إيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء

أ ـ عبد الحميد بوفاس
قسم الآداب واللّغة العربية
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

ملخص:

يتناول هذا البحث إيقاع أسلوبي الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء . كاشفا عن تنوّع الحركة الإيقاعية في النص ، باختلاف نوع الأسلوب، ذلك أنّ التعبير بالجملة الخبرية يختلف – من دون شك – عنه بالجملة الإنشائية ، لتتعدد بذلك إيقاعات هذه الأخيرة كاشفة عن روح حوارية تتلون فيه النغمة الصوتية المعبّرة عن النشاط الانفعالي والنفسي من جهة ، وتساؤلات العقل، من جهة أخرى .

الكلمات المفتاحية : إيقاع الخبر، الإنشاء، مفدي زكرياء ،شعر. ، النغمة الصوتية .

Abstract:

The present research deals with the rhythm of the predicative and affective styles within Moufdi Zakarya's poetry. It attempts to reveal the diversification of the rhythmic movement within the text depending on the sentence system or structure since the expression using the declarative sentence is undoubtedly different from using the affective one, leading to numerous rhythms of the latter and revealing a dialogic spirit in which the phonemic note is coloured to express emotional and psychological activity from the one hand, and the queries of the mind from the other.

مقدّمة:

إن الظاهرات الإيقاعية تتنوع جوانب تفسيرها، بين عناصر لغوية وأخرى غير لغوية. فالظاهرة الإيقاعية تتصل بمختلف علوم اللغة، ذلك أننا نتعامل مع أصوات لغوية واردة وفق تنظيمات مخصوصة. كما أنّ اللغة هي الوسيلة التعبيرية الأكثر إفصاحا عن رؤى وتصورات وأحاسيس المبدع، ومن ثم تجمع اللغة الإنسانية في الفن بين الرؤية والتشكيل الإبداعي.

© جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر2016

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه فإن الظاهرات الإيقاعية تجمع بين عناصر العملية التواصلية، بمعنى أن كلا من المبدع والنص والمتلقي والسياق، عناصر أساسية في فهم الظاهرات الإيقاعية، وأنّ أيّ محاولة لتفسيرها وفق عنصر دون آخر، يجعل جوانب كثيرة من الدلالة المحققة على مستوى العمل الإبداعي مغيّبة، بفعل تتبع فضاءات دلالية دون أخرى، مما يجعل الأخذ بكل عناصر العملية التواصلية ضرورة ملحة لتفادي التباين أو التناقض الذي يمكن أن يحدث على المستوى الدلالي، أو بالأحرى تفادي قتل النص. ذلك أن النص كنظام متكامل على مستوى التشكيل يفضي بضرورة البحث عن نظام معلوماتي منسجم على مستوى الرؤية أيضا.

1- من وظائف الإيقاع :

ومن دون شك ، فإنّ الظاهرات الإيقاعية ظاهرات معقّدة ومتشابكة ومتداخلة ، باعتبارها نشاطا إنسانيا، إنّ الإيقاع يكتسي صفة وجدانية، ذلك أنّه " يصدر عن النفس وإليها ينفذ"[1]، فيحرك نوازعها ويعزف على قيثارتها، فتختار حركة لتوقّع عليها إيقاعاتها وتنظمها حسب تلك الحركة التي تصورها وتبنّتها.

وأمّا عمليا فالإيقاع يعمل على التوفيق بين " نزعتين متناقضتين: الثقل والخفة، وهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كميّة وكيفية تقوم على أساس الحركة وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها: النسبية والتناسب والنظام والمعاودة الدورية."[2]

إذن فهناك إيقاع مستمر باطني في نفس الشاعر، وهناك إيقاع ظاهر نلحظه في ثنايا النص، إذ تساعد في تشكيله مكونات متعددة من صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية وعروضية ودلالية، منظومة بطريقة معينة، وبتآزر النوعين السابقين يمكن أن نقف على خصوصيات الإيقاع في الخطاب الأدبي ونرصد أهم عناصره وندرك مختلف وظائفه.

فالإيقاع إذن ينقل تجربة الشاعر ويترجمها في بنية دالة ومنظّمة، تسعى إلى خلق فعاليات التأثير في المتلقي، قصد التجاوب مع الشاعر والإحساس بما يحس. وفي ظل هذين العنصرين نقترب أكثر من فهم الدلالات العميقة للخطاب، ومن ثم نبين جزءا غير يسير من تجربة الشاعر سمعا وفهما ووعيا، وبذلك نكون أكثر معايشة لها، ممّا يجعلها في عمق وامتداد مستمرين.

ومن هنا يخرج الإيقاع من حدود التأثير البسيط والمؤقّت إلى حدود التأثير العميق والمستمر.

فالإيقاع إذن خاصية بيانية تفسيرية، ضمن العملية البلاغية المتصلة بالوظيفة التأثيرية. ولذلك كان الاهتمام منصبا حول طاقات اللغة في أصواتها ومفرداتها وتراكيبها، كل ذلك في علاقة بالمعنى، وفي حدود قوانين النفور والجدب والتأثير والسمع والتذوق، وتلك هي "قضية الشاعر الكبرى، نظرا لأن اللغة تراث شائع يستخدمه جميع البشر، ويحمل تاريخهم وخبرتهم. ومن ثم فالإيقاع ليس مجرد مادة خام محايدة كما يبدو بالنسبة للنغمات الموسيقية والألحان والحركات..."[3]

ونظرا لتلك الأهمية التي يحتلها الإيقاع في النص الشعري فقد اتكأت عليه الدراسات الحديثة، في فك رموز النص الشعري – خاصة- ، وتفسير كثير من الظواهر البلاغية والفنية فيه. " فالدراسات النصية الحديثة خصوصا الأسلوبية منها التي تشتمل تحليل عناصر العمل الأدبي والنص الشعري بخاصة ركّزت على الجانب الإيقاعي، بل جعلته منطلقا من منطلقات البناء اللغوي النصي، تبدأ النص بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه و الدلالة، أضف إلى ذلك أنها في تحليل باقي مكونات النص الشعري كثيرا ما تستند إلى الجانب الإيقاعي في تفسير تردد، صيغ وتراكيب خاصة في العمل الشعري." [4]

وإذا كان الإيقاع ظاهرة معقدة ومتشابكة، فإن البحث في تفسير تلك الظاهرة، هو بحث في سر حيوية وحياة العمل الإبداعي، أو قل هو بحث في خصوصيات النشاط الإنساني، و ما يوظفه من أدوات تعبيرية، تترجم مكنوناته، وتفصح عن سرائره، وتنقل رؤاه وتصوراته، عبر بناء فني منظم، يكشف عن الصراع والتفاعل الكائن بين مختلف العناصر البنائية في المجتمع.إن التفاعل في البنيات المجتمعاتية تفسره تفاعلات فنية لعناصر لغوية وأخرى غير لغوية، على مستوى العمل الإبداعي. و يكون ذلك التفسير ظاهرا جليا، أو خفيا محتجبا. و قد يكون بسيطا مباشرا، أو معقدا غير مباشر. كما قد يكون أحادي العناصر والعلاقات، أو متعددها ومتنوعها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه فإن الحديث عن الإيقاع في الشعر لا يمكن أن يتصور بمعزل عن صاحبه، أو وسيلة التعبير المستعملة فيه -على اختلاف أنظمتها وفلسفة تشكيلها- أو القارئ المعني بعمليات الشرح والتفسير والتحليل والتفكيك والربط والبرهنة، ليصل إلى عملية لا تقل أهمية وصعوبة عن عملية الإبداع الفني، في محاولة إيجاد تفسير مقنع، يبرر فيه الجدل القائم بين الشكل والمضمون.

2- الإيقاع وعملية النسيج والبناء في العمل الفني :

وإذا كان ما سبق ينوه بدور المتلقي، في فهم العمل الإبداعي، وتكوين رؤية أو تصور، بناء على ما طرحه المؤلف، فإن هذا الأخير يثري عمله بدلالات، تتعدى حدود الدلالات المعجمية للألفاظ ، ذلك أن ما يقوم به المؤلف من عملية نظم وتأليف وبناء هي الطابع المميز لعمله الفني أو ما يعرف باللغة الأدبية التي تكشف عن جهد المؤلف وقدرته على الإبداع ومن ثم التفرد والتمايز.

تلك القدرة التي توسع مجال دلالات اللغة بفعل استعمالها استعمالا خاصا. "فاللغة الأدبية كأنها المعجم الفني الذي يصطنعه كاتب من الكتاب أو يردد في كتاباته كلغة الحريري في مقاماته فيعرف بها وتعرف به ومثل هده اللغة هي التي تحدد طبيعة التفرد الذي يتفرد به كل أديب عملاق..."[5]

ومن هنا يتضح لنا أن توظيف المؤلف لألفاظ اللغة، وفق بناء معين، يسهم في تشكيل دلالات معينة تختلف باختلاف ذلك البناء الذي يستمد خصوصيته من ميزات اللغة ذاتها من خلال طواعيتها لفعل التركيب، ومن ثم الاختلاف الدلالي باختلاف هذا الأخير .

وحياة اللغة ونشاطها يتجلّيان " ... من خلال النسج اللغوي الذي هو التقنيات المنبثقة عن نظام اللغة وعطائها الدلالي وطاقة إبداعها المتجددة .فما نطلق عليه النسيج اللغوي هو وسيط بين اللغة المتناثرة الألفاظ والأسلوب الذي يصقل اللغة في حال مثولها الدلالي الإفرادي وفي حالة تجليها الفني التركيبي."[6]

وإذا كان المتلقي يستخلص المعنى، من خلال الجمل والتراكيب، وكيفية نظمها وتأليفها من طرف المبدع، فإن- ومن دون شك- نوع الجمل وطريقة ترتيب عناصرها، سيخلق إيقاعا معينا للمعاني والصور؛ فغلبة المكونات الفعلية على الاسمية أو العكس يخلق في النص دلالات مغايرة.

3- إدراك النحاة والبلاغيين علاقة التراكيب بالمعاني :

ومما تلزم الإشارة إليه أن ارتباط التراكيب بالمعاني أو الأفكار لم يكن غائبا عن ذهن النحويين القدامى، " فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم بها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيرهم، كما اهتموا بالتركيب وأدركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبّر عنها، أو بعبارة أخرى أدرك النحاة أن هناك ارتباطا قويا بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعاني أو الأفكار. فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة."[7]

إن الإحساس المتبلور في ذهن النحاة العرب حول وجود علاقة بين التراكيب والمعاني أو الأفكار، قد تبلور أكثر بفضل الدراسات القرآنية التي راحت تبحث في وجوه إعجاز القرآن الكريم، ومن ثم تثمين النظرة السابقة للنحو العربي.

فلقد ارتبط النحو " في دراسته بحد أدنى يتمثل في الصوت المفرد، وحد أعلى يتمثل في الجملة أو ما هو في حكم الجملة، ولا يتعدى النحو هذا المستوى من الدراسة من حيث الاهتمام بالتركيب الكلي للأسلوب، و الأفكار، وإنما ترك ذلك كله لفروع أخرى من الدراسة كالبلاغة. فلما اتجهت الدراسات النحوية إلى القرآن لضبط نصه لم يكن كافيا لإبراز نواحي الإعجاز فيه مما هيّأ لبعض النحاة أن يقوموا بدور هام في بيان هدا الإعجاز من خلال توجيه الدراسة النحوية إلى نواحي جمالية تركيبية عن طريقها تبرز ملامح الإعجاز القرآني برصد العلاقات التركيبية في الآيات ونسقها المعنوي...."[8].

و لذلك تحدّث النحاة عن معاني الكلام وأشاروا إلى مختلف الأغراض التي يمكن أن يؤديها داخل التركيب اللغوي.

ويوسّع (عبد القاهر الجرجاني) النظرة السابقة، بفضل جهوده الجبارة والمبكرة في ميدان الدلالة النحوية، وفتح المجال للدراسات الأسلوبية، من خلال ما أسماه بنظرية النظم .فيرى أن "ليس أن النظم شيئا إلا توفي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، فيما بين معاني الكلم، وأنك قد تبينت أنه إذا رفع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معاني النحو وأحكامه، مما بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة ولا تفصيل،خرجت الكلم المنطوق ببعضها، في إثر بعض، في البيت من الشعر والفصل من النثر.، عن أن يكون لكونها في مواضعها التي وضعت فيها موجب ومقتض، وعن أن يتصور أن يقال في كلمة منها إنها مرتبطة بصاحبة لها ومتعلقة بها وكائنة بسبب منها وإن حسن تصورك لذلك قد ثبت فيه قدمك وملأ من الثقة نفسك وباعدك من أن تحنَّ إلى الذي كنت عليه وان يجرك الإلف والاعتياد إليه."[9]

ولذلك يرى (عبد القاهر الجرجاني) أننا إذا أردنا أن نتبين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم علينا أن نطلبها في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه أي في النظم.[10]

وكذلك يعقد فصلا أسماه بالخبر وما يتحقق به الإسناد، ليبرز من خلاله أن تركيب الجملة يتغير بتغير المعاني؛ أي أن "المعنى الثابت في العقول والقائم في النفوس هو الذي وراء التغيير في نظام الجملة."[11]

من هنا تتضح لنا العلاقة الرباعية الأبعاد التي حققتها دراسات عبد القاهر الجرجاني في تفهم وجوه الإعجاز في القران الكريم بفعل النظم حيث كشف هذا الأخير عن خصوصيات التأليف وجماليا ته في علاقته بالمرسل (المتكلم) والمتلقي والسياق الذي يرد فيه الكلام أو قل بعملية الإبداع.

كما أن القرآن الكريم " قد أضاف إمكانات كبير ة للنحو بالمفهوم الجمالي التركيبي واستحدث طرقا فنية للربط بين المفردات والجمل والعبارات ، وخلق دلالات متنوعة تتوافق مع أغراضه وأهدافه، وهذا يؤكد لنا أمرا هاما وهو أن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فلو نظرنا للغرض أو المعني دون نظر إلى العلاقات النحوية من حيث فاعليتها في تلك الأغراض فإننا نبتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع. إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة، ولكن باستعمالها في كل جنس أدبي تقدم عطاء فنيا جديدا، وتثري العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو... فالنحو ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا في العملية الإبداعية، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر، وهو الذي يظهر الشكل أو الأسلوب مغلفا بروح الأديب الذي أنتجه، ولا يجوز الحكم علي الأثر الأدبي دون العودة إلى الأداة الفعالة النحو التي أخرجته إلى حيز الوجود."[12]

إن العلاقات التي أشرنا إليها سابقا، هي من صميم عملية التواصل اللغوي، وبذلك شكلت نظرية النظم مبحثا من مباحث اللسانيات، ذلك أننا إذا نظرنا إلى عملية التواصل اللغوي نجدها تحقق العلاقة الرباعية الأبعاد السابقة. " إن نقطة البداية في هذه العملية هي أن يصوغ المتكلم فكرته في قالب لغوي يجري على سنن اللغة المشتركة بينه وبين سامعيه. وهذه العملية مرتبطة في جوهرها بنشاط المخ، وبها يتحقق للرسالة المنطوقة وجود لغوي، لتنتقل بعده إلى طور جديد حيث تتولى وظائف المخ المختصة بضبط النشاط العصبي لأعضاء الجسم إرسال تعليماتها على هيئة مثيرات عصبية تنطلق عبر الممرات العصبية إلى أعضاء النطق، فتنضبط حركاتها في تتابع وتزامن دقيقين بحيث تخرج لنا بالصوت الصحيح في موقعه الصحيح... "[13].

إذا فالحركة شكل تغذيه قوة فاعلة أو بالأحرى هي " الشكل الذي نتعرف من خلاله على النشاط أو الفعل، فالحركة هي التعبير الحقيقي عن الحياة، ومع النمو والتطور والزيادة في الحياة تزداد الأنماط الحركية، خاصة تلك التي يسهم الإنسان في صنعها من الحركات التقنية الهادفة، أو تلك الحركات العامة التي تتكرر بصورة يومية كنشاط حياتي تقليدي عن البشر، يضاف إلي ذلك دور الحركة في التعبير اللغوي بشكل واضح."[14]

و من خلال هذه الاستعمالات نستنتج بعض خصائص الظاهرات الإيقاعية من تناسب وائتلاف وانسجام بين الأصوات والألفاظ والتراكيب والمعاني والصور. ولعلّ هذه الخصائص هي متضمنة في مفهوم النقاد والبلاغيين القدامى للشعر وفي بعض المسائل البلاغية كنظرية النظم ومفهوم البلاغة والفصاحة والعلاقة بين الألفاظ والمعاني وغيرها من المسائل التي تشير إلى بعض قضايا الإيقاع الصوتي وإيقاع المعاني والصور والمحسنات البديعية بفعل صياغتها الأسلوبية وما تطرحه من قضايا وطيدة الصلة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالظاهرات الإيقاعية، منها: المواءمة بين الألفاظ والمعاني، التناسب والمناسبة، التلاؤم والانسجام، التناسق والتشابه والمطابقة والتضاد، وغيرها من العلاقات التي يكشف عنها التوظيف اللغوي.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن الخصائص السابقة قد نظر إليها، في أغلب الحالات في علاقتها بالتركيب اللغوي، على اختلاف مكوناته؛ أي بمعزل عن السياق العام للنص، مما أفقد جانبا مهما في دلالات الإيقاع البلاغي في صلته بالحالات الشعورية والوجدانية لكل من السامع والمتكلم على مستوى أوسع؛ أي النص.

و لعل الخاصية السابقة يمكن أن ندركها، من خلال ما نقله (الجاحظ)، من أقوال وردت في صحيفة (بشر بن المعتمر) والتي تنم عن نظرة كلية للبلاغة، إذ ربط فيها بين المتكلم والسامع والنص.

ويتضح هذا الأمر من خلال حديثه عن المجهود الذي يبدله المتكلم في المواءمة بين الألفاظ والمعاني في علاقتها بأحوال السامعين من جهة، والمقام من جهة أخرى. "فينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات. فإن كان الخطيب متكلما تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا كان أولى به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم وإلى تلك الألفاظ أميل وأحن وبها أشغف..."[15].

ومن هنا تتضح لنا القيمة الإيقاعية للعناصر البلاغية، خاصة في ارتباطها بالسياق العام للنص، علاوة على مادتها الصوتية والتركيبية والدلالية التي تخلقها تلك العناصر، من خلال تواردها في أنساق لغوية مختلفة.

وعلى هذا الأساس فإن "الكيفية التي تتشكل بها الظواهر الأسلوبية والبلاغية داخل النص...هي التي تحدد المسار الإيقاعي وتمنحه صفة الخصوصية والتميز. ولا ريب في أن هذا التوجه في الاهتمام برصد التموضع التركيبي والصوتي والدلالي وملاحظة الحركة المتولدة عنه، سيساعد على فهم آلية الحركة الإيقاعية، وفهم نظامها العام، إذ إنّ أيّا من العناصر المعنوية أو الشكلية لا بد أن يفقد فاعليته خارج النظام الإيقاعي العام، ويستحيل أن يحتفظ بهويته الفنية الخاصة، إذا تغير موضعه من القصيدة أو إذا تواجد في عمل آخر، لأنه في كل مرة يكتسب أو يفقد إيحاءات معينة، وهذا هو سر الخصوصية التي يتميز بها كل عمل خالد."[16].

وعليه فإن الوقوف على خصائص الحركة الإيقاعية المكسِبة النص نضارة وحيوية، وتجددَ إيحاءٍ، ودلالة، لا يقتصر فقط على الظاهرات الإيقاعية العروضية، حيث تعد هذه الأخيرة جزءا مهما من مجال واسع، يجمع بين علوم متعددة.

وهكذا يتبين الدور الفني الهام للإيقاع البلاغي، "كأداة كشف للآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني، ولا يمكن لأي تذوق فني أو تحليل أدبي أن يتجاهل حركته المتواصلة والممتدة على كامل النص، بل إن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين، تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنها هي التي تمنحه مذاق الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة."[17]

فالإيقاع البلاغي " يقدم معينا ثرا لحركة القصيدة، بل إن هذا الجانب هو الأكثر دلالة على ذوق العصر وحضارته، فإذا كان النظام اللغوي قد تواضع عليه أصحاب اللغة والنحو، وإذا كان النظام العروضي قد استتب أمره في بحور محددة فإن الإيقاع البلاغي يظل الأكثر قدرة على إبراز التطور الحضاري إذ يتردد صدى الزمان والمكان من خلال توتراته، ويطل الذوق الحضاري من بين أوتاره."[18].

4- دلالات توظيف الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية:

ومما هو ملاحظ في الشعر العربي القديم كثرة توظيف الأساليب الخبرية مقارنة بالإنشائية ، وربّما يعود ذلك إلى " غلبة الموضوعات التي تضع الشاعر في موقف المخبر عن حاله، أو عن حال غيره، إلا أنّ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الانتقال من الأسلوب الإنشائي إلى الأسلوب الخبري أو العكس ، كان ذا أثر فعال في تغذية الإيقاع البلاغي ، وذلك لأنه يخلق حركة متموّجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاطا ملحوظين. "[19]

وإذا تأملنا الأساليب الإنشائية ، فإننا نجدها تتميز " بروح حوارية ترتفع معها النغمة الصوتية المعبّرة عن النشاط الانفعالي والنفسي ، ويكون مرتكز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معيّن من الأساليب الإنشائية (نداء، استفهام ، نهي ، قسم ، حض ،..) أو يكون مرتكزها صيغة قياسية معيّنة (أمر ، مدح ، ذم ، تعجب) وكلّها أساليب تعكس أزمة المشاعر ، وحيرة العقل وتتطلب تفاعلا أكبر من المتلقي يرافقه عادة نشاط انفعالي يحتاج نفسا قصيرا أو نمطا حواريا متجاوبا بعبارات مختزلة ، ممّا يعكس الحركة والنّشاط على النص ، ويضفي على الإيقاع صفة التنوع بين الارتفاع والهبوط." [20]

وإذا كان الأسلوب الخبري قائما على أساس علاقة الإسناد ، فإنها " ... تقوم عادة على أساس التماثل أو التضاد أو التلازم أو الاستدعاء المجازي مما يفسح المجال أمامها للامتداد في مستوى إيقاعي واحد. عموما يمكننا أن نلحظ للجمل الخبرية مسارين اثنين : إمّا أن تأتي متسلسلة تبدأ بجملة الإسناد ليليها متممات الجملة بحسب المقام ، فتعطي عندئذ حركة هادئة متسلسلة مستوية ، وإمّا أن يصيبها تغيّر بسيط أو كبير ، وبحسب هذا التغيّر تزداد حركة العناصر المؤلفة للعبارة الشعرية وينجم عنها إيقاع حركي متفاعل إمّا صعودا وإمّا هبوطا. وقد تتشابك الحركات الجزئية فتعطي حركة معقّدة متصارعة ، كأن تؤخر جملة الإسناد حتى آخر العبارة ، وتقدّم عليها متمّمات الجملة أو بحذف أحد أركانها أو تقسّم أجزاؤها ... وفي أثناء هذه الحركة الفنية يستحوذ الإيقاع على ذهن المتلقي وعلى قلبه وانتباهه فيثير تفاعله ويوقظ إحساسه."[21]

وإذا كان الأسلوب الخبري يثري دلالات النص وينوعها استنادا على طبيعة التركيب مفسه ، المتنوع بين ابتدائي وطلبي و إنكاري ، فإنّ ذلك التعدد في المعنى والتلون في الحركة يتحقق على مستوى آخر وهو الأغراض المستفادة من الأسلوب الخبري بصرف النظر عن مكونات تركيبه . وهذا ما يعزز اربط التراكيب بالسياق الواردة فيه ، ويكثف دلالات النص من خلال الانتقال من معنى أصلي إلى آخر مجازي .

ومن دون شك ، فإن "... الانتقال في الدّلالات الأسلوبية يزيد الأسلوب سحرا وجاذبية ، ويدفع ملل الرّتابة عند القارئ أو السّامع ..." [22]" ، كما " يدفع إلى التّأمّل والبحث وإعمال الذهن ، لإدراك هذه المعاني اللطيفة ."[23]

إن فكرة اختلاف التركيب باختلاف المعنى المراد التعبير عنه ، أو الغرض المستفاد من الكلام ، قد أدركها البلاغيون القدامى ، من خلال إشارتهم إلى الفروق الموجودة بين دلالات التعبير بالجملة الفعلية والجملة الاسمية ، " ... فإذا أريد الحدوث ، أتى بالجملة الفعليّة ، وإن أريد الثبوت ، أتى بالاسمية ، ويُتفطّن ذلك من قوله تعالى : " **(وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آَمَنُوا قَالُوا آَمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ)** [البقرة ، آ: 14] ، حيث قالوا أوّلا : آمنا ، أي : أحدثنا الإيمان ، وثانيا : إنّا معكم : ثابتون على ما كنّا عليه ، ولو قالوا لم نؤمن ، لدلّ أيضا على الثبوت لأنّ عدم حدوث الإيمان يستلزم ثبوتهم على الكفر، ولكن بالالتزام ، ودلالة المطابقة أقوى ..." [24]

ولعلّ المتأمّل في منهج البلاغيين والنحويين القدامى في دراستهم خصائص الألفاظ أو التراكيب أو ما تعلق بعلم الأسلوب ، يدرك يقينا نظرتهم العميقة للغة العربية ، خاصة في وقوفهم على فكرة أن الاستعمالات اللغوية وإخراج الألفاظ أو التراكيب في صورة معينة ما هو إلا ترتيب للمعاني الكامنة في النفوس والخواطر . ولذلك شملت تلك الدراسات ما هو نفسي وما هو فكري وفلسفي وجمالي في الوقت نفسه ، معتمدين على التذوق ، لكنّ " التذوّق الذي مارسوه على الشكل انخرط في صميم التجربة الإبداعية ، فاستمدوا منه العديد من الرؤى الفكرية والفنّية التي لا يستطيع عامة الناس أن يستنبطوها. وكانوا كلّما انغمسوا في الأسلوب البلاغي انغماس الصوفي النّاسك ، واستغرقوا في عالمه الخاص كانوا يستخرجون لنا ضروبا من الجمال الموحية بالصفاء والنّقاء والبهاء... ومن ثمّ أكّدوا أنّ الصورة اللغوية البلاغية ليست مجرّدة ؛ بل هي صورة تعيش في عالم الحياة ، وتستجيب على الدّوام لكل انفعال ، ولكل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكر ، فظلّت أعمالهم خالدة حيّة في وجداننا ووجدان الدارسين الغربيين المنصفين الذين اعترفوا لهم بالفضل والرّيادة . " [25]

5- إيقاع الأساليب الخبرية :

قصيدة الذبيح الصاعد:

نظمت بسجن بربروس في القاعة التاسعة في الهزيج الثاني من الليل أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أوّل شهيد دشّن المقصلة المرحوم "أحمد زبانا" وذلك ليلة 18 جويلية "تموز" 1955م[26]

قال مفدي زكرياء :

هـــامَ يَخْتَـــالُ كالمَسِـــيحِ وَئِيـــدَا يَتَهَـــادَى ، نَشْـــوانَ ، يتْلُـــو النّشِـــيدَ[27]

نحسّ بركة إيقاعية بسيطة متسلسلة شكّلتها الأفعال : هام، يختال، يتهادى، حيث جاء الفاعل ضميرا مستترا، وأردفت الأفعال بمتمّمات كانت أحوالا، إلا أنها كانت في التركيب نفسه؛ أي جاءت في صيغة أفعال :

هام ← يختال ← مختالا

هام ← يتمادى ← متماديا

هام ← يتلو ← تاليا

ممّا جعل تلك الصفات تبدو متجددة متحركة متّفقة مع مشهد الصعود إلى المقصلة، وهي في الوقت نفسه، صفات ثابتة في الموصوف دلّت على هيئته أثناء وقوع الحدث. وقد عُزّزت تلك الصفات بمكونات اسمية أدت الوظيفة نفسها "وئيدا، نشوان".

وتمتد الحركة الإيقاعية في البيت السابق نحو الأمام في مسار أفقي هادئ. ويتجلى ذلك في التراكيب اللغوية : (كالمسيح وئيدا، ويتلو النّشيدا)، فكان ذلك الاستقرار في المسار الأفقي والهدوء في الحركة، يمثّل هدوءا وثباتا في موقف البطل "أحمد زبانا"، فوافقت بذلك الحركة الإيقاعية طبيعة المشهد الذي دلّت عليه المكونات الفعلية والاسمية.

وشبيه بالحركة الإيقاعية السابقة، نحس إيقاعيا مماثلا مع بعض الاختلافات الطفيفة التي شكّلتها خصوصيات تركيب الجمل، يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

وتَسَـــامَى كـــالرُّوحِ، فِـــي لَيْلَـــةِ القَـــدْ رِ، سَـــلامًا يَشُـــعُّ فِـــي الكَـــونِ عِيـــدا

وامْتطَـــى مَـــذْبَحَ البُطولَـــةِ مِـــعْ رَاجًـــا، ورَانَـــى السَّـــمَاءَ يَرْجُـــو المزيـــدا [28]

حيث نحس بحركة إيقاعية بسيطة في البيت الشعري الأوّل ممّا سبق ، في قول الشاعر (وتسامى) ، وهذا التركيب اللغوي عبارة عن جملة فعلية ـ، تتكوّن من "فعل ماض وفاعل مستتر. لتمتدّ الحركة الإيقاعية في مسار أمامي عبر مكونات الجار والمجرور(شبه الجملة) في ليلة القدر، لتستقر الحركة في الحال (سلاما)، راسمة صورة مقدسة موسومة بالصفاء والنقاء والسّمو والرفعة والطهارة، لتستأنف الحركة في تدفق داعم للأولى، في قوله "يشعّ".

وتتناوب الحركة الإيقاعية في أسلوب الخبر والإنشاء في قول الشاعر:

أ مِـــنَ العَـــدْلِ، صـــاحِبُ الـــدَّارِ يَشْـــقَى ودَخِيـــلٌ بِهـــا، يَعـــيشُ سَـــعِيدَا؟!

أ مِـــنَ العَـــدْلِ، صَـــاحِبُ الـــدَّارِ يَعْـــرَى وغَريـــبٌ، يَحْتَـــلُّ قَصْـــرًا مَشِـــيدَا؟!

ويجـــوعُ ابنُهـــا فيَعـــدَمُ قُوتًـــا ويَنَـــالُ الـــدّخيلُ عَيشًـــا رَغِيـــدَا؟؟

ويُبِـــيحُ المُسْـــتعمِرونَ حِمَاهَـــا ويَظَـــلُّ ابنُهـــا طَرِيـــدًا شَـــرِيدَا؟؟[29]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الشاعر لم يطلب الفهم أي لم يستفهم عن العدل وكيف يكون، وما مظاهره وإنّما أراد دلالات أخرى تستشف من السياق اللغوي، وهنا ننتقل من بنية دلالية موجودة أصلا في الاستفهام إلى بنية دلالية غير موجودة ، أو دلالة ثانية بفعل حركة الانتقال من الحقيقي إلى المجازي.

لقد كانت الحركة الإيقاعية مضغوطة قلقة، تذهب وتجيء، وتنتقل بين صورتين لتكونا محلّ مقارنة بطريقة غير مباشرة؛ إنّها صورة تتناوب بين العَدُوّ الفرنسي وصاحب الدار (المواطن الجزائري)، لتكشف تلك الحركة عن جوّ من القلق والضغط والحيرة على مستوى ذات الشاعر. حيث أحدثت صورة اللاعدل في نفس الشاعر تأثيرا قويا، ممّا جعله يكرر الصيغة نفسها (أَمِنَ العدل، و صاحب الدار)، ليشكّل بذلك حركة إيقاعية مزدوجة؛ أفقية وعمودية بفعل الانتقال إلى تركيب مماثل، وقد دعّم ذلك التماثل نهاية صدري البيتين بفعلين مضارعين مقصورين في وزن مماثل "يَفْعَل" (يشقى ، يعرى) ، ليمثّل ذلك المدّ صيحة الشاعر الرافضة تلك الحالة المزرية.

لينتقل الشاعر من الإنشاء إلى الخبر في حركة إيقاعية متسلسلة بسيطة في مطلع البيتين الثالث والرابع ممّا سبق، من خلال التركيبين (ويجوع ابنها، ويبيح المستعمرون)، وهما متكونان من "فعل وفاعل ، و بالكيفية نفسها، في مطلع العجز (ينال الدخيل ويظل ابنها)، ليتغير التركيب الذي دلّ عليه تغير في الحركة الإيقاعية. وذلك ما نوضحه في المخطط الآتي :

مكون اسمي ـــــــــ يَشْقَى مكون اسمي ـــــــــ يعيش ـــــ مكون اسمي

ـــــــــــــــــ يَعْرَى ـــــــــــــــــ يحتل ـــــــــ مكون اسمي

يَجُوعُ ـــــــــــــــــ بَنَالُ ـــــــــــــــــ

يُبِيحُ ـــــــــــــــــ يَظَلُّ ـــــــــــــــــ

إنّ الانتقال من حالة نفسية تتطلب حوارا في الأساليب الإنشائية، كاشفة عن صراع داخلي إلى حالة إخبار ووصف، هو انتقال يحمل دلالات تأكيد ذلك الصراع من خلال مشاهد حيّة وواقع معيش؛أو بالأحرى واقع مرير معوّض تلك الحركة النفسية.

ويقول الشاعر في قصيدة "وتعطلت لغة الكلام":

نَطَــقَ الرّصــاصُ فَمَــا يُبَــاحُ كَــلامُ ! وَجَــرَى القِصَــاصُ، فَمَــا يُتَــاحُ مَــلامُ!

وقَضــى الزَّمَــانُ، فَــلا مَــرَدَّ لِحُكْمِــهِ وجَــرَى القضــاءُ، وتمّــت الأحْكَــامُ

وســمِعتْ فَرنْسَــا لِلْقِيَامَــةِ وانْطَــوَى يــوم النُّشُــورِ، وجَفَّــتِ الأقــلامُ[30]

نحس بحركة إيقاعية متسلسلة، شكّلتها نسبة التركيب "فعل وفاعل"

نَطَقَ الرَّصَاصُ ← جرى القِصَاص

فما يُباحُ كَلام ← فما يُتاحُ كَلام

نلاحظ التوازن في مكونات التراكيب على مستوى الأبيات الثلاثة:

نطق الرصاص ← جرى القصاص

فما يباح كلام ← فما يتاح ملام

قضى الزمان ← جرى القناع

فلا مردّ لحكمه ← وتمّت الأحكام

وسمعت فرنسا ← وجفّت الأقلام

كما أسهمت بعض الظاهرات البلاغية في خلق انسجام صوتي شكّله السجع بين الرصاص والقصاص وهو جناس في الوقت نفسه.

وكذا الجناس بين (ما يباح كلام وما يتاح ملام) وهو أقرب إلى الترصيع وهو ضرب من التوازي الذي يخلق توازنا وتساويا زمنيا ونغما موسيقيا منسجما يتكرر بعد مسافة متساوية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أضف إلى ذلك التطريز البلاغي وهو ضرب من التوازن أيضا في التركيب والصيغ الصوتية، وذلك في البيتين الثاني والثالث، ممّا سبق :

تَمَّتِ الأَحْكامُ
جَفَّتِ الأَقْلامُ

ولعلّ البنية الإيقاعية في الأبيات السابقة التي ارتكزت على شبكة منظوماتية متعددة من جناس وسجع وترصيع وتطريز ، وبقدر ما شكّل تكثيفا موسيقيا أسهمت في تجليه ظاهرات بلاغية متعددة ، فإنه كشف عن بنية الصراع حول المصير ، وكشف عن استراتيجيات متعددة لجأت إليها الثورة الجزائرية ، فكانت البنية الإيقاعية محيلة إلى إيديولوجيا الثورة في إسماع صوتها العالم وتشكيل ضغط خارجي ، فأحالت البنية الإيقاعية إلى الكشف عن ما اتُّخذ من قرارات وما حُدّد من مصائر وما انتُهج من مقاومة ، مِمَّا هو حاصل بالفعل في تاريخ الثورة الجزائرية ، فكانت البنية الإيقاعية تؤسس لثنائية قوامها ما اتُّخذ وما ينبغي أن يُترك .

***إيقاع أسلوب الشرط :**

وتتجلى الحركة الإيقاعية أكثر في أسلوب الشرط القائم على جملتين، جملة فعل الشرط وجواب الشرط، ومِن ثَمَّ تأهّب الذات وانتظارها جوابا، أي انطلاق حركة ثم انتظار مسارها.

فالأسلوب الخبري يزداد " ترابطا وغنى حين يكشفه أسلوب الشرط الذي يمتاز بحركتين مترابطتين ومتقابلتين في آن معا، الأولى منها تتصاعد في فعل الشرط، والثانية تهبط مع جوابه حيث يصل الإيقاع إلى مستقره.[31]"

من ذلك قول الشاعر:

وإِذَا الشَّـــعْبُ دَاهَمَتْـــهُ الرَّزَايَـــا هَـــبَّ مُسْتَصْـــرِخًا، وَعَـــافَ الرُّكُـــودَا

وَإِذَا الشَّـــعْبُ غَازَلَتْـــهُ الأَمَـــانِي هَـــامَ فِـــي نَيْلِهَـــا، يَـــدُكُّ السُّـــدُودَا[32]

فقد بدأ الإيقاع قويا مرتكزا في أداة الظرف (إذا)، ليصعد في جملة فعل الشرط (الشعب داهمته الرزايا)، ليعود إلى الهبوط مع جملة الجواب حتى مستقر الحركة.

ولعلّ ما يميّز نهاية الحركة في البيتين السابقين هو المدّ الحاصل في (الركودا) و(السدودا) وهو مدّ مزدوج؛ أفقي أمامي في الصائت (الواو)، وأفقي نحو الأعلى في الصائت "الألف" ليكون ذلك الإيقاع تأكيدا على الدلالات الحاصلة في مواقف الشعب الجزائري، التي كشفت عنها الأفعال: هبّ ،عاف، ، هام ويدكّ.

***وتتنوّع أداة الشرط ، لتجيء "مَن"**، مِن ذلك قول الشاعر:

مَـــنْ يَسِـــرِقِ الأَحْـــرَارَ فِـــي كَبِـــدِ السَّـــمَا يَسْـــرِقْ شُـــعُوبًا، واللّصُـــوصُ لِئَـــامُ![33]

يبدأ البيت بإيقاع متوتّر في حركة متصاعدة تتطلّع إلى أفق يبحث عن الاستقرار والراحة، كما هو الشأن في سماع جملة الشرط، فيتعلق صاحبها بجملة الجواب ليتم له المراد والفهم، فيرتاح ، فكذلك تستقر الإيقاعات في حركية جملة جواب الشرط المصّرح بها.

كما أسهم التجانس بين فعل الشرط وفعل جوابه الذي تكررت فيه الجذور، لتكرر إيقاعات أصوات نفسها، لكن في كيفيات مغايرة .

***وقد تجيء الأداة إنْ، كما في قول الشاعر**:

إنْ صَـــاحَ فِـــي أَرْضِ الجَزَائِـــرِ صَـــائِحٌ لَبَّتْـــهُ مِصْـــرُ، وَأَدْرَكَتْـــهُ شَـــامُ[34]

إيقاع الشرط المنطق في حركة متدفقة في جملة فعل الشرط، قد عُزّز بإيقاع الصامت (الصاد) في الفعل "صاح"، والفاعل "صائح"، وكذلك في كلمة "مصر" في جملة جواب الشرط.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما نلاحظ امتداد الحركة الإيقاعية في جملة فعل الشرط بفعل تقديم بعض متمّمات الجملة "في أرض الجزائر"، لتتآزر حركة هذه الجزئيات مع الحركة العامة لأسلوب الشرط، وذلك ما يحقق توافقا دلاليا مع معاني الصياح الممتد في الصوت امتداد الصياح وربوع المكان المعبّر عنه بشبه الجملة (في أرض الجزائر).

وقال في قصيدة : "حروفها حمراء": نظمت بالزنزانة رقم 69، وهي جواب "لفي مولي" (رئيس حكومة فرنسا حينذاك) حين دعا للانتخابات في شتاء 1958م[35]:

إنْ جَهِلْـــتُمْ طَرِيقَـــهُ.... فَعَلَيْهَـــا (لَافِتَـــاتٌ)... حُرُوفُهَـــا حَمْـــرَاءُ!

اِعْتِرَافٌ...فَدَوْلَةٌ...فَسَـــــــــــلامٌ فَكَلامٌ...فَمَوْعِـــــــــــدٌ.....فَجَلَاءُ[36]

تتدفق الإيقاعات في حركة أمامية متسارعة وقد انسجمت دلاليا مع خصوصيات بلاغية وأخرى نحوية، من حذف و عطف ماثل في حرف الفاء المفيدة التعقيب دون تراخ في الزمن.

***إيقاع الجمل الاسمية**

وإذا كان الخبر يتنوّع أو هو أضرب (ابتدائي، طلبي، إنكاري)، فإنه في ذلك التنوع –من دون شك- تنوع دلالي يكشف عنه خصوصية التركيب الذي يؤدي اختلافه إلى اختلاف الدلالة المحققة على مستوى الجملة.

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان:"اقْرَأْ كِتَابَكَ": نظمت بقعر الزنزانة رقم 375 بسجن البرواقية بمناسبة الذكرى الرابعة للثورة الجزائرية 1958م وألقيت بالنيابة في صوت العرب بالقاهرة[37]

واللهُ سَـــــطّرَ لَوْحَهَـــــا بِيَمِينِـــــهِ وَبِنَهْرِهَـــا سَـــكَبَ الجَمَـــالَ فَأَبْـــدَعَا

النِّيـــلُ فَـــتّحَ للغْرِيـــبِ ذِراعَـــهُ والشَّـــعْبُ فـــتّحَ للشَّـــقِيقِ الأَضْـــلُعَا

والجَـــيشُ طَهَّـــرَ بِالقِتَـــالِ (قَنَالَهـــا) وجَمـــالُ أَعْمَـــلَ فِـــي حَشَـــاهَا المِبْضَـــعَا

والطّـــورُ أَبْكَـــى مَـــنْ تَعَـــوَّدَ أَنْ يَـــرَى فِـــي (حَـــائِطِ المَبْكَـــى) يُسِـــيلُ الأَدْمُعَـــا[38]

إيقاعات جمل اسمية مبدوءة بأسماء خبرها جمل فعلية، توزّعت في خطاطة هندسية تكاد تكون متساوية:

الله سطّر
النيل فتّح
الجيش طهّر
والطور أبكى

نلاحظ مجيء أسماء في بداية كل بيت مِمّا جعل المسافة متساوية، فبعد فاصل زمني نعود للموطن نفسه، على وقع أسماء في الصيغة نفسها (الله، النيل، الجيش) مردوفة بأفعال في الصيغة نفسها، لتحقق تلك الأسماء برمزيتها دلالات التأكيد على أشياء فاعلة في الثورة الجزائرية؛ فتلك الأسماء بما تحمله من دلالات تدل على الثبوت استحضرها الشاعر في مخيلته لِمَا كان لها من فضائل كامنة فيها، فاستحقت أن تذكر أوّلا، فالله بجلاله وعظمته كتب لوح مصر بيمينه، والنيل كان وردا سمحا، والجيش أحدث تطهيرا وتصفية للاستعمار الإنجليزي، و جبل الطور أسال دموعا.

ونجد نمطا آخرا للإيقاع في الأسلوب الخبري في إطار الضرب الابتدائي، من ذلك قصيدة" وتكلّم الرشاش جلّ جلاله": قالها في ذكرى احتلال الجزائر 5 يوليو 1830، سنة 1959م[39]

أَرْضُ الجَزَائِـــرِ، والسّـــماءُ، تَحَالَفَـــا فَـــاختطّ حِلْفُهُمَـــا النَّجِيـــعُ الأحمـــرُ!

والأَطْلَـــسُ الجَبَّـــارُ بَـــتَّ قَـــرَارَهُ فَانْـــدَكَّ مِنْـــهُ الأَطْلَـــسُ المُتجبِّـــرُ[40]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

()

نحس بإيقاعات حماسية معزّزة بدلالات التعظيم، تتناوب في تشكيل حركتها الأسماء والأفعال، ففي الجمل الخبرية الاسمية التي خبرها جملة فعلية نحس تصاعد الحركة الإيقاعية لتستقل في الجمل المعطوفة بفعل الفاء :

أرض الجزائر والسماء تحالفا ⟵ فاختطّ

والأطلس الجبّار بثّ قراره ⟵ فاندكّ

وقد خلق ذلك الإيقاع جوا من التوقّع لدى القارئ، فتُحقّق لديه متعة ولذة، فالحركة الإيقاعية صارت مشدودة نحو الأفعال المدغمة (اختطّ واندكّ)، انطلاقتها أسماء، لتستقر في أفعال هي نواتج المكان (أرض الجزائر والأطلس الجبّار)، إنه انتقال من الثبوت إلى الحدوث.

وقال مفدي زكرياء في قصيدته: "وتعطلت لغة الكلام" التي نظمت بسجن بربروس "القاعة التاسعة" في فيفري (شباط) 1957م، بمناسبة خذلان المنظمة الدولية لقضية الجزائر في دورتها الثالثة عشرة[41]

صَـــــحْراؤنا، فَـــــوّارَةٌ بِنُضَّـــــارِنَا ... فيهـــا منـــازلُ عنـــدنا وخِيَّـــامُ

أرْزاقُنـــــا وقْـــــفٌ علَـــــى أبنائِنـــــا ... لـــمْ يُعْطِهـــا لِسِـــواهُم القَسَّـــامُ

وحُقوقُنـــا اعْتَرَفُـــوا بِهَـــا أمْ أنْكَـــروا... ... فطَريقُنـــا لِبُلوغِهـــا الإرْغَـــامُ

وبلادُنـــا بِيَـــدِ "الكُلاص"خَلّاصُـــهَا ... هيهـــاتَ يُجـــدي(مَجْلِسٌ) وخِصَـــامُ[42]

وجِهَادُنـــا مَـــا كَـــانَ قَـــطّ (لِنـــدْوَةٍ) ... بصـــوابها تـــتَحَكّمُ الأرْقـــامُ[43]

نحس بحركة إيقاعية مرتفعة وفيها نبرة حادة كشفت عنها الأسماء صحراء- أرزاق-حقوق- بلاد- جماد. وقد أسهم في تشكيل ذلك الارتفاع المد الحاصل في الأسماء، والمتنوّع بين الفتحة الطويلة في كل من : صحراء-أرزاق- بلاد- جهاد، والضمة الطويلة في لفظة (حقوق).

وممّا زاد التأكيد على تلك الأشياء والثابتة رنين النون (الضمير"نا") للمتكلم الجمع" الذي كان كاشفا عن الفاعلية الجماعية لتحيل إلى خصوصية دفاع الشاعر عن قضية الشعب. كما كان –الضمير الجمعي- صدى مؤكّدا ومعلنا جملة القضايا المتعلقة بمصير الشعب الجزائري من (وطن/صحراء)، و(أرزاق/ مصدر قوت) وحقوقه و كل ما تحمله من معنى، و(جهاد /كفاح) واستعماله "مشروعية الجهاد".

قصيدة تكلّم الرّشاش جلّ جلاله:

قال الشاعر:

والنّـــارُ لِلْألَـــمِ المُبْـــرحِ، بَلْسَـــمٌ ... يَكـــونُ بِهـــا العَظَـــمُ الكَسِـــيرُ فَيُجْبَـــرُ

والنّـــارُ فـــي"مَسِّ الجُنـــونِ" عَزِيمَـــةٌ ... يصَـــلّى بهـــا المســـتعمرُ المتكبّـــرُ[44]

نحس بقوة الإيقاع من بداية البيت، كما نشعر بقوة ضاغطة شكّلتها ظاهرات نحوية ، تمثلت في اسمية الجملة (والنّار)، وأخرى صرفية تمثلت في الإدغام، وثالثة صوتية في كل من : النون والراء واللام والميم، وهي أصوات مجهورة لها رنين وترديد.

وقد كان منطلق تلك القوّة هو منطلق مرجعية إيديولوجية آمن بها الشاعر، وهي اللجوء إلى أسلوب الكفاح المسلح الذي يرتدع به المستعمر ويقضي عليه، كما تقضي النّار على الجنون، في بعض العزائم.

وتطول الحركة الإيقاعية وتمتد في شبه الجملة: (للألم المبرح) و (حسّ الجنون) ليردّد صداها التنوين في كلمتي : (بلسم وعزيمة)، لتستأنف الحركة بعد وقف قصير وتعاود الصعود في الفعلين المعتلي الآخر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(يكوى، يصلى)، والجار والمجرور (بها)، لتستمر من جديد، موحية بضرورة استمرار النار (الكفاح المسلح) خيارا ، تتحقق فيه معاني الحرية والانعتاق .

وقال في القصيدة نفسها:

والغَاصِبون، العَابِثُون،إذَا هُمُ سَمِعُوا الحَديثَ، مِنَ الحَديدِ تَدَبَّرُوا...!

والعُزَّلُ والمُسْتَضْعَفون، إذَا هُمُ تَرَكُوا القِيادَةَ للرّصَاصِ تَحَرَّرُوا...!

والذِّكرَيَاتُ، وإنْ تقَادَمَ عَهْدُها في أَمَّةٍ أَشْبَاهُهَا تَتَكرَّر[45]

نحس بحركة إيقاعية ممتدة نحو الأمام، وقد جانستها الصيغ الصرفية (اسم الفاعل وجمع المذكر السالم) والصوائت (الضمة الطويلة)، لتتعزز أكثر بأسلوب الشرط غير الجازم "إذا هُمُ"، ليتأهّب المتلقي من جديد لسماع ما سيلقى إليه، فيتحقق له الإشباع الفكري، ويقف على موقف العدو. لتستقر الحركة بعدها باستقرار المواقف والإدلاء بها (تدبروا، تحرروا، تتكرّر)، فكان التدبر في أمر الاعتداء والجرائم إذا ووجهوا بصوت من جديد، وكان التحرر لمن نهجوا سياسة الرصاص في الحرب، وكان تكرار الأحداث في أمّة إذا توفرت لها الأسباب نفسها والظروف نفسها كذلك.

وما نحسه في الحركة الإيقاعية في البيت الثالث مما سبق، على الرغم من اشتراك الأبيات في الأسلوب نفسه وهو الشرط، إلاّ أنّنا نحس بوقف أو كسر أو ارتداد في التركيب : وإنْ تقادم عهدها، وكأنّ العودة إلى الذكريات كانت لحظة توقف ؛ لحظة عبرة وتأمّل، وإصدار حكمة، وكذلك طبيعة الفن، التي تستلهم من الماضي لتؤسّس للحاضر.

وقال في القصيدة نفسها:

هي وصمة التاريخ في أطوائها للعالمين، عن(التمدّن) مظهر[46]

هي لعنة الاجيال في (أوحالها) أبدا فرنسا لم تزل تتعثّر

سلْ نِسوة فيما ذبحن، ورضّعا واسأل صبايا، فُكّ عنها المئزر

سلِ المدارس كيف دُك بناؤُها وانظر إلى الأحرار، فيها تقبرُ

وسلِ الحرائقَ في لَظَى نِيرانِها بمنهج الكرام اصّعدت تتبخّر[47]

إلقاء ودفع الحركة الإيقاعية بفعل حركة الإشارة (هي وصمة/هي لعنة)، هي نقلة للمتلقي وسبح ليقف على حقيقة سياسة فرنسا الاستعمارية وما يكون منه من مظاهر التمدن باسم الاحتلال والذي سيكون وصمة عار سيسجلها التاريخ ولعنة ترددها الأجيال وتقرّها.

وبعد ذلك الاستقرار الذي هو وقوف على حقيقة أشياء مشار إليها، ينتقل القارئ في حركة مفاجئة جسدتها صيغة صرفية(سل) المعبّرة عن فعل الأمر الذي استأثر بصيغة وظيفية كسرت خصوصية الزمن الماضي والحاضر، لتجعل المخاطب معنيا بالمشاركة في رؤية الشاعر.

6- إيقاع الأساليب الإنشائية :

***إيقاع الأمر:**

قصيدة "المارد الاسمر":

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قال:

اصـــــدَعْ رفيعـــــا "أيهـــــا المـــــارد" واصـــــعد ســـــريعا أيُّهـــــا الصَّـــــاعِدُ

وحَطِّـــــمِ الأغـــــلالَ واقْـــــذِفْ بهـــــا إلـــــى لظـــــى...! يصـــــهرْ بهـــــا الجاحِـــــدُ

وسَـــــطِّرِ اســـــتقلالَ إفْرِيقْيَـــــا يـــــا أيُّهـــــا ذا المَحْفَـــــلُ الحاشِـــــدُ !!

وادْفَـــــعْ بهـــــا لِلْخُلْـــــدِ جيَّاشَـــــةً يَزْحَـــــفْ بِهَـــــا جِهَـــــادُهُ الخَالِـــــدُ

وابْعَـــــثْ بهـــــا نحـــــو البقـــــآ، طاقـــــة يســـــحَقْ بهـــــا المُســـــتعمِرُ الحاقِـــــدُ[48]

نحس بحركة إيقاعية فيها نوع من الحيوية تتجه أماما "اصدع، حطّم، سطّر، ادفع، وابعث"، لتوجّه ضمير المتلقي وترجه رجّا، حيث نلاحظ توازنا في الحركة وتماثلا في البيت الأول

بين الشطر الأول ⟵ الشطر الثاني

اصدع رفيعا ⟵ اصعد سريعا

أيّها المارد ⟵ أيّها الصاعد

حيث شكّل الجناس بين "اصدع و اصعد" وهو جناس قلب توليدا دلاليا على ما مِن فروق بين الصدّع والصعود". والسّجع بين: رفيعا وسريعا، وبين: المارد و الصاعد. وهو جناس بين فقرتين متساويين، و هذا خلق انسجاما في الإيقاعات.

كما نلمس حركة إيقاعية أخرى شكّلتها أنظمة متنوعة للتركيب من ذلك:

حطِّم ⟵ اقْذِفْ ⟵ يَصْهَرْ

اِدْفَعْ ⟵ يَزْحَفْ بها

اِبْعَثْ ⟵ يُسحَقْ بها

تأخر الفعل (يصهر) الذي كان إيذانا بحركة جديدة، وذلك لاستئناف الحركة في فعل الأمر (اقذف)، بينما نلاحظ اقتراب ذلك المرتكز إلى بداية عجز الأبيات لغياب العطف الذي كان استئنافا وتجديدا للحركة، فكان ذلك حسب نظام الجملة (فعل الأمر وجوابه)، كما هو الشأن في أسلوب الشرط.

وقال في القصيدة نفسها:

وَصِـــيري إلَـــى التَّحْريـــرِ، فـــي عِـــزّةٍ والحَـــزْمُ دِرْعٌ، والحِجَـــى قَائِـــدُ[49]

وفَاوِضِـــي الأقْـــوَامَ فِـــي حِكْمَـــةٍ مَـــا خَـــابَ مَـــنْ تَفكيـــرُهُ الرّائِـــدُ

واضْـــطَلِعِي بِالعِـــبْءِ فِـــي جَبْهَـــةٍ شَـــعْبِيَّةٍ يَرْهَبُهَـــا القَاصِـــدُ[50]

نحس بحركة مغايرة لأسلوب الأمر فيما سبق (اصدع، واصعد) في الأفعال: صيري، فاوضي، اضطلعي، بإضافة فعل الأمر إلى ياء المخاطبة، مِمّا أحدث كسرا في الفعل و جعلنا نحس بهذا الدفع إلى الأمام وقد شكّل حركة أخرى:

سيري في عزة

فاوضي بحكمة

اضطلعي في جبهة

مما زاد في تجانس الإيقاعات بفعل شبه الجملة والتي كانت مكوناتها تحمل الصيغة الصرفية نفسها (فِعْلة، وفَعْلة)؛ إنها الدلالات الخفية؛ إنها المقاصد التي ينقلنا إليها التركيب اللساني ؛ بل إنها الأشياء التي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم قلها الشاعر صراحة، وتلك هي طبيعة الفن بصفة عامة، والشّعر بصفة خاصة، ينقلنا من أشياء قلناها إلى أخرى لم نقلها، تكون وليدة علاقات اللزوم أو الإيحاء.

إنّ الحركة التي شكّلها أسلوب الأمر في الأمثلة السابقة تتفق دلاليا مع معاني السير إلى ميدان التحرير والمفاوضة والاضطلاع، وكلّ ذلك يعني طول التحقّق، كما يعني المثابرة والمواصلة، أو قل هي حقيقة الكفاح و حقيقة كيف يحرز النصر وكيف تستقل الشعوب وتنال حريتها.

*** إيقاع الاستفهام:**

قصيدة "ماذا تخبّئه يا عام ستينا" :

عَـــامٌ مَضَـــى كَـــمْ بِـــهِ خَابَـــتْ أَمَانِينَـــا ... مَـــاذَا تُخَبِّئُـــهُ يَـــا عَـــامُ سِـــتِّينَا؟

هَـلْ جِئْـتَ يَـا عَـامُ بِالبُشْـرَى تُبَارِكُنَـا؟ ... أَمْ جِئْـتَ يَـا عَـامُ بِـالأَحْلَامِ تُلْهِينَـا؟

هَـلْ كَـانَ عِيـدُكَ-لِلتَّحْرِيـرِ- بَـادِرَةً؟ ... أَمْ كَـانَ لِلظُّلْـمِ والطُّغْيَـانِ تَمْكِينَـا؟

وَهَـلْ "لِفَجْـرِكَ" أَشْـبَاهٌ تُعَاوِدُنَـا ... نَنْسَـى بِطَلْعَتِهَـا الغـرآ، دَيَاجِينَـا؟

وَهَـلْ سَيُنْصَـفُ شَـعْبٌ بَـاتَ يَجْحَـدُهُ ... مَـنْ ظَـنَّ بالسِّـلْمِ، فِـي الـدُّنْيَا يُمْنِينَـا[51]

نحس بإيقاعات فيها نوع من الثقل، وهو يتوافق دلاليا مع ما تحمله الأبيات من معان: طول المدة، الشك والحيرة، السيطرة ، طول العذاب وكثرة الأمنيات.

إنّه إيقاع مقيّد أفقيا، يصوّر حوارا في أدوات استفهامية تنوّعت بين : (ماذا وهل)، وهو حوار مع الزمن، وكأنّ الشاعر يحاول أن يسترق منه الإجابة أو ينتظر الإجابة في عجل، أو يريد توضيحات، وكأنّه يعلم ما يخفيه الزمن ولكنّه يريد التأكد، فنفسه تموج بين استفسار الزمن و البوح بمضمون الجواب؛ إنها إيقاعات كاشفة عن الحالة النفسية للشاعر من محاولة الخلاص ممّا يعانيه الشعب، لتدل بذلك إيقاعات الاستفهام على التطلع إلى التحرر، و التخوّف من المستقبل، و الحيرة ومحاولة الخلاص.

*** قصيدة "إلى الذين تمرّدوا!!!":** نظمت إثر مهزلة السدود والحواجز التي أقامها المتشردون في 27 جانفي سنة 1960م.

قال:

مـــا للعصـــابة فـــي الجزائـــر مالهـــا؟ ... مـــا للجبـــابر ســـاجدين، حِيالهـــا؟

مـــا للعصـــاة، علـــى العتـــاة تمـــرّدت ... فغـــدت تصـــبّ علـــى الـــرؤوس نكالهـــا!؟

مـــا بالهـــا بعـــد الـــدلال تنكّـــرت ... لبلادهـــا، ومـــن الـــذي أوحـــى لهـــا؟

فهـــل الجزائـــر أفرغـــت فضـــلاتها؟ ... وهـــل الجزائـــر أخرجـــت أثقالهـــا؟

أم هـــل فرنســـا أصـــرفت فـــي عســـفها ... فأذاقهـــا عـــدل الســـماء و بالهـــا؟[52]

نحس بإيقاع حزين يوحي بحسرة وتأسّف، وقد آزرته أصوات الهمس الكثيرة في الأبيات خاصة السين والصاد والتاء والهاء، ويتجلى ذلك في الكلمات : العصابة- العصاة- تعصب، ساجدين- الرؤوس- فرنسا- أحرقت-عسفها- أسماء، العصاة، العتاد، تمردت/ قعدت/تصبّ/ تنكّرت/ أسرفت.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنها حركة إيقاعية متصاعدة توحي بتوتر وخيبة، أو قل بحث عن الإجابة وتزداد حدة في التركيب : فهل الجزائر أفرغت فضلاتها؟ ليبلغ الشاعر قمة التحسّر والتأسف على أولئك الذين تمردوا على وطنهم و تنكّروا له.

وممّا اجتمع فيه النداء والأمر ، قول الشاعر في قصيدة "إلى أغادير الشهيدة "

اِضْطربْ يا بَحرُ، واخْفقْ يا فضآ = واحتدمْ يا خطبُ، وانْزلْ ياقَضَا..
وارجِفِي يا أرضُ، أَوْ لا ترجفي = أنا في المحنة لا أدري البكاء
واخسُفي يا دارُ، أَوْ لا تخْسُفِي = أنا من علّمه المجدُ البِنَا[53]

نحس في البيت الأول بحركة إيقاعية متماوجة كالمد والجزر، حركة تسير في تواتر منكسر، في اضطراب وخفق، لتستوي في (يا بحر)، وتمتد في (يا فضا)، و الشيء نفسه في البيت الثاني.

ويمكن أنْ نلاحظ انسجاما في الحركة الإيقاعية على مستوى بعض الأنظمة:

- أوّلها:

صدر البيت الأول عجز البيت الأول
أمر نداء، أمر نداء أمر نداء، أمر نداء

المزاوجة بين الأمر والنداء في توزيع منتظم شكّل إيقاعا متجانسا ، تتناوب فيه الحركة بتناوب الأسلوبين.

ثانيهما:

أمر أمر أمر أمر

ثالثهما:

نداء نداء نداء نداء

لتمتد الحركة الإيقاعية نحو الأمام في صيغة "ارجفي"، في اتصال فعل الأمر بياء المخاطبة، ليحدث بعدها انزياح إيقاعي، بفعل طباق السلب في قوله: (أو لا ترجفي)، ليثير بذلك مشاعر المتلقي ويحدث فيه رجة أخرى، في انتظاره صيغة أمر بعدها نداء. ليحقق لنا نظاما آخر:

أمر (ياء المخاطبة)ـــــ نداء ـــــ نهي
أمر (ياء المخاطبة)ـــــ نداء ـــــ نهي

ولعلّ الحركة الإيقاعية المضغوطة في فعل الأمر "اضطراب-اخفق- اقتحم- وانزل" والسريعة في الوقت نفسه، تكشف عن تلهّف الشاعر في تحقق ذلك المطلوب، أو قلق الشاعر ولا مبالاته بما يحدث، فإنه يقبل ما ينجم عنه اضطراب البحر أو خفق الفضاء أو احتدام الخطب أو نزول القضاء، أو رجف الأرض أو خسف الدار، إنه ليس ممّن يخشى كلّ ذلك، إنه العارف المجرّب، إنه المقاوم الصامد، ذلك أنّ ما آمن به أقوى، وأنّ ما يحدث من انقلاب في الطبيعة والكون لن يغيّر أفكاره أو ما آمن به.

كما أن الاتفاق الدلالي حصل بين الوحدات المعجمية "اضطرب، اخفق، احتدم، انزل، ارجفي، اخسفي"، وطبيعة الحركة الإيقاعية التي عبّرت عنها صيغة الأمر في إيقاع فعل الأمر، من حدوث التذبذب في الحركة أو التأجج بين الذهاب والإيّاب أو الضغط أو الانكسار أو الانطلاق من نقطة بغتة، والانتقال من حالة سكون إلى حالة اضطراب ، أو خرق السكون.

- **مما اجتمع فيه النداء و التعجب و الأمر:**

قال الشاعر في قصيدة المغرب العربي "أنت جناحه" :

يـا شـعب تـونس، كـم لتـونس فـي الفـدآ صـــفحات مجـــد، خطّهـــا الأمجـــاد
أكـــرم بهـــا حريـــة، قربانهـــا - يـــا تـــونس- المهجـــات والأكبـــاد
واذكـــر لأحـــرار الـــبلاد مواقفـــا يســـمو بهـــا فـــي الخالـــدين جهـــاد
واصـعدْ، وخُـض، يـا شـعب معركـة البنـآ فـــالعزّ مـــن عـــرق الجبـــين يشـــادُ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المغـــــرب العربـــــيُّ أنـــــتَ جناحُـــــهُ حـــــرّك جناحـــــك يصـــــعد المنطـــــاد

ولتشـــــهد الـــــدنيا هنالـــــك وَحْـــــدَةً جبّـــــارة، تُفـــــتح لهـــــا الآبـــــاد[54]

تمتد الحركة الإيقاعية في أسلوب النداء، لتزداد طولا، وكأنه كثرة الإخبار، إغراق في البحث عن صفحات المجد التي لا تعد ولا تحصى . ويجعلها الشاعر تتداعى في مخيلة المتلقي بفعل "كم الخبرية"لتكسر الحركة الإيقاعية كالسوط اللاهبِ الضميرَ، حينما تحركه بواعث تجهل حقيقتها، فتثير في النفس انفعالا، دهشة وتعجبا، فكانت صيغة التعجب "أفعل به" المتجانسة دلالية مع كم الخبرية، إنها نتيجة حتمية لحدوث الانفعال والتعجب.

لينقلنا الشاعر إلى حركة يتجه فيها إلى المخاطب من ذات مُثارة إلى خلق إثارة، إلى خلق مشاركة وجدانية من طرف المتلقي، إن إيقاع النفس وإيقاع الإثارة، والتعجب يتطلب نماذج، يتطلب شهادة يتطلب تذكرا وإعمالا للذاكرة، لتستوي الحركة بعدها في الجملتين الفعليتين (يسمو وتمتد) بفعل تقديم الجار والمجرور(في الخالدين).

وتتوالى الحركة الإيقاعية في شكل متسارع "اصعد، خض"؛ إنها معركة المصير و معركة البناء، فهي تتطلب سرعة وتداركا وحزما، فكأن الشاعر يلحّ على تلك المعاني من خلال تكرار لفظ تونس. لتستوي الحركة الإيقاعية، و تفتر وتهدأ، بتقرير حقيقة، محورها في جملة اسمية تفيد الثبوت "المغرب العربي أنت جناحه- وكأنّ الاطمئنان والقناعة قد تحققا لدى الشاعر.

الحركة الإيقاعية تقدّم دليلا على ما أقره الشاعر، فيأتي بتركيب يجمع بين حركتين إيقاعيتين تتصاعد كالقذيفة في حركة سريعة في (حرّك جناحك) ليكون لها أثر أو ربط السبب بالمسبّب، (يصعد المنطاد) لتتغير صيغة الأمر ولكن في السياق نفسه "سياق الأمر"، لنقف على صيغة فعل المضارع المقرون بلام الأمر، وكأن الشاعر ينقلنا جميعا في موكب، ليكون الأمر (تشهد الدنيا)، ليس أمرا للدّنيا، إنه أمر لكل إنسان، لكل ضمير، لكل عقل، لأن الشهادة ستكون منّا، فيجعلنا نتساوق و حركة الأمر، ونقوم نحن بالشهادة.

وقد عزز ذلك الوحدات اللسانية "وحدة" والنعت جبارة، إنها وحدة لا تتحقّق إلا بنا، أو بالأحرى في ما كان في "ليشهد" لتمتد الحركة الإيقاعية في الظرف والمفعول به والبعض لتستقر في جواب الأمر "تُفتح".

خاتمة:

من خلال هذه النماذج المقدمة لإيقاع الخبر والإنشاء في شعر مفدي زكرياء نستنتج أن الحركة الإيقاعية في النوعين السابقين من الأسلوب ، تمد الدارس بأدوات إجرائية خصبة تعزز تفسير دلالات النص في علاقته بصاحبه وقارئه أو سامعه والسياق الوارد فيه والظروف الاجتماعية التي أنتجته .

والشيء المؤكد هو ارتباط تلك الحركة التي شكّلتها التراكيب- سواء جاءت في صيغة إنشائية أم خبرية – بالحالة النفسية والشعورية للشاعر ، فكشفت عن مكنوناته ورؤاه لجملة من العناصر التي كونت مرجعيته حول الثورة والتغيير والبناء والحضارة والتقدم ، لتتفرّد في نسيج خاص ميّز الشاعر مفدي زكرياء عن غيره من الشعراء على مستوى التشكيل .

هوامش وإحالات :

1– محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976م، ص/42.

2 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3– سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م، ص/109، 110.

4– ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1994م، ص/12، 13.

5–عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2003م، ص/170.

6- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص/169.
7-محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص/36.35.
8-المرجع نفسه ، ص/.36
9-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طبع مكتبة الخانجي بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000 م، ص/525.
10-المصدر نفسه ، ص/526.
11-:المصدر نفسه، ص/ 527.
12-محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص/43.
13-سعد عبد العزيز مصلوح ،دراسة السمع والكلام - صوتيات اللغة من السمع إلي الإدراك-(ط1)، عالم الكتب للنشر و التوزيع والطباعة، القاهرة 2000 م، ص/06.
14-:محمد محمد داود، الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة- ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 م، ص/37.
15- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين ،تحقيق د.درويش جويدي، الجزء الأول، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ،2003 م، ص/92.
16-ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، ط(01)، منشورات دار القلم العربي، حلب،1997 م، ص/12.
17-المرجع نفسه ، ص/13.12.
18-المرجع نفسه، ص/13.
19-المرجع نفسه ، ص/217.
20 – سميرة أبو حمدان : الاسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،ص/218.
21– المرجع نفسه ، ص/.219
22– عبد السّلام أحمد الرّاغب : الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق ، نصوص قرآنية، ط(01)، دار القلم العربي ودار الرفاعي للنشر والتوزيع ، سوريا ، حلب ، 2005 م ، ص/.57
23 – المرجع نفسه ، ص/57 ، .58
24– زكي الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني : الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ط (1) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ص/.68

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

25- حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية) ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2005 م ، ص/18.

26– مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ط (04) ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2005 م، ص/9.

27- المصدر نفسه ، ص/10.

28- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/10.

29- المصدر نفسه، ص/16.

30- مفدي زكرياء :اللهب المقدس، ص/42

31– سميرة أبو حمدان :الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/220.

32- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص 16/15.

33- مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/48.

34- المصدر نفسه، ص/51.

35– المصدر نفسه، ص 53.

36- مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/54.

37– المصدر نفسه ، ص/57.

38- المصدر نفسه، ص/63.

39– مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/133.

40- المصدر نفسه ، ص/134.

41– المصدر نفسه ، ص/133.

42- المصدر نفسه، ص/50.

43- المصدر نفسه، ص/51.

44- مفدي زكرياء : اللهب المقدس،ص/134.

45- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/137.

46- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

47- المصدر نفسه، ص/138.

48- مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/146

49- مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ص/147.

50- المصدر نفسه، ص/148.

51- مفدي زكرياء :اللهب المقدس، ص/149.

52- مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/156

53– المصدر نفسه،ص/166.

54- مفدي زكرياء : اللهب المقدس ، ص/171.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع:

1) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، ط(01)، منشورات دار القلم العربي، حلب،1997 م.
2) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، البيان والتبيين ،تحقيق د.درويش جويدي، الجزء الأول، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ، 2003 م.
3) الجرجاني (زكي الدين محمد بن علي بن محمد): الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ط (1) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
4) الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طبع مكتبة الخانجي بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000 م.
5) حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية) ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2005 م .
6) سعد عبد العزيز مصلوح ،دراسة السمع والكلام – صوتيات اللغة من السمع إلي الإدراك– (ط1)، عالم الكتب للنشر و التوزيع والطباعة، القاهرة 2000 م.
7) سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م.
8) عبد السّلام أحمد الرّاغب : الدراسة الأدبية، النظرية والتطبيق ، نصوص قرآنية، ط(01)، دار القلم العربي ودار الرفاعي للنشر والتوزيع ، سوريا ، حلب ، 2005 م.
9) عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2003م.
10) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976م.
11) محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
12) محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
13) محمد محمد داود، الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة- ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 م
14) مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ط (04) ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2005 م.
15) ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1994م.
16) محمد محمد داود، الدلالة والحركة- دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة- ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002 م
17) مفدي زكرياء : اللهب المقدس، ط (04) ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2005 م.
18) ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1994م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com