المتكلم فيه، والإشراك هو تصوّر معنى بين شيئين، يقع الإشراك فيه، كأن يقع الطرفان في حكم إعرابي واحد، وبه تتعاقب الجمل تعاقب ارتباط، بسبب الانسجام الصرفي والانسجام الوظيفي للكلمات الموصولة والمرتبطة بـــ"علاقة نحوية سياقية وثيقة .. فهي أشبه بعلاقة الشيء بنفسه "[1].

وإذا كان الوصل بالعطف يحقق الاتصال الظاهري والمضموني للجمل، فانه:"ينشأ بين المعنيين داخل الجملة الواحدة أو بين الجملتين إذا كانت العلاقة بينهما وثيقة."[2]

تحدث النحاة العرب عن الروابط الواصلة والتركيبية وأثرها على المتلقي، ودورها في الحفاظ على اتساق النصوص وضبط المعاني، مما يزيد في انسجام النصوص وتماسكها خطيّا، ويقصد بالمسار الخطي للنصوص جانبها الشكلي (النحوي). ومن العلماء من يذكر صور الربط اللفظي بالتماسك أي الربط النحوي الذي:" يعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى"[3]، وتهيئة الوسط المناسب لمشاركة المقام

---

[1]– مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار توبقال، للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 203 .

[2]– المرجع نفسه، ص 146.

[3]– سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 123.

والتأثير في عواطف المتلقي. يرى اللغويون أن أجود الشعر ما كان سلس الوَقْع، متماسك الأجزاء، لا انفصال بين أجزائه:" فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان."[1]

هذا ما يدل على اهتمام النقاد العرب بأدوات التماسك النصّي، ولم يكتفوا فقط عند حدّ الجملة، فهذا الزركشي ومن بعده السيوطي، يضعان بعض ركائز تماسك النص، يقول الزركشي:"... ولكن يشترط في حسن ارتباط الكلام أن يقع في أمر متّحد مرتبط أوله بآخره"[2]. ويقول سيبويه في الجملة ذات التركيب المفرد:" والتركيب المفرد يكون بإحدى طريقتين: أولاهما: أن تُوضع جملتان بينهما علاقة دلالية وثيقة، متجاورتان مرتبطتان برابط لفظي أو غير مرتبطتين، والثانية: أن تدمج إحدى الجملتين في الأخرى، أو تدخل فيها أو تتفرغ عنها"[3]، "وما يجري مجراها: كالفاء، ثم، أم، لكن، حتى، أو روابط معنوية كالجملة الاعتراضية والتعبيرية والأمر وجوابه "[4].

وهذا ينسق موقعهم، مع ما جاء به علماء اللغة والمفسرون، في أعمالهم المتخصّصة في العلاقات بين الجمل القرآنية، لقد اتفق الجميع على تعريف الفصل والوصل، وجعلوه محدّدا بجملتين، جملة سابقة وأخرى لاحقة "[5].

لم يخرج الدارسون المحدثون عن ما جاء به الدرس العربي القديم، خاصّة في دراسة الجملة التي كانت محل اهتمام كثير منهم ، فهذا تمام حسن لم يتحدث عن الجملة إلا

---

[1] – أبو الحافظ عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، (ت 255ه)، البيان والتبيين، ت : الأستاذ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ط، 7، 1418ه \1998م، ص 1\67.

[2]– بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي، (ت794ه)، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، بمصر، ط،1، 1376\1957م ، ص 37/1.

[3]– محمد أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 145.

[4]– المرجع نفسه، ص 146 – 157.

[5]– الحسن عمر الفاروق، المناسبة بين المعاني وأثرها في عطف الجمل، مجلة مركز البحوث في الآداب والعلوم التربوية، العدد 8، 1428.

عرضا، رغم أنه اهتم (بالربط) كمصطلح في القرائن اللفظية، وجعلها أدوات ووسائل خادمة للغة من أجمل تأدية الدلالة والمفهوم والمعنى التي حدّد لها قرائن: كالتخصيص والإسناد والنسبة والتبعية والمخالفة، أما الروابط اللفظية المتجسدة في القرائن اللفظية فقد حدّدها في العلامة الإعرابية، والرتبة والصيغة والمطابقة في النظام والربط "الذي نراعيه في تحليلنا لعناصر الجملة"[1] يمثّل علاقة تصطنعها اللغة اصطناعا لفظيا، بطريق الأدوات أو الضمائر.

وفيه مَنْ أشار إلى الربط، على أنّه هو نفسه الارتباط، كما جاء على لسان (موو) و(راني) أن الربط:" خاصّية تدعى أحيانا بالترابط العام الذي يشير إلى العلاقة التي تكون عليها الجملة، وما يجب أن تمتلكه مع الموضوع العام للنص أو الكتابة ."[2] إنّه العملية التي بواسطتها يتمّ اتصال جمل النص من أجل إقامة علاقة دلالية بينها. أماّ الروابط: فهي الأدوات أو الوسائل التي يتم الربط بها للوصول إلى الترابط النصي.

3.2 تحليل قصيدة (فلسطين على الصليب):

يبدو هذا النص من توافر الربط والترابط بنية كلية كبرى، تحقق عملية التواصل وتبرز علاقات ما جاء فيها، الأمر الذي لمسناه في قصيدة (فلسطين على الصليب) التي يقول الشاعر في مطلعها:

أناديك، في الصرصر العاتية

وبين قواصفها الذارية [3]

---

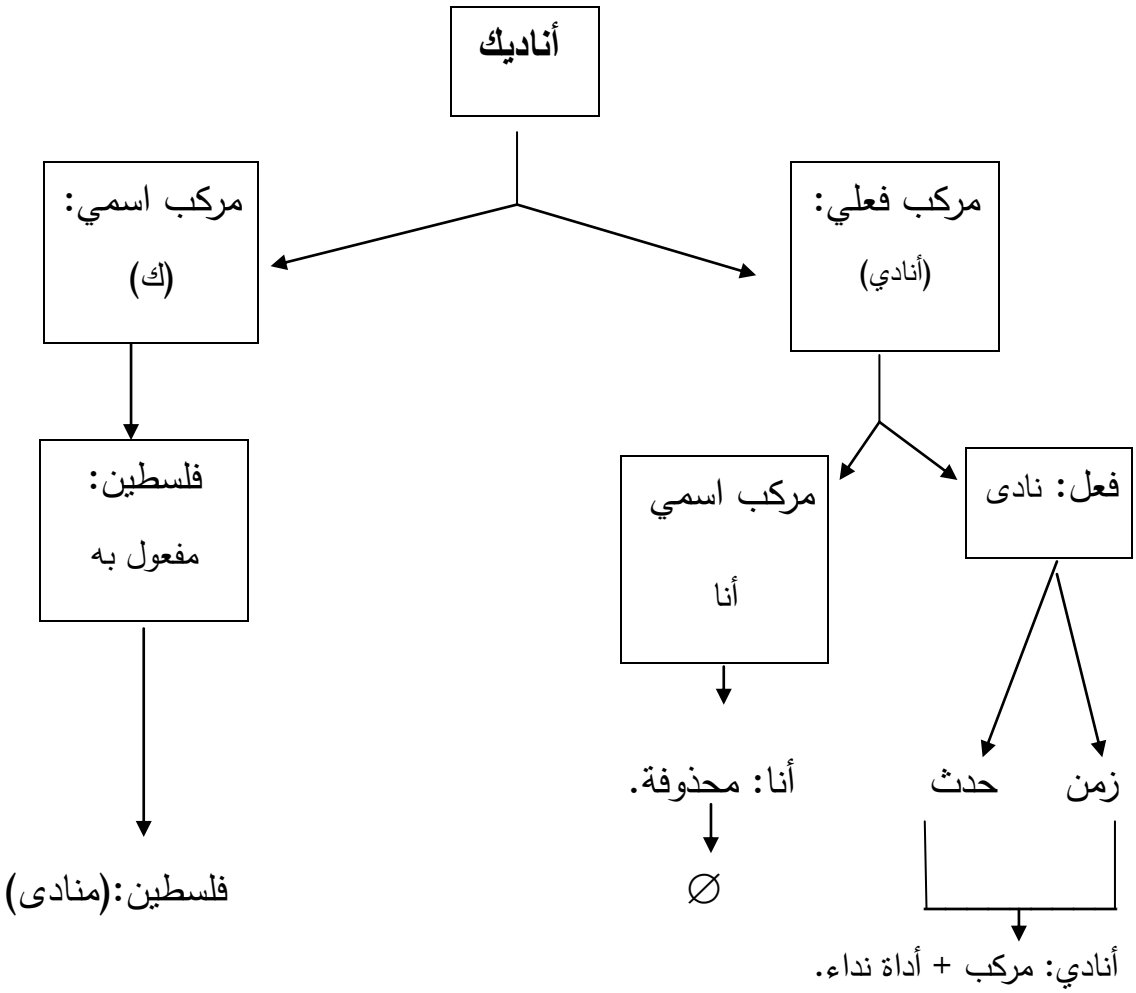
[1]– ينظر تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص 231–191.

[2]- Moe Ay and Irwin A. Cohesion, coherence and comprehension, in, N,(ed),Understanding, and Teaching cohesion, comprehension, (pp-3-44) new York DE. International reading association -1986, p, 21.

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 336.

تعرّض الشاعر لقضية فلسطين بمناسبة الذكرى 13 لتقسيم فلسطين، فاستهلّ القصيدة بأسلوب النداء باستخدام الفعل: **(أناديك)** الذي تُسْتَشفّ منه توجيه الدعوة إلى أبناء فلسطين وتنبيههم، لإصغاء وسماع ما يريده الشاعر الذي استهل قصيدته بالتّحسّر والتّوجع على ما آلت إليه فلسطين، وأنّ جملة النداء**(أناديك)** محوّلة عن بنية عميقة هي: [أنا، أنادي، فلسطين، الكاف]، يكون تحويل تركيب النّداء من البنية العميقة: **(أناديك، أدعوك)**، الإنشائية غير الطلبية إلى البنية السطحية: (مركب حرف النّداء [يا] المنطوقة)، وهو إنشائي طلبي، وبذلك يكون التحويل داخليا، وتتمثّل البنية السطحية – هنا– المعنى المجازي: التّحسر والتوجّع وفق النظرية التوليدية، فتكون الصيغة الصورية للنداء هي البنية العميقة للتركيب.

ولإثراء التحليل استعنا بالمقارنة التحليلية للنحو التوليدي، لما له من قدرات على الوصول إلى الفهم والإفهام، بطريقة عملية يسيرة.



1- تحليل المكونات الأساسية لتركيب النداء:

أ: مركب فعلي= فعل + مركب اسمي:

فعل = زمن + حدث (أنادي، أدعو).

مركب اسمي = أنا + ∅ محذوف.

ب: مركب اسمي = مفعول به (ك) = فلسطين.

يتحوّل المركّب الفعلي [أ]، بكلّ مكوّناته إلى مركّب:[**أداة النّداء]**، عن طريق قاعدة الإحلال والتعويض.

ويتحوّل المركّب الاسمي [ب]، المفعول به إلى مركّب **[نداء]** فلسطين، عن طريق القاعدة التحويلية الإحلال والتعويض؛ وبذلك تنتج لنا البنية السطحية المنطوقة (يا فلسطين).

لقد تركّبت الترسيمة أعلاه، من المكوّنات الأساسية لقواعد توليد البنية العميقة لتركيب النّداء (أناديك / أدعوك)، ثمّ استبدلت رموز التركيب بمفردات معجمية، ذات سمات ذاتية وانتقائية، تحوّلت على إثرها البنية العميقة عن طريق قواعد التحويل (الإحلال، التعويض، الحذف)، إلى بنية سطحية ذات دلالات صوتية وتركيبية ودلالية منطوقة، تَحَقَّق بها انسجام محكم بين صوت الشاعر بالنّداء، وأصوات اللفظتين **(الصرصر)** و**(القواصف)** التي تحمل في طيّاتها أصواتا، مفزعة مشحونة بدلالات الموت والفناء؛ وفي خِضمّ كل ذلك ينادي الشاعر فلسطين ليحثّها على المقاومة، وما يؤكّد ذلك الفعل المضارع **[أناديك]** الذي يشتغل على الاستمرارية في طلب الحياة.

إنّ صيغة [أنا] للمتكلم، تمثّل ذات الأمّة العربية، بكاملها المحصورة بين عتمة الوجود وأزيز الوغى: **(أناديك في الصرصر العاتية)**؛ وما أدّى إلى ترابط المعاني وتكثيفها واختصار الكمّ الجملي، وتوفير الاتساق النّصي الذي تدعّمه "الواو" في عجز البيت، **(وبين قواصفها**

الذاريه)، فقد ربطت "الواو" معنى الجملة الأولى:_ **في الصرصر العاتية**، بمعنى الجملة الثانية:_ **بين قواصفها الذارية**، وكان ذلك بغرض بلاغي هو الألم والتّحسّر.

والبلاغة في الوصل أن تكون(الواو) دون غيرها من الروابط، لأنه يشترط في العطف بالواو وجود الجامع الحقيقي، بين طرفي الإسناد والمتمثل في الفزع والخوف، فجاءت (الواو) المقتضية لأصل التشريك في الحكم المُتَكَلِّم فيه، وهو أسباب موت القضية الفلسطينية ؛ لقد كان العطف في المقام الذي توجد فيه المناسبة، فلمّا عطف (الصرصر) على (قواصفها)، علم المتلقي قصدية الشاعر من خلال تشبيه (الصرصر العاتية)، بـ(قواصفها الذارية)، وهذا الذي حَدَا بكثير من علماء اللغة إلى ذكر فائدة (الواو)، في عملية الوصل بين الجمل، كما تناولها عبد القاهر الجرجاني من قبل، حين بيّن تمثّل فائدة (الواو) في اشتراك الجملة الأولى في إعراب الجملة الثانية وحكمها: لقد اشتركت (الواو) اللفظة (قواصفها) في الهول الذي أثبت لـ (صرصر)، إنّ وضعية (الصرصر) استدعت معرفة وضعية (فواصفها)، فهذا الترابط المنطقي دفع الخطاب، بالفكرة إلى التسلسل المنطقي، الأمر الذي تؤكدّه الأبيات الآتية:

وأدعوك، بين أزيز الوغى وبين جماجمها الجاثية[1]

نتبيّن حركة الوصل ثانية في:_

- أناديك وأدعوك.
- وبين أزيز الوغى وجماجمها.

نجدها تنفرد بكون مُتْبِعها في الحكم محتملا للمعية، فثمّة إصرار على أنّ فلسطين جريحة، كغيرها من الدول العربية، وجرحها لم يندمل، ويتتابع الربط الداخلي بالأداة (الواو) في البيت الآتي: _

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 336.

وأَذْكُر جُرحك، في حَرْبِنا وفي ثورة المغرب القانية[1]

قام الوصل الإضافي بواو العطف، بربط البيت الثالث بسابقيها عندما بدأت البيت بالوصل بـ(الواو)، وتكررت في بداية عجزه، حينها دلّت على الترابط بين الأبيات تأكيدا وتبيانا لحدث الاحتلال، ودوره في أحداث القصيدة، لما فيه من تحسّر وألم. لقد عمد الشاعر إلى إعادة الوصل الإضافي في الأبيات الثلاث، من أجل بناء جسور حلقات النص الشعري، ليبدو متكاملا مع أدوات الاتساق الأخرى، كالتوازي مثلا، وبها تتماسك، الجمل التي يقوم عليها النص.

وينقلنا الشاعر إلى مقطع جديد، يستهلّه بقوله:

فلسطين...يا مهبط الأنبيآ ويا قبلة العرب الثانية

ويا حجة الله في أرضـــه ويا هبة الأزل، الساميه

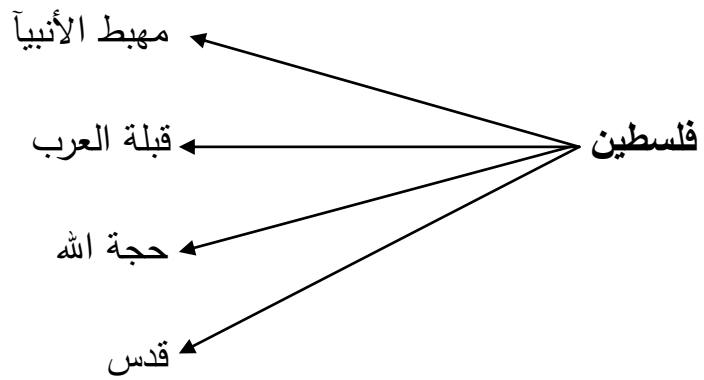
ويا قدساً، باعـــــــه آدم كما باع جنّته العالية[2]

من الملاحظ أنّ (واو العطف) تكرّرت أربع مرّات، واقترنت بأداة النّداء (يا) التي تكرّرت بدورها خمس مرّات، ومرة واحدة محذوفة في لفظة [فلسطين]، وجاء حذف حرف النّداء (يا) لإظهار قرب المنادى من قلب الشاعر، إنّه يفجّر النّداء ليلحق بفلسطين أمل نجدتها. إنّ تردد (يا) النداء بعد المحذوف منه كان غرضه البلاغي هو التّودّد، طالبا الغوث والفرج، بعدما عاث العدو فسادا في الأرض، تحت مظلّة الصمت الرهيب للضمير الإنساني، وهكذا يخرج النداء باعثا معه إحياء روح المقاومة والجهاد، وقد تضافر ذلك مع تكرار(واو العطف) التي أفادت تتابع وترتيب وصف فلسطين، فجاءت:

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 336.

[2]– المصدر نفسه، ص 337.



يتضّح جليّا الدور الذي قامت به (الواو) كعنصر اتساق، على مستوى الجمل باستدعاء الصور الكامنة في الذاكرة، لا تتجلّى إلاّ بتداعي المواقف والمشاعر، خاصّة عندما يؤكّد على مشكلة ضياع الوطن، والغربة داخله ونقده للبنية السياسية للمحيط السلطوي؛ فالفعل **[باعه]** أدّى إلى اتّساق على مستوى النص، لارتباط أحد عناصر التضام بضمير [ه] يحيل على [القدس]، وبالتالي على فلسطين، فالضمير العائد عليها المحيل نصيّا، يعمل على ربط البيت بالأبيات السابقة التي ورد فيها العنصر الإشاري [فلسطين].

وابتداء من البيت السادس إلى البيت الثامن، نرى اتّساع الرقعة التي تعمل عليها (الواو) العاطفة، ففي البيت السادس ألفينا أصداء دلالية تثبت قدسية فلسطين، بالمعطوف عليه ونداءاتها وإقراره بطهارة تلك الأرض المقدّسة.

وفي البيتين السادس والثامن نلحظ أسلوب النّداء: (الياء) و(الواو المحذوفة) موجّه إلى فلسطين، ممّا يعني انصراف دلالة (الواو) العاطفة على الترتيب والتعقيب، وكأنّي بالشاعر لا يريد الانصراف عن فلسطين، مثلما لمْ يرد الابتعاد عن صور مذلّة العرب التي دفعت فلسطين ثمنها، بأن بيعت ودُنّست حرماتها وانتهكت مقدّساتها.

نستطيع القول إنّ التّرابط بواو العطف أفاد دلالات، منها الترتيب والتبليغ بين المعطوفات، كما نجده في الأبيات الباقية، أي من البيت السابع إلى البيت العشرين، حيث

تتتابع وترتّب الأحداث [وألقى، وصبّ، وحطّ]، في الأبيات 11و12و13، والفعل [دسّ] في البيت 16 الذي يستأنف عجزه بـ "الفاء" الاستئنافية يقول:

ودسّ (ابنُ خريون) أوساخه فعجّل _ من نتنها_ الغاشيه[1]

عمل الوصل الإضافي _ في البيت _ على ربط الجملة النصّية داخليّاً، مما سمح باكتمال المعنى المطلوب، ثم جاءت (الفاء) في قوله **(فعجّل)**، لتدلّل على الترتيب والتعقيب في الحدث، وهذا يعني أنّ الشاعر قد وظّف (الفاء) لعطف مجموعة من التراكيب اللغوية في خطابات الأبيات السابقة، وتقريب زمن الأفعال من بعضها بفعل الوصل الإضافي، [وألقى وصبّ، وحطّ....و دسّ].

إضافة لذلك استخدم الشاعر حرف العطف [الواو] لجملة تفصيلية، تبيّن مسبب وقوع حدث التّدنيس، وهم (ابن خريون)، ويقصد بهم (ابن صهيون).

ا	ب	ن	خ	ر	ي	و	ن
ا	ب	ن	ص	ه	ي	و	ن

اختار الشاعر اللفظة الأولى على الثانية، ليعبّر بها عن الحالة النفسية المتوترة. فالقذارة هي أبشع ما يمثّل به ظالم.

ثمّ تنتهي القصيدة بالأبيات الثلاث الآتية، ليؤكد بأدوات العطف (الفاء) و(الواو) سبب تسميتهم بتلك القذارة البشعة:-

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 338.

فيا لك من معبد نجّسوا حناياه بالسوءة الباليه

ويا لكِ من قبلة كدّسوا بمحرابها الجيف الباليه...

ويا لكَ من حرمٍ آمن جياعُ ابن آوى بها عاويه[1]

لقد ارتبطت أدوات الربط بصيغة **(يا لك)** التي تفيد التعظيم، في حال مهين وفد تكررت الأدوات ثلاث مرّات، يقابلها تكرار الصيغة بنفس العدد، الأمر الذي يؤكّد ميلاد حركة إجرامية، يقوم بها (ابن خريون) تجاه فلسطين الطّاهرة.

البعد الحجاجي لجملة الصلة:

بعدما عرفنا العلاقات القائمة بين الكلمات، ومعانيها في الأبعاد الدلالية لجملة الصلة. نحاول في هذا العنوان الوقوف عند حجاجية الشعر، والتفاعلات اللفظية في نفس القصيدة (فلسطين على الصليب). تتولى هذه الدراسة في شقّها التطبيقي بيان الأبعاد الحجاجية لجملة الصلة، من خلال تحليل مجموعة من الأبيات التي يستهلها الشاعر بقوله:-

أناديك، في الصرصر العاتيه وبين قواصفها الذّاريه[2]

لجأ الشاعر إلى الوصل بين الأفعال [أناديك، أدعوك، اذكر]، باستخدام واو العطف التي تجعل الأفعال محصورة ومحدودة في معنى واحد، حتى تصبح كأنها شيء واحد، ونكون بذلك أمام إيحاء خفي بالتطابق بينها الذي لم يأت اعتباطا، بل جاء بناءً على انتقاء واختيار خدمة لأهداف النص الشعري في الأبيات، لقد خلق الشاعر علاقة اصطنعها من التّحسّر والألم في فعل النداء[أناديك]، وهو أسلوب تواصلي مكتمل الإفادة، يريد من نسبته

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 338.

[2]- المصدر نفسه، ص 336.

الكلامية أن توجد نسبته الخارجية، وبهذا يعطي بعدا تداوليا لتحليل الأبيات والقصيدة، يقول تمام حسن:" الكلام أداء فردي في إطار اجتماعي".[1]

إنّ العقد بين المتكلم والمخَاطَب يتم من خلال التواضع على شفرات معيّنة، يبنيها الشاعر(المتكلّم) بشكل تؤدي إلى تأويل يسمح بإعادة بناء القول انطلاقا من فهم مقصدية المتكلّم، للوصول به إلى المعاني التواصلية للجمل المذكورة، عبر بوّابة الإعراب، "التي نلج منها إلى أبواب أخرى تدلنا على جزيئات ذات أحكام متنوّعة، تؤدي إلى فهم المعنى الشامل"[2]، فالأفعال[أناديك، وأدعوك، واذكر] لها وظائف إعرابية، كما أنّ لها وظائف حجاجية، تفسّرها الترسيمة التالية:-

الوظيفة الإعرابية	الوظيفة الحجاجية
الفاعل (أنا)	فاعلية الذات التي ينبني عليها الحدث.
الفعل المضارع (أنادي)	استمرار حركة الحدث.
المفعول به (ك)	فاعلية الموضوع التي يقع عليها.

جاءت أفعال النداء معبّرة عن الألم والوجع الذي أصاب الشاعر، جرّاء تقديم أرض فلسطين هدية لليهود، ووراء هذه الأفعال (النداء، والدّعاء، والذكر) غصّة وبكاء، تنبثق من خلالهما فاعلية الشاعر، كَذَات لا تنتظر الفرج، بل يشارك في تكوينه بإعلاء صوته، الرافض للمذلّة، حينها ينبعث الأمل في مقاومة الدخيل، فتعلو نفسه منادية القدس من بعيد، ويدعوها لرفع الظلم باستمرار (أفعال المضارعة)، ويذكرها دوماً في محافل الوغى.

[1]- تمام حسن، اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 32.

[2] - كريم حسين الخالي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار الصفاء، عمان، 2006، ص 363.

لقد قدّم الحجّة على أنّه شديد الحب لفلسطين، تتدفق مشاعره صادقة تجاه قدسيتها ، وما يجعل اللفظة رافدا حجاجيا، تكرار(اللفظة فلسطين)، في قوله:

فلسطين... يا مهبط الأنبيآ ويا قبلة العرب الثانية[1]

فلسطين...والعُرْبُ في سكرة قد انحدروا بِكِ للهاويه[2]

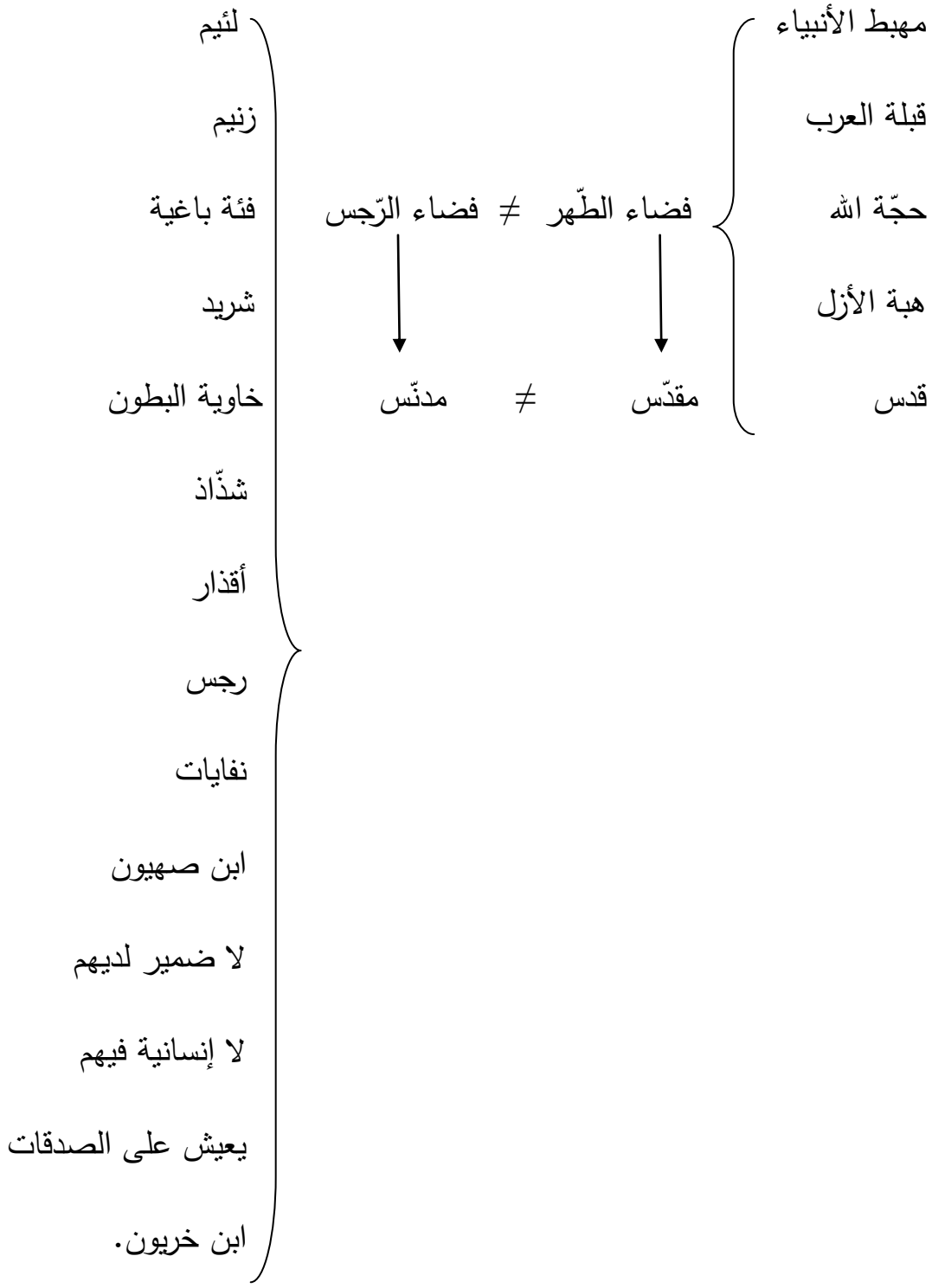
تتأسس لفظة "فلسطين" كعلامة لسانية، تكون متحقّقة ومُتحَمّلة من الذات المتكلّمة؛ إنّها تحقّق مهمّتها كاملة في الخطاب الشعري، بعدما يقف المتلقي على مقصدية الشاعر الذي حدّدتها (يا) النداء المحذوفة، و(واو) العطف.

ومن هذا المنظور نستطيع تحديد مهمة الأبيات التداولية، من اللفظة (فلسطين)، فهي دليل لساني، اختاره مفدي لأغراض معيّنة تؤثر في المتلقي، وتجعله يتفاعل مع قصده حين تتّسع دائرة الحوار بينهما.

لقد اعتمد الشاعر في حركته الحجاجية على الملمح الجامع، والسّمة الجوهرية للقوة الحجاجية داخل القصيدة، إذ لم يكتف بتقديم شاهدا، بل عمل على توجيه القارئ إليه من خلال أسلوب المحاورة. ولا شك أنّه شرع في تفجير حدود دلالية بين فضائيين متناقضين، نوضّحهما في الألفاظ الآتية: _

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 336.

[2]– المصدر نفسه، ص، 337.


مهبط الأنبياء
قبلة العرب
حجّة الله
هبة الأزل
قدس
فضاء الطّهر ≠ فضاء الرّجس
مقدّس ≠ مدنّس
لئيم
زنيم
فئة باغية
شريد
خاوية البطون
شذّاذ
أقذار
رجس
نفايات
ابن صهيون
لا ضمير لديهم
لا إنسانية فيهم
يعيش على الصدقات
ابن خريون.

استعمل مفدي وصفا مرتبطا بحجّة معتمدة، متداولة بين الناس، وذلك بتحريك الروابط [الواو] داخل النص، بين فضائين متناقضين حيث ينعت فلسطين بالقداسة، والكيان الإسرائيلي بالخسّة والنجاسة، وهو نوع من الحجاج بالمسلّمات وبذلك وفّر لقصيدته شرطها الأساسي، وهو أن تكون مقبولةً ومُسلَّمًا بها لدى المتلقي الذي يترجم القصيدة وفق حركة انتقالية سلوكية، حيث أنّ [القِبلة، والحجة، والقدس..] تبني دولة فلسطين رمز الطّهارة والقداسة، يقابلها فضاء مضاد يمثّله الكيان الصهيوني الدخيل رمز الغدر والخيانة والدناءة والقذارة، ومن هذا المنطلق يكشف الشاعر عن التناقض بين المقدّس والمدنّس:-

دولة فلسطين ≠ الكيان الإسرائيلي

↓ ↓

المقدّسة ≠ المدنّس

وقد ساهمت (واو العاطفة) في ربط الوحدتين: فضاء القداسة وفضاء النّجاسة، وبينت سقوط الفضاء الأوّل، وتسليمه لقوّة الفضاء الثاني، حيث تحوّلت فلسطين المقدّسة إلى سلعة تباع وتُشترى لقوله: [باعه]:

ويا قدساً... باعه آدمُ كما باع ، جنّتَه العالية[1]

ضيّع العرب فلسطين وهم في سكرتهم يتباهون، فتحوّلت قبلتهم المقدّسة إلى حائط المبكى النّجس، وتحوّلت معه المعاملات الروحية المتسامية في العلو والرفعة، إلى معاملة مادية منحطّة، حين دنّسها بنو صهيون، قال الشاعر:

ودسّ(ابن خريون) أوساخه فعُجّل – من نتنها– الغاشية[2]

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 337.

[2]– المصدر نفسه، ص 338.

وبين الجملتين: [باعه]، [دسّ]، تتّضح بعض معالم المقصدية التي يريد النص الشعري أن يكشف عنها، ولمعرفة كنه هذه البُنَى اللغوية، نضع الجدول التالي:

الدّال	المدلول الحقيقي	المدلول المجازي	فاعل الذات	فاعل الموضوع
باعه	عملية تجارية، سلعة مقابل مقايضة أو نقود.	معاملة سلوكية سلبية، يمثل – هنا–الإهمال.	آدم	فلسطين
دسّ	عملية إخفاء للمكشوف.	قيمة منحطّة وخسيسة	ابن خريون [ابن صهيون]	أوساخه

يوضّح الجدول الربط بين [فلسطين] و[ابن صهيون]، ومن خلال بعديهما الدلالي يتولّد إيحاء بعيد يكشف عن مقاصد المبدع، ولتأكيد ذلك نرجع إلى التعريف الجديد الذي أطلقه مفدي على بني صهيون والمتمثّل في [ابن خريون]، وهو مصطلح لم يكن متداولا، ولا وجود له في التراث الشعري العربي(في حدود علمنا)، فهو غريب مستقبح، اضطر إليه الشاعر تحت الضغط النفسي، يريد أن يثبت بمعناه الاصطلاحي المعاصر أنّ مفهوم القذارة ونتنها، أرحم من قذارة ابن صهيون، فعمل على هذه القيمة المتدنية لهؤلاء، وليتم ذلك جعل (ابن صهيون) مبنيا على القذارة، لأنّها ستمكّنه بين (ابن صهيون) و(الجيف).

يمثّل الصهاينة في أدنى قيمة في العالم السياسي، ذلك لتبنيهم الفكر العنصري تجاه البشرية عامّة، والعرب خاصة، ويمكن صياغة هذا التّعَدّي على شكل القياس الخطابي (المضمر) Enthymène ، أضمرت نتيجته.

المقدّمة الكبرى: يحترف ابن صهيون العنصرية.

المقدّمة الصغرى: تتبع العنصرية من الفكر القذر.

النتيجة: إذن، يقوم ابن صهيون على أساس القذارة.

وبالعودة إلى القصيدة نجد الشاعر يهدف إلى إقناعنا بأنّ (ابن صهيون)، ليست مجرد صفة لبني إسرائيل، بل سمة مميّزة لهم.

ومن الاستشهادات المذكورة آنفا "أسلوب النداء"، "أدوات الربط"، ساهمت كلّها في ترسيخ القاعدة الحجاجية للقصيدة، فالقاعدة العامة والمبدأ الأساسي للتأثير في المستمع هو تكيّف الخطيب مع مستمعيه، وأن الوسيلة لتحقيق هذا التّكيّف أن لا يختار الخطيب نقطة انطلاق حجاجيته، إلاّ من مقدّمات مقبولة ومُسَلّم بها من قِبل مَن يوجه إليهم المقدّمات، كما هو الأمر في البرهنة الصُورية، بل الهدف هو نقل تبني المستمع للمقدّمات إلى نتائج، إنّه نقل القَبول الذي تتمتّع به إلى نتائج.[1]

لقد أقام الشاعر فكرة الارتباط العلائقي داخل جملة النص، بوسائل الربط التي تنظّم البعد التواصلي للخطاب: (قابلية التأويل، المرجعيات..). والتكلم عن العلاقات الاتساقية يفرض التناظرات الصيغية القوية التي تساعد على إعطاء التماسك النصّي، كما تقوم بتوجيه ذهنية المتلقي إلى المعاني المستترة في النصوص، وتسمح له بإعادة إنتاج النص عن طريق الوعي والإدراك الذي يشمل كل أنواع المعنى أو الدلالة، ابتداء من إدراك الكلمات والأصوات اللغوية والحروف الساعية إلى تسيير عملية الربط الذي يجعل الجمل أكثر انسيابية من خلال أفكاره المترابطة. فالربط: ربط الشيء يربطه ربطا ... شدّه. أما الترابط: فهو ما ينتج من عملية الربط، وفيه يتمثّل التماسك الشكلي والتماسك الدلالي، تمهيدا للتماسك الكلي، الذي يصبو به الشاعر من خلال العلاقات التعبيرية، إلى توصيل رسائل لمتلقيه بنسج

[1]-Perlman (ch),L'Empire . Rhétorique et Argumentation Libraire Philosophique.J.Vrin, Paris 1977pp.26.35.

خطابه، وبناء خلفيته المعرفية وذوقه المرهف، فنلمس الأفكار التي توجّه الخطاب، وبناء بلاغته على نحو يساعد في تأدية المقاصد العامة. وبرز هنا تفعيل الاتساق اللفظي والانسجام الدلالي والتداولي، بين بلاغة السياق التواصلي وبلاغة العبارة، حتى يتحقّق الاتّساق بالتّماسك بين الكلمات ومدلولها، "فما نَظْمُها سوى تَعْلِيق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[1]، أو الأمر يرجع إلى ارتباط هذا الكلم بعضها ببعض"[2]. لقد قدّر عبد القاهر الجرجاني فهم إعجاز القرآن الكريم بأهمية أدوات الربط، في طابع الكلم ومعانيه "فالجملة في الأصل كلام مستقل، فإذا قصدت جعلها جزء الكلام، فلابد من رابط تربطها بالجزء الآخر ..."[3].

[1]– ينظر: الحجاج، بدلائل الإعجاز، تعليق، محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط 3، 1992م، ص 158.

[2]– المصدر نفسه، ص 45– 46.

[3]– رضي الدين الاستراباذي، شرح الرضي على الكافية ،ج1، ص 91.

الفصل الرابع

4

الصورة كعنصر انسجام

- تمهيد

المبحث الأوّل: تقنيتا المبالغة والإقناع وأثرهما في ترابط نص الخطاب الشعري:

الربط بدلالة الصيرورة والحركة.

الاتّساق بالجزء من الكل ومبدأ التعادل الخفي.

الربط بالمقابلة بفاعلية الرمز في السياق النفسي.

التّماسك الصّوتي الإشاري.

المبحث الثاني: التوازي كنمط تكراري: الاتّساق بالتّوافق التّركيبي والدّلالي:

تماسك النص بعلاقة المُشَاكَلَة بين الدال والمدلول.

الاتّساق بعلاقة السببية المنطقية.

الانسجام بمبدأ تراسل الحواس.

تمهيد

تتولد الطّاقة الأدبية في الخطاب، مما يقع في طبيعة التشكيل اللغوي من انزياح، فيخرج نظامه من التقريرية الإخبارية إلى إجمالية الإيحاء، لتمنح الخطاب الأدبي شحنة دلالية كثيفة تُظهر وظيفته الشعرية إنّها:"إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية .."[1] تكمن فاعليتها في تمثيل صوت الخيال، مجسّدا في الانزياحات المحقّقة لشعرية الصور، عبر وضع الألفاظ في غير موضعها المألوف، فتدفع المتلقي للحيرة والدهشة؛ فحين يسحب الشاعر السياقات المنزاحة بخياله ومجازه، إنّما يعبّر عن رؤياه الخاصّة "إن هذه الرؤيا هي رؤيا الشاعر الحديث الذي لا يتوقف عند ملكات بصره، بقدر ما يحاول أن يفضّ حجاب بصيرته، وهذه الأخيرة كفيلة بأن تصنع تميزه"[2].

فإذا كانت تلك الرؤيا مستمدة من الحواس، خاصة المرئي منها والمسموع، وكانت ضربا من المحاكاة لعالم الواقع؛ فإن الإبداع يخرج من المألوف إلى غير المألوف، ويدخل تحت سطوة اللغة المتعالية، المطلقة غير محدودة الفضاء والأبعاد التي تضبط أنماط وأشكال الصورة الشعرية، والتي تنتمي في لبّها إلى عالم الفكر، وهي بذلك" تتخطى حدود الأشياء وتكمن في عصب النفس، محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس"[3].

فالمخيلة البشرية هي شكل من أشكال التعبير، إنّها لوحة المبدع، وأهم مقوّم من مقوّمات نصوصه الشعرية التي يجسّد بها المنظر الحسّي أو المشهد الخيالي، حيث تتراسل فيه الحواس.

---

[1]– عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى الطوفان بين الشكل والمضمون، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ق. د. ط، 1999، ص 74.

[2]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار (المقدمة)، ص 10.

[3]– رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980، ص 32.

إنّه إبداع قام على التشكيل والتأليف، عبر قيام الصورة بربط حركة المعاني في دال الجملة والنص والخطاب.

بيان دلالة مصطلح الصورة:

لغة:

جاء في مختار الصحاح:" صوّرهُ تصويرًا، فتصوّرتُ الشيءَ توهمت صورتَه، فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل"[1]، تنطوي الصورة على مواقف الأديب والأسباب التي دفعته إلى الكتابة، فينفعل ويوجه القارئ إلى مقصدية التصوّر، الخاضعة لمحور اختيار الألفاظ وتعابيرها المفعمة بمضمرات لغوية وتوزيعها، في تشكيل لغوي محكم، يعيد بناء وتشكيل اللغة، ليسمح بالمعرفة التأويلية، بوصفها نتيجة حتمية للانفصال النّصي على مستوى الدلالة أو المعنى، وبوصفها معرفة تظهر الانسجام الداخلي للنص، قال الغزّاء:" يقال رجل صيّر شيّر أي حسن الصورة والشارة (وقد صوّره) صورة حسنة..." [2]، أي بثّ ضمنها إرادة المعرفة والجمال بمحفزات تأويلية، تساعد على كشف صير**ورة** الترابط بين هيكلة النص وسياقه، إيقاعاته الداخلية، صوره وجمالية معانيه.

فإذا كانت الصورة أداة لتحقيق غايات فنية وجمالية، فإن الاستعارة كصورة، تندرج ضمن فن التشبيه، تكون أكثر انحرافا قي التخييل وأبعد مبالغة، يقول عبد القاهر الجرجاني: "والتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره" [3]، والاستعارة لغة:" من قولهم، استعار المال طلبه عارية"[4].

---

[1]– ابن سيدة، أبو حسن علي بن إسماعيل: المخصص، دار الفكر، (د، ط)، (د، ت) السفر الأول، ص 53.

[2]– العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل :(كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل بالمكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص 268 .

[3]– ابن الأثير، المثل السائر، ص 314.

[4]– عبد القاهر، الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 20.

واصطلاحا: "هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهة)، بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي؛ و(الاستعارة) ليست إلا تشبيها مختصرًا، ولكنها أبلغ منه"[1]، لأنّ لها فضل الإبانة وتوضيح المعنى، وتأكيده أو المبالغة فيه، لكونها تقدم صورة ثانية للغة أكثر تطورا، باعتمادها على تسمية القدماء، على التخييل الذي يعتبر مظهرا من مظاهر شعرية الخطاب؛ فهي صوت الخيال مجسد بالكلمات المتولدة من خلالها العلامة التي تتيح التفاعل بين المبدع واللغة، وتأتي قيمة العلامة من كونها تستثمر جدلية الأنا والآخر.

وكذلك التحليل النفسي الذي يفرض حضوره في كل منتج دلالي، حيث يحمل لغة متعالية مطلقة غير محدودة الفضاء والأبعاد، ترفض الحاضر وتبقى رهينة المستقبل، تنمو فيه وتتطور عبر التلقي الذي يحقّق جماليتها.

فكل تلق جديد هو لا محالة نص جديد؛ فالبنية الأساسية للوعي وإدراكات الشاعر تبدأ بحركية الشعر وتفكيك لغته، لأنّ الخبرة الصورية لأي أديب تزوده بالكثير من الممكنات والتفاصيل والإشارات والعلامات، وهنا تكون الصورة هي المقصودة بالحكم، يقول الجرجاني: " أمّا الاستعارة فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستنفي فيه الإفهام والأذهان الأسماع والأذهان"[2].

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 20.

[2]– الخطيب، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ت، وتعليق فريد الشيخ محمد، إيمان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 194.

المبحث الأوّل:

تقنيتا المبالغة والإقناع وأثرهما في ترابط نص الخطاب الشعري:

من الصور الفاعلة لدى مفدي زكريا، نجد تقنية المبالغة التي لمسناها في قصيدته: (رسالة الشعر في الدنيا مقدّسة):

رسالة الشّعر، في الدنيا مُقدّسةُ

لولا النبوءةُ.. كان الشعرُ قرآنا[1]

جاءت الصورة بقيمة فنية رفيعة وخيال بارع، بعيدة عن الحقيقة والمنطق، يقف عندها الملتقي حائرا مِنْ **[لولا النبوءة.. كان الشعر قرآنا]** تلك المبالغة كانت موضع انتباه المتلقي، لكونها دعوة أساسية لشحذ الهمم؛ تولّدت من تلك المغالات في مقارنة الشعر بالقرآن، حين علق الشاعر آماله كلّها على رسالة الشعر وقداسته إلى درجة المعادلة بكتاب الله.

من أجل ذلك ينقلنا إلى صورة نابعة من عقيدته السمحاء التي تعتمد المنطق في كل الأمور العقائدية وغير العقائدية. إلا أننا ألفينا في الشطر الثاني إبهاما يدفع المتلقي إلى الانسياق وراء وهمه، فيظن وراء القصد معادلة رغم حرف الامتناع: [لولا] لوجود [النبوة]، لكن بهذا التعبير المستقى من تجارب مفدي الدينية، حاول الشاعر التّصْريح بالمُرْتَقب لكنّه لم يوضّح ما ينتظر لأن: "الشاعر يفكر بالصور، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية"[2]، وبذلك يؤكد أصالته العقائدية، ويحرص باجتهاده المستمر على معالجة الواقع المرير واستشراف المستقبل المجيد، برسالة الشعر ونبوءة الشاعر. فكان التقابل بين الشعر وبين القرآن من قبيل الوضع التالي:

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 290.

[2]– عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، 1981، ص 43.

الأعلى= القرآن=[+ سمو]،[+ قداسة]،[+رفعه]،[+ رسالة]،[+ دين]

الأدنى= الشعر=[– سمو]،[– قداسة]،[– رفعه]،[+ رسالة]،[+ دنيا]

يتجلى أسلوب التقابل في عنصره التّخاطبي، المتمثل في سننه غير المألوف، لما به من "خلق دلالات جديدة، يقتضيها تجاور الكلمات وتأثير بعضها في بعض"[1]، فما وراء هذه المعادلة، خلافا لما يظن، أن بداية البيت إنذار ونهايته مفاجأة، لأنّ :"الاستعارة تعتمد سبيلا منطقيا، إلا أنها لا تقوم بمهمة المنطق ولا تتكفل بالإقناع الذهني، بل عليها أن تعرض وأن تستكشف الطرق الموجودة للإقناع"[2]. قد نتغاضى عن عدم مقبولية البعد الذي يحدث بين أطراف الاستعارة، حتى لا يحدث الغموض والإبهام والتنافر الدلالي، بالتالي تخرج الصورة عن وظيفتها المنوطة بها، وتدخل فيما يسمى باب التعمية والإلغاز، أشار إلى ذلك السكاكي[3] وأكّده ابن سنان الخفاجي بقوله:"... وهي على ضربين قريب مختار، وبعيد مطرح، فالقريب المختار ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي، وشبه واضح، والبعيد المطرح إما أن يكون لبعده مما أستعير له في الأصل أو لأجل أنه استعارة مبنية على استعارة، فتضعف لذلك" [4].

وكل ما نراه في هذه التقنية، أّن اللغة الاستعارية بدلالتها المتفرّدة قادرة على الإقناع والتأثير والإمتاع وإثراء الفكر، بعيدا على المباشرة والوعظ. يصوّر مفدي الشعر بالقوة الضاغطة الخارجة عن المكان والزمان، والتي تتحمل تأويلات كثيرة، ليس من الضروري أن يكون أحدها أو بعضها هو مركز رؤيته. فكل ما يقوله الشاعر يظل دائما في نطاق التوق والطموح؛ هكذا نجد أن هذه المبالغة دعوة غير مباشرة، وبديلا شعريًا وشعوريا لكسر زمن التمزّق والإستكانة.

---

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 317.

[2]– مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص 83.

[3]– السكاكي، مفتاح العلوم، ص 83.

[4]– ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ت: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1932، ص 108.

الربط بدلالة الصيرورة والحركة:

لقد تمسّك مفدي زكريا بأساليب القدماء في قول الشعر، حتى دُفِع إلى توخي الاستعارات، الأمر الذي جعل بعض الدارسين بصف شعره بكثير المبالغة؛ نرى ذلك في : [جهنم] تفتح أفواهها عندما قال:

أجهنم .... هذه التي أفواهها

من كل فجٍّ/ نقمةٌ تتفجرُ؟؟

أم أرض ربك، زُلزلت زلزالَها

لما طغىَ في أرضه، المستعمرُ؟ [1]

لقد منح الشاعر [جهنم] بعدا إنسانيا يتناسب مع أعمال العُصاة؛ فصوّر عنف ثورة التحرير بأفواه جهنم التي فُتحت أبوابها في وجه المستعمر الفرنسي؛ والذي سيعاني من عنف آخر لِمَا سَيَقَع له من زلزلة في كيانه. وبأنْسَنة جهنم، وإبقاء عن لازمة [الفم]، يضعنا الشاعر أمام استعارة مكنية، تمثّل قمّة الفن البياني، جوهره الصورة ووظائفها التي:".. تتنوع بين شرح المعنى وتوضيحه، بحيث تتّخذ المبالغة في التحسين والتقبيح، كأداة للإقناع، فيستحيل الغائب حاضرًا "[2]؛ إنّ المبالغة في الاستفهام عن ثوران جهنم هو الذي جعل الشاعر ينقل متلقيه من المحسوس (جهنم)، _ رغم أنها لا تدرك بالحواس، لكونها حقيقة غيبية محسوسة بالإدراك المنطقي _ إلى المحسوس(الأفواه)، ذاك هو التشخيص فـ:

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 133–134.

[2]– رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث الإسكندرية، منشأة المعارف، ص 9.

"نقل الكائنات الحية والجمادات التي تدرك بالحواس المختلفة من عالمها الحسّي إلى عالم جديد، تكتسب فيه صفات البشر"[1].

فهذه الدالة التشخيصية من صفات غضب الإنسان (أفواه جهنم)، وغضب الطبيعة (زلزلت زلزالها) وانفجاراتها، حملت كلها دلالة الصيرورة والحركة المستمرة، وتؤكد هذه الحركية قدرة التشخيص على تعميق الدلالة، وتحديد معالم الحالة الشعورية للشاعر، وتوضيحها باستخدامنا، للتحليل بالمُقَوِّمَات الأساسية للكلمتين [جهنم] و[أفواه]:

مقومات جهنم: **[+ غيب]، [+ واسعة]، [+ بها عذابكم]، [+ يلتهم]، [+ نار]، [+أبدية]، [تسحق].**

ومقومات أفواه: **[+ محسوس]، [+ واسع]، [+ يلتهم]، [+ مؤقت]، [يسحق].**

إن دواعي المبالغة في الصور هو اشتراك المقوّمين في صفتي الالتهام والسحق، وبهما يسرد الشاعر قصده، بتصوير شدّة نكاية الثورة بالمستعمر، وفظاعة فتكها بجيشه.

أضافت الاستعارة المكنية التالية: **[نقمةٌ تتفجر]** للصورة حياة وحيوية، حيث جاء التركيب على غير الأصل، لأن تقديم **[نقمة]** يجعلها الأكثر أهمية في التركيب، لكون المتحدث عنها وكل ما يليها في الرتبة تعليق عليها في بؤرة التلقي والإدراك، لأنها نقلت من عالم المجردات إلى عالم المدركات، التي تقرّبها إلى الذهن، لتبين من خلالها غضب وثوران الشعب الجزائري وتوتره، ويظهر ذلك في توتر التركيب (نقمة تنفجر) حين نلحظ خرقا على مستوى التركيب:

مبتدأ+ فعل+ فاعل. والأصل: **فعل+ فاعل**، وهذا التشويش في الرتبة تبعه انزياح في الدالة **(نقمة)**، من دلالتها الصورية المتخيلة، لتدخل حيز الصور المجسّدة.

[1]– كمال أحمد غنيم و جواد إسماعيل الهشيم، جماليات الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد20، العدد2، يونيو 2012، ص 79.

فمن مقوّمات نقمة، **[+ صفة]، [+ كائن حي]، [+ألم]، [+ مجردة]، [+ خطر]، [+ اسم].**

ومقوّمات (تنفجر): **[+ فعل]، [+ فاعلية حي]، [+ ألم]، [+ محسوس]، [+ خطر].**

نحدّد صفتين من تلك المقومات لكل من (نقمة) و(تنفجر) وهما الألم والخطر، وبذلك يمكن سحب دلالة الفعل (تنفجر) إلى منطقة مجازية، وذلك في إطار تصور حركية (النقمة)، وهي تَتَفَجَّرر بحركة انشطارية لا تبقي ولا تذر؛ فالنظام الفعلي هو الوجه الظاهر لحركة الصورة؛ لقد أسهم هذا التجسيد في رسم معاناة الشعب الجزائري الذي تفجّر غضبا، لرفع الظلم المسلط عليه منذ عهود.

الاتِّساق بالجزء من الكل ومبدأ التعادل الخفي:

كما ينبني البيت باستعارتيه المكنيتين على مبدأ التعادل الخفي، ففي البيت السابع من نفس القصيدة تظهر نواتج النقمة المتفجرة ليحلّ:

غضب الجزائر ذاك...؟ أم أحرارها ذكروا الجراح، فأقسموا أن يثأروا؟[1]

فمن أجل استرداد الحرية ذات الغيبة المجردة، صّور الشاعر الجزائر، بفوران الإنسان الغاضب، حيث ارتفع عن طريق الاستعارة المكنية إلى أنسنتها، وهو بذلك يدلّل على عظمة ومكانة هذا الاسم بين الأمم والشعوب ومن مقوماتها: **[+ إقليم]، [+ شعب مستقر]، [+ لها تنظيم]، [+ لها سلطة]**؛ لقد اتّصفت الجزائر بالانفعال البشري والغضب الإنساني، فكان بعيدا عن الجماد، الأمر الذي يدلّ على رغبة الشاعر وحماسته نحو المبالغة والغلو.

أما المُقوِّمات الأساسية للغضب: **[+ انفعال سلبي] ،[+إنسان] ،[+خطر]،[+ مُنَبوذ]** لا تحتوي أي صفة من صفات الانفعال، فلم نجد أي صفة اشتراك بين **(الغضب) و(الجزائر)**، غير أنه يعود الفضل بالدرجة الأولى إلى مرجعيات الصورة البلاغية، لما تحمله من القدرة

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 134.

على تحويل خصائص الدال إلى المدلول، والعكس صحيح، وبالتالي تأخذ القصيدة في التخلّق، إلى أن تصبح بناء منسجما متكاملا. ولأنّ الإنسان الجزائري جزء من كل (الجزائر)، فهو أساس ظاهرة الغضب، لكونه يأبى الضيم والظلم، ويتفاعل مع قضيته المصيرية باستمرار؛ فتراجع الخمود والسكون، أمام **(تفتح أفواه جهنم)** و**(تفجر النقمة)**، ثم **(غضب الجزائر)**، كلها صور تعبيرية ناقمة، مسّتها المعاناة: **(ذكروا الجراح)**.

لقد تأكّد الجزائري أنّ المستعمر الفرنسي لا يفهم إلا لغة القوّة والحرب، ولا تستردّ الأوطان إلا من خلالها، وفي سبيل استرداد الوطن المسلوب، يقول الشاعر:

أرض الجزائر، والسماء، تحالفا

فاختط حلفهما النجيع الأحمر[1]

تظهر حقيقة الخطاب التصاعدي لدى مفدي زكريا، من خلال هذه الرؤيا النورانية التي تنير قلبه وقلب كل جزائري، فهذا التجسيم للمشهد الخيالي يتخذ اللفظين: **[أرض]**، **[السماء]** أداتين له، في تجسيد الارتباط الديني **(تحالف الأرض والسماء)**. وبهما يؤكد على الهوية الوطنية، والعلاقة الأبوية بين الوطن والدين، علاقة كفيلة بأن تحمل بذرة الأمل للمستقبل. فالجهاد الديني المقدّس دعامة قوية للحركات الثورية المناهضة لكل ظلم واستبداد، هذا ما لمسناه في ديننا الحنيف.

الربط بالمقابلة بفاعلية الرمز في السياق النفسي:

أثبت التاريخ أنّ الإسلام حافل بإيجابيات العزّة والأنفة، يرفض الظلم، ويأمر برفع المظالم؛ إن تلك الصورة تطمح إلى الأمام بموضوع مركزي، هو توافق المثالية: **[السماء]**، والواقعية **[الأرض]**، وتكامل النزعة الروحية والنزعة الدنيوية؛ فاختيار صورة [السماء]، وصورة

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 134.

[أرض الجزائر] توظيف لمشاهد واقعية باستخدام تقنيات كتابية فاعلة. إنّ استعمال اللغة الدينية كوسيلة في الحرب التحريرية، زادت من فاعلية هذا الرمز في السياق النفسي، حيث:"إن حب الوطن في الثورة الجزائرية الكبرى نمّته الأحداث وعمقته المآسي، حتى صار مقدسّا إلى أقصى درجة القدسية، ولذا صار الشوق إلى الوطن عاطفة سارية؛ لكون الوطن لا يمثّل التراب فقط، بل يمثّل كيان الإنسان الروحي والمادي واستمراره في الحياة، بل إنّه رمز الحرية والانطلاق"[1]. هكذا تبدو القصيدة زاخرة بالاستعارات خاصّة المكنية منها، حيث أوغل الشاعر بعمق في أرض الجزائر.

كما استعان مفدي بسمة الجبل، لتوضيح عظمة الثورة ببناء شعري علائقي، يقوم على التبادل بين العناصر التي يحكم بعضها البعض، فتتوزع وتتداخل في وحدة كلية متناغمة، ذات شكل متناسق ومضمون منسجم يقول:

والأطلس الجبَّار بثَ قراره فانْدَكَّ منه الأطلس المتجبِّر[2]

جسّد الشاعر[جبال الأطلس] في صورة إنسان، بُغْية لَفْت الانتباه، فحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى على القرينة المانعة **(بث قراره)**، إنّه يريد بهذه الاستعارة المكنية صورتين الأولى، مُحَمّلة بدلالة إيحائية لتلك التضاريس الوعرة المستعصية على المستدمر، والتي تعبّر عن هيئة وكيان الوطن، فهو ذاكرته وكبرياؤه وروحه، وبهذا يريد إيصال فكرة للقارئ، أنّ للمكان رمزيته الخاصة مرتبط بالوطن كجزء منه. والصورة الثانية، احتواء القمم الشامخة على حياة كامنة للأمة الجزائرية، إبّان الثورة المجيدة؛ فإعمارها من قبل أولئك البواسل اللذين امتطوا صهواتها طلبا للعزة والكرامة، لم يكن بنفس استغلاله من الطرف الدّخيل.

[1]– محمد زغينة، شعر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص 59.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 134.

تلك هي الصور التي أثرت في نفسية الشاعر ومشاعره وأحاسيسه المتأججة؛ فكل شيء عنده استحال وقودا للثورة، وفي ظلّ هذا الفهم تصبح القصيدة بناء مُمَيّزا، فهي تشكيل يُفْضِي إلى استعارة كلية قابلة للتأويلات متماسكة؛ وما يؤكّد ذلك تلك المقابلة بين:

الأطلس الجبّار: **[+ مكان]، [+اجتماع]، [+مقر الثورة]، [+حرب]، [– ظلم].**

الأطلس المتجبّر: **[– جغرافية]، [+اجتماع]، [+ حلف]، [+ ظلم].**

نلحظ نموا في الكثافة الصوتية، من خلال التوافق الصوتي في الجدول التالي:

أ	ط	ل	س	
أ	ط	ل	س	

م/ت

ج	بْ	بَ	ا	ر
ج	بْ	بَ	∅	ر

نستشعر التوافق الدلالي بين الأطلسين:فالأول، ثابت بعظمته ورسوخه بأصله(الوطن)، وعظيم بأهله، تشير دلالته إلى جيش التحرير المطهّر الجبّار بقوته التي تجبر كسور أمته.

التّماسك الصّوتي الإشاري:

في حين يمثل الثاني دلالة مجازية تشير إلى الظلم، البغي والاستبداد، يؤكد كل ذلك باللفظة **[متجبّر]** أي المُتَغَطْرِس بقوتّه وعظمته؛ ويشير إلى تحالف المستعمرين الغربيين.

تتوافق اللفظتان صوتيا على ما يسمى (الإيقاع الإشاري)، فبتجاوز اللفظتين المدلولات الصريحة بفضل طاقتيها الصوتية، حيث أدّت إلى تقاطع المعاجم الطبيعية مع المعجم الإنساني، فازدادت الأفكار وضوحا وبيانا، كما ازدادت الصياغة جاذبية؛ وبذلك يرتقي [الأطلس الجبّار] على الأطلس المتجّبر كرقي السماء على الأرض، إنّه المكان الجغرافي،

الطبيعي والتاريخي الذي غردت به أولى رصاصات العزّة والكرامة، وبهذا غدت لغة النار والرصاص هي اللغة الوحيدة التي يفهمها المحتلّ، ذلك المنطق الذي يقدسّه الشاعر بقوله:

وتكلّم الرشّاش، جلّ جلاله؟

فاهتزّت الدنيا، وضجّ النير[1]

نلحظ في هذه الصورة صيغ الانفجار والصراخ، وتعابير مفعمة بمشاعر الغضب والرغبة في الانتقام، استخدمت فيها ألفاظ ضلالها دموية مرعبة: (الرشاش، اهتزت، لهابة، لواحة، النار، الألم، المس)، وفي ذلك إحالة إلى أصداء الثورة؛ فهو يوحي بالاستعارة المكنية:[تكلّم الرشاش] بأمر جلل، ثم يعظّم ذلك النطق بالدلالة الدينية:(جل جلاله)، كإضفاء الطابع المقدّس على تلك الليلة المباركة، عندئذ تظهر قيمة لغة الشاعر وارتباطها بلغة القرآن وهي إحالة إلى القيمة المعرفية للشاعر، إنّه يعتمد على المعجم الديني لغرض إقناعي، لِمَا للدين من تأثير في الأنفس؛ إنّها بنية تجمع بين عناصر مختلفة. ومن شروط هذه العناصر أن تأتي في روح من التآلف والانسجام تربط الشاعر ببيئته الدينية التي نشأ فيها وتفاعل معها، فتأثّر بها أشدّ التأَثّر.

إنّه يُخَلِّد كل ما تعلّق بالثورة وبأصدائها، فاستعان بالتصوير الفنّي لإنطاق كل ما ينطق كما قال قدامة بن جعفر:" ... ماقدّمناه من الاستعارة إنطاق الربع وكل مالا ينطق، إذا ظهر من حاله ما يشاكل النطق"[2]. نلحظ أن خيال الشاعر يحوم حول ثورته، إنه يستعير ويخلق، ويغيّر وظائف العناصر، فتتفجّر المعاني والدلالات وتتحقّق شعرية التشكيل الأسلوبي، بحيث تتراكم الصور الدينية:[والنار للألم المبرح، والنار في مَسِّ الجنون] بما يستطيع به أن يمتع المتلقي ويضمن تفاعله وتجاوبه، ويُحْيِي نفوسا انكسرت واستضعفت وركنت إلى الأرض صاغرة، ودفعا بالقيمة الدلالية، وإقامة الحجّة بالهوية، التي تدفع النص

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 134 .

[2]– ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ت: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، سلسلة كتب التراث، ص 65–66.

إلى مساحات هندسية تفرض عليه معجمها وعلى الخطاب نبراته وعلى القوافي لهب الرصاص؛ يكشف الشاعر عما كان مَخْفِيّا ، فيقول:

والغاضبون، العابثون، إذا همُ

سمعوا الحديث، من الحديد تدبروا

والعزلُ، والمستضعفون، إذا همُ

تركوا القيادة للرصاص، تحرروا [1]

لإعلاء ذكر سبب الحرية تَجَلَّتْ الشعرية في الاستعارات المكنية: الرصاص، الرشاش، الحديد، فلفظة: [رصاص] مولودة قطعا من رحم النار والحديد، يحدّدها الشاعر بإستعارتين من هذا القبيل:

الأولى: **سمعوا الحديث من الحديد تدبروا,**

والثانية: **تركوا القيادة للرصاص، تحرروا.**

تحمل الصورتان مواقف أشعلت الكفاح وتوسّعت مهمّتاهما، لتريا المكانة المُتردِّية لأفراد الأمّة، فتلهب المشاعر ببث روح المواطنة فيهم ورفض الاحتلال بكل أشكاله، لقد امتلك الشاعر حريته بِأَنْ يقول ما ينسجم وحال أمته، فنجح في إيصال الدلالة العميقة وهي: أن الحل في دحض المستعمر يكمن في قوة الرشاش وبأس الحديد والانتقام من العدو.

يُشَيّد الوَعْي الفكري لمفدي زكريا دائما على دلالة رمزية، تنسجم مع المفهوم الرمزي العام في الديوان، المتمثّل في (قدسية الجزائر)، حيث يندمج قلب الشاعر وحب الوطن، ومن ثمّة يلتحم الجمالي مع الموضوعي، لتشكيل الصور البديعية للجزائر الثائرة.

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 137.

المبحث الثاني: التوازي كنمط تكراري: الاتّساق بالتّوافق التّركيبي والدّلالي.

تتوقها النفس لجمالية البيتين وهندستهما البنيوية، المتمثلة في تقنية التوازي الذي يقوم على تحقيق التناسق والتوافق التركيبي والدلالي. ونشير إليه هنا على سبيل المثال لا الحصر:

/لا الحصى/ والغاضبون/، العاتبون/، إذا همُ/

/سمعوا الحديث/، من الحديث/تدبروا/

/و/ العُزْلُ/ والمستضعفون/ إذا همُ/

/تركوا القيادة/ للرصاص/ تحرروا/.

لقد أدَّى التوازي في البيتين دورا اتساقيا، بناء على تزاوج البنيات المتعادلة وتضافرها لتأدية رسالة، عبر توزيع عناصر البنية وتجديد عناصرها، مِمَّا زاد من لُحْمة الخطاب ظاهريا وباطنيا. يصنع التوازي– لكونه من الأنماط التكرارية– تناسبا دلاليا وتناسقا موسيقيا، بين أسطر الخطاب المتقاربة والمتباعدة، لقد أفاد ترابط البيتين بيان وموسيقى جرّاء الدلالات الخَطِّية التي تحملانها؛ وهنا يلتحم الجمالي بالموضوعي لتشكيل صور للجزائر الثائرة التي لا يمكن لها أن تنسى ثأرها، يقول مفدي:

إن الجزائر لم تنم عن ثأرها أو تنسها ألمَ المصاب الأعصرُ

هل جئت با يوليو تذكرنا الأسى عهدي بنا طولَ المدى نتذكر[1]

تحمل الاستعارة المكنية في: **[الجزائر لم تنم]** أعباء ذلك الزمن الصعب في صورة حسية جزئية للجزائر التي حوّلها الشاعر إلى كائن رمزي تحريري، لا يعرف النَّوْم، أي لا يعرف الموت، وقياسا عليه:

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 137.

لم تنم= لم تمت.

فإذا حلّلنا التركيب عن طريق المقوّمات الأساسية لوجدنا:

لمْ تنم : **[+ يقظة]، [+ تذكر]، [+ انتباه]، [+ صفة بيولوجية].**

نجد مفارقة في الهندسة البنائية، حين أسند الشاعر الفعل المجزوم:(لم تنم) إلى الجزائر، فبدأ بالمظلوم في الترتيب الخطي والبنائي، ثم ثنى بالبيت الذي يحمل صفات الظالم [تذ كرنا الأسى]، وقد نتج عن كل هذا:

<u>المظلوم</u>≠ الظالم.

فلم تنمْ ⟵ تركيب يعني العراقة والقوة، فهي صفة عليا للكريم الذي يعيد ما سلب منه بنفس أسلوب ما أخذ منه؛ وتمثّل في جوهرها القدرة الالاهية المطلقة/ أو الانسانية في ردّ المظالم:(وهوانزياح يعيد الغيرة والبأس)= المنعة والصلابة.

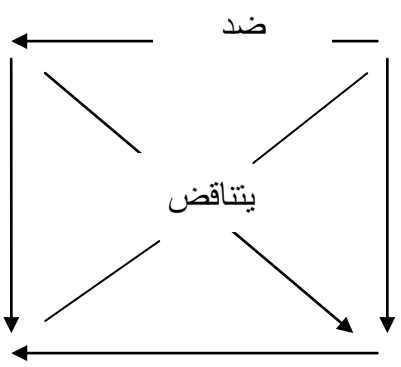
الأسى ⟵ تفيد الحزن، لأنّها سلبت الصفة الحميدة (القوة).

وما وراء هذا هو الحثّ على الحرب لإثبات الرفعة؛ فالجزائري عاش حياته منتظرا:

إدراك الثأثر ⟵ من فرنسا ⟵ وتبيين ظلمها وإخراجها من الوطن.

<u>توضّح الترسيمة التالية: تماسك النص بعلاقة المُشَاكَلَة بين الدال والمدلول:</u>

الأسى = (لغة الأجيال)



الجزائر= القوة

الجزائر لايمكن أن تكون فرنسا

الضعف= يوليو (يوم الاحتلال)

فرنسا لا يمكن أن تكون الجزائر

اللاضعف = نوفمبر

تحت الضاد = ثورة التحرير

اللاقوة = فرنسا (الجلاء)

I. إن الجزائر لم تنم ← انزياح للقدرة والمتعة والصلابة = القوة

هذه اللغة المنزاحة انزياحا تاما، عن لغة الكلام العادي منسجمة انسجاما تاما، مع كونه الشعري.

II. هل جئت يا يوليو تذكرنا بـ: الأسى ← انزياح لفترة الاحتلال = الضعف

I و II. الجزائـر ≠ فرنـسا

لأن القـــوة ≠ الضعف (بالأسى الذي أذاقته للجزائريين)

(لأنها لم تنم عن تأثرها) لم تنسها ألم المصاب الاعصر، فهي تتذكر

صفة المقدس

صورة منظر زاوية حديث

صفة المدنس

وصمة التاريخ

عن التمدن مطهر

لعنة الأجيال

في حواصلها

لم تزل تتعثر

يتعمّق الشّاعر في وجدان المتلقي، باختلاق التذّكر وفظاعة الأسى وليحقّق الفاعلية، باستعادة تلك الذاكرة الأليمة وأَخْذُ العِبَر؛ إنّ الدوال التي جاءت في الأبيات: (تذكرنا، نتذكر) تربط فلسفة الزمن بوحشية يوليو، فمجيء (يوليو) للتذكر؛ يسيّر العبارة لتخرق الخلفية الشعرية التصويرية، التي ترتقي بالمتخيّل إلى تأمّل الدلالة العميقة المتمثّلة في بَشَاعَة ما حدث في الأيام الأولى لذلك الشهر المشؤوم المُحَمَّل بالصور الأليمة؛ ثمّ عمل الاستفهام على جمع روافد هذه الدلالة، من خلال حضوره وتوجيهه لتلك الروافد التي يمثلها بنية النسق؛ ومن خلال البنى التي تتصاعد فيها الدلالات، وتعتمد مداليل أنساقها الائتلافية المنسجمة التي تتناسب مع شعوره المُتَّقِد وابتكاره اللغوي، لترتقي أعلى المستويات الجمالية.

الاتّساق بعلاقة السببية المنطقية:

ما يؤكد فظاعة وتَغَطْرُس فرنسا، توالي الاستعارات المكنية التي من خلالها يتعمق الشاعر في المناطق الوجدانية، حيث يختلط فيها التّذّكر بفداحة الأسى، يقول الشاعر:

سل المدارس، كيف دُكَّ بناؤها

وانظر إلى الأحرار، فيها تقبر

وسل الحرائق، في لَظَى نيرانها

مُهَجُ الكرام أصعدت تتبخر

لغة التمدن، للقَوي ذريعةٌ

كاللص _ تحت ظلامها_ يستتر

والسلم، ستر للنذالة باسمها

تُؤتي (الشُرور)، و يستباح المُتكبرَ

إلى أن يقول في آخر البيت:

أو كان (يوليو) في الشهور كباً بنا

فشفيع (يوليو) في الشهور نوفمبر[1]

لقد مكّن فنّ المونتاج مفدي من اختيار صور ظلم العدو بمجاورة الذات الشاعرة، وانطلاقها إلى فضاءات الذات الجمعوية، باستعمال لغة مكثّفة، تتصاعد وَتِيرتها بين المتخيّل والتقريري، لتلِج في عوالم ابتكار الصور الشعرية الجديدة، فهذه الاستعارات المكنية المتولية على الترتيب:

سَلِ المدارس

↓

سل الحرائق

↓

ستر النذالة

↓

(الشفيع نوفمبر)

تَتَابُع مُتَنَامِي مع تصاعد التجربة الشعورية؛ فحين يسرد الواقع المادي المحسوس ويربطه بتصوّر التاريخ، ماضيه البعيد _ الذي لا يمكن للجزائر أن تنساه _ تأتي نظرة الشاعر التشاؤمية كسمة، لذلك الزمن العصيب.

يعّبر الشّاعر بالصّور عن روح الجماعة التي تتراءى فيها نظراته الخاصة، لذلك الواقع المرير؛ فالألم فكر يتكون بواسطة الإحساس الذاتي، والمعاني المحسوسة والمدركة تنفعل لها

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 138– 139.

النفس وتسجل واقعها؛ ويمكن اختزال تلك الفترة المظلمة في صور المدارس، والحرائق التي تُحِيل على حركة الدوال المسموعة، لكونها تمثّل رموزا تؤدي إلى نشر الوعي السياسي في أوساط الأمّة؛ ومن منطلق هذه الرؤية، عمد الشاعر إلى إثارة المتلقي وهزّ عواطفه، حتّى يدرك بإحساسه ويتأمّل ويستنبط بشاعة ما خلّفه الإحتلال، تجاه الشعب الجزائري ومقوّماته.

يتلقى القارئ الاستعارة كوسيلة جمالية معرفية، تبرز المعاني والإيحاءات المنبثقة من البنى النصية، حيث التجانس والانسجام بين العالم الخارجي وعالمه النفسي، ففعل الأمر الذي جاء في صدارة البيتين(**سل المدارس**)، (**سل الحرائق**) يمثّل أداة اتساق يربط بين أواصر العناصر اللغوية، كما تحيّل المتلقي على فضاء الفهم والتأويل . كما يمكننا الوقوف على استعارتين في قوله:

والسلم ستر للنذالة باسمها .....

.

.

فشفيع (يوليو) في الشهور نوفمبر !!

تظهر الاستعارة المكنية في **[ستر النذالة]** التي تصور إدعاءات فرنسا وأكاذيبها حتى صارت أضحوكة العالم، يضع الشاعر أمامنا لوحة أخرى موزّعة بين شيء معنوي **[النذالة]** وتصويرها، على أنها شيء مادي، بالرغم من أنّها شيء معنوي يؤدي وظيفة نبيلة هي **[الستر]**، فتحقّقت بنية الصورة في إسناد **الستر** إلى **النذالة**، وعلى هذا الأساس كانت الصورة كأنّها علامة سخرية، تولّدت منها شعرية العبارة في إسناد المعنوي إلى المعنوي.

فبهذه الروح الثورية ظهرت مهارة مفدي الشعرية، بتلوين النسق الشعري، ونقله من نسق توصيفي إنشائي إلى نسق إخباري شعوري، لأنه يؤمن بقدسية قضية شعبه وأمته، فارتبط سياقه الغني بالواقع، حيث ربط الغائب بالحاضر وشدّ انتباه القارئ، فلجأ بذلك إلى المجاز بدل الحقيقة؛ الأمر الذي وجدناه في ترميز شهور السنة، حين حمّل الشاعر **(نوفمبر)** صفة الشفيع، وهي صفة لا ينبغي أن تكون إلا لسيّدنا محمد صلى الله عليه وسلم، أو لشهيد معارك الحق، فهو بذلك يصبغ الشهر بقيمة رمزية تثير في الأنفس دلالات خاصّة، لأنّ الرمز أبلغ من الواقع في تبليغ الحقيقية، ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى ذكر صورة ثانية، شهر **(يوليو)**، المحطة الزمنية التي امتازت بالسكونية، توقّف فيها زمن التحضّر لدى الأمّة الجزائرية، بعد نزول أقدام الجندي المحتلّ بأرض الوطن.

الانسجام مع الخيال:

يثري مفدي خطابه الشعري بمنظومة مرجعية، ذهنية وحسّية منسجمة مع دور الخيال، في إخصاب الفضاء الاستعاري، وجرأته في إيجاد التنسيق والتوحيد بين العناصر اللغوية والبيانية في ثورة منسجمة حرصت القصيدة على تكثيفه، والذي أوحت به الأنسنة الطبيعية لشهري السنة: **يوليو ونوفمبر**.

لقد أخذ يوليو صفة التدنيس لارتباطه باليوم المشئوم، يوم احتلال فرنسا للجزائر، وتتضاد هذه الصفة مع صفة القداسة، لشهر نوفمبر الذي جاء ليجلّي ذلك المدنس الأجنبي و بذلك يتأسس التضاد بين:

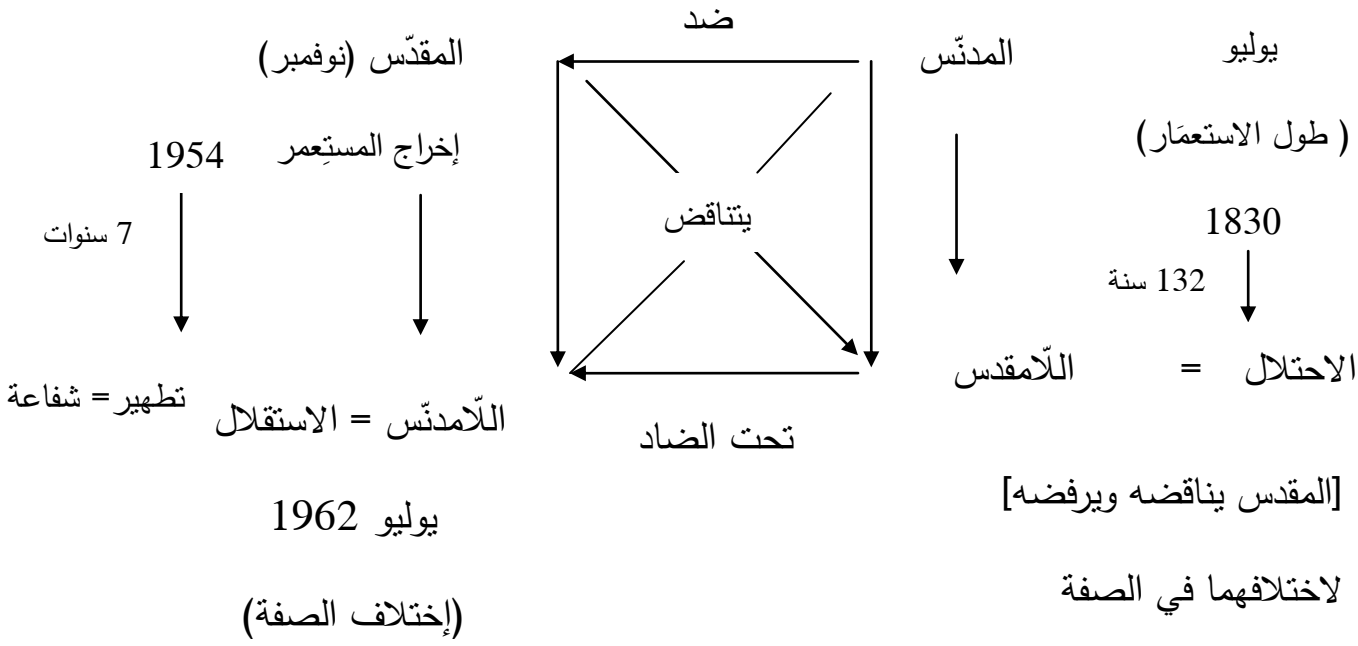
يوليو≠ نوفمبر

وبالتالي:

المدنس ≠ المقدس.

الذي يعد النواة الأولى المتّسعة لدلالات جميع الصور الكلية في الديوان، فكان الربط بالتّضاد المعنوي بين: / **المقدّس** / و / **المُدَنّس** /

ترسيمة توضّح تعالق المعنوي بالمعنوي:



الشفاعة = التطهير

الانسجام بمبدأ تراسل الحواس:

ولأنّ اللغة نظام إعلامي، يتولد من خلال العلامة التي تتيح التفاعل بين المبدع واللغة، فإن العلامة تستثمر جدل الفاعل وجدل الآخر والسياق الاجتماعي، وتستثمر كذلك التحليل النفسي؛ ومن هنا تأتي قيمة العلامة؛ فكل جديد هو تلقي العلامة والتفاعل معها.

تعتبر الصورة الشعرية _ الاستعارة منها_ نواة كل القصائد، لأن ميزتها تتعدى كل المستويات الأخرى، قال الجرجاني: ".. ثم زان (الشاعر) ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها

مِفصَلَ التشبيه"[1] الذي نَفَذَ مفدي عبره إلى روح الشعر، بقضيته الكبرى؛ وهي نزعة وطنية مصبوغة بتعبير إنساني، منفتح عن كل الثقافات وحضارات الأمم؛ فنراه يؤمن بقدسية رسالته التي يتأسّى الخيال بها كوظيفة جمالية بالغة التأثير في المتلقي الذي يتعامل مع النص بعلاقة السّياق النّصي، وبالصورة المركزية للوحدة النّصية، ويدركهما في هذه الكلية بمبدأ تراسل الحواس الذي من خلاله نعالج استجلاء صيغة التماسك الذي يظهر في أجزاء الصورة؛ فلفظ **(مقدّس)** التي حدّدناه كنواة دلالية لكل صورة متوفرة في الديوان، حيث تتأسّس كنسيج خيطي داخلي من فضاء استعاري.

فالانسجام العقلاني الذي ظهر في القصيدة من جراء الامتداد الاستعاري بالعطف (و)، أتّم بناء الصورة كبنية كلية، ذلك أن"العطف يعني الفصل بين شيئين يحملان معنى متصلا، لكن ذلك العطف ضروري، لتأخذ الاستعارة أبعادها التي يحاول الشاعر أن ينقلها إلى السامع، فتدخل الحروف ضمن عملية الموازنة "[2].

والأطلس الجبار	والنار في "مس الجنون"
والشعب أسرع	والغاضبون، العابثون
وتكلم الرشاش	وسل المدارس
وتنزّلت آياته	وسل الحرائق
والنار، للألم	والسلم

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط 2، 1999، ص 21.

[2]– جوزيف ميشال شريم، دليل دراسات الأسلوبية، ص 73.

وللوسائل اللغوية ذات الوظيفة المشتركة دورها في الترابط على المستوى السطحي، أمّا "التماسك الآخر الذي يعني الوحدة والاستمرار والتشابك، فيقوم على قواعد وأبنية تصويرية تجريدية "[1]؛ وهو ما لاحظناه في المفردات البصرية في تكوين الاستعارات المكنية للقصيدة؛ وانسجامها البلاغي، وهي كالتالي:

(تتفجر، أحرارها، الجراح، يثأروا، فاندك، الشهادة، عقبة، الغداء، حيدر، اهتزت، لهّابة، لوّاحة، النار×2، الألم، يكوي، تدّبروا، تحرروا، حوادث، ثأرها، الأسى، تتعثر، ذبحى، فك..).

فقد ساعدت هذه الألفاظ الشاعر على التعبير؛ فعندما تريد اللحظات النفسية الانفعالية أنْ تتجسّد في حالة من الانسجام مع الطبيعة، ومع تدّخل عوامل الذات والواقع والمحيط في علاقات جدلية، تتولّد الصّور الشّعرية وتتجسّد المشاهد الخيالية، حينها تنطوي الصور على مواقف الأديب والأسباب التي دفعته إلى الكتابة، فينفعل ويوجّه القارئ نحو مقصدية التصوّر الخاضعة لمحور اختيار الألفاظ، وتعابيرها المفعمة بمضمرات لغوية وتوزيعها في شكل لغوي محكم، يعيد بناء وتشكيل اللغة، ليسمح بالمعرفة التأويلية، بوَصْفها نتيجة حتمية للانفصال النّصي على مستوى الدلالة أو المعنى، وبوَصْفها معرفة تظهر الانسجام الداخلي للنص، حتى قيل حسن الصورة والشارة، أي بَثٌّ ضمن الصورة المعرفة والجمال بمحفّزات تأويلية، تساعد على كشف صيرورة الترابط بين هيكلة النص وسياقه وإيقاعاته الداخلية وصوره وجمالية معانيه.

فإذا كانت الصورة أداة لتحقيق غايات فنّية وجمالية، فإنّ الاستعارة كصورة، تندرج ضمن فن التشبيه، لكنّها تكون أكثر انحرافا في التخييل وأبعد مبالغة.

[1]– سعد حسن بحيري، علم اللغة، النص، المفاهيم والاتجاهات، ص 123.

الفصل الخامس

5

الاتساق المعجمي

تمهيد.

المبحث 1: <u>الاتّساق المعجمي التّكراري في قصائد اللّهب المقدّس:</u>

مفهوم التكرار..

التكرار الاستهلالي.

الاتساق الإيقاعي بالجملة الاستهلالية.

الاتّساق بالتّرادف ومبدأ الاستبدال.

المبحث2 : <u>الاتّساق المعجمي التّضامي:</u>

مفهوم التضام.

ارتباط الثنائية الضدية بالمعاني التقابلية.

المفارقة في معهود الخطاب.

تمهيد

إن الدلالة الجامعة للنص الشعري تمثل ألفاظا منسجمة، مع المعاني المقصودة التي يعمد الشاعر الوصول إليها، لا بالتراكيب المستمدة من التراث، ولا الاقتصار على الألفاظ الصاخبة: " وإنما ما يهمه هو أن يجد اللفظة التي تنسجم انسجاما طبيعيا مع ما يحس به داخل أعماقه"[1]، فيقوم باختيار الألفاظ وتخزينها من أجل بناء النص أو الجملة، وتوظيفها وفقا لقواعد النظام اللغوي التي تضمن للنص الفهم المتواصل للمعاني من خلال حركة العناصر المعجمية، وهو ما يمنح النص النصية، إذْ يساهم القارئ في تأسيس علاقاتها رفقة السياق الذي يمنح له فرصة التأمل والتأويل، والكشف عن أصول التماسك النصي المعنوي، اللفظي والمعجمي، ونقصد به المخزون اللغوي في ذاكرة الأديب (الشاعر)، والتي يستعملها ويوظفها عند الحاجة. وفي ضوء هذا تكون المعاجم هي: " تلك الأدوات التي قام بتخزينها المبدع أو الشاعر أو الكاتب... في ذاكرته اللغوية، ويستخدمها عند الضرورة، يوظفها وفقا لقواعد النظام اللغوي العام.."[2]؛ ليمنح النص الترابط المستحق؛ وهو ما يعرف بالاتساق المعجمي؛ إنّه مظهر من مظاهر اتساق النص، يهتم بمعنى الوحدة اللسانية وعلاقاتها.

كما يتحدّد معناه حسب تواجده في النص، يقول محمد خطابي:"... لأنه لا يمكن أن تعيش العناصر اللسانية: [الوحدات المعجمية] بعيدا عن السياق"[3]، لأنّها به تحقق الوحدات المعجمية التماسك النصي، فهي تدخل في علاقة اتساقية ضمن موقعها في النص، فلولا المعجم وعلاقاته النظامية لما اتّصفت به الوحدات المعجمية، بميزة الرباط الإحالي:"

---

[1]– محمد الأمين خلادي، خصائص التكرار الشعري وأثره في العنوان والانسجام التناص، مجلة مقاليد، ع1، 2011، ص 105.

[2]– ينظر: يحي عبابنة، آمنة صالح الزغبي، عناصر الاتساق والانسجام النصي، مجلة جامعة دمشق، مج: 10، ع: 01+02، 2003، ص 530.

[3]– ينظر محمد خطابي، لسانيات النص، ص 24.

فالعناصر المعجمية لا تدرك إلا بالتفطن إلى صلتها بما يحيل عليها، وهذا المُحال عليها يعطيها مدلولها"[1].

لقد عرفت العرب مصطلح (الاتساق)، أو ما يرادفه في السبك والحبك، بين العناصر اللغوية، مظهر من مظاهر النصية التي ركز عليها العلماء. ومن البلاغيين العرب نجد ابن قتيبة الذي تحدّث عن فكرة المجاورة، ودورها في تحقيق النص ومضمونه، كما يؤكد ابن طَبَا طِبَا مبدأ انتظام المعاني واستمرارها وفقا لنظرية المناسبة.

الأمر ذاته تحدث عنه تمام حسن بقوله:" إحكام علاقات الأجزاء، ووسيلة ذلك إحسان استعمال المناسبة المعجمية من جهة، وقرينة الربط النحوي من جهة أخرى، ورعاية الاختصاص والافتقار في تركيب الجمل"[2].

وتأسيسا على ما سبق، وامتدادا لجهود الأوائل والمتأخرين في كشف أدوار الاتساق المعجمي في طريقة الأداء في نص الخطاب الشعري، بحيث يكون استجابة ومتعة، إنّه يقوم على ذكر عنصر معجمي، أومرادفاته ليؤدّي وظيفة اتساقية داخل نص الخطاب، تكون ذات صلة بالدلالة العامة، لكونها أداة من الأدوات التي تُقَوِّم المعاني، فتحفّز المتلقي وتنبّهه إلى أهمية الكلام، لذا يعتبر موقعها في النص في غاية الأهمية لأداء وظائفه.

[1]– الأزهر الزناد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993.

[2]– تمام حسين، موقف النقد العربي التراثي من دلالات، ما وراء الصياغة اللغوية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1988، 782/2.

المبحث 1:

1-الاتّساق المعجمي التّكراري:

يقوم التكرار على الجمع بين الكلاميين، كما أنه يقوم على الوظيفة التداولية المعبر عنها بالخطاب، فيؤدي معنى داخل السياق "وينبغي أن يكون [التكرار] وثيق الارتباط بالمعنى العام "[1]، لكونه من الأساليب التي تُقَوِّم المعاني وتعمّق الدلالات.

1.1 مفهوم التكرار:

لغة :

يقول صاحب "اللسان" في مادة (كرر): كرّر ومصدره الكرّ، كرّ عليه يكرُّ كرًّا، وكرورًا وتكرار والكرّ هو الرجوع، يقال: كرّه وكرّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى.

وتكرْ كَرَ الرجلُ في أمره أي تردّد، والمكرر من الحروف: الرّاء، وذلك لأنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتغير بما فيه من التكرير، لذلك أُحتُسِب في الإمالة بحرفين.[2]

ومن معانيه الرجوع، فيأتي بمعنى الإعادة والعطف..إنّه الرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه، ومن معانيه كذلك: البعث والتجديد، وكأنه يريد القول بأن المتكلم يذكر عدة جمل متتالية للملتقي، ليذكره ويبعث الجمل الجديدة لدفع النسيان عنه،.. فيولد بنيات لغوية جديدة باعتباره أحد ميكانيزمات عملية إنتاج الكلام.[3]

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص، 246.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة (كرر)، ص135- 136.

[3]- أبو بكر العزاوي، الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب، لبنان، 2010. ص 48.

وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار وهو التكرير،ومن معانيه أيضا "الضمّ" ومنه ضمّ ظلفتي الرّحل، وفي هذا تحقيق للتماسك بين هاتين اللفظتين، ومن ثم يبدو فيه معنى الاتساق.[1]

أجمع النحاة والبلاغيون والنقاد على أنّ إعادة اللفظ أو المعنى، اللفظ بذاته أو ورود مرادف له أو شبيه مرادف، أو عنصر مطلق، أو اسم عام، ومختلف معانيهم ودلالاتهم؛ فقد يتكرر الدال مع مدلول واحد، وإما أن يكرر مع مدلول يتحقق من جديد، في كل مرة أو يتكرر المدلول الواحد مع دلالات مختلفة.

يمكن القول أن العرب استعملت التكرير لتوكيد الكلام المكرر واظهار العناية به، الأمر الذي يقوّى اللغة في تأدية المعنى، وتصريف انتباه السامع [المتلقي] إلى وضوح الدلالة، والخلاص من عناء التأويل، فتبيت وتطبع في ذاكرته دون مشقة أو تعقيد.

من هذا المنظور يمكن لإعادة اللفظ والعبارات الطويلة أو المقطوعات الكاملة، أن تؤدي وظيفة التوكيد، فهي وإن كانت تبرز المعاني المقصودة لدى المنتج، فإنها تعمل كرابط جامع بين العلاقات المتبادلة، بين عناصر النص. فتستجلي المعاني في الأساليب التعبيرية، يقول ابن الأثير: (ت637هـ):"هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا "[2].

إن تكرار اللفظ يضمن عملية الفهم والإفهام، من خلال توكيد المعنى، وبالتالي الكشف عن الدلالة الخفية للنص. وبما أنّه يقوم بوظيفة الربط بين الكلامين ليلفت المتلقي إلى أهمية ذلك الكلام، لذا فهو شكل من أشكال الاتساق المعجمي، يتطلب إعادة عنصر معجمي لأداء

[1]– ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، ص 18.

[2]– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، ج2، ص 345.

وظيفة ما." فالوحدة المعجمية التي تدخل في علاقة اتساقية، لا تحمل في ذاتها ما يدل على قيامها بهذا الأمر، وإنما يكون ذلك بحسب موقعها في النص وبحسب وظيفتها[1].

إنّه بؤرة الدلالات والأفكار داخل الأساليب التعبيرية، لِكَوْنِه يحقّق بلاغة التعبير وتأكيد الكلام والجمال في الأداء اللغوي والدلالي، وعلى العناية بالشيء الذي كرر فيه الكلام.[2]

ومن ثَمَّ يرتبط التكرار بالعنصر الجمالي داخل العمل الأدبي، إذ يساهم في تحقيق فهم الظواهر التي تبدو مُعَادَة، فتُنَبِّه إدراك القارئ وتمنحه من خلال العلاقة الدلالية فرصة التأمل؛ كما أنّه لا ينبغي إغفاله، إذ التكرار" شكل من أشكال الاتساق المعجمي، يتطلب إعادة ذكر عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف، أو عنصر مطلق، أو اسم عام "[3].

تعتبر الإعادة زيادة من نوع خاص، إذ هي إعادة التلفظ بنفس العنصر المعجمي السابق، سواء كان أداة أو وصفا أو اسما، فيرتبط المعجم الثاني بالمعجم الأول وفقا لمرجع واحد بينهما، وميزة رباطية تسميه "عزة شبل": (الربط المعجمي)، ويعرفه كل من (هاليداي) و(رقية حسن):" بأنه ذلك الربط الذي يتحقق من خلال اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر إلى عنصر آخر"[4]، ما يمنح للنّص نصّيته المتولدة عن حركة العناصر المعجمية التي تحقق الإحالة، فتضمن للنص الفهم المتواصل، وتسهم في تحقيق فهم الظواهر بإثارة التوقّع لدى المتلقي، وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه.

---

[1]– فيهفجير، فولفجانج ، مدخل إلى علم اللغة النصي، ت: فالج شيب العجمي، النشر العلمي والمطابع فولفجانج هاينه من وديتر، جامعة الملك سعود، 1999، ص 50.

[2]– ينظر: محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، 1995، مصر. ج 1، ص 499.

[3]– محمد خطابي، لسانيات النص، ص 24.

[4]- Holliday and Ruquaya Hassan, Cohesion in Englis, Page, 274.

وإذ كان التكرار يستدعي التأكيد والتذكير، فإنه يقوم بوظيفة الربط المؤدية إلى انسجام النص الشعري وفي هذا تحقيق لتماسكه. ونستطيع من منطلق هذه الرؤية القول، بأن التكرار أحد الأضواء اللاشعورية، إذ تعبر على ما ينطوي في داخل الألفاظ والعبارات، من معان وعواطف وأحاسيس، وفضلا عن ذلك فإن التكرار عنصر توازن في النص الشعري، إذ يعين الشاعر على إنتاج قصائده، وهو ما يؤكده عدنان حسين بقوله: " أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا على أنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه"[1]. وفي ضوء ذلك يبدو واضحا التميّز بين النصوص الجيدة، أي النصوص المتماسكة التي تسهم في بناء الملكة اللغوية لدراستها، ومن غيرها من النصوص غير المتماسكة.

ومن هنا كان ارتباط التكرار بالتماسك النصي ارتباطا وظيفيا، فهو يدخل في تكوين النص، وبالتالي في ربط أوصاله ببعضها البعض، وفي ضوء هذه التعريفات يظل الترابط النصي هو الهدف من هذه العلاقات، فكلها تتيح للمتلقي فهم الظاهرة الأدبية.

1-2- <u>الاتساق المعجمي التكراري في قصائد اللهب المقدّس:</u>

التكرار الاستهلالي:

يركّز الشاعر جهوده في جملة الفاتحة (الاستهلال) بلفظ "عام"، ويعيدها في عجز بيت القصيدة الموسومة(ماذا تخبئه يا عام ستينا؟). حيث يأتي التكرار الاستهلالي باسم الاستفهام "هل"، في الأبيات الأربع المتتالية، يقول:

عام مضى كم به خابت آمـانيـنا

ماذا تخبئه، يا عــام ستينا؟

[1]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د. ط، ص 218.

هل جئت يا عام، بالبشرى تباركنا؟

أم جئت ياعام بالأحـلام تلهينا؟

هل كان عيدك، التحرير بـادرة؟

أم كان، للظلم والطغيان تمكينا؟

وهل لفجرك أشباه، تعـاودنا

ننسى بطلعتها الغرَّا دياجينـا؟

وهل سينصف شعب بات يجحـده

من ظل بالسلم، في الدنيا يُمَنِّينَا؟ [1]

أسهمت الجمل الاستفهامية بتكرار "هل"، في ارتباطها بالألم والتحسّر، فكان مرتكزا وبؤرة وتفسيرا وتفصيلا، لكل ما يأتي بعدها؛ فبهذه الشحنة الطاقوية للخطاب الشعري، يفتح الشاعر المجال الدلالي أمام المتلقي، فيدفعه إلى التأويل والوصول معه إلى مقصديته: "فالاستهلال حافز خارجي لإثارة القارئ المتوهم، يدفعه إلى استدعاء رصيده الفني والثقافي والموروث في قراءة المقروء سلفاً، وإعادة القراءة لهذا له ... كما أنها تحفظ حالة الأُلْفَة بين المبدع والمتلقي، لأنّها تتغذى من رصيده التراثي والثقافي العام، كما أن الاستهلال يكشف مرجعية الكاتب الثقافية"[2]، فضلا عن أحاسيسه وعواطفه التي يودّ نقلها إلى الغير، بشعلتها الدلالية المتّقدة؛ ويكشف عن فاعلية مَنَحَتْ النص الشعري بنية متّسقة، يظهر سبكها من خلال الحركات الايقاعية المتعاقبة في السياق، والتي تظهر بشكل فعّال في تقوية النبرة الخطابية؛ يُبْدِيه الشاعر في قوله:

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 149.

[2]– مصطفى السعداني، مدخل إلى بلاغة النص، منشأة المعارف الاسكندرية، 1994، ص 55.

هل جئت يا عام / أم جئت يا عام.

هل كان عيدك / أو كان للظلم.

هل لفجرك.

وهل سينصف الشعب.

تعتمد الموسيقى في الشعر على ظاهرة التكرار، وصورته الصوتية لتشكيل أنغام، تسمو بالتعابير إلى الجمالية التي تستحوذ على انتباه القارئ، فيقوم بترجيح إحدى الصيغ المحتملة على سواها. لقد أدّى التكرار الاستهلالي في تجسيد مآسي الشعب الجزائري، وما آلت إليه الأمّة والوطن "الجزائر"من تخلّف وحرمان، يقول:

وفي الجزائر للتنكيل مدرسـة

تعلم الفتك بالشعب، الشياطينا

وفي الجزائر، للتمثيل محكمة

فيها، الفظائع، سموها قوانينا

وفي الجزائر للتقتيل مجزرة

راحت بها المهجُ الحرى قرابينا

وفي الجزائر، أرواح مقدسـة

هلت من الملأ الأعلى، تناجينا

وفي الجزائر قطّاع، قد التهموا

خير الجزائر، زُقوماً وعسلينا [1]

جاء تكرير العبارة **[وفي الجزائر]** إجابة على ماسبق من تساؤلات، إظهارا لحُبِّه ولسيطرة **[الجزائر]** على نفسه وفكره، فتكرار اسمها **[الجزائر]** هو تعبير لذلك الحبّ، وشغفه بطنه، كما

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 150.

يؤدي في الجانب المعنوي إلى التوكيد وإبراز مآسي الجزائر بوضوح وبيان وبصيغة تقريرية، جعلت التكرير أبلغ من التوكيد، وقد قيل الكلام إذا تكرر تقرّر.

إن التكرار آلية من آليات التعبير يُجَلِّي أغوار النصوص، ويكشف عن الأحاسيس والمشاعر، فيعمل على زيادة التنبيه في ما ينبغي فهمه ليكمل تلقي الكلام بالقبول؛ والاقتناع بما اقترفته فرنسا من جرائم ؛ ومن ثم ارتبطت الكلمة [الجزائر]، بالكلمة [الجزائر2]، وهكذا... يعدّ التكرار من قبيل الإحالة إلى سابق (Anaphora): فـــــ:

وفي الجزائر للتنكيل

↗

وفي الجزائر للتمثيل

↗

وفي الجزائر للتقتيل

↗

وغي الجزائر نيران

↗

وفي الجزائر أرواح

ومن نماذج تكرار الاستهلال، قوله: (في النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين):

نحن طلاب الجزائر

نحن للمجد بنـاة

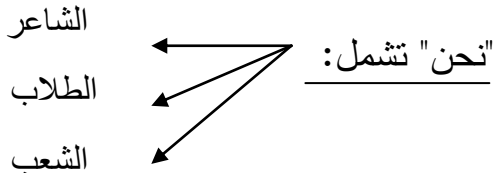
نحن آمال الجزائر

في اللّيالي الحالكات [1]

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 97.

يعبر الشاعر عن قضية وطنه بتكرار الضمير الجمعي "نحن"، ليؤكد يقينية ارتباط الشاعر بأمته؛ ولذلك استخدم الضمير "نحن" ليوسّع الخطاب ويوزّعه بينه وبين الجمع، ليثبت الكينونة الوجودية لهذه الأمة، كما يثبت ارتباط الشعر بالثورة، ارتباطا وثيقا تتآزر معه وتتعالق.

فلقد ظهرت بجلاء المقاصد الثورية، من خلال غرضه النفسي والتحريضي، حين جعل التكرار لازمة لقصيدته، حيث تكررت (خمس مرّات) لتلحّ على القارئ النبيه، للبحث عن رؤية الشاعر من خلال: **[نحن]**، **[طلاب]**، **[الجزائر]**؛ يلمح المُدَقِّق أن هناك حاجة ملحّة لفهم مقصد الشاعر من وراء هذا التكرار، ومن غير تفاضل يدرك أن الشاعر لا يريد من استعمال تلك الكلمات، المعنى السطحي لها، لأنّ الحال لا يستقيم مع وجه المعنى، ولا يناسب الإحالة المقامية ".. وعليه يجب رصد عوالم التخييل اللغوي جيّدا، وأن يتمّ رصد الكلمة بوصفها وحدة فريدة، وجوهر فرد"[1]. فالضمير "نحن" كجوهر فردي له دلالة عميقة؛ وظّفها الشاعر في سياق القصيدة، مستحضرا دلالة الأمة الجزائرية بكاملها، فـــــــ:



وفي ضوء هذا، ظل لفظ **[الطلاب]** على ما استخدمه الشاعر ظاهريا، وهو المعنى المعجمي، المتمثل في طلب العلم والمعرفة الذي يصل إليه المتلقي دون عناء أو كدّ، غير أن معناه الدلالي، يُسْتشفُ من علاقته بالضمير "نحن" الخفية هي علاقة الجزء بالكل المفضية لتماسك النّص، إذ الطلاب جزء مكوّن للشّعب الجزائري؛ يرى فرويد أنه:" لا بد من علاقة بين فكرتين، تلي إحداهما الأخرى، سواء كانت تلك العلاقة ظاهرة أو غير ظاهرة"[2]. يأتي مفهوم العلاقة ظاهريا، في البناء الهندسي للقصيدة الممثَّلة في الأمّة الجزائرية في

[1]– رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسي، باريس، 1992، ص 65.

[2]– أحمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، بيروت، 1961، ص 298.

وحدتها ومصيرها المشترك، وتظهر من خلال مهام:[طلاب الجزائر]، حيث قسّم الشّاعر الأبيات إلى قسمين: أَحَدُاهُمَا يمثّل الجهل، وثانيهما رسالة العلم والفكر، ومن ثمّة تنوير الأمّة فقال:

نحن بلغنا الرسالة... نحن سطرنا العدالة... نحن مزقنا الجهالة... وصدعنا الظلمات[1]

وثانيها يمثله المقطع التالي:

نحن طلاّب الجزائر

نحن للمجد بُناة

ثورة التحرير مُدِّي

لبني الجيل يدى

دمها أحمر فائر[2]

واشهدي كيف نفدي

ثورة الفكر غدا

يوم تحرير الجزائر

تبدوا جليّا العلاقة الخفية من العلامة: **[نحن طلاب الجزائر]** وارتباطها بالثورة، فالمقطع خيرُ مِقْيَاس على صدق ما أَوَّلْنَاه؛ لقد حاول الشاعر تأكيد فكرته من خلال التكرار الذي أدّى إلى تشكيل الموسيقى الداخلية فتناسقت مع غاياته ومراميه؛ حينها تولّدت توازنات دلالية وإيقاعية، خلقت حركة رشيقة منسجمة مع البنية الموسيقية للقصيدة.

---

[1] – مفدي زكريا، الديوان، ص 98.

[2] – المصدر نفسه، ص 99.

ومن نماذجه كذلك قوله في قصيدته، (قالوا نريد):

قالوا نريد، فقيل للأقدار

كوني ! فكانت رجّة الأقدار !

قالوا نريد: فقال ربّك، نِلْتُمْ

فمشيئتي، وإرادة الأحرار !

لا تعجبوا، من معجزات زمانكم

ومفاجئات كوامن الأستـار

لا تعجبوا، أمسِ الزمان كيومه[1]

وقرار عزلٍ، مثل عزلِ قرار.

يحاول مفدي في مطلع قصيدته أن يتواصل مع المتلقي، من خلال تكرير **(قالوا نريد)**، و**(لاتعجبوا)** و**(عزل قرار)**، ولَفْتِ انتباهِهِ للقضية الوطنية؛ إنّه يقوم بذلك من أجل "إنعاش الذاكرة، وهو يوضّح علاقة السابق باللاحق"[2]، فتحقّقت العلاقات المتبادلة، بين العناصر المكوّنة للقصيدة، مما دعّم التماسك النّصي، والبث الإيحائي، والإبانة عن دلالات داخلية متوارية، لأنّ" الإلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعْنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[3]، لتساعد على تثبيت موقفه وتصوّره، ولذا عُدّ من الوسائل الجمالية التي تحدّد العلاقات، وتثري الدلالات التي أنتجت الخطاب الأدبي. إنّ أكثر ما يعلق في ذاكرة المتلقي،

---

[1]- - مفدي زكريا، الديوان ، ص 113.

[2]– حسن تمام، البيان في روائع القرآن، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1993، ص 109.

[3]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منوشرات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967، ص 276.

الوقع النفسي، أو الجمالي الذي يتحقّق من وراء تفاعل الجملة النواة الفاتحة، مع نسق القصيدة، حيث تشدّ أواصرها؛ لترسم المدى الدلالي والإيحائي، وترك أثرها بِمُباغتة السّامع. ولقد أدرك مفدي هذه المدى التأثيري، في نشيد الإنطلاقة الوطنية الاولى التي اسْتهلها بقوله:

فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحريــة[1]

لقد كان همّ مفدي زكريا ورغبته، استرداد الجزائر لحريتها التي من أجلها تهون الأرواح والأموال، فكانت الباعث الحقيقي لقول القصيدة بل كل قصائده؛ لذلك أصبحت لوحة الحرية، الموضوع الرئيسي في هذه القصيدة. لقد عاش الشاعر بخياله الحلم الشعري، فجاشت نفسه الأبية بالعزة والأنفة، فافتخر ببلاده قائلا:

بلادي يميناً مقدسةً سنرعى عهودكِ طول البقا [2]

يفتخر الشاعر بوطنه المقدّس الذي كنّى عن نبل أصله ونقائه باليمين المقدّس، ويريد بذلك الوقوف على قضية حب الوطن من الإيمان، فشكّلت لوحات فنية، تقود بعضها بعضا، لتلتحم مع موضوع القصيدة الرئيسي،" فالعمل الفني هو كالخيال في أحلام اليقظة، يعطي صاحبه الشعور، وكأنّه يحقّق حلما في الحياة الواقعية؛ فالشعر أحلام يقظة للشاعر، وتبدو الأحلام العقلانية في الفن، وكأنّها من عمليات الحياة العقلية أثناء اليقظة"[3].

إن مجمل ماقاله في قصيدته وغيرها، من دعوة إلى التحرّر، لا يخرج عن منع الاستدمار الأجنبي لحق الشعوب في تقرير مصيرها، فأشار إليه عبر الومضة الجمالية المثيرة، **[ألا في سبيل الحرية]** التي استهلّ بها قصيدته لتتحوّل:" إلى علامة تلازم كل مفردات النص، وذلك من خلال الفعل التوليدي التكراري لها، داخل البنية الكلية للنص،

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 104.

[2]– المصدر نفسه، ص 106.

[3]– كمال علي، أبواب الفعل الموصدة، باب النوم وباب الأحلام، ط2، 1990، ص 35.

فيكتسب سمات وخصائص الرمز الذي يلازم كل المفردات "[1]، حينها استحالت القصيدة بذاتها ثورة، أي أن تكون القصيدة هي "فعل التحرّر" والانبعاث والتجدّد والحلم والخلاص. وبالتالي تؤدي هذه الخلية النواة دورا ترابطيا في القصيدة، إذ تحرّض وتفعل الإحساس الجمالي، وتثير مركز نقل القصيدة، لتجذب المتلقي نحوها.

الاتّساق الإيقاعي بالجملة الاستهلالية:

"تعدّ الفاتحة النّصية (الومضة الاستهلالية) البراقة أو المدهشة، من محفزّات القصائد الإبداعية المبتكرة التي توقف الشاعر في جذب المتلقي إلى فضائها النّصي، من خلال بداعة الاستهلال، وبلاغة الجملة الاستهلالية "[2].

لقد تَماهتْ **[الحرية]** مع **[الأرض]** فكانت الوطن، حين أضحت رحابة الأرض تقابل العلو والضياء النفسي والروحي للحرية، وهذا بتكامل وجمالية الألفة والدهشة اللذين خلقتهما القصيدة، فدلّ الارتكاز الجمالي، والتآلف الأسلوبي على خصوبة الرؤيا والتوازن الفنّي في النسيج اللغوي للقصيدة.

هنا يشتغل الاستهلال على الاتّساق الإيقاعي مع حركة النص ومساره الفني، فيغري المتلقي إليه باتّساقه مع ما يلي من عناصر التركيب، لتأتي القصيدة مهندسة فنيّا بالاثارة الاستهلالية، والإثارة الختامية، يقول الشاعر في ختام قصيدته:

ألا في طريق الهدى سعينا ألا في سبيل الفِدا والجهــاد

ليسطع بأفق السماء نجمنا ونُغْلِنُ الصرخة في كل واد

فـهاهو ذاك اللّوا مُعْلمنـــــا حَمَلْنَاه ذا اليومَ فوق الفـؤادِ

---

[1]– حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الإختلاف، ط 1، 2007، ص 119.

[2]– عصام شرتح، مسارات الابداع الشعري، دار الينابيع، دمشق، 2011، ص 212.

وها هو (أحمدُ) يحدو بنـــا وهاهو جبريلُ فينا ينـــاد

ألا في سبيل الاستقلال

ألا في سبيل الحرية !!! .... [1]

لقد تكثفت مشاعر وأحاسيس مفدي زكريا، وتنامت تصويراته ومفاجأته للقارئ بتكرار الجملة الاستهلالية: **[ألا في سبيل الحرية]**، كفاصلة تؤكد أهمية ومكانة (الحرية) عنده، إن هذا التكرار إقرار طبيعي جمالي، لِمَا استحدثته القصيدة من دلالات ورؤى وانفعالات حسّية؛ فضلا أنها حالة من التلاؤم الغني بين الجملة النواة (الاستهلالية) وبين الفاصلة الختامية؛ ممّا جعل القصيدة في غاية من الإثارة والإمتاع إلى ذلك تؤكّد هذه الخاتمة النّصية موقعها الاستراتيجي والهام، لكونها عتبة للخروج من نص القصيدة، تدفع المتلقي إلى التّأويل أو إلى لذّة الاستكشاف، لأنّها في عمومها تبقى على شكل نهايات مفتوحة [Open End] على التّنَامي التّصويري، والمواقف الشّعورية.

أسهم المحتل في سحق الشعوب، وإحلال الآلام فتكاثرت الكوارث؛ لقد بلغت هذه الظاهرة من شاعرنا أقصى تأثيرا لها، فدفعته إلى التعبير عنها بشتّى الصور والرؤى من أجل ذلك، جاءت تعبيراته وتراكيبه واصفة بحق شهوة الموت لدى المحتلّ، فأشاع مشاهد الخراب والدمار التي تسبب فيها، ففتح الباب واسعا لإثارة حبّ التّضحية فداء للوطن. ومن هنا تنبّه إلى التّرادف كبينية مكثفة بذاتها، ليرسم عبره النزعة العدوانية للدّخيل المحتل.

2- الاتّساق بالتّرادف ومبدأ الاستبدال:

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 106.

الترادف: لفظ مشتق من الفعل: رَدِفَ، أو المصدر: الردف/ ماتبع الشيء، وكل شيء تبع شيئا، فهو رِدفُهُ. وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف والجمع الرادفي. يقال: جاء القوم رُدافى أي لعضهم يتبع بعضا.

والترادف: التتابع، وقد فسر الزجاج قوله تعالى: ﴿بألفٍ من الملائكة مُردفين﴾[1] معناه: يأتون فرقة بعد فرقة، وقال القراء: مردفين: متتابعين.

وأردف الشيء بالشيء وأردفه عليه: أتبعه عليه. قال الزجاج: يقال: ردفتُ الرجل إذا ركبتُ خلفه، وأركبته خلفي، وردف الرجل وأردفهُ: ركب خلفه، وارتدفه خلفه على الدابة. ورديفك: الذي يرادفك، والجمع رُدفاء وردافى، والرديف: المرتدف. والجمع رداف، واستردفه: سأله أن يردفه. والمترادف: كل قافية اجتمع في آخرها ساكنان، سمي بذلك لأن غالب العادة في أواخر الأبيات أن يكون فيها ساكن واحد، فلما اجتمع في هذه القافية ساكنان مترادفان كان أحد الساكنين ردف آخر ولأحقابه[2].

أما اصطلاحا:

فتعدّدت التعريفات قديما وحديثا؛ فهذا جلال الدين السّيوطي يعرفه بقوله:" هو أن يسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة، نحو السيق والمهنّد والحسام"[3]، وتستطيع أن تلتمس هذا المعنى عند الشريف الجرجاني (ت816ه) حين يقول:" المترادف ما كان معناه واحدا وأسماؤه كثيرة، وهو ضد المشترك، أخذا من الترادف الذي هو ركوب أحد خلف آخر، كأن المعنى مركوب واللّفظين راكبان عليه، كالليث والأسد"[4]. وهكذا نجد التعريفات تكاد تتشابه في

---

[1]– سورة الأنفال: الآية 9.

[2]– ابن منظور ، لسان العرب، مادة (ردف).

[3]– جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ت: محمد أحمد جار المولى بك، دار التراث، القاهرة، مصر ط 3، (ر ت)، ج 1، ص 404.

[4]– علي بن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، 1985، ص 210.

مجملها، فيما يخص مفهوم المصطلح كأداة تكرار، ووظيفته كوسيلة ربط نصية تعمل على التفاعل بين المواضيع؛ كما تعرض علماء الأصول إلى وقوع الترادف بوجود وضعين مختلفين؛ في حين عرّفه المحدثون على أنّه شكل من أشكال الاتّساق المعجمي، يرى مخائيل سالكي بأنّ: .. مجرد تكرار الكلمات أحيانا لا يكون كافيا لجعل النص متماسكا، بدلا من تكرار الكلمة ذاتها، بعض النصوص تستخدم وسيلة تماسك أخرى، فتستخدم الكلمة ثم تستخدم مرادفا للكلمة، والمرادف كلمة لها نفس معنى كلمة أخرى، في الواقع إيجاد كلمتين بنفس المعنى ليس سهلا: ثمّة سمة غالبا ما توجد في النصوص وهي استعمال ما يشبه الترادف "[1].

يقوم الترادف بشدّ زوايا النص وتماسكه، عبر إفرازه ظاهرة لغوية تميزه عن غيره، أَلاَ وهي: المرواحة في الأسلوب وطرد الملل والسآمة [2]. و نلحظ مِمَّا سبق أن الترادف يحقق الغاية المنشودة وهي بناء الموضوع الرئيسي للقصائد والأبيات نصّيّا وتعبيريا، وكذلك تعليميا إنّه يثري مفردات النص وكل ما يتعلّق بالتعبير ونقد الدلالات، وبذلك يتدخل في إنشاء اتساق النص وتعالق وحداته وأبنيته اللغوية، ومن ثم التأثير في المتلقي فهما وإدراكا.

يرى المحدثون أيضا أنّ مقاييس الترادف في ألفاظ اللغة يقوم على أساس مبدأ الاستعاضة الذي يعني استبدال الكلمة، بما يرادفها في النص دون أي تغيّر في المعنى، وذلك انطلاقا من التعريف الذي وضعوه للترادف التام على أنّه: " ألفاظ متّحدة المعنى، وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق"[3].. فعندما يكون الترادف هو اختلاف اللفظين مع تتطابق في سماتها الدلالية الأساسية، يعدّ من أهم القيم النصّية التي تعمل على توصيل القصد والإخبار عنه،

[1] - Raphael. Salkie, Test and Discourse analysis ; London and New York 1995. Page:9.

[2]– ينظر: محمد بن إبراهيم الحمد، فقه اللغة (مفهومه وموضوعاته وقضاياه)، دار ابن خزيمة، الرياض السعودية، ط1 1426هـ/ 2005م، ص 202.

[3]– ستيفن، أولمان دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، ط3، المطبعة العثمانية، 1972م، ص 97.

وتثبيته في ذهن القارئ، فإنّ وظائفه قد تتجاوز هذه الحدود لتشارك في خدمة أنظمة النص الداخلية، بإعادة صياغة بعض الصور، وتكثيف دلالاتها الإيحائية.

ومن هنا تنبّه الشاعر إلى التّرادف كبنية مكثّفة بذاتها، ليرسم عبره النزعة العدوانية للمحتلّ فردّد مفردات الموت من قتل وتعذيب في جلّ قصائده ومقطوعاته الشّعرية؛ ومن صور ما جاء في (زنزانة العذاب رقم 73) قوله:

سيان عندي، مفتوح ومنغـلق

يا سجن، بابك، أم شُدت به الحلق

أم السياط، بها الجلاد يلهبنــي

أم خازن النار، يكويني فأصطفق

سّري عظيم، فلا التعذيب يسمح لي

نطقا، وربّ ضعاف دون ذا نطقوا !

ياسجن، ما أنت؟ لا أخشاك! تعرفني

من يخذق البحر، لا يُحدق به الغرق

إني بلوتك في ضيق، وفي سعـة

وذقت كأسك، لا حقد ولا حَنَـق[1]

لقد شكّلت مجموع مرادفات من هذا النص لوحة يتساوق جوها مع لوحات أخرى في الديوان، تصوّر صفات جيوش الاحتلال وانحطاطهم الأخلاقي والانساني، حيث تستجيب فيهم روح الجلاّدين لغريزة التّنكيل والتّعذيب في وحشيتهم، بل قد يتحوّل الواحد منهم إلى خازن حين لا يحفل بضحيته، فيجنح بها نحو شهوة الموت بكل أشكاله، لِيَحْتَرِف القتل من

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 20–21.

أجل القتل، ويقترف المذابح من أجل التّسلية والمتعة لايردعهم خلق ولا دين، صفاتهم المخزية **[غلمان= مرد]** تدفعهم الشهوات للزلات والفسوق، غُرِست في نفوسهم الفحشاء، ونهب حقوق الغير دون أدنى رحمة، تلك هي فيالق جيوش فرنسا المخنّثة، المدجّجة بآلات الدّمار كأنّها سواد الليل أو أشدّ.

وندرج أهم ما ذكر في القصيد من مترادفات ضمن الجدول التالي:

اللفظة مرادفها	الصفحة	رقم البيت
الجلاد = خازن	20	2
الحقد = الحنق	21	3
كفر = نزق	26	5
الفيالق = جيش	27	5
مأجور = مرتزق	28	3
مُرد = غلمان	28	5
فسقوا = سرقوا	28	6
جند = جيش	28	1 و 2
الليل = الدّجى	29	5

جدول يبّن الحقل الدلالي لصفات جند المحتل

يؤسّس (الجدول) فرنسا كفاعلا لشبح الموت والهلاك، فهي كابوس يزيد كراهية الإنسان لها لِمَا تحمله من تداعيات القتل، والإعدامات والجرائم المرّوعة، يقول الشاعر في قصيدة (وتعطلت لغة الكلام):

نطق الرصاص، فما يُباح كلام !

وجرى القصاص، فما يُتَاح ملام !

وقضى الزمان، فلا مرّد لحكمه

وجرى القضاء، وتمت الأحكـام

وسعت فرنسا للقيامة، وانطوى

يوم النشور، وجفّت الأقــلام

إلى أن يقول:

لا النارُ، لا التقتيل، يثني عزمه

لا السجن، لا التنكيل، لا الاعدام!

لا الذاريات، الماحقات، هواطلا

لا الشامخات، تدُكُّها (الألغـام)

لا القاصرات، الغافلات، كواعبا

ديست قداستُها، وفُضَّ ختــام

لا الحاملات، بطونـها مبقورة

ذُبحت أجنتها، وفُكّ حِـزامُ...

لا، والمراضعُ عُوّضت أثداؤها

بفم المسدس، والرّصاص فطـام [1]

لقد تنوّع التمثيل بأجساد الجزائريين فهو تنكيل تارة، وتارة أخرى إعدام، أو مَحْق وإبادات جماعية بالألغام والمتفجرات وبكل ما جادت به صناعة الغرب الهمجية، وحين لا تكمل آلة

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 42– 45 .

الدّمار والإجرام فِعْلَتَهَا يحلّ الاعتداء على الأَعْرَاض لتكتمل دائرة السوء، فتدفع القاصرات الغافلات ثمنا لا تتحمّله طاقة البشر. لقد جاء الشاعر بجمع من مترادفات ملحمية النثر، رادعا بذلك همجية فيالق وجيوش المخنثين من الفرنسيين، فانتقى مفردات دقيقة ملهمة لحياة الثورة والثوار، توقظ الإحساس بالتّشفي وسحق العدو بالجهاد الذي يمثل بؤرة الديوان وقصائده، والجدول الآتي يحدّد هذه المترادفات:

اللفظة مرادفها	الصفحة	رقم البيت
التقتيل = التنكيل	45	3
التقتيل = الإعدام	45	3
الماحقات = الألغام	45	4
القاصرات= الغافلات	45	5
المسدس = الرصاص	45	6
الجهاد = شجاعة	47	3
الجهاد = محنة	48	2
المتاع = الملك	48	8
الأحرار = الشعوب	49	2
زيوتنا = الإدام	49	6
منازلنا = خيام	50	5
العروبة = رحم	51	3
العز = الاستقلال	56	6

جدول يمثّل الحقل الدلالي للفظ الجهاد.

والمتأمّل في الجدول يلحظ أن لفظة (الجهاد)، تتحوّل بمترادفاتها ورفقة الألفاظ الأخرى لي حقل دلالي يفيد المدح، لأنّ جميعها ينطوي تحت معنى التحرّر ورفض كل اشكال الاستبداد والاستعباد، فهي كما يقول جون لاينز (John Lyons):" المعنى الذي أتوقع أن يتذكره القارئ متى ما أشرت إلى معنى الكلمة من غير شرح إضافي عنه"[1].

إن دائرة التكرار الترادفي سيّرت العبارات للمتلقي، من خلال تماسك قواعدها وأبنيتها، "فالكلمة المكرّرة أقوى من الكلمة الوحيدة "[2]، لأنّها تستدعي تهيؤا من المتلقي لأجل تفسير الكلمات بعضها ببعض.

وحين يتم التعامل مع لفظة **[الجهاد]** بهذا الشكل، يصبح رمزا يحمل في طياته صور البطولة والفروسية، كما نعتبرها نواة أساسية ذات فاعلية في تماسك النص الشعري، بحركتها اللولبية لتيار الدفق الشعري في القصيدة، ولذا تأتي تمفصلات النص المتموّجة تزاحم بعضها البعض في وحدة عضوية داخل بنية متّسقة، تقوم الكلمة فيها بدور اللازمة مؤدية وظائف دلالية هامة.

إن هذا الزَّخم الدّلالي جعل الشاعر لا يقف محايدا إزاء ثنائية **[الحرية والاحتلال]**، بل اختزل الحرية في **[الجهاد]**، وترك للقارئ حرية المشاركة من السياق الدلالي المشترك؛ فإذا كان **[الجهاد]** رمزا للشجاعة، فهو لا يقوم بِه إلا بَمن مَلَكَ ناصية الإقدام ونبذ الذل والهوان.

وإذا كان الجهاد مِحْنَةً فلأنّه حاضنة الثورة، وما توفره من دلالات متّصلة بالتّعب والنّصب والجهد، في سبيل بناء طريق الراحة والاطمئنان والسعادة، المتمثلة في المتاع والمِلْك والمنازل والعزّ بالاستقلال.

---

[1]– جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب، يوئيل يوسف عزيز، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1976، ص 35.

[2]– جون كوهن، النظرية الشعرية بناء اللغة العليا، تر، وتقديم وتعليق: أحمد درويش دار غريبل للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 457.

لقد اشتغل مفدي على تسمية **(الجهاد)** ومترادفاته ومستلزماته بلغة مألوفة متألقة ومتداولة، قريبة من قطاع واسع من متلقي أمّته، فألْهب بذلك ضمير الأمّة، وحرّك فيها روح المواطنة، ورَفْضِ الاحتلال ومقاومته.

كل هذا يجعلنا نذهب إلى القول، بأنّ اللّغة النّسقية للشاعر وانسجام ألفاظه المترادفة حفّزت الإثارة الشعرية، فدعّمت الاتّساق النّصي من خلال ربط الوحدات المعجمية وتعالقها فبدت غاية في التفاعل والانسجام، حيث ساهمت في تحقيق الغاية المنشودة وهي اشْرَاك المتلقي في كشف خبايا النص، للوصول إلى مقصدية الشاعر التي تتضّح كذلك في وسائل أخرى للتماسك داخل نفس النصوص الشعرية، كالتضّام.

المبحث 2:

2- الاتساق المعجمي التّضامي:

نجد قريبا من التكرار ضربا من ضروب الترابط النّصي الشكلي، ألا وهو التضام الذي يمثل شكلا من أشكال التماسك المعجمي، حيث يسهم بشكل جليّ عبر توارد زوج من كلماته في نشأة علاقة نسقية تحكم أزواج الخطاب.

2- 1- التّضام لغة:

يقول صاحب اللسان:" ضممت هذا إلى هذا، فأنا ضَامٌّ وهو مَضْمُوم، وتَضَامَّ القوم، أي انْضَمَّ بعضهم إلى بعض"[1].

والضّم قبض الشيء إلى الشّيء وضَمَّه إليه يضُمُّه ضَمًّا فانْضَمَّ وتَضَامَّ"[2].

- اصطلاحا:

فهو ثنائية في البنية المعجمية داخل سياق معيّن، تعتبر أداة من أدوات اتّساق النص وتماسكه، تساعد على فهم المعنى المقصود من خلال العلاقات القائمة بين الألفاظ داخل تركيبة النّص؛ ومن هنا يتولّد التّماسك الذي يساعد على إدراك مقصدية الأديب والتّأثّر بأعماله. وقد اشتهر هذا المفهوم بارتباطه بنظرية الحقول الدلالية، فعندما نرجع إلى أحمد مختار في كتابه (علم الدلالة)، نجده يقول:" هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع تحت لفظ يجمعها"[3]، الأمر الذي يوحي بمدى فاعلية الحقل الدلالي كقرينة من قرائن التّضام إنّه مادة أساسية له، كما تُؤَكِّدُه عزة شبل محمد، حين قالت:" يرتبط عنصر بعنصر

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص 357- 358.

[2]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج 4 ، ص 142.

[3]- عمر مختار عمر، علم الدلالة، ص 79.

آخر من خلال الظهور المشترك المتكرر في سياقات متشابهة"[1]؛ هذا يعني أنّ تتبّع ألفاظ الحقول الدلالية هو بالضرورة وصف للتضام وقرائنه؛ ويؤيّد ذلك سلوك الإنسان العربي إزّاء ما قيل، حيث أنّ العرب تسمّي المتضادين باسم واحد، كقولهم للأسود (الجون)، وللأبيض (الجون) كذلك، وبموجب هذه القاعدة تعدّدت وسائل التّضام وتنوّعت، نذكر منها علاقة الجزء بالكل وعلاقة الجزء بالجزء، والترتيب (الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة منتظمة)، والكلمات التي تنتمي إلى مجموعات، والكلمات التي لا تنتمي إلى ذلك، والتّضاد والارتباط بموضوع معين؛ هذا الأخير يعتبر إحدى ركائز هوية نصوص الشاعر.

2-2-الارتباط بموضوع معيّن:

يعتمد تحليل قرينة الارتباط بموضوع معيّن على فهم الكلمات، ومعرفة السياقات المتماثلة التي تُربط فيها الوحدات المعجمية؛ وقد عدّ النقاد هذا النوع من التحليل الأصعب لظهوره في سياقات متشابهة، لذا يقول محمد الخطابي:" إنّنا لا نملك مقياسا آليا صارما، يجعلنا نعتبر هذه الكلمات أقرب إلى هذه المجموعة أو تلاك، ومن ثمَّ فكل ما نستطيعه هو أن نقول: إنّ هذه الكلمة أشدّ ارتباطا بهذه المجموعة من الأخرى"[2]. وواضح من كلام الباحث أنّ فهم ارتباط الكلمات لا يتمّ إلاّ ضمن سياق النص المترابط [3]. لقد أدرك الشاعر أهمية هذه القرينة في التأثير على المتلقي وتحريك دواعي القلق والحيرة عنده، لفهم واستنباط مرامي نصوصه؛ وحسبنا دليلا على ذلك، ما جاء في قصيدته(الذبيح الصاعد) التي افتتحها بجملة من الألفاظ، ترتبط فيما بينها بعلاقة صانع الحدث(الشهيد أحمد زبانا)، يقول:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان، يتلو النّشيدا

[1]- عزّة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط، 2، 2001، ص 109.

[2]- محمد خطابي، لسانيات النص:مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 25.

[3]- انظر: عزّة شبل محمد، علم لغة النص ، ص 109- 110.

حالما كالكليم، كلّمه المجـ ـد، فشدّ الحبال يبغي الصعودا[1]

شاركت في الجهاد آدم حَوَّا هُ، ومدّت معاصما وزنودا[2]

ثمّ يقول:

من دماء، زكية، صبّها الأحـ ـرار في مصرف البقاء رصيدا[3]

يكمن سُمُو مرتبة الشهيد وخلوده في تلك العلاقة التي تنشأ في منظومة الحقول الدلالية التالية:

الشهيد: {المسيح، الكليم، عيد، صلوات، الجهاد، الأحرار، الوحي، سنّة الله..}.

المكان : {الفضاء، الكون، السماء، العوالم، الوجود، الجزائر، بلاد، جبال، شامخات، السدود، الأرض، فرنسا، دار لقمان، القبور، البلاد، شعاب..}.

الزمان: {الزمان، الهلال، الصباح}.

الظلم: {جلّاد، القيود، الطغاة، عبيد، يشقى، دخيل، يجوع، المستعمرون، بغي، ظلم، الجراح، الحرب..}.

البطولة: {شامخ، البطولة، رافع، المجد، ثورة، الكواسر، جيوش النصر، الرشاش، ثرنا..}.

التّحدي: {يختال، نشوان، باسم الثغر، يناجي، الصعودا، تسامى، لست أخشى، يبني، عزّا، دماء، هبّ مستصرخا، المجد، لا نحيدا..}.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 9.

[2]– المصدر نفسه ، ص 15.

[3]– المصدر نفسه، ص 15.

لا ريب أنّ طبيعة الأبيات متحرّكة تأبى السّكونية والثّبات، وهذا ما عبّر عنه حقل تّحدّي الشهيد للموت، حين يتسامى رفعة وشموخا طالبا المجد والخلود، ومما زاد من حركية الإبداع وجماليته، امتداد شبكة من العلاقات والمنظومات الدلالية التي تعمل في آن واحد على إقامة شبكة جديدة من العلاقات والأنظمة، ونَقْل الدلالات من لوحة الشهادة إلى لوحة التّحدّي، مرورا بجملة من الحقول الوسيطة التي تغري بجزاء الخلد، فتمثّل حقلا دلاليا عاما، يمكن أن ينتسب إلى حقل تقديس الثورة الذي حدّدت معالمه من خلال رصف المفردات المصاحبة المتضامّة في الأبيات، والتي تدور في فلك الغرض الأساسي لقصائد الديوان، فساعدت على اتّساق أبياتها بتعالق حقولها الدلالية في نصّية القصائد والمقطوعات، وذلك للإضافات التي تضيفها للنص على مستوى المعاني سواء في طابعها الترادفي أو التقابلي أو غير ذلك، مِمَّا يخدم المعنى العام للنّص...، من جرّاء الأدوار التي تقوم بها عناصر التّضام على مستوى الشكلي والبنائي للنص؛ ولعلّ ماله دلالة في هذا الصدد أنّ قرينة الارتباط بموضوع معيّن، ساهمت في تشكيل نصوص القصيدة، وتماسك كلماتها بحكم علاقاتها المعجمية التي تؤلّفها.

أمّا الضرب الثاني من تقنية التّضام فهي تلك التي تتّصف بأنّها "وسيلة لغوية حجاجية إقناعية...تنتج صورا جمالية لفظية لها دورها في تماسك النص"[1]؛ إنّها علاقة التّضاد؛ علاقة نحدّد من خلالها وظيفة الربط للفظين متضادي المعنى، ودورهما في تماسك واتسّاق النص وانسجامه.

2-3- التّضاد:

التّضاد لون من ألوان التّضام، يُعَدّ الأقدر والأثبت على تحقيق نصّية الأشكال اللغوية، إذ يسهم في ترابط النّصوص من خلال استمرار الدّلالة الكلّية للقصائد؛ بل هو أصلح قرينة

[1]- خالد المنيف، نوال بنت إبراهيم الحلوة، أثر التكرار في التماسك النّصّي، مقاربة معجمية تطبيقية، في ضوء مقالات، ص 57.

في توضيح المعاني لأنّ"العلاقة الضدّية من أوضح الأشياء في تداعي المعاني"[1]. والتضاد أن يطلق اللفظ الواحد على المعنى وضده[2]؛ يرى فيه عبد القاهر الجرجاني في كتابه: (أسرار البلاغة) استحسانا، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، لما يحمله التقابل اللغوي من طاقة وقدرة توليدية لحركة تداعي المعاني وانبعاث الدلالات المفاجئة. إنّه مظهر من مظاهر العلاقة بين الألفاظ والمعاني، تبنّاه الشاعر مفدي زكريا، كآلية تستحضر حمولة المغايرة والتعارض، الأمر الذي دفعنا إلى أن ننظر في هذه التقنية نظرة استكشافية وجمالية لبعض نصوص الديوان؛ ولا نقف عند رصد تلك العلاقات ووصف نظامها فقط، بل نستجلي صورها وحضورها الكثيف والوظيفي، داخل الفضاء النصي للمقطوعات الشعرية.

2-3-1- ارتباط الثنائية الضدية بالمعاني التقابلية:

وبالرجوع إلى قصائد الشاعر، نسجّل حضورا لسمة الحركة المنزوية ضمن حركتين متقابلتين ضديّا، حيث جمع الشاعر بين فعلين: [اهبط] و[اصعد] في قصيدة: (قالوا نريد) بقوله:

واهْبِطْ من الملكوت، أَكْرم هابــط وانشر قميص أبيك للأبصار
وافرش على قدس الرّحاب عيوننا اصعد على مهج هناك كبــار[3]

فجاءت المقابلة بين الفعلين: **اهـ بط ≠ اصعد** على الترتيب، وهما يصبّان في دائرة التّضاد الذي تميّزه صورة التّوتر والصّراع النّفسي للشّاعر، مِمَّا أضفى على الأبيات دينامية مميزة، تحمل المتلقي على الاقتناع بما يستخرجه من الخطاب الشعري، من مقترحات ضمنية داخل السياق وعباراته المخصّصة لإطلاق الاستدلالات المنطقية[4]؛ فضلا عن ذلك يعدّ فِعْلاَ الأمر:**[اهبط] و[اصعد]** نشاطا ماديّا يتوسل أفعالا قولية؛ لتحقق أغراضا انجازية، وغايات

[1]- ينظر: داود محمد محمد، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب، (د. ط)، القاهرة، 2010، ص 109.

[2]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط 1، الكويت، 1982، ص 191.

[3]- مفدي، زكريا، الديوان، ص، 114.

[4]- Dominique. Maingueneau: Aborder. La languistique. Edition Du seuil. Collection. Meine. Paris. P 24. : (ينظر).

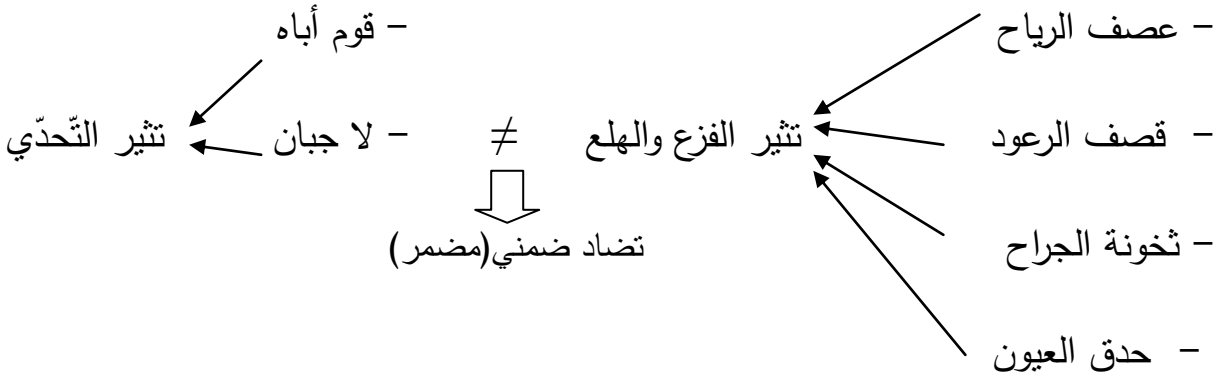
تأثيرية تخصّ ردود فعل المتلقي.[1] وهنا تتجلى أهمية تضافر العناصر النّصية وما تحدثه من تماسك شديد، بين تراكيبه المشكّلة للنص.

ولأجل هذه الوظيفة الإبلاغية قال الشاعر في [نشيد الشهداء]:

اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود
واثخني يا جراح واحدقي يا قيود
نحن قوم أباه
ليس فينا جبان[2]

عمد الشاعر إلى المفارقة بين:

المعنى الأوّل: **المعنى الثاني:**



عبّر الشاعر عن صلابة شعبه وتحدّيه لكل أشكال الأهوال التي يمارسها المستعمر تجاهه، بتوظيفه لعنصر التضاد الذي نستشفّه من تناقض المعنى الأول والثاني، حينها يظهر البناء النّصي منتظما في نقطة التقاء القوتين المتضادتين، مما يسمح بفهم فعل القراءة التي يوجّهها الشاعر للمتلقي لممارسة شعريات أحلام اليقظة، حيث تمنحه في شكل تخيّل زمني، تتأسس فيه الصورة وتتمظهر عبر تجربة القراءة، وهنا تظهر الجمالية "والتي تنجم

[1]– جون سيرل، اللغة والعقل والمجتمع – الفلسفة في العالم الواقعي– تر: سعيد الغانمي، منشورات الاختلاف، ط 1، 2006، ص 128.

[2]– مفدي، زكريا، الديوان، ص 84.

عن الجمع بين الضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية"[1]، الأمر الذي يجعل القارئ يقيم علاقة قصدية بالعالم المتخيّل الذي أقامته فلسفة تلك الصورة، عندها يغدو التضاد" فاعلية أساسية يتلقّاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه"[2]؛ يظهر إذن بأنّ هناك ولادة تأمّل منظّم حول تلك الأبيات يتعلّق بالرؤية التأمّلية، لارتباط المعاني التقابلية المتباعدة التي تؤكّد فاعليتها المفارقة الثنائية بين لفظتي:**[أُبَاة] ≠ [جبان]** التي تتقاطع مع الدلالات السابقة، فتؤدي إلى التأثير والإقناع؛ ناهيك عن الترابط وسلامة أوجه اللغة، وتوخي التسلسل على المستويات الخارجية للنص والداخلية؛ ولعل التوافق الصوتي للفعلين(كما يوضحه الجدول):

ا	ع	ص	ف	ي
ا	ق	ص	ف	ي

حقّق إيقاعا دلاليّا ارتبط بصفة مباشرة بدلالة الفزع والخوف التي أرادها الشاعر، فـ" الصوت الخالص يجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى إيقاعيا، يؤدي إلى الغاية المطلوبة"[3]؛ وفي مقابل ذلك فإنّ صيغة الأمر للفعلين: **اعصفي/ واقصفي**، تعتبر قرينة ثالثة للتماسك الدلالي، لما له من قوّة معنى يتداخل فيها الكلم والزمن، والنص اللغوي والعلامة غير اللغوي تداخلا يبرز المقام، فيسهم في التأويل، والوصول إلى مقصدية النص الشعري. في ضوء ما يبدو من تطابق بين العناصر النّصّية، ودورها الفعّال في ربط أوصال النص الشعري، وتقوية علاقاته المختلفة، وتمتين متوالياته النّصية؛ لا نعدم تلك الوظائف في بقية

[1]– سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع 1، مج 41، يوليو/سبتمبر 2012، ص 119.

[2]– موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 184.

[3]– إسماعيل عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 350.

النصوص الشعرية للديوان؛ ومن ذلك ما تبرزه الثنائيات الضدية في قصيدة:(زنزانة العذاب رقم 73) التي يستهلّها بقوله:

سيّان عندي، مفتوحٌ ومنغلقٌ يا سجن، بابك، أم شُدّت به الحلقُ

أم السِيَاطُ، بها الجلاَّدُ يُلْهِبُني أم خَازِنُ النّارِ، يكْوِيني فَأَصْطَفِقُ

والحَوْضُ حوضٌ، وإن شتَّى مَنابِعُهُ أَلقَى إِلى القَعْرِ، أَمْ أَسْقَى فَأَنْشَرَقَ[1]

لقد عبّر الشاعر عن حالته النفسية المتردّية داخل سجون وزنزانات المحتل، فأظهر بصدق معاناة إخوانه، واستعمل لذلك الثنائيات الضّدّية:**[مفتوح] ≠ [منغلق]** لما لها دور في التعبير والإقناع، يرى طه عبد الرحمان أن أساليب البيان مثل المقابلة والطباق وغيرها، ليست اصطناعا للتحسين والبديع، وإنّما أصلاً أساليب للإبلاغ والتبليغ[2]، إنّها تكشف الأسرار وتنير العقل وتنبّه الأحاسيس، لذلك يستوعب المتلقي مداليل معاني البطولة التي تنبعث كتطلّع للمستقبل من خلال الاشتغال على الثنائية الضدية، والفهم العميق للعلاقة بين هذين المستويين في جسد الخطاب[3]؛ ولأنّ الخطاب الشعري خاصّية إنتاجية مستمرة تتجاوز حدود الشاعر، أدرك هذا الأخير ذلك فاسترعى انتباه المتلقي إليه، وجعله أكثر تيقّظا ونشاطا لترسيخ المعاني الأساسية للبنية النّصية في ذهنه. هذا ولو تتبّعنا المقطوعة لوجدنا شبكة العلاقات تمتد إلى الإيقاع الداخلي الذي يتكرّر بانتظام في صوت (السين)، المرتبط بغلق وفتح أبواب الزنزانات، بحركة إيحائية يتباطؤ فيها الزمن في سكونية رهيبة، يكاد يكون إيقاعها صورة تستدعي المتلقي، لإدراك أكثر اكتمالا لما يحدث في غيابات السجون، ويندرج ضمن هذه الوظيفة الإفهامية لصوت السّين، حرص الشاعر على إبقاء حدود هذا العالم

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 20.

[2]– ينظر: طه عبد الرحمان، مراتب الحجاج وقياس التمثيل ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، ع 9، 1987، ص 18.

[3]– ينظر: عبد الله إبراهيم، وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، ص 166.

(الموحي بفقدان الأمل والضياع) بنية مفتوحة من خلال كوّة التأويل، فيقدّم للمتلقي صورة للذات المشدودة، بين الانفتاح على الأمل والانغلاق في العجز والضعف ليؤثّر فيه، وينفعل به ويشحذ ذهنه ليتفهّم دلالته المتداخلة[1]. ويضاف إلى ذلك الإجراء الصوتي وما احتوته الأبيات من تكرار **[أم]** التي تفيد التسوية بعد لفظة **[سيّان]**، وهي من فصيح الكلام استعملها الشاعر رفقة **[يا]** النّداء لبناء الأبيات من الداخل وفصل مراحلها، لتظهر المدلولات التي ينوي توصيلها من خلال تلك البنية وركام روابطها الإيقاعية والأسلوبية والتعارضية التي تستند إلى قراءة[2] التّضافر كسياق دلالي، تعاظمت فيه قوّة التلاحم بين علاقة التضاد الفعلي القوي في **(مفتوح ≠ منغلق)**، وبقية العلاقات السياقية الأخرى من أجل الاتّساق الدّلالي، وإثارة ذهن المتلقي لكشف مقاصد الشاعر وأهدافه من خلال حمولة المغايرة والتعارض؛ ومن الثنائيات الضدية التي برزت في الديوان قوله في قصيدة (الذبيح الصاعد):

وامتثل سافرا محيّاك جلاّ دي، ولا تَلْتثِم، فلست حقودا[3]

والتقدير: اكشف عن وجهك ≠ ولا تلثم.

لامرية في أنّ النظر الحصيف في الفعلين:**[امتثل]** و**[لا تلتثم]**، استدعى علاقة وجود النقيض بينهما؛ يرسم الشاعر من خلاله صوره شجاعة الشهيد البطل أحمد زبانا، وهو يُساق إلى المقصلة برباطة جأش منقطعة النّظير، حتى أنّه لا يعير اهتماما لتلك الوجوه القذرة ولا حتى يحقد على أصحابها، لأنّ القضية التي أُعدم من أجلها أَسْمَى وأَجَلّ من كل ذلك. لقد أثرى التمثيل التصويري مدلولية لغة البيت برسم صورة مرجعية تخاطب الحسّ، من وراء المعهود اللغوي المألوف، حيث تبرز ردّة فعل المتلقي بالحيرة والإعجاب من هذا الموقف

---

[1]– بدر الدين محمود بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط 1، 2008/1425، صيدا، بيروت، ص 283/3.

[2]- Jacques Derrida. Structure. Sign.a play in the discourse of the human Sciences. In. Modern Literary Théory. 1985 – 184. :(ينظر)

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 10.

العظيم الذي أراد به الشاعر توجيه فكره إلى معرفة حقيقة عظماء الثورة الجزائرية، ويلحّ عليه أن يدرك المنطوق؛ ولذا ظهرت في البيت بُنَى ضدّية ترتبط بالمجاز وعلاقة وظائف الأفعال في السياق، تتضافر كلّها لتعين على فهم مقصدية الشاعر المتمثّلة في إقناع المتلقي بشرعية قضيته الوطنية. وقد يكون لهذا التأويل تأكيدا بما قاله في البيت:

زعموا قتله.. وما صلبوه ليس في الخادلين، عيسى الوحيدا[1]

والتقدير: قتله ≠ ما صلبوه

زعموا موت زبانا. بل هو في حياة أبدية، لا يفقهها أعداء الإنسانية.

لقد ارتبطت هذه الثنائية الضدية بصورة تَوَهُّمُ الفرنسيين قتل أحمد زبانا، كما توهّم أسلافهم صلب نبي الله عيسى عليه السلام؛ فزبانا لم يمت في عرف الشاعر وفي ديانته. وهذه الثنائية الضّدية هي امتداد للحقلين الدلاليين الأول: **الموت:**[المذبح، الذبيح، اصلبوني، اشنقوني..]، والثاني: **الحياة:**[يختال، نشوان، يتهادى، باسم..]. اللذين دعّما الثنائية الضّدية، رفقة تقنية التّناص التي أثرى بها الشاعر تجربته الشعرية، محاولا تشكيل الواقع المعاش، باقتباس آية رفع المسيح عليه السلام إلى السماء، مِصْدَاقا لقوله تعالى:﴿ وما قتلوه وما صلبوه ولكن شُبِّه لهم﴾[2]؛ فانبعثت من ذلك دلالات مفاجئة، تُمَكِّن المتلقي من الفهم والتفسير وتأويل النص الشعري، بإدخال عناصر القراءة التي يمتلكها داخل كفاءة النص، ومعنى هذا أنّ القارئ لا يقوم بعملية ترجمة للبيانات دلاليا في النص فحسب، بل يضع لها الإطار الذي يراها من خلاله[3]؛ وما يعينه على ذلك تنوّع البنيات النّصي من تضاد وتناص وحقول دلالية تفاعلت فيما بينها، فجاءت القصيدة في نسق متجانس مميّز، فـ" ..اختيار لعناصر صوتية

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 11.

[2]– سورة النساء، الآية، 157.

[3]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، 1992، ص 260–261.

ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية، ضمانا لانسجام الرسالة"[1] وتماسكها، وهذا ما يميّز النص عمّا ليس نصّا، فالنّصية مشروطة بعلائق الاتساق[2] التي حرص مفدي على تجسيدها في قصائده، فأعطت للغته الشعرية عذوبة وتوسّعا في مجالات كلامه؛ كما يؤكّده في البيت التالي:

أنا إن متّ فالجزائر تحيا حرّة، مستقلّة لن تبيدا[3]

فالعلاقة الدالة بين **[موت ≠ حياة]** علاقة تلازمية، إذ الموت من ملازمات الحياة، أقبل عليها الشهيد البطل في صورة يتحدّى بها جلاّديه، حين يرضى بالفناء راجيّا كمال الوجود لبلاده، مقابل فناء الوجود لنفسه، إنّه يريد أن يحيا بحياة الجزائر لإنّ تضحيته وتضحيات إخوانه هي ثمن تلك الحياة.

يثبت الشاعر الأثر الدلالي والتوكيدي لتلك المصاحبة في نفسية المتلقي، فتدخله في دائرة اليقين الذي يكشف عن وظيفة عقائدية، وهي أنّ الحياة الحرّة، لا تلد إلاّ من رحم الموت والتضحيات، قال تعالى:﴿ ولكم في القصاص حياة﴾[4]، إنّ العلاقة الدلالية **(حياة = حرية)**، هي علاقة اشتمال إذ الحياة تشمل الحرية، وهي ديمومة الحياة واستمرارها؛ إنّها **[لن تبيدا]**، لا جدال في أنّ الانتقال في المجال الدلالي من المعنى الحقيقي **(الحرية)** إلى المعنى المجازي **[لن تبيدا]**، إشارة وتلميح إلى الدعوة للحفاظ على ديمومة واستمرار الحرية؛ تلك الحرية التي يدرك المتلقي مقدار ما كان لها من شأن على إثبات صحّة احتجاجية التضحية في سبيل حياة الوطن. لقد أدرك الشاعر ما لقرينة التّضاد من توسيع مجال نظره الدلالي، فجاء به مرّة أخرى في البيت التالي بقوله:

---

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ط 2، 1987، ص 25.

[2]- Gillian .Brown George Yule ;Discourse Analysis ;cambridge University Press ;1986 ; p 191.

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 10.

[4]– سورة البقرة ، الآية، 179.

أَمِنَ العدل صاحبُ الدّار يشقى ودخيل بها يعيش سعيدا[1]

استدعى الشاعر الثنائية الضدّية في شكل تقابل اسم باسم **[صاحب الدّار≠ دخيل]**، ثمّ قابل فعلا بحال **[يشقى ≠ يعيش سعيدا]**، ثم جمع الأسماء بالأفعال في تراكيب مطّردة:

[صاحب الدّار يشقى]، و[دخيل..يعيش]

ساق مفدي تركيباته بقرينة التقابل في شكل سياقي، حقّق به تحريكا وإبلاغا بالانفعال لمقتضى الكلام.. فَمَكَّنَ النّفسَ من موقع المعاني المتقابلات[2]، حينها حقّق ترابط وتماسك البيت واتّساقها وبناء مدلوليتها وبيان غرضها في تحقيق نصّية الأشكال اللغوية، في باب تقديس الثورة، مقابل تحقيق نصّية الأشكال اللغوية في باب تدنيس المستعمر المحتل، فهذا الفضاء يعكس جوّا من التعارض الدلالي، ساهم بدوره في بيان غرض القصيدة بالكامل، ثم مقصدية الشاعر.

وما يدعّم تأويلنا هذا ورود الاستفهام الإنكاري: **[أمن العدل....؟]** الذي يعتبر آلية من آليات إنتاج المعنى، تدفع القارئ إلى بناء تصوّر من وراء نسق العلامات اللغوية في البيت، ونسق العلامات غير اللغوية خارج نصّه، مِمَّا ساعد على انسجام النص الشعري بدخوله كقرينة دالة على تماسك بُنَى النص السطحية منها والعميقة، هذا فضلا عن التناسب والتعادل بين البناء النحوي والدلالي للجمل.

وليس من الغرابة أن نجزم بأنّ هذا التناسل الدلالي يعمّ جل القصائد والمقطوعات، حيث ورد استخدام الشاعر لتقنية التقابل بأسلوب المفارقة.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 16.

[2]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008، ص 40.

2-3- 2- المفارقة في معهود الخطاب:

تأتي المفارقة كتقنية تأمّل للذات المبدعة في مظهر من مظاهر الوجود، وإشكالية تعمّ الكائن البشري[1] في سلوكه الاجتماعي والسياسي، لتكون مرآة عاكسة لتناقضات الواقع.

ومن أجل ذلك استخدم الشاعر أسلوب المفارقة من خلال التقابل أو التطابق.

2-3-2-1- التقابل:

لقد خاطب الشاعر المدركات من الملموسات بالجمع بين أكثر من ضدين، بقوله في قصيدة (أسفيرا نحو أملاك السما؟):

راود العزة في الأرض، فهل واعدته في السمآ، فانصرفا؟[2]

الأرض ضده **السماء**

تناول الشاعر الصورة الحسّية بمقابلة لغوية [الأرض]≠[السماء]، تُمَكِّن المتلقي من تَقَبُّلِ المعاني الذهنية الخفية، إنّه يريد الوصول إلى عاطفته "بواسطة التضاد أو التناقض بين المعنى السطحي، والمعنى العميق في النص"[3] الذي يتولّى القارئ إعادة إنتاجه من أجل تحديد الدلالات الحقيقية للمفارقة، ولا يتمّ ذلك إلاّ في المقابلة التصويرية التي لا تنجز إلاّ عبر سَنَن تبني التمثيل...فهي إعادة إنتاج للأشياء[4]؛ ولهذا تعتبر أبرز أسلوب للتعبير عن الصورة الحسية؛ لقد استعملها الشاعر هنا في لفظين متضادين بحكم الوضع اللغوي:

[الأرض ≠ السماء]، رضخ فيه الشاعر إلى ضغط المعجم ورصيده اللغوي المشترك، وإلى حافز الإقناع بالحجج. كما وجدنا مقابلة أخرى تتمثل في المقابلة السياقية التالية:

---

[1]- ينظر: علي حرب، مُلاّك الله والأوطان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 2، بيروت، لبنان، 2014، ص 21.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 193.

[3]- خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 1999، ص 15.

[4] - Jean Gérard Lapachéri , écriture et Lecture du calligramme ,in .R. poétique .pp ,194-(71).

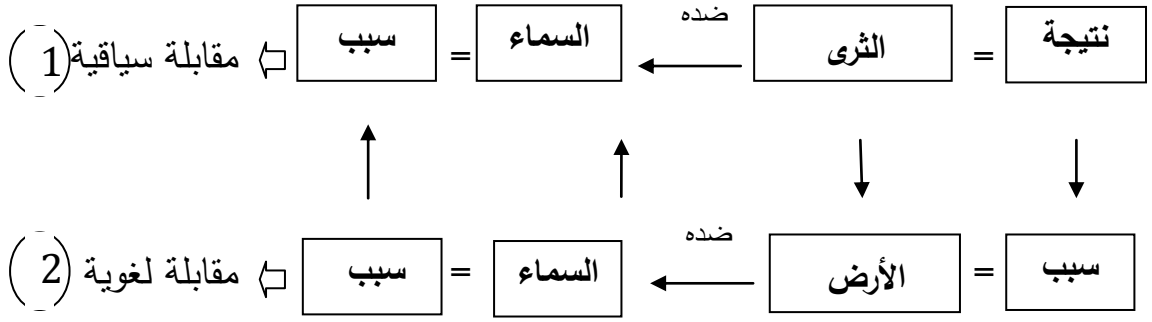
[السماء]، حين يقابلها الشاعر بضدها **[الثرى]** في قوله في نفس قصيدة:

كن سفيرا حيثما شئت..!!تجد في السمآ..أوفي الثرى..أنصارنا[1]

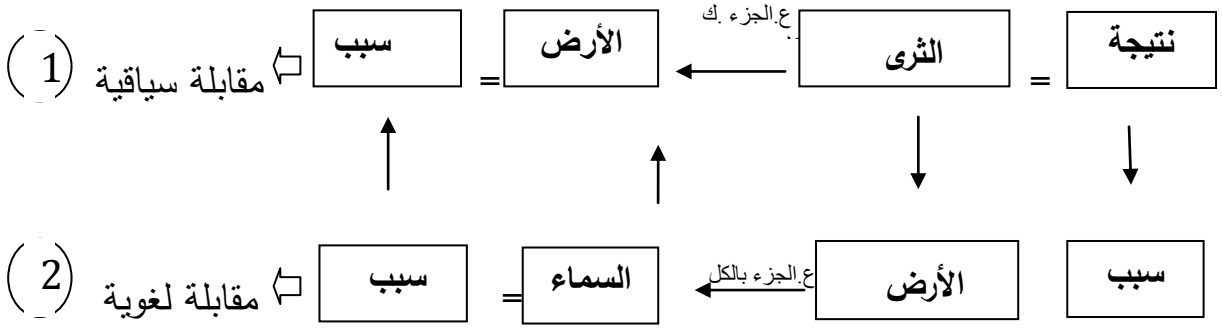
ضد

السماء ⟵ **الثرى.**

وتتمثل في استعمال لفظين متضادين بأسلوب الشاعر وحده: **[السماء ≠ الثرى]**، حين أخرج الشاعر المقابلة من ملكته الخاصة وخلقه الفني، فتوسّع بها مجال كلامه عن طريق الإيحاء بالباطن؛ ولتمييز المقابلتين وجب تحليل المرسلة اللغوية كالآتي: قابل(مفدي زكريا): **[السماء]** بـ **[الثرى]**، إنه يقابل **[السماء]** بنتيجة ضده **[الثرى]**، وهي مقابلة سبب الشيء بنتيجة ضده، لكن في الأصل (السماء) يقابلها(الأرض)، لأن سبب الثرى هو **[الأرض]**، وسبب **[الأرض]** هو(السماء)، كما توضحه التالية:



وبتقاطع المعادلة 1 و 2 نحصل على ترسيمة جديدة:



وبجمع المعادلتين 1 و2 وحاصل التقاطع 1 و2، أي المعادلة 1 والمعادلة 2 تكون السلسلة كالتالي:

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 193.

الأرض ←(سبب)— **الثرى ≠ السماء** ←(سبب)— **الأرض.**

ومنه تتولّد علاقة تضام جديدة هي:

الثرى ←(ع. الجزء من الكل)— **الأرض** ←(ع. الجزء من الكل)— **السماء .**

لقد قابل الشاعر بين السبب:**[السماء]** والنتيجة(**الأرض)** في مقابلة لغوية، ثم قابل النتيجة:**(الثرى)** والسبب **[السماء]** في مقابلة سياقية، كان على الشاعر أن يقابل سببا بسبب ونتيجة بنتيجة، لكن هذا التناقض المتناوب في الأبيات: مقابلة [سبب بنتيجة] تبرز أهمية تعالق قرائن تقنية التّضام مع انزياحات الصورة، وترميزاتها التي بها"يعلو العمل الأدبي على التعبير المباشر إلى التعبير الرمزي الذي يثري المعنى ويخصب طاقته الفنية "[1]. لقد كشفت لغة الترميز التراكم الدلالي للتضادات الفرعية داخل القصيدة، وتحت هذه المفارقة اللفظية انتقلت صرخة الشاعر من:

1-المحدود **(الجزائر وشعبها):**

وابنِ في عَلياك للشعب، كما كنت تبني..منذُ حين..هَاهُنَا![2]

إلى أن يقول:

نحن روينا الثرى من دمنـا وغرسنا في ذراها الأضلـــعا!

وزرعنا في رُباها مهجـــا وسقينا الزرع حتى أينـــعا!

(وبـوَادِينَا) عقدنـــا(نـدوة) - بِمَادِيها- صدعنا(المجمعا)

موثق (الصومام) أقوى عندنا من مواثيق، تُلاقي المصرعا![3]

---

[1] - إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، ص 10.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 193.

[3]- المصدر نفسه، ص 194.

فلقد اغتدت لفظة **[الثرى]** كناية عن الوطن وشعبه بدلالة انزياحية جديدة؛ إن الثرى من هذا المنظور ينصرف معناه أساسا إلى ثقل الحجم المعنوي لا المادي، ولذلك ينتقل من موقع الاستحالة في منظور الاستعمال الحقيقي للغة إلى موقع الإمكان، في المنظور الانزياحي لها[1]؛ والذي يلتمس فيه المتلقي جماليته التي تثير إعجابه.

2- إلى اللامحدود **(البعد الإفريقي)**:

نحن قوم حرّروا إفريقيا..!! من لصوص ..قسّموها سِلعَا![2]

زاوج الشاعر بين آلامه وأحلامه، وبين الفضاء الواسع الذي يعيش فيه، فهو ابن إفريقيا الأرض نشأ وترعرع بين أحضانها، فأضفى عليها من أحاسيسه ما جعلها تبدو جزءا من المتلقي كما هي جزء منه، توحي له ببصيص الأمل والثبات والخلود والتّحدّي، لِمَا تحمله من بُعْد حضاري وانتماء عرقي ومصير مشترك؛ لذا اهتم الشاعر بها ككل، لينتقل إلى موطنه كجزء منها، فتجسّدت على شكل صورة لغوية حاملة لمكوّنات لا شعورية[3].

3- ليصل إلى قمّة**(البعد الإنساني)**:

وشعوب الأرض من ثورتنا ترقب النور.. وترجو المطلعا![4]

في ظل مقارنته للإنسانية (شعوب الأرض) بالسماء(النور من مستلزمات السماء) التي يجدها رمزا لاستمرار الحياة، يرسم الشاعر صورة مثالية لهذا الفضاء المتناهي في الاتساع، بـ" بنية تعبيرية وتصويرية، متنوّعة التّجليات، ومتميّزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيّا، ووسيلة لمنح المتلقي التلذّذ الأدبي

---

[1]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 173.

[2]- مفدي زكريا، الديوان، ص 194.

[3]- محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السّياقية، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 90.

[4]- مفدي زكريا، الديوان، ص 194.

ولتعميق حسّه، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة، والرؤية الخاصّة المبدعة"[1] التي أدّت وظيفتها وغرضها، عن طريق المراوغة الفنية التي يتبنّاها أسلوب التقابل؛ كما أنّ البيت الأخير يحمل بين طيّاته صورة تعبّر عن الترقّب الذي يخالطه التّطلّع الناتج عن الاستئناس والتفاعل مع الآخر إيجابا، فإذا كان تراب الوطن هو الحاضر الغائب، فإن رمز السماء تعادل إرادة الإنسانية في اقتحامها للأهوال من أجل تحقيق الآمال.

[1]– قيس حمزة فالح، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، ط 1، بابل، العراق، 2007، ص 63.

الفصل السادس

6

الربط التناصي بالآناكرام

والتغريض

تمهيد

المبحث 1: <u>الآناكرام: التصحيف/ جناس القلب</u>.

تعريف التمطيط:

جناس القلب كمظهر من مظاهر الاتّساق.

تمطيط السِّمات النّووية للألفاظ.

تماسك النص بالقلب والإبدال.

التصحيف: مقصدية تشاكل الألفاظ وعلاقتها بتماسك النص الشعري

المبحث 2: <u>التغريض ودوره في ارتباط نصوص الشعر.</u>

الإطار اللّساني للعنوان " اللّهب المقدّس.

إسهام النّص الموازي في التماسك البنائي:

الربط بدلالة التطهير.

التضام اللوني بالغلاف.

تمهيد

يرسم الفنان لوحته اللغوية بالكلمات، وله الحرية في عملية التوزيع والاختيار، توزيع ألوانه واختيار الأوضاع التي تروق له، ومن الطبيعي أن يُكوّن لنفسه نمطا من اختيار مفرداته على ضوء ظاهرة التناص التي تُعدّ ظاهرة نقدية، يحتكم فيها إلى أحد الجانبين أوكليهما في مزية كلام على آخر، فللوهلة الأولى نكشف براعة الشاعر في الاستعانة بتلك الثنائية المتلازمة التي تذوب في الإفرازات البنائية لأنسجة النص، حيث تثبت هويته تلك المقابلات الثنائية: مرئي/ لا مرئي، ليس داخلا /ولا خارجا، ليس حاضرا/ ولا غائبا، إنّها تؤسّس صفة النّص في عدم إمكانية الحسم التي تحدّد نصيّة النص، المتمثّلة في كيفية قراءة النص، ولذا تتعين النّصية من خلال تأويل النّص، لكونها تقوم بممارسة تموّه النص عن نفسه،[1] " إنّها ميوعة الخطوط التي تفصل بين داخل النص وخارجه، وخلخلة المواقع التي تظهر فيها الخطوط الفاصلة"[2].

يأتي الشاعر من خلال نصيّة النص بنصوص أخرى، يدمجها ويستحضرها "في الواقع الذي ينتجه عبر لعبة مزدوجة تتمّ في مادة اللسان، وفي التاريخ الاجتماعي.. فهو يرتبط باللسان المنزاح الذي خضع للتحوّل وبالمجتمع الذي خضع لتحوّلاته"[3]، فالنّص فضاء مفتوح قابل للاندماج والتفاعل مع غيره من النصوص، إنّ هذا التّداخل والتّوالد يعتبر نواة لنسيج ممتدّ سابق، يؤلف التناص الذي يحقّق نوعا من الانسجام الداخلي للنص، أمّا الانسجام

---

[1]– انظر: هيو،ج، سلفرمان، نصيّات، تر: حسن ناظمو علي حاكم صالح، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002، ص 128.

[2]– المرجع نفسه، ص 132.

[3]– المرجع نفسه، ص 90.

الخارجي فيحقّقه اللاّوعي الجمعي حين تتعانق التراكمات الثقافية والأفكار والمعارف، لتشكّل بُنى نصّية جديدة، صالحة للتعامل مع النّص القديم و الجديد [1].

لقد أصبحت هذه التقنية فعّالة وإجرائية في فهمها للنصوص، وآلية منهجيتها قوّة استنطاقية لكل مرجعيات الكاتب ومصادره الثقافية، وأصوله المولّدة لفكره ورؤيته للعالم، وهذا ما أشار إليه عبد الله الغذامي بقوله:" وعلى ذلك فإنّ النص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يُحصى من النصوص. "[2].

وإذا كانت سعة الاطلاع والمعرفة مظهرا من مظاهر الأصالة الإبداعية الأدبية التي تمتاز بتجمّع البؤرة الثقافية المتعدّدة، مشكّلة خلفية يوظّفها الأديب، من مخزونات تجربته الشعرية، فهي المعين الذي تغذيه مصادر التراث الديني والتاريخي والأدبي الذي:" يجد فيه الشاعر ما يجيب عن تساؤله إزاء موقف معيّن لا يفيه الحاضر بالجواب المناسب"[3]، ومن ثمّ تصبح نصوصه بُنَى جدلية بين عناصره الحاضرة، وعناصر خارجية، تصنع بآليات التناص التي تقوم بإغناء شعرية النصوص، وتنقل رؤى الشاعر تجاه الواقع إلى المتلقي، ويدلّل من خلالها على قدرته الشعرية وانفتاحية نصوصه على المرجعيات الثقافية والمعرفية، بوصفها سبيلا إلى إنتاج متتاليات لا متناهية من المدلولات.

وباعتبار أنّ مفهوم التناص وُظّف لآلية منهجية، تفكّك وتبيّن دينامية النص؛ تراني انطلق في تحليلي لبعض القصائد من استراتيجية إجرائية، أساسها المفهوم وتوظيفه في إنتاج الخطاب الشعري؛ ولتوضيح ذلك عَمِدْنا إلى النظر في مفهوم التناص.

---

[1]– محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995، ص 119.

[2] – عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص

[3]– علي حدّاد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 199–200.

لقد فطنت الشعرية العربية القديمة إلى علاقة النص بغيره من النصوص، فكانت المقدمة الطللية للشعر الجاهلي أُولى الظواهر لتداخل النصوص، حيث فتحت أفقا في فضاءات تشابك النصوص، أُقيمت الموازنات والوساطات وغيرها. فقد وُجدت بعض الآثار في العديد من المصادر، تقدّم إشارات إلى التناص، بتسميات عدّة كالمعارضات والنقائص والتضمين والاقتباس، يقول ابن دريد:" نصصت الحديث أنصه نصا إذا أظهرته، ونصصت الحديث إذا عزوته إلى محدّثك به"[1]. وفي اللسان يعني الرفع،"رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وتعني أيضا منتهى الأشياء ومبلغ أقصاه"[2]. أما الزبيدي، فيقول:" نص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، وتأتي بمعنى الازدحام فتناص القوم، ازدحموا".[3] ويبيح الجاحظ أحقية المعاني بين الشعراء بقوله: "المعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ولا يكون أحدهم أحق بذلك المعنى من صاحبه"[4]، كما يمثل ابن طبا طبا العلوي ، الأديب بالمعدن المسبوك والمحبوك، فهو يقول: "والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل ما قالته العرب فيه.. حتى لا يكون متفاوتا مدفوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة"[5]، ونراه في موضع آخر يُشَبِّه النصوص السابقة بروافد الشعاب التي تنتج عند تجمّعها النهر الكبير، وهو النص الجديد:" النصنصة إثبات البعير ركبتيه في الأرض وتحركه إذا همّ بالنهوض."[6] وتفيد اللفظة دلالة الثبات، كما يؤكّد ابن خلدون على ضرورة أخذ الأشعار عن الغير لتكوين ملكة نسيج وتأليف الشعر، فالنص لابد أن يكون نسجا من صور ذهنية سابقة.

---

[1]– أبو بكر محمد بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، ج1، مؤسسة الحلبي وشركائه، للنشر والتوزيع، القاهرة، 1932، ص، 103.

[2]– ابن منظور ، لسان العرب، ج7، ص، 97– 98.

[3] – الزبيدي، محمد مرتضى الحسين، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نص)، ج1، ص 440.

[4] – الجاحظ، الحيوان، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1965، ص 311.

[5]– ابن طبا طبا العلوي، أبو الحسن، محمد بن أحمد، عيار الشعر، مكتبة المصطفى، د. ط، ص 2.

[6] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص).

إنّ التعالق النّصي Intertextualité مصطلح نقدي حديث ذو أصول لاتينية، وتعني النسيج[1] أَيْ أنّ النّص يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية،"وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة (النص المكتوب)، ربّما لأنّ مجرّد رسم الحروف ولو أنّه يبقى تخطيطا، فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج"[2].

ومن أُولى المصاحبات المناصية التي تستكشف الدوال الرمزية وتقوم بإيضاحات خارجية قصد إضاءة دواخل النصوص، نجد العنوان الذي يؤدي وظيفة تناصية، لكونه محور دلالي تحوم حوله النصوص الحاضرة، وتستجلى عبره النصوص الغائبة، وبذلك يكون دافعا لاختيار المجموعات الشعرية أو النثرية ميدانا لتطبيق الانسجام النّصي بالتغريض، كما نجد كذلك المجاورة التفاعلية لبناءات نصوص الخطاب الشعري، فيما يدعى العلاقة Relation والتي حدّدها محمد مفتاح في نمطين: الإيجاز وهو النص في بضع كلمات، وآلية التمطيط Etargissement التي تحدث في الكثير من الأشكال منها، الشرح L'éxplication، وهو أساس كلّ خطاب، ومنها البراكرام Paragrame، المتمثّلة في الكلمة المحور للنص الخطاب، أمّا الأناكرام Annagrame، فتتجسّد في جناس القلب والتصحيف.

[1]– ينظر: مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية ، 2005، ص 87.

[2]– حافظ محمد جمال الدين، التناص المصطلح والقيمة، علامات في النقد، م 13، ص 263.

المبحث 1:

1- الآناكرام: التصحيف/ جناس القلب.

يكتمل النص الشعري بتقليب أوضاع كلماته، والتلاعب بأصواتها وبإعادة ترتيبها، لإنتاج المعاني وتغييرها، وهو وجه من وجوه تحسين الكلام، يعمد إليه الشاعر لشحذ الذهن على إدراك المعاني، من خلال توسيع مركز النص بالتمطيط.

1.1 تعريف التمطيط :

هو آلية تمدد في الوحدات البنائية اللفظية والتركيبية للنص الذي يعتبر وحدة دلالية تتوسع دلالته المحورية، لتكوّن مركزا دلاليا فيه، فـ:" تفجير مركز النص وتخصيبه.. يتيح توسيعها عن طريق مركزها والتمطيط بأشكال مختلفة ".[1] وسعيا منه للوصول للكمال لعمله، يستخدم الشاعر آلية جناس القلب.

2.1 جناس القلب كمظهر من مظاهر الاتّساق:

يهدف إلى تحسين اللفظة أو الألفاظ المتجانسة المشتركة، في تكوين المعاني المتغايرة في النص الشعري[2]، فيؤدي ذلك إلى إثارة وخداع ذهن القارئ بأنه لفظ أو معنى مكرّر، "فيأخذك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها"[3]، حينما ترغب النفوس فيه وتتذوقه خاصة إذا جاء من غير قصد، طبيعي في سياقه ودون تكلف، يستدعي المعاني بألوانه الإيقاعية والفنية، فهو يجمع بين أناقة اللفظ وجمال المعنى، فلا تعرف قيمته إلاّ إذا جاء منقادا للمعنى المكرر وفي ذلك تكون الدهشة والمفاجأة، لأن اللفظ إذا حمل على معنى، ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تسوق إليه، "ولا ريب في أن

---

[1]- أحمد، ناهم، التناص في شعر الرواد- دراسة- دار الآفاق العربية، القاهرة ، ط1،2007 ، ص 72.

[2]- انظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 162.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 04.

كل طريف يفاجأ النفس ويباين ما كان تنتظره تتنزى له، وستقبلهِ بالبِشْر وبالفرح"[1]، ويتّضح هنا أن جناس القلب، نوع من أنواع مظاهر اتّساق النص الشعري وانسجامه، وما يهمّنا في هذا المقام هو جناس القلب، وجناس التصحيف .

1-3-جناس القلب، تمطيط السِّمات النّووية للألفاظ:

تماسك النص بالقلب والإبدال:

ويسمى أيضا: الجناس المقلوب، الجناس المخالف والمعكوس وجناس العكس وهو:" أن يتفق الركنان في نوع الحروف وعددها وهيئتها "شكلها" ويختلفا في الترتيب فقط"[2]، ويسمى الجناس العكس، وهو أن تكون الكلمة عكس الأخرى[3]، وهذا يعني أن يعكس الكلام فتجعل الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول [4]، وقد عدّه ابن الأثير من المشبه بالتجنيس وهو ضرب نادر، لأنه قلّ ما يقع كلمة تقلب حروفها، فيجيء معناها صوابا[5]، وقد سمّاه "الجناس المعكوس"، ولكن وضعه آخرون ضمن تجنيس المضارعة وهو"أن تتقدم الحروف وتتأخر"[6]. لقد أطلق العلماء واللغويون أسماء عدة على هذا النوع من التصحيف، فهو تغيير وقلب وإبدال، تداولت استعمالاته أكثر من لفظ التحريف، رغم أن بعضهم لا يفرق بين الاستعمالين فالتصحيف والتحريف ألقاب مترادفة لمعنى واحد. والتّصحيف ضرب من الجناس يحدث فيه التشابه في الخط بين كلمتين فأكثر، فيكون شكل الحروف واحدة، لا يفرقها سوى النطق ، فالسرّ في هذا النوع من التجنيس هو: أن تشير إلى تغيير صورة اللفظ،

---

[1]- بهاء الدين أحمد علي عبد الكافي السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: (ت 733هـ)، ت: خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص 2 /377.

[2]- على الجندي، فن التجانس، دار الفكر العربي، مصر، (د.ت)، ص 101.

[3]- أسامة بن مرشد، البديع في نقد الشعر، ت: ابن منقذ الكناني (ت 584هـ)، دار البار، بيروت، 1986، ص 54.

[4]- أبو هلال الحسنى بن عبد الله بن سهل العسكري (ت 656هـ)، ت: مفيد قميحة، كتاب الصناعيين (الكتابة والشعر)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص 260.

[5]- ينظر: ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 3561.

[6]- ابن رشيق، العمدة، دار الجيل، بيروت، ج1، ص 227.

فتقرأ وتكتب على غير صحتّها لاشتباه في الحروف، فـ:" تغيير في نقط الحروف أو حركاتها مع بقاء صورة الخط كالذي تراه في كلمات مثل: نَمت و نِمت ..." [1].

هذا ما لمسناه في قصيدة (وتعطّلت لغة الكلام) حيث أَغْنَت تلك التجنيسات الحقول الدلالية، فانسجمت مع مهمّة الشاعر التحريضية والوعظية، يقول في الأبيات 10 و 11 و 12:

إن الصَّحَائِف ، للصَّفَائِح أمرها

والحِبْرُ حَرْب، والكِلاَمُ كَلاَمُ

عِزُّ (المكاتب) في الحياة (كتائب)

زحفت ، كأن جنودها الأعلام

خير المحافل، في الزمان جحافل

رُفعت، على وَحداتها الأعلام [2]

استعمل الشاعر جملة من المتجانسات كانت في البيت الأول:

الصحائف والصفائح.

ص	ح	ا	ئ	ف
ص	ف	ا	ئ	ح
+	−	+	+	+

[1]– محمود محمد الطناجي، مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1948، القاهرة ، ص 28.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 43.

ف[الفاء] التي كانت في المرتبة 5 ←(تحولت إلى)— المرتبة 2

و[الحاء] من المرتبة 2 ←— المرتبة 5

لقد تم إبدال صوتي (الفاء) و (الحاء) دون تباين في الوحدات الصوتية، ف: [الفاء]، صوت شفوي أسناني احتكاكي مهموس، و:[الحاء] صوت حلقي طبقي مهموس في الكلمتين (الصحائف) و(الصفائح)، فالصحيفة التي يكتب فيها جمعها صحائف وصُحُف وصحْف.

نلحظ تشاكل الكلمتين **(الصحائف)** و**(الصفائح)** في التعبير عن صميم النوازع النفسية للشاعر، وهكذا كان للاتجاه الحماسي أثره الفعال، في مفردات مفدي التي استعملها لتمطيط النواة الأولى: **(نطق الرصاص)** على وجه الخصوص، ولقد لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التجنيس لإرضاء المتلقي، فوظف جملة من الدوافع كالدوافع الفنية التي ظهرت في تحقيق التوازن في البيت، والانسجام التام في النغمة الموسيقية، فضلا- كما ذكرنا – عن الدوافع النفسية التي يشرك فيها القارئ، لتتضافر كلّها في إبراز تلك التقنية (التجنيس) كظاهرة أسلوبية تؤدي وظيفة موضوعية في السياق، والجميل أن مفدي زكريا استخدم التصحيف والتحريف في مفرداته، لهدف حماسي واضح، يؤثر به على المتلقي بفاعلية كبيرة.

نؤكد ذلك التصحيف في لفظتي: (حبر) و(حرب) المتجانسان في قوله:

إن الصّحَائِف ، للصَّفَائِح أمرُ

والحبرُ حَرْب، والكِلَام كَلاَمُ

ح	ب	ر
ح	ر	ب
+	–	–

إنّهما يشتركان في نفس الحروف: **الحاء، والباء، والراء** دون غيرهم. ثم قام الشاعر بتغيير الحرفين: **الباء والراء.**

ف :[**الباء**] كان في المرتبة [2] ←——— تحوّل إلى المرتبة [3]

في(**حبر**). في كلمة (**حرب**).

إذا كانت (**الباء**) صوتا قلقليّا شفويا مجهورا، يقابله حرف(**الراء**)، وهو صوت لثوي مجهور، إنهما متباينان صوتيا رغم اشتراكهما في صفة (الجهر)، الأمر الذي وجدناه في النمط الدلالي، فلم يكن اختيار الشاعر للكلمتين (**حبر**) و(**حرب**) أمرا اعتباطيا غير مؤسس، ولكن كانت له دواعيه وأغراضه، فللجذر:(ح، ر، ب) أصول ثلاثة أحدهما السّلب، فالحرب سلب، يقال حربته ما له، وقد حُرِب ماله، أي سُلِبَهُ حَرَبًا[1].

أما (حبر) فهو المِدَادَ الذي يُكْتَب به، وموضعه المحبرة، وحبّرت الشيء تحبيرًا إذا حسّنته بالتدوين والكتابة، فقد تُشَنّ الحروب بأمر مكتوب بالحبر، وقد تسلب الحريات وتستعبد الشعوب والأمم بمخطوط حسن الخط والديباجة، قال الفراء: إنما هو حِبْرٌ (بالكسرة)، وهو ومعناه العلم بتحبير الكلام والعلم وتحسينه [2].

لقد تشاكل اللفظان لتقارب حروفهما، وأدّى ذلك إلى تقارب معانيهما، لقد حملت لفظة (**الحرب**) أبعادا دلالية قاسية، فهي نقيض السلم، شديد على النفس، يقال رجل شديد الحرب، أي شجاع أو حربه أغضبه[3]، ولا تتم (**الحرب**) إلا بالقرارات والمخططات التي يخطّها القلم بـ(**الحبر**).

وهكذا يتجسّد النسق التوافقي في كلمتي (حبر/حرب)؛ إذ أن الكلمتين جاءتا بصيغة حربية عسكرية، حتى يحسن التعبير بهما عما يريد، فيذكر أدوات الحرب التي تسايرها في

---

[1]– أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، الجذر:(ح، ب، ر).

[2]– ابن منظور، اللسان، الجزء الرابع، الجذر (حبر).

[3]– المصدر السابق، الحرف حاء.

شدة ألمها أدوات الكلام بتراكيبها وأصواتها وأساليبها؛ الأمر الذي يؤكده الشاعر بمجانسته لكلمتي (كَلام) و(كِلام)، فقد اتفقت (كَلام) مع (كِلام) في عدد الحروف ونوعها وهيئتها الحاصلة بالإضافة إلى ترتيبها، غير أنّ الملاحظ يستطيع تحديد الاختلاف والتباين، في نَمَطَيْهِمَا الدّلالي.

يتبّين المتجانسان في: [كَلام] و[كِلام]:

كَ	ل	ا	م
كِ	ل	ا	م
−	+	+	+

فمعنى كَلام هو الحديث أو القول أو ما كان مكتفيا بنفسه، و كُلام بالضّم يعني: الأرض الغليظة.

أما الِكلام: فهو الجراحات، وجمع الكلم كلوم أيضا، رجل كليم، وقوم كَلْمَى أي جَرْحَى. والكلم: الجرح، والجمع عُلوم وِعلام.

والتكليم: التجريح.

قام هذا النوع من التجنيس (المقلوب) بتقارب بين تشكيل (الكاف المفتوحة)، و(الكاف المجرورة).[1] إن من الكلام ما يجرح ويؤلم، كغيره من المواد الحادة والعريضة (كالصفائح)، هكذا لعب الانحراف الصوتي بين (الكاف المفتوحة) و(الكاف المجرورة) دورا هاما، في إيحائية النص وحتى هيكلة الشعر وأناقته الظاهرية، مما أضفى نوعا من الطرافة على الأسلوب.

[1]− محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، ط، 4، 2005، ص 25.

التصحيف:

يقوم التصحيف على مبدأ التلاعب بالحروف والنقط، من أجل تغيير المعاني وتجديدها، ولا يقع التصحيف إلا بين الحروف المتشابهة في الرسم الإملائي مثل: بـاتـاث، جاحاخ، داذ، راز، ساش، صاض، طاظ، ومن جاءت تسميته، بجناس الخط ويقصد به التفريق بين اللفظين، يكون بالاختلاف في التنقيط: "وهذا الفن جليل إنّما ينهض بأعبائه الحذّاق"[1]، لأن التصحيف يكون في الحروف، إما بالتغيير أو التقديم أو التأخير، يقول عبد المجيد دياب:" أن كلمة تصحيف لها شهرة تفوق كلمة تحريف وربما كان ذلك لقرب دلالتها على النوع، وارتباطها بسببه الذي هو القراءة من الصحف"[2]. وقسم اللغويون التصحيف إلى تصحيف النظر وتصحيف السمع.

1- تصحيف البصر:

نشأ من أخطاء النظر في الصحف باختلاف نقط الحروف المتشابهة[3]، رسما إذا لم تعجم كالباء والتاء (كما ذكرنا آنفا)، ويترتب على ذلك قراءة كلمة جديدة قد تكون صحيحة لغة ومعنى، فلقد" أجاب أهل المعاني في معنى التصحيف فقالوا: أن يقرأ الشيخ، بخلاف ما أراد كاتبه وعلى ما اصطلح عليه في تسميته"[4]، إن إعادة التشكيل النوعي في صور مغايرة لكلمات هو وليد الإبدال، وقد وقع أصحاب المعاجم في كثير من هذا اللون، مثل الزبيدي في تاج العروس وغيره، كما اعترف المحدثون بذلك أمثال، إبراهيم أنيس، وصبحي صالح. ومن صور الإبدال التي يمكن فيها ذلك: "رجل صلب وصلت"[5]، وتقول معدن صلب وصلد،

---

[1]- ابن الصلاح، علوم الحديث، حققه وأخرج أحاديثه وعلق عليه نور الدين عنتر، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، 1981، ص 252.

[2]- عبد المجيد دياب، ت: التراث العربي، منهجه وتطوره ، دار المعارف، (د، ت)، 1993، ص 168.

[3]- عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة و تطورا، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1993 ص 158.

[4]- عبد المجيد دياب، ت: التراث العربي، ص 168.

[5]- عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية، ص 158.

فالصلابة هي مقاومة المعدن للكسر، بينما الصلادة مقاومة المعدن للخدش، وبالإبدال الذي حدث من التصحيف بالنظر أضيفت معاني جديدة للكلمات المصحّفة .

2- تصحيف السّمع :

يقع هذا النوع من التصحيف في الأحرف المتقاربة صفة أو مخرجا، وهي غالبا لا تتشابه رسما عند إهمال نقطها[1]، ومن صورها الإبدال التي يتوهّم فيها ذلك: كثب وكثم، الوطث والوطس، اللثام واللفام...[2]. ومن شواهد هذه الأنواع في اللّهب المقدّس قول مفدي زكريا: في قصيدة (وتعطلت لغة الكلام):

نطق الرصاص ، فما يباح كلام

وجرى القصاص، فما يتاح ملام [3]

أتى الشاعر بكلمة **(الرصاص)** في المرتبة الفاعلية، وقابله باسم **(القصاص)** بنفس المرتبة، فكان المتجانسان: **(الرصاص)** و**(القصاص)** ، والجدول التالي يُبَيِّن التوافق الصوتي بينهما:

ر	ص	ا	ص
ق	**ص**	**ا**	**ص**
−	+	+	+

تتضّح الوحدات الصوتية المتباينة وهي **الراء والقاف،** حيث الراء صوت لثوي مائع رنان، بينما القاف صوت حلقي طبقي لهوى من أصوات القلقلة [1]، فالتباعد الصوتي واضح بين

[1]– صُبحي صالح، دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، أكتوبر 2000م، ص 237.

[2]– ينظر: عبد السلام محمد هارون، ت: النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط7، 1998 م، ص 67.

[3]– مفدي زكريا، الديوان، ص 42.

الاسمين لتباعد (الراء) و(القاف) في الصّفة وفي المخرج، لكن التصحيف بالإبدال بين الحرفين أضاف توافقا دلاليا بين لفظة **(الرصاص)** ولفظة **(قصاص)**، فإذا حللنا اللفظتين: (الرصاص) و(القصاص)، في ضوء المقومات في البيت، وجدنا أنفسنا أمام تشاكل نشيط، من خلال البنية الداخلية العميقة المستوحاة من السياق، ومن خلال مفهوم التشاكل الذي يقوم على التحليل بالمقومات السياقية [2].

مقصدية تشاكل الألفاظ وعلاقتها بتماسك النص الشعري:

لقد جعل الشاعر بين (رصاص) و(قصاص)، تركيبا تآلفيا متكاملا، يُومِئ إلى دلالات غير متوقعة يجبرها الخطاب الشعري .

1- رصاص: (+ اسم)، (+ مادي)، (+ مصنوع)، (+ سام)، (+ يوجب الخوف) = **للظلم أو رفع الظلم.**

2- قصاص: (+ اسم)، (+ مادي)، (+ مصنوع)، (+ لاذع)، (+ يوجب الخوف) = **لرفع الظلم.**

لقد تألقت الكلمات فولّدت معان جديدة، هي المقصودة في الخطاب؛ إنّ الرصاص عنصر معدني صنع لردّ المظالم أساسا، لكنّه يتحول في الكثير من الأحايين إلى سبب في تسليط الظلم والتجويع والقتل، وفقدان الشعوب والأمم حريتها وكرمتها؛ وبالتالي فقدان ذاكرتها وتاريخها حتى تصل إلى فقدان وجودها، هذا الأمر هو ما حرصت عليه فرنسا في الجزائر. ومن خلال هذا النوع من التصحيف يُذَكِّر الشاعر أمّته: أن ظلم الرصاص لا يردع إلا بعدل القصاص، فهو الجزاء الأمثل على الذنب فبين العقوبة والجناية تنبثق الحياة، قال تعالى:

---

[1]- ابن جنى، سر صناعة الإعراب، ت: مصطفى السقا وآخرين، دار إحياء التراث القديم، بيروت، ط1، 1954، ص 278\1.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 27.

﴿ولكم في القصاص حياة يا أولى الألباب لعلكم تتقون﴾[1]، لقد جعلت الآية الكريمة القصاص سببا للحياة ، وكذلك فعلت كل الأديان السماوية، ليكون هناك تناسبا بين الجريمة والعقاب؛ فالغرض الحقيقي من القصاص هو ردع الظلم مهما كان نوعه. وبهذه الفلسفة يثبت الشاعر التشاكل المدحي بين اللفظتين صوتا ودلالة، فاختار الرصاص طريقا لإنجاز القصاص، إنّه يبصر الحياة بعين الموت فلا قصاص دون رصاص، ولا حياة دون ممات.

وبهذه الروح الشعرية التي تتّسم اتصاليّا بالترتيب المنطقي في توصيل فكرة إنارة سبل الفعل الإنساني لدفع المظالم،. كما جاء الشاعر بالفعلين المضارعين، (يباح) و(يتاح)، بتوافق المتجانسين:(يباح) و(يتاح) صوتيا، كما يظهره الجدول التالي:

ي	ب	ا	ح
ي	ت	ا	ح
+	–	+	+

نلحظ تشاكلا صوتيا، ترتّب عليه تشاكلا دلاليا، فتباين صوت (الباء) مع صوت (التاء) في الفعلين، إنّ (الباء) من أصوات القلقلة الشفوية، في حين (التاء) صوت مهموس من الأصوات الأسنانية اللثوية، وبالإبدال، قام الشاعر بمقاربة دلالية بين المعنيين، فمن معاني الجذر (ب، و، ح) بوح، ومنه الفعل (يباح)، وهو الكشف والإظهار، إجازة الإتيان بالأمر، والإباحة، كما جاءت عند الأصوليين: حكم يقتضي التخيير بين الفعل والترك، وهو ضد المحظور أو الممنوع: وأباح الشيء أطلقه .

في البيت **(ما يباح)**: أي لا يسمح لكلام الساسة وغيرهم، منافسة صوت الرصاص عندما نطق معلنا القصاص من جرائم فرنسا، فهو وحده القادر على امتلاك الفاعلية للوصول إلى التحرّر وعتق الرقاب.

[1]– سورة البقرة ، الآية : 179.

أما الفعل **(أتاح)**، يتيح، والمفعول متاح أي يسّرها له، أو تهيّأ، أي قدّر وأتاحه الله، هيّأه قدّره له.

فنجده في عجز البيت: (فما يتاح) أي: نفي اللوم، وحتى الإشارة إليه سواء بالكلام أو بغيره. لأن صورة المستقبل رسمها الرصاص دون غيره، فالإباحة الكلام في موضوع الثورة وإتاحة اللوم على نفس العمل، مآلهما الاختفاء والتغييب، ويتّضح بهذا الانتقاء الدقيق لهذا النوع من التصحيف، هدف الشاعر، بربط الأفعال بمعانيها والحركة العجيبة لهذه الأخيرة، فجاءت دلالاتها الشعرية فنية موحية. وإذا كان:

لا إباحة = لا إتاحة

فبغيابهما تحل فضيلة القصاص التي يحيلنا إليها الشاعر على الدفق الإيحائي[1]، ليبتكر ويحدد الكلمة، ويقدمها في شكل (إشارة) إبداعية تحقّق عطاء دائما، ينصرف إلى الوقوف في وجه المستدمر الغاصب.

وما يؤكد ذلك تخريج اللفظتين: (الكلام) و(ملام)، فهما متجانستان ،كما يوضح الجدول التالي :

ك	ل	ا	م
م	ل	ا	م
−	+	+	+

جدول يوضّح عملية الإبدال الحرفي في الكلمات

حدث الإبدال في الصوتين: (الكاف) و(الميم)، فكان التباين، لأن الكاف صوت حلقي طبقي، مهموس، بينما الميم صوت شفوي أنفي، مجهور[1]، غير أننا وجدنا في الخطاب الشعري تشاكلا معنويا فـ :

[1]– عبد الله محمد الغُدامدي، الخطيئة والتكفير، ص 18.

الكلام هو:(**+القول**)، (**+حديث**)، (**+أصوات**)، (**+إنساني**)، (**+يؤثر**)، (**+جمل**)، (**+ دلالات**).

الملام: (**+بالقول**)، (**– قول**)، (**+ صوت**)، (**+ إشارات**)، (**+إنساني**)، (**+ يؤثر**)، (**+ دلالات**).

وظّف الشاعر الكلمتين، كعنصر دلالي يشغل حيزا معجميا واضحا، فربط كلا من [الكلام] و[الملام] برمزية المهادنة، وكلها تصب في عنصر السياسة التي تغلّب عليها صوت الرصاص، المفضي إلى القصاص، فكانت المعادلة الجديدة كالتالي :

الأعلى	= الممدوح وهو (الرصاص)	ـــــــــ ومنه الثورة.
الأدنى	= وهو (الكلام) + الملام	ـــــــــ ومنه السياسة.

هكذا أخذ (الرصاص) مكانته بإشعاله نار الثورة ضد الاحتلال، بينما عمل الساسة وغيرهم من محترفي الكلام وأصحاب الخطابات اللوامة التي كدرت مسامع الأمة، بأقوال لم يتجاوز تأثيرها شفاه أصحابها.

وقال في البيت الثاني:

وقضى الزمان فلا مرد لحكمه

وجرى القضاء، وتمت الأحكام [2]

---

[1]– ينظر: سيبويه، الكتاب، ص 4\434.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 42.

جاء بالمتجانسات التالية:-

(قضى) و(القضاء) و (حكم) و(الأحكام)

ق	ض	ي
ق	ص	ء
+	+	−

	ح	ك	م	
أ	ح	ك	ا	م
−	+	+	−	+

التماسك بالتماثل والمشابهة:

فالفعل (قضى) بمعنى الحكم، يقضي قضاء وقضية، يقال، قضى يقضي قضاء، فهو قاض إذا حكم وفصل، ومنه قوله تعالى: ﴿وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه﴾[1]، أما لفظة القضاء هي اسم بمعنى الحكم، وأصله قضاي لأنه من قضيت، والجمع الأقضية والقضية مثله، والجمع القضايا. وحكم: هو العلم والفقه، قال تعالى: ﴿ وآتيناه الحكم صبيا﴾[2]، القضاء بالعدل، والحكم مصدر حكم بينهم أي قضى، والحكم أيضا: الحكمة من العلم، أحكام: قضايا، واحدتها قضية.

تأسّس االتماسك النّصي حين وُجِد التماثل والمشابهة الدلالية؛ فالجذر (ق، ض، ي) هو نفسه: (ح، ك، م)، ويعني المنع من الظلم، جاء في(اللسان): قضى أي حكم، ومنه القضاء والقدر وبالتالي تحقّق التشاكل الدلالي، من خلال نسيج المقوّمات السياقية (للأحكام) و(القضاء)، والذي تحقق عبر تواردها وتكرارها بالوحدات الاسمية: (الزمان، الحكم، القضاء، الأحكام)، والتي تشكّل القدر الأكبر من الكلام، وفي ذلك دلالة على ثبات عملية القصاص ووصف حالها عند المتلقي الذي يريد أن يحمله رسالة واضحة، غير مشفرة، تفاصيلها من منظوري جهادي ثوري.

[1]- سورة: الإسراء، الآية: 23.

[2]- سورة: مريم، الآية: 12.

كان موضوع القصيدة محدّدا ومعقودا على أسماء البيت: (الزمان، القضاء، الأحكام)، المعرّفة بأداة التعريف (ال)، أمّا (حكمه) فقد عرفت بالإضافة؛ كل ذلك سَهَّل على المتلقي فهم الخطاب الشعري منذ استهلاله بالفعل (قضى)، على أنّه إنجاز ثوري: هذا الفعل يتلقاه المتلقي يحلله، يفهم المضمر منه، من خلال تعيين الوظيفة (لا مرد لِحُكْمِه)، وبالتالي يتأسّس الفعل (قضى)، كفعل إيجابي يحقق العدل المفضي إلى التحرّر، وبذلك يستحق التسوية؛ لأن القصاص في القصيدة أصبح أمرا ضروريا؛ لتحقيق وجود الأمة وكيانها، ويغدو من هذا المنظور الفعل (قضى) مرادفا للحكم والقضاء والأحكام.

وفي السياق نفسه يبقى المضمون قطب العملية التواصلية في الكلمتين **(المكاتب)** و**(الكتائب)**: فهما متجانسان كما في الجدول:-

ك	ت	ا	ء	ب
م	ك	ا	ت	ب

جاء في مقاييس اللغة: **الكاف** و**التاء** و**الباء** أصل صحيح واحد يدل علي جمع شيء إلى شيء، والكُتْبَةُ: الخُرْزَةٌ ، إنما سميت بذلك لجمعها المخرز، ومن الباب كتائب الخيل[1].

نلمس أهداف الشاعر من خلال اختياره لهذه المجانسة'، إنّه يحاول إيصال المعنى والدلالة وحتى المقصدية إلى المتلقي، من خلال تشاكل الكلمتين وتجاوز تشتّت أصواتهما، فـ(المكاتب) وإن كانت موضع تعليم الكتّاب، فهي سّر الكتائب تحبر فيها خططهم، وتدون وتوثق، لتنطلق شرارة الثورات بعد ترتيب وتجميع الآراء والأفكار، تم تنقيحها وقبولها الأمر الذي نجده في التعريف اللغوي للكتائب القطعة العظيمة من الجيش:

[1]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، باب كتائب الخيل.

كتائب لا يكتبهم كاتب، كتائب من كثرتهم. وقد قيل لا يهيّؤون، وتَكَتَّبُوا تجمَّعُوا[1].

هذا يدعّم العلاقة القوية بين فهم وإدراك قضية التصحيف والتحريف، وأسلوب الشاعر المتميز، و بها نقطع أن تلك السّمات لم تأت يوما للتكلف والتصنع، عند مفدي، بقدر ما أتت لهدف تَقْرِيب الدلالة العميقة وإيصالها إلى الأنفس، فنستأنس بهذه التشاكلات التي تنبلج من تحت طيّاتها المقصدية المستهدفة. ويحثّ مفدى على تلك الثنائية، مذكّرا بأهمية العمل المسلح، وأفضليته على العمل السياسي، فيجانس بذلك بين: **[المحافل]** و**[الجحافل]**، كما يوضحه الجدول أدناه : –

م	**ح**	**ا**	**ف**	**ل**
ج	**ح**	**ا**	**ف**	**ل**
–	+	+	+	+

يظهر التصحيف بإبدال (الميم) بـ(الجيم)، مع بقاء الأصوات الأخرى دون تغيير، و**(الميم)** حرف شفهي أنفي مجهور مائع رنان، تنطبق الشّفتان في نطقه تماما، ليحبس الهواء، ممّا يسمح للهواء بالخروج من فتحة الأنف، فتتذبذب الأوتار الصوتية ويظلّ اللسان ساكنا في وضعه، وتلتصق حافتاه بسقف الحنك الصلب[2]؛ وعندئذ يصدر الصوت محدثا أثرا يتوسّط بين اللّيونة والرخاوة والشدة، ولهذا التوسط إيجابي وعلائقية مبّينة الاتساق بالمعنى. وإذا تدبّرنا صوت (الجيم) وجدناه صوت مجهور، يختلف عن صوت (الميم) في المخرج، ويتشابهان في الصفات، فكلاهما صوت جهوري.

[1]– ابن منظور، اللسان، الجزء 13، حرف الكاف.

[2]– محمود عكاشة، أصوات اللغة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005، ص 13.

أما نمطهما الدلالي، فنراه(متباينا)، أي (لا تشاكل) فيه، فمن مقوّمات المحافل أنه: (+اجتماع)، (+ تجمع)، (+إنساني)، (+ سلمى).

أما الجحافل، فقد قيل أنّ الجحفل: فهو الجيش الكبير، ولا يكون ذلك حتى يكون فيه خيل جحفل، وتجحفل القوم تجمعوا ، ومن ذلك نجد مقوماته الجحافل كالآتي:

(+ اجتماع)، (+ تجمع)، (+ إنسان)، (– سلمي) .

ونظرا لمكانه (الجحافل) التي انتظمت لأجل القصاص ومنزلتها الرفيعة، في حياة الشعوب بأشياء بهذه المكانة، ويضاف إلى ذلك أنه يربطها باستمرار بمسبباتها من قرارات مكتوبة أو مروية داخل المحافل والمكاتب، والمتتبّع له يلحظ تجلي الحِسّ الثوري في جل الموضوعات الشعرية التي تناولها في قصائده فهو: "شاعر قضية، ذلك أن نبرة (القصاص) لا تخفت في شعره ..."[1]، يدفع فيها شعبه إلى الشجاعة والإقدام ومواجهة كل الصعاب من أجل تحقيق النصر على المحتل؛ لقد أعطت الألفاظ المصحفة دفعة شعورية وفكرية جديدة تضاف إلى ما قبلها، فتنمّي المعاني والدلالات إلى إيحاءات جديدة ،حتى يمكن أن تعتبر إفراد المعنى؛ يتجلى من هذه الأمثلة المقارنة، ومن نظائرها ما أشرنا إليه آنفا، من أن أسلوب الشاعر هو أسلوب محاورة أذهان المتلقين، بالعقل الناطق بأبلغ وأوجز تعبير معتاد، فكان التلاعب بالألفاظ بالتصحيف والتحريف والقلب والاشتقاق.

ومن أمثلة ما قال كذلك، ما نجده في الأبيات 14 و15:

و(لوافح) النيران، خير (لوائح) رفعت، لمن في ناظريه ركام

و(روائح) البارود، مسك نوافج سجرت، لمن في منخريه زكام [2]

[1]– ينظر: حسن الهويمل، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر، من إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، ط، 1، 1412هـ، ص 190.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 44.

وقع الاختلاف في جملة من التجنيسات هي:(لوافح)، (لوائح)، (روائح)، (نوافج)، (ركام)، (زكام)، تبدو براعته الإبداعية في اختيار المتجانستين:(لوافح)، (لوائح)، أجاد في استخدام أسلوب المقابلة في بناء أبياته، ودعمه بأداء فَنِّي يَشِي باطلاعه على الموروث التراثي العربي الذي يزخر بتلك التفاعلات والموازاة ؛ نلمسها من خلالها تأكيد الشاعر على حتمية الانتصار التي لا تنمو إلا من رحم لوافح النيران، فلفحة النار إصابة وجه الجسد، وفي التنزيل: ﴿إذا تلفح وجوههم النار﴾[1]. أمّا اللوائح هي كل صحيفة عريضة من صفائح الخشب، واللوح الذي يكتب فيه.

جاء في (مقاييس اللغة)، اللام والفاء والحاء كلمة واحدة، يقال لفحته النار بحرّها والسُّموم، إذا أصابه حرّها، لفحه بالسّيف لفحةً: صربه ضربة خفيفة[2]. تأتلف الدلالتان في كلّ متكامل لتشكيل خصوصية فنية وجمالية، رغم التباين الصوتي والدلالي، كما يوضحه **جدول التّباين الصوتي للكلمات:**

المتجانسان		الوحدات الصوتية المتباينة		نمط التباين الصوتي		نمط التباين الدلالي	
لوافح	لوائح	الفاء	الهمزة	صوت شفوي أسناني مهموس	صوت شديد حلقي[3] حنجري[4]	نيران مضيئة حارقة	تبرز وتظهر

1– سورة المؤمنون، الآية: 104.

[2]- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، الجذر ل،ح، ف.

[3]- تمام حسن، مناهج البحث في اللغة، ، ط، 2، 1979، ص 111.

[4]– ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 23.

لقد لجأ الشاعر إلى تجاوز المضمون الدلالي الصريح، فقام بتغليب الإشارة وهي: "عناصر تتحرك مع بعضها، بموجب علاقات متموّجة، وحسب تموّج هذه العلاقات ينبثق الأثر"[1]، والأثر هو الفعالية القرائية النقدية التي تطبع فيها خارج الشيء[2]، وهو ما يحدث في نفس المتلقي من جماليات النص، ويظهر ذلك:

في أنّ(اللوائح) ←——— (نتيجة) لأنّها تلوح بنور اللوافح.

في حين(اللوافح) ←——— (سبب) لكون انصرف مدلولها إلى مداليل تفيد القداسة المولّدة للنور.

ذلك النور الذي ينتظره الشاعر من استشعال الثورة ضد الدخيل، ويبلور به الأثر في ذهن المتلقي، بأنّ (اللوائح) لا تتأتّى إلا بالإحالة إلى (اللوافح)، ومن هذا المنظور نجد الشاعر ينتقل بنا من فضاء إلى آخر، ومن قطب إلى آخر، فحقّق لأبياته الانسجام وتكاثف وحداتها؛ لأنّ" الانسجام يصرف اهتمام المتلقي إلى جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولّده"[3]، ومن هنا ندرك قدرة مفدي على معرفة أصول الكلمات، ودقّة بصره بالفروق الدقيقة بين دلالاتها، ومعاني التراكيب وروابطها، ولنأخذ أيضا قوله:

روائح البارود، مسك نوافج

لا شكّ أنّ البَوْنَ شاسع بين رائحة البارود ورائحة المسك، فإذا كان الريح نسيم الهواء، وريحه؛ فإنّ ريح البارود سمة مميّزة فيه، ويجب أن تكون (النوافح) سمّة مميّزة في المسك، جاء في اللسان: نفج الأرنب إذا ثار، ونفجت، وأَوْحَى عَدْوِها، وأنفجَها الصائد: مَجْتَمِها ونوافج المسك، والنّافجة، وعاء المسك[4] والنافجة: أوّل كلّ شيء يبدأ بشدّة، نقول: نفجت

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط1، 1985، ص 286.

[2]– انظر: المرجع نفسه، ص 286.

[3]– محمد الخطابي، لسانيات النص، ط،1، 1991، ص 6.

[4]– ابن منظور، اللسان، الجزء 14، حرف النون.

الريح، إذا جاءت بقوّة، فأصل النون والفاء والجيم واحد، يدل على الارتفاع، كما جاء في مقاييس اللغة[1].

الانسجام بالتشاكل الدلالي:

يسعى الشاعر إلى إثبات دعواه بأنّ ريح البارود المفضي للقصاص وردّ المظالم، أضحى أكثر رفعة من ريح المسك، وانسجاما مع هذا التّصور ننطلق من مبدأ أساسي هو: أن الوصف اللساني العام غير كاف لتحديد خصوصية كلّ نص إبداعي، ولطالما ألحّ ميشال ريفاتير على ضرورة تحديد الخصائص الفنية الفردية، في كل نص إبداعي، فإيجاد"معايير خاصة تميّز الوقائع العادية التي يشتمل عليها النص، والوقائع الأسلوبية المنافرة، أي التي تؤثر في المتلقي"[2] بانسجام السمات النووية أو المقوّمات الجوهرية للفظين:

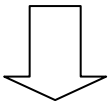
(لوافح) و **(لوائح)**.

إنهما يشتركان في صفة الرائحة، واتساق المقولاتية التصنيفية التي تحدد السِمات النووية (الأولى)، فيكون البارود عندئذ أزكى عطرا من المسك، لقد أدّى هذا التشاكل الدلالي إلى تحقيق انسجام النص الشعري، وأزال عنه الغموض والإبهام الدلالي، ولعل التصحيف أدناه، يؤكد ذلك الانسجام :

ر	ك	ا	م
ز	ك	ا	م
−	+	+	+

[1]– أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، الجذر: ن، ج، ف.

[2] -Ouvrage Collectif ,Stylistique ,Delacroix , in ,introduction, aux, études littéraires,(méthodes ,du texte),sous la direction de Maurice Delacroix ,Fernand Halley, édition Ducroit,2 tirage,1990, p,15 .



الراء	الزاي
صوت مائع رنّان ولثوي مجهور.	**صوت أسناني لثوي مجهور.**

من الجدولين أعلاه يظهر التصحيف الذي تمّ بين: **[ركام]، [زكام]**، في البيتين: 14 و15، حيث تتولى الأصوات بصورة تكرارية، لتوليد المعنى المراد وهو(التّجمع) على شكل ركام حين يُجْمَع الشيئُ فوق الشّيءِ.

ركم الشيءَ يَرْكُمُه إذا جمعه وألقى بعضه على بعضٍ، وهو مَرْكُومٌ بعْضُه على بعض، وارتكم الشيءُ وتَراكَمَ إذا اجتمعَ[1].

وهو ما يؤكّده صاحب (مقاييس اللغة): الرّاء والكاف، والميم، أصل واحد يدلّ على [تجمّع] الشيء.[2]

أمّا مأخوذ من الزّكُمُ.. ويدلّ حضوره في الأبيات على الرّشح الذي يظهر في تجمّع المُخاطِ في مناخير المزكوم، ليحدّ من عمل حاسة الشمّ، عطّل تمييز الروائح من بعضها، كما عطّل الرّكام حاسة البصر.

والمحصّلة أنّ معنى الكلام لا يتأتّى فَصْلَه بأيِّ حال من الأحوال عن السّياق الذي يُعْرَض فيه، فاستحسان البيت يتجاوز سلالة الألفاظ، وتجنيسه إلى وجود معان ودلالات هي نواة للقصيدة، وجوهر الفكرة التي تحمل المواصفات التي تستجيب لتصوّر الشاعر، إذن المزية تثبت قيمة الألفاظ داخل سياقاتها.

[1]– ابن منظور اللسان، ر، ك ، م.

[2]– أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، الجذر(ركم).

يقول الشاعر في البيت 47: من قصيدة (وتعطّلت لغة الكلام):

شُقِّي طريق الخالدين، وسطّري بدم الشهادة، فالدماء قوام[1]

نجد: **دم/ دماء.**

وفي البيت 54: من القصيدة (اقرأ كتابك):

وَطَن، يَعِزُّ عَلَيَّ البقاء، وما انقضى رغم البَلاَء، عن البِلى، متمنّعا[2]

البقاء/انقضى.

البَلاء/ البِلى.

في البيت 60: من القصيدة (وتعطّلت لغة الكلام):

الرّهط في أرض الجزائر خالص و(النفط) في أرض الجزائر خام[3]

رهط/ نفط.

يعجّ ديوان " اللهب المقدّس" بالكثير من الأمثلة التي جاءت نتيجة طبع صادق لا إجبارا للسياق على قبولها، ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر الأمثلة الآتية:

في قصيدة " قال الله":

لعلع/ شلعلع الصفحة: 31 البيت: 8

تبر/ تمر 33/ 7.

شعر/ سحر 34/ 1.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 48.

[2]– المصدر نفسه، ص 54.

[3]– المصدر نفسه، ص 50.

أسمر/ سمرآ 34/ 7.

العنام/ العنم 37/ 3.

الصادقون/ الصدق 38/ 8.

قصيدة "اقرأ كتابك":

اصدع/ اقرع 57/ 3.

موجع/ توجعا 60/ 4.

البَلاء/ البِلى 65/ 7.

الضليعة/ ضلع 66/ 3

صبرة/ صيرة

قصيدة "وتكلّم الرّشاش جلّ جلاله":

تنفصل/ تنفطر 133/ 1.

الحديث/ الحديد 137/ 2.

بوشناق/ بالمشانق 139/ 3.

مروحة/ الأرواح 139/ 4.

قصيدة "أكذوبة العصر":

صواريخ/ صارخة 142/ 4.

قصيدة "أهدافنا في العالمين صريحة":

صراحة/ فصاحة 143/ 2.

السلام/ أسلم 145/ 6.

قصيدة "المارد الأسمر":

يحسدك/ الحاسد 147/ 8.

نستطيع القول في غير تردّد حضور التناسب والانسجام بين بُنَى القصائد في الديوان، وتمظهرت في أساليب الإقناع بالتجنيسات المختلفة ذات الوقع الجمالي، واتساقها الكامل مع المعنى، وبتأمّل معطيات الدراسة وجدنا أنّ معنى الصوت يناسب في أغلب الأحيان صوت المعنى قلبا وتحريفا أو تصحيفا، فكانت بحقّ أنظمة إشارية تستقطب فضول المتلقي من أجل مشكلات النص الأدبي.؛ فاستنطاق حركية دوال الجملة تحيل على تلاحم المفردات بالمعاني، فلا شيء يكون إلاّ باللغة الحاملة لصفة فعل الفكر، المبثوث في النص ضمن سياق تتموقع فيه علامات لسانية لغوية، تكون ميدانا لتطبيق الانسجام النّصي؛ إنّها صورة وواجهة تتصدّر الأثر الأدبي الذي يلتحم وينسجم نسيجه بنظام نقي بديع.

المبحث 2:

1- التغريض ودوره في ارتباط نصوص الشعر:

على مدى تاريخها توسّعت مهمّة القصائد الشعرية الوطنية في مواقفها، فألهبت الكفاح ضد الظلم، حينما سجّلت العدل الغائب والفقر والمكانة المتردية. ولا تزال القراءة الأدبية بواقعيتها المتخيّلَة تدفع القارئ إلى الغوص في أعماق النص؛ لكشف دلالاتها واستظهار معانيها الظاهرة والخفية، وتُعدّ العتبات النصية الموازية أُولى المفاتيح لذلك الجمال. فالعنوان كعنصر من عناصر التغريض يُعَدُّ صورة وواجهة تحقّق ارتباط النص، وبه تنير مقروئيته، حول تيمة مركزية تتكرر عبر النص، فتحقق الانسجام عبر مبدأ التغريض[1]. إنّ النّص هو العنوان، والعنوان هو النص، لما بينهما من علاقة تلازمية تشكّل عصب الآلية الفكرية؛ إنها تحيط بمكنونات البناء الذهني للمراجعة الثقافية؛ ولذا برزت فكرة العنوان كأداة ربط. حتى قيل العنوان دال ظاهر ينير مدلولا خفي.

من المعلوم أن ولادة العنوان كانت في القرن السادس عشر؛ وتطوّر بتطوّر العلوم والآداب في القرن العشرين. لقد أخذ العنوان يتمرّد ويصحو بعد إهماله الطويل من قبل الدارسين الغربيين والعرب، فبشّر به كعلم جديد ذي استقلالية تامة وتسمى titrologie، أو علم العنونة الذي يعرّفه ليو هوك (Léo,Hoek) بأنه:" مجموعة العلامات اللسانية(...) التي يمكن أن تندرج على رأس نص لتحدّده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة"[2]، يستند ليو إلى اللسانيات ونتائج السيميوطيقا وتاريخ الكتابة، لقد قام بتأسيس (علم العنوان) من منظور مفتوح على الدلالات والوظائف. لقد أضافت دراسة العنوان طابعا جديدا في إدراك عناصر النص، وبنيته النظامية وهيكله الناجم عن قوانين صياغته، فإذا كان

---

[1]- منتدى معمري للعلوم، maamri-ilm2010.yoo7.com

[2] - Léo.Hoek, la marque du titre (dispositifs simiotiques d'une pratique téxtuelle, Monton éditeur lahaye, paris, New york , p: 17.

العنوان إبداع فكري، فإنّه رابط رئيس لاتساق النصوص وانسجامها، وبه تُغْرِي الباحث لمحاولة فكّ شفرته وتأويله وفهم الغامض منه، إذ هو تكيّف مع عنصر الانسجام؛ لأنه وجه من وجوه الترابط المفهومي للخطاب[1] ونظرا لهذه الأهمية، حرص الباحثون الغربيون المعاصرون أمثال: جيرار جينيت، وهنري متران، ولوسيان كولدمان، وليو هويك وغيرهم، عل صياغته وتأسيسه، فقد كرّس الناقد الفرنسي جيرار جينيت، كتابه (عتبات Seuils)، لدراسة المتعاليات النّصية التي حدّدها في معمارية النص والمناصصة:(العنوان، والتناص، والمتناص، والتعالق النّصي)، ثم حدّد في كتاب آخر النص الموازي، وهو نمط من أنماط المتعاليات النّصية.

أمّا عند العرب، فقد ترجم سعيد يقطين كلمة (Paratexte)، بالمناصصات أوبالمناص، أمّا محمد بنيس، فيدعوه المحيط الخارجي، و يسمّيه فريد الزّاهي النص الموازي؛ والنص الموازي هي تلك الكلمات والمفردات والصور التي تواجه المتلقي، قبل ولوج العمل الأدبي، " فكل قول وكل جملة وكل فقرة وكل حلقة وكل خطاب منظم، حول عنصر خاص، يتّخذ كنقطة بداية في تأويل ما يأتي لاحقا من أجزاء الخطاب"[2]، فلا يمكن بحال من الأحوال أن نتخطّى وتجاوز عتبات النص، لأنّه لا يوجد ما يعوض العنوان في تمكين المتلقي من تفكيك وتشريح النص ودراسته؛ إنّه يقدم لنا معرفة عظيمة لضبط اتساق النص وانسجامه، في علاقة جدلية مع النص، إذ يعجز العنوان على تكوين محيطه الدلالي بدون النص؛ وكذلك بدون عنوان يذوب النص في نصوص أخرى،"إنّه يقدم لنا معونة كبيرة لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، فهو بمثابة الرأس للجسد، غير أنّه إمّا أن يكون طويلا فيساعد على توقّع المضمون الذي يتلوه، وإمّا أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما تعنيه"[3]، فقد يطول العنوان أو

---

[1]– بول براون، مبادئ الانسجام، ص 91.

[2]– محمد الخطابي، لسانيات النص، ص 59.

[3]– محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 2006، ص 72.

يقصر، بسبب اختيار المؤلف للتراكيب المناسبة التي تجعل من الخطاب متتالية من الجمل مرتبطة بنظام علائقي له تأثير في تأويله، وهذا الجانب اللغوي له علاقة كبيرة بالجانب الجمالي، فـ:" قد يكون للعنوان جماليات إيقاعية أو بيانية مثل السجع والتصوير وغير ذلك"[1]، فينحو نحو التخصيب، وبالتالي يشكّل خطابا نصيّا له تأويلاته المنفصلة، والمتّصلة بالمتن.

يرى جينيت أنّ النص أو الكتاب قلّما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية، كما أنه يحمل دلالات تسّهل على المحلل إصابة معانيها، ثمّ تأويلها، فضلا عن الوظيفة التجارية المتمثّلة في الدّعاية، "لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية(...) كالكتابة، والرسم، والتلوين"[2]. قيل الوظيفة الإغرائية تحمل صفة الإثارة واستدراج القارئ "فالعنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب"[3]؛ لأنّه يشكّل ركيزة أساسية لاحتواء القارئ، لكونه يخرج من مكانه النّصّي Textuel إلى مكانه المناصي، إنّ العنوان الموازي للمتن بحمولته التخييلية وكثافته الدلالية يمثّل أخطر بؤرة نصّية تحيط بالنص.[4]

1.2 الإطار اللّساني للعنوان " اللّهب المقدّس ".

1-2-1 إسهام النّص الموازي في التماسك البنائي:

يعطي العنوان هوية النص(النصوص)، فيسهّل بذلك القراءة التحليلية لعنصره السيميولوجي، إنّه "يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض"[5].

---

[1]– محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب: الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، جويلية / سبتمبر، 1999، مج 28، ع 1، ص 458.

[2]– المرجع نفسه ، نفس الصفحة، ص 458.

[3] - Gérard, Genette ;Seuils p, 222.

[4]– حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، دار الكوين، ط 1، 2007، ص 6.

[5]– محمد مفتاح، مقاربة أولى لنص شعري، مجلة الفصول الأربعة، العدد 29، السنة الثامنة، يونيو، 1985، ص 276.

وبالعودة إلى ديوان(اللهب المقدس)، نلحظ أن المعجم يلعب وظيفة هامة في تركيب الجملة، إنّه يفصح عن خبايا الأديب من خلال توظيفه في السياق،".. ترى المعجم مكوّنا أساسيا جوهريا، تأسست عليه بنية الجملة ويتحدد معناها، فالتركيبة والمعجم _ بحسب هذا االمنظور _ غير منفصلين وعلاقتهما تكوينية ضامنة لاشتغال اللغة" [1].

يفصح عنوان اللهب المقدس من خلال الوحدات اللسانية المشكّلة للعنوان، عن هويته من وَسْم الشاعر لديوانه، فيميزه عن غيره من الدواوين والقصائد، ويتحوّل بذلك إلى أيقونة ممّيزة للغلاف، تسهم في تخصيب إنتاجية الدلالة التي تهيئ المتلقي لحمله على كل التوّقعات التي تتجاوزه، فتثير وجدانه وتقترب به من إبداع الشاعر الذي وظف الكلمة (اللهب) كقوّة الشئ المضئ، تدّخر في تخومها طاقاتها الكامنة.

إنّ اللهب في رمزيته التقليدية جوهر مولّد للطاقة بحرارته المستعرة، مضيء ومنير للدجى والمفضي إلى النار، حيث يرمز إلى التّبدد والهلاك، وهو كذلك فاتحة خير لدى بعض الشعوب؛ أمّا عند مفدي زكريا فكان (اللهب) بخلاف ذلك تماما، يقول: و"اللّهب المقدّس"_ كثورة الجزائر _ لا يحتاج إلى "جواز مرور" ولا إلى "تأشيرة دخول.."[2] ويقول كذلك: " لم أعنَ في اللهب المقدس بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي.."[3] ، يقول في قصيدة: (وتكلّم الرشّاش جلّ جلاله):

والنّار، للأَلَمِ المُبْرِح، بلسمُ

يُكْوَى بها العَظْم الكسير، فيُجْبر[4]

---

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ط 2، 1986، ص 57.

[2]– كلمة مفدي زكريا (كلمة)، اللهب المقدّس، ص 4.

[3]– المصدر، نفسه، ص 4.

[4]– المصدر نفسه، ص 134.

ويقول:

والنّار في مسّ الجنون (عْزِيمَة)

يصلى بها المستعمر المتكبر[1]

تظهر جليّاً قداسة العنوان:(اللهب المقدس) من خلال كلماته وأبياته، إنّه يريد باللّهب: التقديس، ويعني تنزيه الله عزّ وجلّ، جاء في التهذيب: تنزيه الله تعالى. والتقديس، التطهير والتبريك، ومنه: القُدُّوس فعّول من القدْس، والطّهارة، ومن هنا نستنبط دلالتين للفظة:

1-2-2- دلالة (المقدّس):

دلالة التنزيه تجنح بها اللفظة(عْزِيمَة) ومنه عَزَّام وهو مَنْ يحاول شفاء المرضى ببعض الطقوس، يرى البعض أنّها من قبيل الشعوذة، ويصدّق آخرون مفعولَها السّحري وقدرتَه على شفاء ذوي العلل والأسقام، وقد استفحلت هذه الظاهرة إبّان الإستعمار الذي عزل الفرد الجزائري عن كل أسباب التّحضّر والتّنوير، ولهذا كان العنوان: "مقطعا لغويا أقل من الجملة"[2] يمثّل "أنظمة دلالية سميولوجية تحمل في طيّاتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية.."[3]. لقد تموقعت علامة التنزيه في الواجهة لتؤدي وظيفة إيديولوجية تعكس مدى الانحطاط الفكري الذي أراده الاحتلال للجزائريين، وتداوله في إطار سوسيو _ عقائدي خاص بالمؤشرات الدلالية التي توفرها المعاجم لبؤرة دلالات نصوص الديوان، وتقوية وظائفها التواصلية. تنحو القداسة كَسِر من أسرار الأديان والمعتقدات نحو السماء، نحو عالم الفضيلة المطلقة التي وقفنا عند محطّاتها في ثنايا المتن، كقول الشاعر في قصيدة، (الذبيح الصاعد):

---

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدّس ، ص 134 .

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1985، ص 155.

[3]- بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2001، ص 37.

ثورة، لم تكن لبغي، وظلم في بلاد، ثارت تفكّ القيودا[1]

ويؤكّد تنزيه ثورة التحرير عن الظلم والطغيان، بقوله في نشيد جيش التحرير الجزائري:

هذي دِمَانا الغاليه دَفَّاقَه

وعلى الجبالْ عْلامْنا خَفّاقَه

وللجهادْ أرواحْنَا، سبّاقَـــــه

جيش التّحرير احْنَا ... مَاناشْ (فلاّقه)[2]

حيث تكرّرت اللازمة **[جيش التحرير احْنا ... مَاناشْ (فلاّقه)]** (8 مرّات) في النشيد، لتوسّع التناص مع دلالة قداسة التنزيه الواردة في العنوان، ويدعّم الشاعر ذلك بقوله في قصيدة: رسالة الشعر في الدنيا مقدّسة:

فباركوا وطناً، يغزو (ثمانية)

نشوانَ...كالمارد العملاق، جذلانا

وثورةً، لشعوب الأرض، مُلهمةً

أحيت لواقحها، بيضاً وسُمرانا[3]

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 79.

[3]– المصر نفسه، ص 297.

نظرا للقيمة الخلقية التي امتاز بها الثوّار الجزائريون إبّان الدفاع عن قضيتهم العادلة، تحوّلت ثورتهم إلى أسطورة عالمية، تقتدي بها الشعوب المقهورة، فأنارت دروبها نحو الانعتاق والحرية.

هذا ما تميّزه تلك اللفظة، والتي تكرّرت عدّة مرّات، وتفاعلت مع نصوص الديوان، سواء على المستوى اللفظي أم الدلالي الذي جسّد ذلك البعد الديني والأخلاقي، فهذا التعالق اللفظي يؤكّد قوّة العنوان وسلطته كنواة موجّهة فعّالة في عملية القراءة؛ لأنّها: "تحيط بالنص وتمطّطه، وبعبارة أدقّ فهي كائنة لتقديمه(...) لتؤكد وجوده في العالم لحظة تلقيه أو استهلاكه"[1]، هكذا يغدو النص الموازي (العنوان) قائدا للمتلقي، يوجّهه إلى إضاءة الزوايا المعتمة في النصوص، فيهبها كينونتها وهويتها، وبذلك يسهم هذا البعد التناصي في تماسك الوحدات البنائية لمتن قصائد الديوان.

1- 2- 3- الربط بدلالة التطهير:

تزداد لفظة (المقدّس) رسوخا واشتدادا في دلالة الجانب العنفي والقسوة؛ لأنّ العنف المصاحب لعملية دحض المستعمر وتطهير الأرض من نجاسته، يكون حتما بالثورة المسلّحة المعبّر عنها بـــ (اللّهب المقدّس)، لكون "تفكيك المستعمر ليس عصا سحرية، ولا صدمة من صدمات الطبيعية، وهو ليس تفاهماً أخويًّا، إنّه عملية تاريخية، إنّه لقاء قوتين متعارضتين، أصلاً بطبيعتهما، لقاؤهما الأوّل اقترن بالعنف ووجودهما معاً ظلّ مقترناً بالعنف على الدوام."[2]

يقول في قصيدة (وقال الله):

---

[1]- Gérard Genette.Introduction to the paratext.trans. Maré Macleau.new literary history.vol.22: №2; spring 1991 p 261.

[2] -Fanon.Frantz.the wretched of Earth.translated by constance Farrington.pengiun. London.1967.p p.27- 28.

ولعلع، من (شلعلع) ذو بيان

فأنطق فوق (جرجرة) الجِعَابا

وشبّت من ذرى (وِهران) نار

رآها(برج مدينَ) فاستجابا[1]

إلى أن يقول:

وللجند المعطَّر:عُدْ سريعاً

وعَجِّلْ عن معاقلنا انسحابا

وللجيش المظفّر: صُلْ وحقِّقْ

أماني الشّعب، قهراً واغتصابا [2]

ويقول في قصيدة: وتعطّلت لغة الكلام:

زعمت فرنسا في المحافل ضِلّةً

مُلْكَ الجزائر...والجُنُونُ غرامُ

لا تعجَبوا، فالقومُ ضَاعَ صوابُهم

يَا نَاسُ، ليس على المريضِ مَلام

مَنِ يسرقِ الأحرارَ في كبِد السّما

يسرق شعوباً، واللصوصُ لِئَام[3]

وبعد ما فعلته فرنسا، كان لِزَاماً على الشاعر أن يزرع وميض (اللهب)، وقداسته في دجى المآسي، والتّغييب، والتّغريب؛ وهو الكفيل، كقوّة تواصلية تعمل بالضد من لهب العدوان الذي:" يخلق إحساسا بالدونية، داخل ذات... المستعمَر، ويقوده إلى تبني لغة المستعمِر

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 31– 32.

[2]– المصدر نفسه، ص 39.

[3]– المصدر نفسه، ص 48 – 49.

وثقافته، في محاولة لمواجهة هذا الشعور بالدونية"[1]، ولمواجهة هذا التغريب القصري يحضر (المقدّس)، كمُؤشر مضاد لقشور الحضارة الغربية = (المدنّسة)، المتمثّلة في:

جند ، يباعُ ويشرى مثلَ ماشية

يُلقي السِّلاحَ إذا ما نابه الفَرَق

جيش من المُرْد، غِلمانٌ، مُخَنَّثَة

أحلاسٌ يدْفَعها _ للزلّة _ الشَّبَق

فلا ضميرَ عن الفحشاءِ يردَعهم

إنْ أيسروا فسقوا، أو أعسروا سرقوا[2]

من خلال هذه اللوحة الفنية، يتّضح النسق الفردي للشاعر، ورؤيته الذاتية للآخر، رؤية تنسجم مع النسق الجمعي لأمته ووطنه، وبذلك تصبح نصوصه الشعرية محاولة لمعالجة أوضاع مضادة لثقافة المستعمر وسياسته الهدّامة، ومسايرة للثقافة الجمعوية الوطنية التي تبارك قداسة لهبها بمحاربة قذارة لهب الآخر فـ:

اللهب المقدّس ≠ اللهب المدنّس

↓ ↓

تعظيم الأنا تحقير الآخر

وبالترسيمة أعلاه يتبيّن ارتباط الفعل الثوري في ثقافة المسلم بمفهوم الكينونة: أكون أو لا أكون، إمّا (نصر أو شهادة)، وبالتالي يصبح الشعر في أسمى تجلياته منسجما، عبر

[1] -Fanon.Frantz.Black .skin. White Masks in ashocroft.Bill.Griffiths.and Helen Tiffin. The past colonial studies.reader.routledge. London.1995. p.395.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 28.

الانسجام الحاصل بين الشاعر كفرد، وبين واقعه المعاش المتمثّل في ثقافة مجتمعه المناهضة لثقافة الدخيل، لأنّ في ذلك تمسّكاً بمتع الحياة، ودليلا على إحساس بقيمة (اللهب المقدّس) في بعث الحياة، الأمر الذي يرفضه الطرف الآخر، ويحاربه حتى لا يمكّن الأمّة من المُضي نحو أهدافها المنشودة، وهو الانسجام مع العالم الإنساني في التّحرر وتقرير المصير، يرى الغامدي أنّ المكانة المعنوية لا تتحقق إلا بإلغاء الآخر، واتخاذ نسق مضاد منه[1]. لقد حاول الشاعر إحداث فراق بين الجزائري والدخيل، فجعل حركته مناوئة لحركة العدو وبالتالي فهو يدعو إلى الالتفاف حول الثورة المقدّسة ودعوته لها. وانطلاقا من المحور الدلالي: **المقدّس ≠ المدنّس** يتجلى امتداد حقلين دلالين، الأول من العلامات اللغوية الدالة على قداسة الثورة، والثانية من العلامات اللغوية المضادة والدالة على صفات المستعمر، وبمقارنة عنوان الديوان بتلك الحقول يظهر انتشار وتداخل وتفاعل المفردات والعناوين الفرعية في المدارات الأربعة :

مدار الثورة في العمق

مدار الإنشاء للثورة

مدار الثورة في محيط المغرب العربي

مدار الثورة في فضاء المشرق العربي

وفي مجموعاتها الشعرية. كلها تمثل حضورا في نصوص الديوان تشكيلا وإثراءً لمعان تثير المشاعر الغاضبة بقوة وعنف، حيث المصاحبات المعجمية التي يمكن أن ترتبط بـ [اللهب]، وهو البؤرة الوحيدة التي تحمل أمارة تجذب القارئ للدفاع عن الأوطان، لما تحمله من تهويل دلالي شمولي يتجلى عبر عناوين المجموعات ومفردات قصائدها التي تبدو مشحونة بمجموعة من القيم، السياسية، التاريخية، الاجتماعية، والثقافية، إنّها إشارات إلى

[1]- ينظر: عبد الله الُغذامي، النقد الثقافي، بيروت، ط2، 2001، ص، 27.

حقائق واقعية، الدافع إليها "وسم اللغة بأثر الواقع التي تدخل في تفاعل مع الناس لتؤدي غايتها التواصلية"[1] التي لها علاقة بالحسّ الوطني والقومي.

يقول الشاعر في قصيدته: (على عهد العروبة سوف نبقى):

سَلِ الفُصحى..وقل للضّاد رِفقا

لسانُ الحالِ أفصحُ منكَ نُطْقَا[2]

إلى أن يقول:

بلاد المغرب العربيَ، (شرق)

وكانت قِبلةُ العربيَ، شرقا[3]

ثمّ يقول:

وثبنا كالكواسر واتّخذنا

إلى استقلالنا الأرواح طُرقا[4]

دون شكّ، فإنّ اتجاه البساطة الذي مال إليه الشاعر، كفيل بأن يجعلنا نقف عند طريقة تحقيق التواصل، فلقد نبع [اللهب] من إحساسه بالأوجاع التي ألمّت بشعبه ووطنه وأمّته، إنه مسكون بوطنه الجزائر، وعاشق لقوميته العربية.

وتبدو الصورة التصادمية مع العدو بشكل أوضح في اشتغال "العنوان" بوصفه خطاباً له خصائصه التركيبية.

---

[1]– شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، بمصر كورنيش، النيل، القاهرة، 1968، ص 158.

[2]– مفدي زكريا، الديوان، ص 120.

[3]– المصدر نفسه، ص 121.

[4]– المصدر نفسه، ص 122.

1-2-4 البنية التركيبية للعنوان:

يحيط بعنوان(اللّهب المقدّس) تيمة مركّبة من نعت [المقدّس]، ومن منعوته [اللهب] ومحذوف تقديره [هو]، ليركّب جملة اسمية " تخلق تكوينا دلاليا ذا طبيعة ثبوتية، مستقرّة، عندما تبثّه من (شفرات) المعنى القابع في كينونة السّمة التي تختلف عن الفاعلية، وهي تحمل سماتها الزمانية والحركية"[1]، والتّوسل بالعنونة الاسمية يؤكد صفة الثبات، بين التيمتين الأساسيتين، (اللهب) و(المقدّس).

1-2-4-1 آلية الحذف النحوي:

هو....(ثغرة).....اللهب المقدّس

↓

نقص دلالي = (يقود إلى الغموض والإبهام).

↓

صدمة المتلقي = (استقطاب اهتمامه).

المتمعّن في الترسيمة أعلاه، يلفت انتباهه اشتغال آلية الحذف النحوي على مستوى، المسند إليه (اللهب) الذي ساهم في خلق تساؤلات لدى المتلقي، وأثارت فضوله ولذلك يعدّ الحذف في العنوان قيمة جمالية في حدّ ذاته، لِماَ له من قدرة على دعم البؤرة الدلالية، المشكّلة للوظيفة التناصية للعنوان.

[1]- علي حدّاد، العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، ع، 370، شباط، 2002، ص 11.

1-2-4-2 تشكيل الثنائية المتضادة:

بين: اللهب ←——/ (فجوة) /——→ المقدّس

إنّ تركيب العنوان يغري القارئ بالتأويلات، لِمَا تُحدثه الثنائية: (اللهب) /(المقدّس) من مسافة توتّر تحدث تشوّشا لا تناقضا، كما يقول امبرتو إيكو:" يشوّش الأفكار لا أن يثبّتها"[1]، فيجعل القارئ يتشوق فضولا لفك شفرتها الثنائية قال ليسينغ: " ينبغي أن لا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بُعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"[2]، فالمنعوت (اللهب)، هو المقصود بحدّ ذاته في الجملة الاسمية(اللهب المقدس)، يستدعي النعت (المقدس)، فيتماسك عن" طريق العلاقة الوصفية، "[3]. لقد قامت الدلالة النصية لطرفي الإسناد: المسند والمسند إليه بصورها الجلية والخفية بتواصل ذات الشاعر بوجدان القارئ، من خلال جمالية لغة العنوان المعبّر عنها، كـ" أساس فهم النص وانسجامه انطلاقا من الوظيفة التي يقوم على تأديتها"[4] لإثراء المعنى بعد فكّ شفرات النص الموجودة فيه؛ إنّه بحق تضمين رمزي له وظائفه المرجعية واللغوية والأيقونية، لهذا عُدَّ من أهم عناصر النّص الموازي وملحقاته الداخلية. وحتى نتأكّد من سلامة هذا التأويل نعرج على المستوى الثاني، غير اللغوي.

1-3- الإطار التشكيلي (غير اللساني):

تخيّرنا هذا الإطار لتدعيم فهم المستوى اللغوي الأول، والفهم يشترط في صاحبه السّعة والشمول المعرفي، والقراءة الفاحصة واحدة من عناصر السّعة، واستقراء غلاف المدوّنة، سجلنا سيرورة تطوّرية في شعرية الأشكال والألوان،" تنحو إلى الاتجاه بشعرية العنونة، من

---

[1]- عبد القادر رحيم، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، ص 4.

[2]- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص 276.

[3]- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ناشرون، ط 1، بيروت، لبنان، 1997، ص 184.

[4]- محمد الخطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 42.

العنوان الاسمي إلى العنوان النّصي.. يمثّل فيها العنوان نصّا شعريا قائما بذاته"[1]، يشكّل منظومة تواصلية جمالية تؤدي خطابا موازيا.

1-3-1- رسم الجبل:

إنّ أوّل مظهر من حيّز اللوحة الفنية يبدو متّسما بالعلو والقوّة والسمو هو رسم الجبل، الذي يشكّل وجه العظمة لِمَا يحمله من معان روحية، تنسجم مع طبيعة الخطاب الجهادي، فتتعاظم مكانة الجبل لتصل إلى منزلة الوطن، وإنّ غريزة حبّ الوطن غريزة مقدّسة لها خصوصية، عند الشاعر، فهو يتعامل معه بوصفه منبع الخيال والوجدان والفكر، فالمكان الذي" ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز"[2]، نرى ذلك في قول الشاعر، (النشيد الرسمي للدولة الجزائرية):

قسماً بالنّازلاتِ، الماحقاتْ... والدمّاء، الزّاكيات الطّاهرات...

والبنود اللاّمعات، الخافقاتْ، في الجبال الشامخات، الشّاهقاتْ

نحن ثرنا، فحياةٌ أو مماتْ...

وعقدنا العزم.. أن تحيا الجزائرْ

فاشهدوا...[3]

وقال أيضا في قصيدة (وتكلّم الرشّاش جلّ جلاله):

---

[1]- محمد عبد القادر فقيه، المجموعة الشعرية الكاملة، (صفحة الغلاف)، ط 1، 1993، ص 17.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1984، ص 31.

[3]- مفدي زكريا، الديوان، ص 71

أرض الجزائر، والسّماءُ، تحالفا

فاختطَّ حِلفهما النجيع الأحمر

و"الأطلس الجبّار" بثّ قراره

فانْدكّ منه " الأطلس" المتجبّر[1]

لقد تبنّت جبال الوطن: [الجبال الشامخات، الشّاهقات] و[الأطلس الجبّار، (جبال الأطلس) بالجزائر]، الواجب المقّدس المتمثّل في تحرير الجزائر، فكانت الزّاد والوقود والمأوى لمَن أراد الإفلات من سلطان القهر والجبروت.

ولعلّ صورة الجبل هنا أن تكون ترميزا لعنفوان الحياة وفتوّة وجهها فهي تتيح إمكانية إحداث توافق مظاهر الحياة وانسجامها مع ما تحدثه اللغة، من اختراق للآفاق وبذلك يصبح رسم الجبل رمزاً للفداء والتّحرّر لمن حُمِّلوا تاريخ أمّتهم، أو حمّلوا رسالات السماء. لقد توسّل الشاعر في بناء رمزية الجبل بآلية التماثل النّصي، وبذلك يؤدي الرسم وظيفة مزدوجة، فهو يقدم الديوان ويتفاعل معه حين يحيلنا إلى نصوصه، لتتّصف رسومات الغلاف بوضع سيميائي متميّز، يرى فيه جاك فونتاني أنّه:"..قسم من الأقسام النّادرة في النص التي تظهر على الغلاف وهو نص مواز له"[2]، فالرسم التوضيحي (كنص موازي) بناء مدخل يحوي عتبات ذات هيئات تقوم بنقل مركز التّلقي بصفة الموازاة.

إنّ التّعلق بالتّراب والإحساس بزمانه ومكانه، وليد انبعاث حبّ الشاعر لوطنه، إنّه في انسجام عميق معه يقدّسه قداسة العشق الملتهب.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان ص 134.

[2]– عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط 1، ص 2010.

1-3-2- التضام اللوني بالغلاف:

ترتبط صفة (اللهب) في حقيقتها بمظهر إخراج الطّاقة النّارية، ليتولّد التوهّج فينبثق عنه النّور الذي يستضاء به حين الظلام. ومن الألوان الحارة التي تعبر عن إطلاق النار اللون الأحمر الذي يسند إليه سيميائية الانتشار في رسم اللهب، ممّا فجّر الحيّز بطاقته فجعله ذا قدرة على إفراز مظاهر المكان؛ إنّه لون شديد التأثير والهيجان عُرف بالقوة والإثارة، ويمكن أن يدل على الخطر والعنف والحرب، ولا يزال يرتبط بالدم فيرمز إلى الشّهادة والتضحية من أجل الوطن والحرية.

يقول في قصيدة (الذبيح الصاعد):

من دماء، زكيّة، صبّ الأحـــــ

ـــــرار في مصْرَفِ البقاء رصيدا[1]

ويقول في (زنزانة العذاب):

وأنت يا سجن! لو أفْلَتَ ناصِيتي

رأيتَني، لخطوط النار أخترق[2]

ويقول في (اقرأ كتابك):

إن الجزائر قطعة قدسية

في الكون لحّنها الرّصاص ووقعا!

[1]- مفدي زكريا، الديوان، ص 15.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

وقصيدة أزلية، أبياتها

حمراءُ، كان لها (نوفمبر) مطلعا![1]

ثمّ يردف قائلا في(إرادة الشعب تسوق القدر):

يا أرض ميدي، واصعقي يا سمآ

يا نارُ زيدي، وادفقي يا دِمآ [2]

أما في (فلسطين على الصليب)، فيقول:

وناديت _ بالدَّمِ _ عَدْلَ السَّمَآ

وقدّمْتُ للنَّار قُرْبَانِيا [3]

لقد دعّمت المعاجم اللغوية:[دماء، نار، رصاص، حمراء، الدّم]، منظور ارتباط اللون الأحمر وناره برمزية المقاومة من أجل الحياة الحرّة الأبيّة، فكانت قصائد مفدي وأناشيده متجانسة ومتناغمة مع رسم اللهب ولونه المتعالي في السماء، بل تجاوزت بطولها الجبال الشامخات، فاستحالت صورةً لونية نابضة بالحياة. لقد تحوّل اللون الأحمر إلى مستويات من الرمز والمجاز، فهو يحكي قيمة روحية تنشر الأمل المفقود إلى أبعد الحدود الممكنة، لبعث الخصوبة معية اللون الأخضر الذي نراه بأعلى الغلاف يمثّل السماء رمز لحماية العباد والبلاد، لما يحمله من دلالات النقاء والصفاء والنمو والأمل والقوّة، لكونه اللون المأثور عقائديا في الثقافة الإسلامية فيأتي دائما في المراتب العِلّية الرامزة للحرية، المقاومة، الإرادة المستمرة، البركة والبهجة، حتى أطلقت العرب على السماء: الخضراء لِمَا تحمله من تناغم وانسجام طبيعي وبيئي، ويقولون: امرأة حمراء، ويريدون، بيضاء. ويحسن أن نضيف إلى كل

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 58.

[2]– المصدر نفسه، ص 245.

[3]– المصدر نفسه، ص 343.

ذلك أن اللون الأخضر المقترن باللون الأبيض يتصلان بقيم دينية، وبمشاعر وطنية فقد ثبت أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، كان يفضل اللونين، [الأخضر والأبيض] على سواهما، لأن الأول يرمز للون الجنان والخلود، قال تعالى:﴿ متّكئين على رَفْرفٍ خَضْرٍ وعبقريّ حِسَانٍ﴾[1]؛ بينما يرمز الثاني للون الحياة في أجلّ معانيها.

وقد برزت أهمية الألوان الثلاث [الأخضر، الأحمر، الأبيض] مجتمعة في رمزية الراية الوطنية خفّاقة من أعلى الجبل، ترمز إلى سيادة ووحدة الوطن وقوّته. فبالإضافة إلى البناء الترميزي للألوان وجدنا بناء آخر يقوم على التقابل بين الألوان، وتشكّلها بطرائق مخصوصة، مثّلت عتبة الديوان باعتبارها تنتمي إلى نفس السياق الذي تحيل إليه كافة نصوص المدوّنة، وبمنظور تأويلي نوضح ذلك بالجدول الآتي:

البناء التقابلي للألوان في الغلاف	**المزاوجة بين الاسم والصفة في العنوان**
اللون الأحمر	اللهب
اللون الأخضر	المقدّس

⇩ ⇩

منظومة تواصلية تؤدي خطابا موازيا، **تنسجم مع** ◄ النظام اللساني الذي يحقق نفس الغرض.

[1]– سورة الرحمن، الآية 76.

لقد جمع الشاعر الألوان واللسان في مشهد يحفّه التوالد والتناسل والتكامل، حيث تتعالق الأصوات والألفاظ والتراكيب مع الأشكال والألوان، وتتآزر عناصرها لأداء المعاني، فتجسّد المواقف، وتيسّر القراءة لولوج عالم النصوص بشقّيه اللساني والتداولي.

فـ: **الأخضر + الأحمر + الأبيض = الوطن**

يجسده الشاعر على الصعيد اللساني بقوله:

و في الجزائر، شعب ثار مندفعاً

للمجد، يسخُر بالأحداث والغِيرَ

لا نرتجي العدلَ، من قوم سماسرةٍ

خيرُ البرية منهم، غيرُ مُنْتَظَر

مصيرنا، بالدّم الغالي، نقرّره

في محْفَل الموت، لا في عقد مؤتمر..![1]

ويقول في (نشيد بنت الجزائر):

أنا بنت الجـزائرْ أنا بنت العربْ

في صفوف القتالْ أنا أُلْهِبُ نَارا

من أعالي الجبـالْ أنا أدعو البِدارا

في معاني النّضالْ أنا كنتُ المنَارا

تركتُ الرّجـــــالْ في جِهَادي حَيَارى..!

أنا بنت الجزائــرْ أنا بنت العربْ[1]

[1]– مفدي زكريا، الديوان، ص 142.

يطمح الشاعر إلى بناء حياة الوطن بمقابل حياة أخرى، أساسها التضحية والشهادة فكلما سقط في ساحة الوغى شهيد، كلما أُضيفت لبنة جديدة في بناء صرح الوطن، فإذا بدا اللون الأخضر مقدّسا في جلاله، نابضا بحياة الأوطان فإنّه دائما في حالة ولادة من اللون الأحمر المدعّم باللون البرتقالي، المرتبط بالخط العريض للعنوان، مما أكسبه تميّزا في اللوحة لما له من دلالات الازدهار والحيوية، وقوّة الشباب، والحماسة، كما يتميّز بقدرة الربط بين الأفكار، فلا شكّ أن اهتمام الشاعر به ووضعه بقاعدة الجبل لم يكن اعتباطيا بل عمد إليه عنونة، لأنه يوحي بدلالتين أُولاهما: أنه مرتبط بالأرض وحركية التغيير بشكل عام، وثانيهما: ارتباطه بالفتوّة واندفاع الشباب، وَقُود كل الثورات، والحركات التّحرّرية .هكذا تجلّت ظاهرة الألوان في الغلاف ممّا زاد الديوان شعرية وجمالية، وأصبح اللون يحمل سِرّا عميقا رفعه إلى مصاف الرّمز، وجعل من الغلاف لوحة فنّية تحمل دلالات تنبّه عالم الشعور والإحساس، للكشف عن صلته بعالم الألوان.[2]

لقد استثمر الشاعر المؤشرات الدلالية التي وفّرتها الألوان، وتعامل معها في غلافه كعنصر جمالي له أبعاده السيميائية التي تنسجم مع نصوصه ومقاصده.

---

[1]– مفدي زكريا، الديوان ، ص 94.

[2]– ينظر: قاسم حسين حدّاد، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، سلسلة دراسات رقم 305، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالعراق، 1982، ص 5.

خاتمة

خاتمة

بعد هذه الرحلة في دراسة تفاصيل عالم نص الخطاب الشعري، في ديوان اللهب المقدّس لصاحبه: الشاعر الجزائري مفدي زكريا، والتي حاولت تحليل وتفصيل مدى تطبيق بعض آليات لسانيات النص، من عناصر التماسك النصي، وآليات الانسجام التي تستنطق المؤشرات اللغوية المتمثلة في أهم الأبنية وما تنطوي عليه من أبعاد جمالية، والمتمثّلة في الحكم على تماسك نصوص الديوان، وكفاءة تلك النّصوص التواصلية ذات الترابط المنطقي المحدّد للمعاني الخفية، والمقاصد الفعلية المُنْشِئَة لتحوّل وصيرورة ونمو النصوص الشعرية، والتي تحتّم على القارئ الاقتراب من فهمها وإعطاء تأويلات لفك شفراتها، بتحليل العلاقات الإستراتيجية التي تمليها إشارات متون القصائد، ممّا يفضي إلى فهم مرامي النصوص.

هذا ما كان مطلبي، في تغيير منهجية التحليل، خاصّة فيما يتعلّق بواقع تطبيق معايير لم يعهدها الكثير، فجل الدراسات التطبيقية تناولت النصوص، من جانب معياري أرى فيه بعض السلبية بالمقارنة ما يحدث من متغيرات منهجية، ومناهجية في مختلف النظريات اللسانية والنقدية، ولِأكون منصفا فإنّ هذه الوِجهة التي أتبنّاها، إنّما هي من قبيل أعمال خبراء الاختصاص، وممارساتهم في تطبيق النّظم المنهجية.

وإِنِ كان هدفي الأساسي من هذا العمل، هو استعمال تلك النظريات بصورة موسّعة، مع عدم الخوض في متاهات التنظير، لِماَ في ذلك من مخاطرة منهجية؛ فالأمر ليس باليسير، لأنّ الصعوبات التي أحاطت بالدراسة كثيرة، لعلّ أدقّها عملية ترجمة النصوص من مصادرها الأصلية التي لم أتناولها إلاّ بالقدر اليسير، بالمقارنة بالمصادر والمراجع العربية، وربّما يكون هناك قصور منّي، لذا لا أخفي مدى المشقّة والجهد اللذين تعرضت لهما أثناء الجمع والتدوين والمثابرة في تجاوز تلك العقبات التي تترصّد طريقي وفي ظلّ ذلك اعتذر في حالة وجود الزّلاّت أو الهفوات.

لقد كان شعر مفدي خطابا سياسيا متمحورا حول جملة من الأنظمة الفكرية، والأنساق الإيديولوجية التي كان لها الدور الكبير في تحريك مسار الخطاب العام للديوان؛ حيث اهْتَمّ الشاعر بالتشكيل اللغوي من خلال الأبنية اللغوية، والأساليب، ودلالات التراكيب، والألفاظ، والعدول، والتوازي، والفجوات النّصية التي تمنح النصوص قابلية تَمَثُّلِ القرائن المولِّدة للمعاني والدلالات المتفاعلة، المشكّلة للشبكات العلائقية التي تحدّد وجود النصوص.

ولأنّ استكناه البُنَى الدلالية الخفية يستلزم بحثا عميقا في أغوار الخطاب الشعري؛ كان لزاما علينا الوقوف في كل مرة على البنى العميقة للنصوص، ليتيسّر لنا كشف الوظائف الدلالية والتداولية وتشاكلاتها التي تحققت باتساق وانسجام عناصر التعبير وتلاحمها؛ وعلى هذا، فإنّ تحليل نص الخطاب هو قاعدة أساسية لإدراك التجربة الذاتية للأديب، ورغبته في التفاعل مع متلقي خطابه، واستفزازه بدفعه إلى تأويل نصوصه من خلال آليات الخطاب.

وإذا كنّا حين تحليلنا للنصوص، نقف على نماذج نصوص متّسقة ومنسجمة، يمكن أن ننظر إلى الأمر، باعتباره أنموذجا خطابيا منتقى يحقّق النّصية فإنّ نتائج الدراسة أتاحت الإجابة عن التساؤلات العديدة، فحكمت على كفاءة نصوص الديوان التواصلية وهو ما يمكننا تأكيده بجملة من النتائج توصلت إليها أذكرها كالتالي:

– تعمّد مفدي تنويع خطاباته، فكانت ترغيبية وترهيبية في جلّ قصائده، والهدف من كلّ ذلك إثارة روح الرّفض، وإبعاد روح الخنوع في الشباب الجزائري فجاءت قوّته الإبلاغية ظاهرة وباطنة تتخذها مقصديته وسيلة.

– إذا كان الإيقاع هو الحياة، فإن موسيقى الشعر هي نبض تلك الحياة. هذه إشارة إلى أن الاتساق الإيقاعي لدى مفدي كان جليّا، فالصوت التكراري بنية نظمية لها دلالتها في القصيدة، لتناسبها مع الموضوعات في الكثير من الأحيان، ونخص بها الموسيقى الداخلية، كما توافقت إيقاعيا مع أحاسيس الذات الشاعرة التي تعمل على شحْذ همم

المتلقين، ودفعهم إلى هدف مرسوم مسبقا، لقد استعان الشاعر بالتشكيل الموسيقي لتحريك أذهان من خانته العزيمة على الإحساس بالحقيقة.

– ساهم الإيقاع بأشكاله الصوتية والموسيقية كقيمة حجاجية، حين أوحى التكرار الإيقاعي بأنواعه بالحركة والصيرورة إلى الانتقال من ومجال إلى آخر حسب القيمة الحجاجية، فيشكل عندئذ أداة ربط هامة في بناء حجاجية نص الخطاب الشعري، فكثيرا ما ارتبط بصور مجازية أدت وظائف إنزياحية، لفتت انتباه السّامع بجزالة.

– استخدم مفدي وسيلة الإقناع أثناء خطاباته الشعرية، حين اهتم في تواصله ببنية الأفعال، الماضي، المضارع والأمر، فقدّم صيغا فعلية تعجّ بالحياة وبنشوة الشّهادة، تُعاكسها صيغ فعلية رمادية، تحمل بين طيّاتها ملامح الحزن والمآسي تآزرت مع أسلوب الاستفهام، حيث اشترك مع هذه الُبنى المتعالقة فيما بينها، لتخلق ظفيرة دلالية وتأويلية، ينسجم على أثرها الخطاب ويتفاعل مع غيره من العناصر النّصية.

وتأسيسًا على المقولة التي ترى أنّ بُنية الجملة هي أهم عنصر تواصلي لكونها خلق شعوري تنمو به الشعرية، كما ترتبط به اللغة بالفكر عدّ الشاعر الاستفهام كأبرز أداة من أدوات الصدارة يتحكّم في بنية النص الشعري؛ هذا ما فطن له مفدي فركّز عليه في تقديم قصده حيث أنّه لم يدرج البنية الدلالية للاستفهام في الأبيات كمجرد تساؤلات، وإنّما جعلها استجلاء لدلالات كامنة في باطن ذلك الاستفهام، فكثيرا ما وجدنا دلالاته تتحوّل إلى قيمة تداولية ذات مقاصد تأولية، يُعتمد عليها أثناء إنجاز الأفعال اللغوية، فتساعد على فهم القول.

– وكغيرها من أدوات الربط المؤثرّة بشكل مباشر في تماسك النصوص، جاءت الصّلة المرتبطة بأسلوب النّداء في قصيدة:(يا فلسطين) المتكاملة مع تقنية التوازي، واصلة ورابطة بين الأفعال ومعانيها ومدلولاتها؛ مثلما ساهمت (واو العطف)، في ربط الوحدات ببعضها البعض لتعطي فضاءات جديدة نشأت من تفاعل هذه العلاقات.

– التمس الشاعر لغة وأساليب، تقترب في لفظها وإيقاعها من مستوى لغة الجماعة، رغم أنّه لم يغفل استثمار دور الصورة الفنية في تماسك الخطاب الشعري؛ إذ وجدنا الكثير من صوره تقريرية في إخبارها، جملية في إيحائها تدفع العقل إلى إعادة إنتاجها، لتُحَال إلى سياقات جديدة، بتصوير جديد تتفاعل فيه البؤرة المجازية بالأبعاد العاطفية والوصفية، والمعرفية. إنّه إبداع قام على التشكيل والتأليف بربط حركة المعاني التي وَلّدت في ديوانه ثنائية أساسية قِوَامها صورتين متصارعتين، تُعرض فيها الفكرة ونقيضها، بطرقة جدلية لتتولّد فكرة ثالثة، تميّز بين ما هو مقدّس و ما هو مدنّس.

– وحرصا منه على انسجام عمله شحن الشاعر نصوصه بقدر أكبر من وسائل التماسك النّصي التي تدفع إلى نوع من اليسر في تأويل الخطاب؛ ومن ذلك استعماله التكرار والتّضام كأداتين من ناحية الوظيفة الدلالية وارتباطهما بتماسك البنية الكلية للقصائد، والمقطوعات الشعرية فجلّ أبياته تأبى السكون والثبات؛ لأنّها إمّا تحدي أو دعوة له، ناهيك عن المفارقات في معهودات الخطاب التي ولدت من رحم التقابل والتطابق، فالسّماء ليست الأرض، والجزائر ليست فرنسا، هذا ما أنتجته تلك التقنيات التأملية.

– وأجمل ما جاء من أدوات الرّبط جناس القلب وتّصحيف السّمع، حين وظّف الشاعر التّداعي التراكمي والتقابلي بآلية التمطيط بوصفها آلية تدخل في سياق إنتاجية النصوص، بإثراء المعاني والدلالات بإيحاءات، وإحالات صيغت بطريقة دعّمت البنيات العميقة المعبّرة

عن المحمول الأيديولوجي من خلال رسم صورة الأنا، وتحوّلاتها الشعورية الرّافضة للأبعاد الإستعمارية والمرتبطة على نحو وثيق بهموم شعبه ووطنه.

– لقد شقّت تجربته الشعرية طريقها للتواصل مع المتلقي، ابتداء من العنوان الرئيسي المنسجم والعناوين الفرعية للقصائد مرورا بالتشكيلات اللونية ورسوماتها التعبيرية للغلاف والحروف والكلمات فالجمل إلى غاية السياق العام للديوان الذي لعب دورا بارزا في تحويل الصور والملفوضات إلى روابط حجاجية، تكرّس مبدأ التعاون المنعقد بين الشاعر والمتلقي.

فلقد استثمرها لكشف وفهم نصوصه وجعلها أكثر انفتاحا وقابلية للتأويل؛ الأمر الذي أعطى أهمية لنجاح العملية التواصلية، حيث غَدَتْ الأبعاد المقصدية التداولية منسجمة ومرتبطة مع ثقافة ولغة المتلقين بسياق المقام، في بنية خطابه الشّعري.

أُشير في النهاية، أنّني بذلت قصارى جهدي لتفصيل وتحليل العبارات والكلمات وفق تحرير الفضاء الذي تنتشر فيه، مما سمح بوصف مختلف العلاقات الارتباطية داخل نص الخطاب الشعري.

ومن الأمور التي يجب أن أذكرها وهي أنّني زاوجت بين متناقضين: منظور لساني لغوي في تحدد الوحدات والأدوات، ومنظور التّبعثر والتّشظي في التفسير؛ لتبرير واقع غير مرئي في تحديد الترابط والانسجام. وفي ذلك لا يمكنني الجزم بالتميّز عن الدراسات التي سبقتني، بقدر ما هو مواكبة للمتغيرات المنهجية.

فأرجو أن أكون قد وُفّقت في بحثي، كما أتمنّى أن يهتم بهذا الاتجاه النّوعي من الدراسات التطبيقية من قبل باحثينا، وأدعو الله عزّ وجلّ أن يوفّق الجميع في مساعيهم المعرفية والعلمية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع العربية

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

المصادر العربية:

1) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتح: حفني شرف، أشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963.

2) ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، ج2.

3) ابن جني أبو الفتح عثمان بن عبد الله، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

4) ابن جني اللُّمع في العربية، تح: حسين محمود شرف، دار الشؤون الثقافية العامة، ط4، ج1، بغداد، 1990.

5) ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: مصطفى السقا وآخرون، دار إحياء التراث القديم، بيروت، ط1، 1954.

6) ابن جني، شرح المصنف لكتاب التصريف، تح: إبراهيم مصطفى، إدارة إحياء التراث القديم، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، ج1، 1954.

7) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد محي الدين، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء (د.ت).

8) ابن سيدة، أبو حسن علي بن إسماعيل، المخصص، تح: خليل إبراهم جفال الناشر: دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط: الأولى، 1417هـ 1996م،

9) ابن سينا، كتاب الجموع والحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، مركز تح: التراث ونشره، دار الكتاب والوثائق القومية، القاهرة، 1969.
10) ابن طبا طبا العلوي، أبو الحسن، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، ج1، القاهرة.
11) ابن عصفور الاشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين، قيادة،ج:1، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
12) ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي، مطبعة العراق، ط1، 1986، ج5.
13) ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ت: د. مازن المبارك علي حمد الله، دار الفكر، 1992.
14) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، سلسلة كتب التراث.
15) ابن يعيش موفق الدين، شرح المفضل، عالم الكتب، مكتبة المتنبي، القاهرة، ج7.
16) أبو البقاء محي الدين عبد الله بن الحسين، اللباب في علل البناء والإعراب، ج، ط1، تح: غازي مختار طليسات دار الفكر، دمشق، 1995.
17) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
18) أبو بكر محمد بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، ج1، مؤسسة الحلبي وشركائه، للنشر والتوزيع.
19) أبو بكر محمد بن عبد الملك الشنتريني الأندلسي، المعيار في أوزان الأشعار، تح: رضوان الداية، دار الملاح، ط 3، 1979.
20) أبو حيّان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تح: رجب محمد، مراجعة: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، ج2، ط1، 1998.

21) أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، 1401هـ.
22) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح:علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، بالمكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
23) الأزهري خالد عبد الله، شرح التصريح على التوضيح على ألفية بن مالك، تح: عيسى البابي الحلبي، د. ت، ج1.
24) بدر الدين محمود بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ط 1، 2008/1425، صيدا، بيروت.
25) بهاء الدين عبد الكافي السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: تح، خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
26) الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تح: عب السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1418هـ/ 1998م.
27) الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1965.
28) الجرجاني علي بن محمد السيد الشريف ، معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة.
29) الجوهري خالد عبد الله الأزهري، التصريح بمضمون التوضيح ، ت، د، عبد الفتاح بحيري ، ط، الزهراء للإعلام العربي، 1413\1922.
30) الجويني أبو المعالي عبد الملك بن عبد الله بن يوسف، البرهان في أصول الفقه، ج1، تح: صلاح محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1417 \1987، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 2008.
31) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوخة، دار الكتب الشرقية، تونس.

32) خالد عبد الله الأزهري، شرح التصريح على التوضيح على ألفية بن مالك، تح: عيسى البابي الحلبي، ج1.
33) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، راجعه وصححه: الشيخ بهيج غزاوي، ط2، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان 1993.
34) الخفاجي ابن سنان، سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1932.
35) الرّضي الأستراباذي، محمد بن الحسن رضي الدين شرح كافية ابن الحاجب، تح: مجموعة من الأساتذة: محمد نور الحسين، محمد الزفزاف، محمد الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1402هـ، 1982م، ج1.
36) السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1402هـ، 1986م.
37) سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، ج4.
38) السيوطي أبو بكر جلال الدين:(ت911هـ)، الإتقان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 4، 1994\1974.
39) السيوطي جلال، همع الهوامع في شرح الجوامع في علم العربية،ج1، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1327هـ.
40) السيوطي، الأشباه و النظائر، دار الكتاب العربي، ط 1، 1984.
41) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ت: محمد أحمد جار المولى بك، دار التراث، القاهرة مصر، ط 3، (د، ت)، ج 1.
42) شرح بهاء الدين عبد الله بن عقيل على ألفية بن مالك، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار التراث، القاهرة، ط، 20، 1980.
43) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 2، 1999.

44) عبد القاهر الجرجاني، المفتاح في الصرف، ط1، تح: علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، 1987، بيروت.

45) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط 3، مكتبة الخانجي، 1992.

46) عثمان بن عبد الرحمن الشهرزوري تقي الدين ابن الصلاح علوم الحديث، تح: وأخرج أحاديثه وعلق عليه نور الدين عنتر، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، 1981.

47) الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تح، وشرح غطاس عبد المالك، دار الكتاب للنشر العرب، القاهرة، 1967.

48) المبرد، المقتضب، تح: عبد الخالق عظيمة، دار الكتاب المصري \\اللبناني، القاهرة بيروت، ط، 2، 1399هـ 1979.

49) محمد بن علي الترمذي، الأمثال من الكتاب والسنة، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة، مصر، القاهرة، 1974.

50) محمود بن عبد الله بن عبد عمر الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان (د ط)، (د، ت).

51) مفدي زكريا، اللهب المقدس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مطبعة أحمد زبانة، الجزائر، 1983.

المراجع العربية:

52) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، ط 1، حلب، سوريا، 1997.

53) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، ط2.

54) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 4.

55) إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، الأردن، ط 1، 2007.

56) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار مصر للطباعة، (روت).

57) إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، ط2، بيروت، 1981. إبراهيم السامرئي: لغة الشعر بين جبلين، دار الثقافة، بيروت

58) إبراهيم، السامرائي ، الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، ط3، 1983م.

59) إبراهيم، السامرائي، تنمية اللغة في العصر الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، 1973م.

60) أبو الفتوح عبد الوهاب الرفاعي، التطور البنائي في ديوان اللهب المقدس

61) أحمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، بيروت، 1961.

62) أحمد رزقه، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ط1، دار الحصاد، دمشق 1993

63) أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، مطبعة المدينة، القاهرة، ط1، 1983.

64) أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، سوريا، 1999.

65) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط 1، الكويت، 1982.

66) أحمد، ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1 2007.

67) الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993.

68) إلياس الخوري، دراسات في نقد الشعر – دار الشعر– دار ابن رشد، بيروت، 1979.

69) بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2001.

70) تمام حسن، الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب :(نحو فقه اللغة وبلاغة البيان) ، عالم الكتب، القاهرة، ط، 2000 م.

71) تمام حسن، البيان في روائع القرآن، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1993.

72) تمام حسن، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط، القاهرة، 1998.

73) تمام حسن، قرينة السياق، بحث مقدم في الكتاب التذكاري للاحتفال بالعيد السنوي للكلية، دار العلوم، مطبعة عبير للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1993.

74) تمام حسن، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، المغرب، ط، 2، 1979.

75) تمام حسن، موقف النقد العربي التراثي من دلالات، ما وراء الصياغة اللغوية: [النادي الأدبي الثقافي] ، جدة، 1988.

76) ج، هيوسلفرمان، نصيّات، ترجمة: حسن ناظم، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

77) جمال الدين مصطفى، البحث النحوي عند الأصوليين، دار الرشيد، بغداد، 1980.

78) جوزيف ميشال شريم، دليل دراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1987.

79) جون سيرل، اللغة والعقل والمجتمع – الفلسفة في العالم الواقعي– ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات الاختلاف، ط 1، 2006.

80) جون كوهن، النظرية الشعرية بناء اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.
81) جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس صادق الوهاب ود. يوئيل عزيز، سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1976.
82) حافظ محمد جمال الدين، التناص المصطلح والقيمة، علامات في النقد، م 13.
83) حسن الهويمل، النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر، من إصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة، ط1، الرياض.
84) حسن عبد الجليل، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2001.
85) حسين خمري، الظاهرة الشعرية/ الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط 1، دمشق، 2001.
86) حسين خمري، نظرية النص من بنية النص إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007.
87) حسين خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، دار التكوين، ط 1، 2007.
88) خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1999.
89) داود محمد محمد، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب، القاهرة، 2010.
90) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، 2006.
91) رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، دار قطري بين الفجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 1994.

92) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية.

93) رشيد كمال، الزمن النّحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، الأردن، 2008.

94) رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسي، باريس، ط، 1992.

95) سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث، بيروت .

96) ستيفن، أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، ط3، المطبعة العثمانية، 1972م.

97) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، 1997.

98) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار، القاهرة، ط1 1997.

99) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط 1، بيروت، 1985.

100) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، مقربة نظما، ج1، دار المعرفة، بيروت.

101) سمية درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط2، 1992.

102) شرتح عصام ، مسارات الإبداع الشعري، دار الينابيع، دمشق، 2011.

103) شرتح، عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

104) شكري غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف، بمصر كورنيش، النيل، القاهرة، 1968.

105) صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثابت والمتحوّل، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993.

106) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. دراسة تطبيقية على السور المكية، ط1، ج2، دار قباء، مصر، 2000 .

107) صبحي صالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، أكتوبر 2000م.

108) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، مكتبة المثنى، بغداد، 1977.

109) صفية مطهري، الدلالة الإيجابية في الصيغة الإفرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

110) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992.

111) صلاح يوسف عبد القادر في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1997.

112) عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر).

113) عبد السلام هارون، تح: النصوص ونشرها: دار النهضة العربية، ط2، بيروت لبنان.

114) عبد العزيز جاسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي، المطبعة الوطنية، مراكش، المغرب، ط 1، 2007 .

115) عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة وتطورا، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1993.

116) عبد القادر الرباعي، جماليات، المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

117) عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط 1.

118) عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

119) عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، ط1، المجلد1، 2010.

120) عبد الكريم الباقي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة دار الحياة، دمشق، سوريا، ط1، 1963.

121) عبد الله إبراهيم، وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت.

122) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصياغتها، ط2، الكويت، 1989.

123) عبد الله الغامدي، النقد الثقافي، بيروت، ط2، 2001.

124) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.

125) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر،1981.

126) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

127) عبد المجيد دياب، تح: التراث العربي، منهجه وتطوره، دار المعارف، (د، ت)، 1993.

128) عبده الرّاجحي، التطبيق الصرفي، دار الميسرة والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2008.

129) عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر.

130) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، جروس برس، 1986.

131) عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1.

132) عزّة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط، 2، 2001.

133) على الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي،القاهرة، مصر، (د.ت).

134) علي بن محمد الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (د، ط) 1985.

135) علي جابر المنصور، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، دار العلمة الدولة، ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2002.

136) علي حدّاد، أثر التراث، في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

137) عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوفان، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ق. د. ط، 1999.

138) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2.

139) فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، تح، وترجمة: فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، 1999.

140) قادري عمر يوسف: التجربة الشعرية عند فدوى الطوفان بين الشكل والمضمون، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 1999.

141) قاسم حسين حدّاد، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، سلسلة دراسات رقم 305، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالعراق، 1982.

142) قيس حمزة فالح، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، ط 1، بابل، العراق، 2007.

143) كاكل عزيز كوليزار، القرينة في اللغة العربية، الناشر دار دجلة، العراق، ط1، 2009.

144) كريم حسين ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار الصفاء، عمان، 2006.

145) كمال علي، أبواب الفعل الموصدة: باب النوم وباب الأحلام، ط2، 1990.

146) لوشن نور الهدى، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث، 2008.

147) ماجد الجعافرة ، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد، 2002.

148) محمد أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1988.

149) محمد السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشاة المعارض، مصر، 1987.

150) محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط 2، 2007

151) محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1959.

152) محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

153) محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، دار الفكر الحديث، ط2، (د. ت).
154) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية 1981.
155) محمد بلوحي، آليات الخطاب النّقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءة السّياقية، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
156) محمد بن إبراهيم الحمد، فقه اللغة (مفهومه وموضوعاته وقضاياه)، دار ابن خزيمة، الرياض، ط،1، 1426هـ/ 2005م.
157) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدلاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 05، المغرب، ج 3، ط1، 1990.
158) محمد جابر الفياض، الأمثال في القرآن الكريم، ط1، المعهد العالم للفكر الإسلامي، أمريكا، 1993.
159) محمد حماسة، النحو والدلالة، دار السلام، ط1، 1983.
160) محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
161) محمد زغينة، شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الهدى، الجزائر، 2005.
162) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
163) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة، عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1995.
164) محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.
165) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري، ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة، الجزائر، ط3، 2003.

166) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
167) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط 4 ، 2005.
168) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006.
169) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1980.
170) محمد مندور، في الميزان الجديد، دار النهضة مصر، القاهرة، (د. ت).
171) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، 1985.
172) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2002.
173) محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي، مكتبة المنار الإسلامية، ط 2، 1996.
174) محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، طنطا،1995، مصر.
175) محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي (شوقي نموذجا)، مكتبة بستان المعرفة، 2007 .
176) محمود عكاشة، أصوات اللغة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005.
177) محمود محمد الطناجي، مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1948، القاهرة.
178) مصطفى السعداني، مدخل إلى بلاغة النص، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1994.
179) مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2005.

180) مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية راجعه: عبد المنعم خفاجة بالمكتبة العربية، صيدا، بيروت، ط 8، 1986، 1\31.

181) مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د. ط، د، ت.

182) مصطفى حميدة، نظام الارتباط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية لونجمان، ط، 7، القاهرة، 1997.

183) مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

184) مفيد محمد قميحة، الأخطل الصغير، حياته وشعره، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982.

185) مكاوي عبد القادر، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، 1989.

186) ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د، ط، 1984.

187) منير سلطان: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، المعارف الإسكندرية، ط1، 2000.

188) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي : دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث و الدراسات : سلسلة العلوم الإنسانية و الاجتماعية، مج 5، ع 1، الأردن، 1990.

189) موسى ربابعه، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2008.

190) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة. بغداد، ط3، 1967.

191) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002 م.

192) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1999.
193) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار (المقدمة)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2013

المجلات والدوريات:

194) حاتم الصكر، بحث في الايقاع والايقاع الداخلي، في قصيدة النثر خاصة، مجلة أقلام،ع: 5، 1990.
195) الحسن عمر الفاروق، المناسبة بين المعاني وأثرها في عطف الجمل، مجلة مركز البحوث في الآداب والعلوم التربوية، ع: 8، 1428.
196) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1993.
197) سامح الرواشدة، المفارقة في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، ع:6.
198) سامح الرواشدة، ثنائية الاتساق والانسجام، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج 3،ع، 3، 2003.
199) سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 1، المجلّد 41، يوليو/ سبتمبر 2012.
200) صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984.
201) طه عبد الرحمان، مراتب الحجاج وقياس التمثيل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، العدد 9، 1987.
202) عبد الخالق العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 9، العدد 2، غزة، 2001.

203) عبد القادر رحيم، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة المَخْبر، أبحاث في اللغة والادب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع:4، 2008.

204) عمر الكبيسي، مقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر)، مجلة أقلام، العدد 1، 1990.

205) علي حدّاد، العين والعتبة، مقاربة لشعرية العنونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، ع، 370، شباط، 2002 .

206) كمال أحمد غنيم وجواد إسماعيل الهيثم، جمالية الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 2، العدد 2، 2012.

207) محمد الأمين خلادي، خصائص التكرار الشعري وأثره في العنوان والانسجام التناص، مجلة مقاليد، العدد1، 2011.

208) محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب: الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، جويلية / سبتمبر، 1999، مج 28، ع 1.

209) محمد مفتاح، مقاربة أولى لنص شعري، مجلة الفصول الأربعة، العدد 29، السنة الثامنة، يونيو، 1985.

210) معمر حجيج، الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 09، جانفي 2004.

211) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج:5، ع:1، 1990.

212) يحي عبابنة، آمنة صالح الزغبي، عناصر الاتساق والانسجام النصي (قراءة تحليلية)، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 10، العدد: 01+02، 2003.

المعاجم والقواميس:

213) ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر ط3، 1402هـ، 1981م، ج3، كتاب الصاد.

214) محمد بن محمد عبد الرزاق المرتضي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د. ت).

215) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، 1415هـ، ج3.

216) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، اعداد: إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات، وآخرون، مطبعة مصر، 1380 هـ، 1960 م، ج1.

217) ابن منظور، لسان العرب، حققه وعلّق عليه: عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

218) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

الرسائل والأطروحات:

219) إدريس سرحان، طرق التضمين الدلالي والتداولي، رسالة دكتورة محظوظة جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز، فاس، المغرب، 1999 \ 2000.

220) معمر حجيج، خصائص موسيقى الشعر المغربي، مخطوط دراسة أكاديمية، جامعة الجزائر، 2002.

221) أحمد بزيو، الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري (مفدي زكريا – أنموذجا –)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2016– 2017، دراسة أكاديمة، الجزائر.

222) محمد هلاوي، البنية الإيقاعية في ديوان اللهب المقدس، دراسة أكاديمية، 2016– 2017، الجزائر.

223) خالد المنيف، ونوال بنت إبراهيم الحلوة، التكرار في التماسك النصي، مقاربة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات خالد المنيف، جامعة أم القرى، الرياض.

المواقع الإلكترونية:

محاضرات في لسانيات النص

224) https://www.alukah.net

منتدى معمري للعلوم:

225) https://maamri-ilm2010.yoo7.com

المراجع الأجنبية:

227) Anne Reboul Et Jacque Moeschler : La pragmatique aujourd'hui une nouvelle science de la communication seuil , 1998.

228) Dan Syperber / Wilson « Ressemblance et communication » in Introduction aux sciences , cognitives Falio- essais, 1992.

229) Dominique, Maingueneau: Aborder La languistique, Edition seuil, Collection Meine, Paris.

230) Fanon ,.Frantz ,the wretched of Earth .translated by Constance Farrington, penguin, London.1967.

231) Fanon, Frantz, Black skin, White Masks in ashocroft .Bill, Griffiths,and Helen Tiffin, The past colonial studies .reader, rout ledge, London,1995.

232) Gérard Genette,Introduction to the Paratext,et Maré Maclean,New literary History,vol,22: №2, 1991, spring.

233) Gérard ,Genette, Seuils, 2002.

234) Gillian, Brown, George Yule, Discourse Analysis, Cambridge University Press, 1986.

235) Henri Morier dictionnaire de poétique et de rhétorique, Press Universitaires de France, 5 eme éditions. Paris 1998.

236) Herber Ruck, Linguistique textuelle et enseignement du français, Traduit : Jean Paul Colin, Hatier-Credif , Paris, 1980.

237) Holliday and Ruquaya Hassan, Cohesion in English,London, 1983.

238) Iouri lotman, La structure du texte artistique Publication, [Paris] Gallimard, 1973

239) J. Moeschler , Argumentation et conversation, Eléments pour une analyse, .pragmatique du discours, Eds-Hatier-Credif, Paris ,1985.

240) Jacques Derrida, Structure, Sign. And play in the discourse of the human Sciences, In. Modern Literary Théory, 1985.

241) Jean Gérard Lapachéri, écriture et Lecture du calligramme, in .R. poétique.

242) Jean, Michel Adam et Pierre Goldenstein : Linguistique, et discours littéraire, Paris Larousse , 1976.

243) John, Lyons, linguistique générale,(introduction a la linguistique théorique), traduction :Dubois Charlier robinson , Larousse, imprimerie hérisse , France , paris , 1983.

244) Kerbat, Orechiani, Catherine, La connotations, Press Universitaire de Lyon, 1977.

245) Lotman, Iouri, La structure du texte, Artistique, Traduit du Russe par Anne Fournier et autres sous la direction de Henri Meshomic, Ed. Gallimard, 1973.

246) Moe Ay and Irwin A, cohesion, coherence and comprehension, in,N,(ed),Understanding, and Teaching cohesion, comprehension, new York DE. International reading association -1986.

247) Oswald Ducrot, présupposés et sous- entendu in langue francaise, 1969.

248) Ouvrage Collectif ,Stylistique ,Delacroix , in introduction, aux études littéraires,(méthodes ,du texte),sous la direction de Maurice Delacroix ,Fernand Halley, édition Ducroit,2 tirage,1990.

249) Oxford (Advanced learner's Encyclopedia) , oxford University, press ,Newyork, Oxford, 1989.

250) Perleman chaim, L'empire Rhetorique Et Argumentation, Libraire Philosophique, J .Vrin. Paris, 1977.

251) Raphael, Salkie, Test and Discourse analysis , London and New York 1995

252) Van Dijk, T, A: Some Aspects of text Grammar the Hague monton, 1979.

الفهرس

الفهرس

مقدمة.....أ

مدخل.....14

الفصل الأول:الايقاع وتماسك النص الشعري في ديوان اللهب المقدّس.

تمهيد.....27

تقديم وجيز لديوان اللهب المقدس:.....28

المبحث الأول: البنية النظمية للايقاع في الديوان:

علاقة الاتساق الصوتي بمستويات الوزن:.....29

1- القوة الربطية للبحور الخليلية في الديوان: 29

إسهام الأوزان في تماسك البنى الشعرية:

1-1- ارتباط المشاعر بموسيقى بحر الخفيف:.....30

الإحالة النصية:.....32

1-2- الربط بالتوازي والزحافات في بحر الكامل: 33

الربط بالترصيع والتوازي:.....35

وظيفة الزحاف في تماسك النص الشعري:.....36

1-3- مبدأ التناسب الإيقاعي في البسيط:

تشاكل وانسجام وزنه:.....37

وظيفة الزحاف والتقابل في اتساق النص:.....38

1- 4- الاتساق بتوازي التفاعيل في الطويل:.....41

1-5- مبدأ المشابهة في بحر الرمل:.....44

عامل التنفيس واتساقية الصوت.....44

الربط بتقنية التوازي:.....45

الربط بالمفارقة:.....45

اتساق البيت وانسجامه بمبادئ التماثل والاسناد:.....47

1-6- بحور أخرى.....48

ربط الأبيات بالقافية والروي.....54

3-1- القافية المطلقة:

3-2- القوافي المتنوعة في الشكل العمودي.....62

3-3- القافية في شعر التفعيلة:

أ: القافية المتتالية.....63

ب: القافية المتغيرة والربط بالتماثل الموسيقي.....64

ج: القافية المقطعية.....65

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية وانسجام الدلالة مع السياق:

1- الوظيفة التنغيمية للتكرار كآلية اتساق:.....67

أ- التكرار الحرفي أو الصوتي:.....68

ب- التكرار اللفظي:.....72

2- الجناس والاستبدال الصوتي:.....73

3 - دور الأنساق التصريعية في ترابط الألفاظ:.....78

الفصل الثاني: الصيغ الصرفية.

تمهيد: 83

المبحث الأول: البنيات الصرفية.

1- بنية الأفعال.....86

1-2- دلالة الصيغ الصرفية البسيطة:

أ- أبنية الأفعال الثلاثية المجرّدة:.....92

ب- صيغة "فَعَلَ":

وانسجام صيغ الماضي مع صيغ المضارع.....93

ربط الدال بالمدلول الإشاري:.....97

الربط المعنوي بالإسناد:.....98

وظيفة صيغة "فَعِلَ": كآلية استبدال.....99

التقديم والتأخير: 101

العدول الصوتي والربط المجازي:.....106

الربط بالجمل التفسيرية:.....108

فَعّل: الاتساق يتكرار الحرف:.....112

دلالة الصيغ الصرفية المركبة:.....113

الاتساق بأداة الصدارة: النفي:.....114

صيغة انْفَعَلَ: الاتساق باضافة المكوّن التّحويلي:.....114

صيغة تَفَاعَل: الاتساق والانسجام بالمكوّن الدلالي المستحدث:.....115

المبحث الثاني: دلالة الصيغ الصرفية في المضارع والأمر.

دلالة الحال المتصل بالمستقبل في صيغ الفعل الثلاثي المجرّد.....118

الاتساق بالتضاد على مستوى الصورة:.....119

ما سبق بناصب وخلصت دلالته للمستقبل:

الاتساق بالمفارقة والانسجام بتقنية القناع:.....123

3-2- دلالة الفعل المضارع على الزمن الماضي:

انسجام المعاني في تدافع لولبي:.....125

3-3-الدلالة الزمنية لصيغ فعل الأمر كأداة ربط:.....126

4- صيغ الأمر من الثلاثي المجردة:

صيغة: فَعَلَ، افْعَلْ:

والتماثل البنيوي الزمني وفاعلية الإيقاع:.....126

الربط بالحذف:.....129

صيغة الأمر المزيد بثلاث حروف كعلامة متشابكة:.....130

الفصل الثالث: الاتساق التركيبي.

تمهيد.....134

المبحث الأول: بنية أسلوب الاستفهام كأداة ربط لها الصدارة في الكلام.

الربط بالمحوّل الدلالي:.....141

5.2 الجملة الاستفهامية المصدرة بهمزة وفعل مضارع.

الاتساق بالاستبدال:.....145

الاتساق بالحذف: حذف همزة الاستفهام.....147

6.2 تداولية الاستفهام البلاغي:

الأفعال المنجزة المنتهية بجواب: 149

7.2 الأفعال المنجزة بالأسئلة التي لا تفضي إلى الجواب.....151

الاستفهام عند النحاة من منظور تداولي:

الترابط بعلاقة الصيغ العقلية والصور البيانية:.....153

المبحث الثاني: الصلة والاتساق التركيبي.

2-1- تحليل قصيدة (فلسطين على الصليب):.....159

2-2- البعد الحجاجي لجملة الوصل.....166

الفصل الرابع: الصورة كعنصر انسجام.

تمهيد..... 175

المبحث الاول: تقنيتا المبالغة والإقناع وأثرهما في ترابط نص الخطاب الشعري

الربط بدلالة الصيرورة والحركة:..... 179

الاتِّساق بالجزء من الكل ومبدأ التعادل الخفي:..... 182

الربط بالمقابلة بفاعلية الرمز في السياق النفسي:..... 183

التّماسك الصّوتي الإشاري:..... 185

المبحث الثاني: التوازي كنمط تكراري: الاتّساق بالتّوافق التّركيبي والدّلالي.

الاتّساق بعلاقة السببية المنطقية..... 191

الانسجام مع الخيال.....194

الانسجام بمبدأ تراسل الحواس.....195

الفصل الخامس: الاتساق المعجمي.

تمهيد..... ..199

المبحث الأول: الاتساق المعجمي التكراري.

1-2 – الاتساق المعجمي التكراري في قصائد اللهب المقدّس:

التكرار الاستهلالي: 204

الاتّساق الإيقاعي بالجملة الاستهلالية: 212

1-3- الاتّساق بالتّرادف ومبدأ الاستبدال.....213

المبحث الثاني: الاتساق المعجمي التّضامي:

2- 2- الارتباط بموضوع معين.....223

2-3- التضاد.....225

2 -3 -1- ارتباط الثنائية الضدية بالمعاني التقابلية:.....226

2-3- 2- المفارقة في معهود الخطاب.....234

الفصل السادس: الربط التناصي بالآناكرام والتغريض.

تمهيد:.....240

المبحث الأول: الآناكرام: التصحيف/ جناس القلب.....244

1-1- تعريف التمطيط: 244

1-2- جناس القلب كمظهر من مظاهر الاتّساق:

1-2-3- جناس القلب، تمطيط السِّمات النّووية للألفاظ:

تماسك النص بالقلب والإبدال:.....245

التصحيف:.....250

1- تصحيف البصر.....250

2- تصحيف السّمع : 251

مقصدية تشاكل الألفاظ وعلاقتها بتماسك النص الشعري:....252

التماسك بالتماثل والمشابهة.....256

الانسجام بالتشاكل الدلالي:.....262

المبحث الثاني :

التغريض ودوره في ارتباط نصوص الشعر.....266

1-2- الإطار اللّساني للعنوان " اللّهب المقدّس ":

1-2-1- إسهام النّص الموازي في التماسك البنائي.....269

1-2-2- دلالة (المقدّس):..... 271

1-2-3- الربط بدلالة التطهير.....273

1-2-4 - البنية التركيبية للعنوان:

1-2-4-1 - آلية الحذف النحوي:.....278

1-2-4-2- تشكيل الثنائية المتضادة:.....278

1-3- الاطار التشكيلي غير اللساني لغلاف الديوان.....279

1-3-1- رسم الجبل:.....280

1-3-2- التّضام اللوني بالغلاف.....282

خاتمة.....287

المصادر والمراجع.....293

ملخّص:

إن المُبْحِر في مختلف الأنساق اللغوية للّهب المقدّس، تصادفه معالم شعرية شمولية، تتضافر فيها التشكيلات الصوتية من عروض، قوافي، موسيقى داخلية، وتشكيلات مضمونية ذات أبعاد مرجعية مثل: التضاد والترادف، وتشكيلات تصويرية ورمزية، ينتقل فيها الرمز من تحديد جزئية الصورة الضيقة إلى اتساع الرمز الكلي الذي يشمل القصائد برمّتها، وتشكيلات أخرى تجعل الديوان أكثر انسجاما وأدبية، تشهد للشاعر بالقدرة الإبداعية وبالخبرة المتمرسة.

الكلامات المفتاحية:

اللّهب المقدّس، تشكيلات صوتية، تشكيلات تصويرية، تشكيلات رمزية، الانسجام.

Résumé:

tout chercheur qui focalise sur les différents modèles linguistiques de recueil **AL - llahab Al moqadass**, rencontre des signes poétiques globales, dans lesquels les modèles vocaux se trouvent en harmonie avec la prosodie, les rimes et le rythme interne, ainsi que des modèles thématiques, ayant des dimensions de référentielles, à savoir : les contrastes et les synonymes, et des modèles graphiques et symboliques dans lesquels , le symbole passe de l'identification de la partie étroite de l'image à l'expansion, du symbole global, qui rendent le recueil plus harmonieuse, et plus littéraire, attestons la créativité et l'expérimentation du poète.

Mots clés :

La flamme Sacrée, Modèles Vocaux, Modèles Graphiques, Modèles Symboliques, Cohésion.