



"تجليات حادثة الإيقاع في ديوان اللهب المقدس لمفدي زكريا"
*Manifestations of the rhythm in its modern form in the collection
"sacred flame" of Moufdi Zakaria*

د. ليلى رحمانى*، جامعة أبو بكر بلقايد- تلمسان، الجزائر. البريد الإلكتروني: leila.rahmani@univ-tlemcen.dz

تاريخ المقال

النشر: 2024-12-26

القبول: 2024-12-17

الإرسال: 2024-04-30

الكلمات المفتاحية

ملخص البحث

مفدي زكريا
الشعر
الإيقاع
تجليات الحادثة
اللهب المقدس

يعدّ مفدي زكريا أحد الشعراء الجزائريين الذين منحوا الشعر عطاء خاصا فكانت الموسيقى نهرا متدفقا في شعره ومعلوم أنّ الشرط الأول في الموسيقى هو الإيقاع الذي يعتبر جوهر القصيدة بحيث يهبها رونقا ولذة ويقودها للحس الأبلغ في أذن المستمع، إذ يعتبر ديوان اللهب المقدس فيضا من الطاقة الموسيقية وتعدّ القصيدة العمودية التقليدية الشكل الأول الذي مارس مفدي من خلاله التكوين العروضي لنصوصه وإن استفاد من التجديدات التي طرحها حركة التجديد في العصر الحديث على شكل القصيدة العمودية والتي مست بعض قصائد الديوان فكان لزاما عليه أن يجاري هذا التطور. وهذا ما ستحاول هذه الدراسة البحث فيه والكشف عنه في نصوصه من خلال ديوان اللهب المقدس.

Abstract

Moufdi Zakaria is an Algerian poet who gave poetry a special gift. The music was like a river flowing into his poetry. It is known that the first requirement of music is the rhythm, which is the fundamental content of the poem, since it gives it radiance and delight and carries it to the greatest meaning in the ear of the receiver. For this purpose, the collection "the sacred flame" of Zakaria is considered as a flood of musical energy. The traditional vertical poem in its first form was used by the poet although, he took advantage of the changes demanded by the revival movement on the form of the vertical poem, which has touched some of the library poems and has forced him to submit to this progress. That's what this study will try to look into his poems through the sacred flame.

Keywords

Moufdi Zakaria
Poetry
Rhythm
Manifestations modernity
Sacred flame

* المؤلف المرسل

النسق التفعيلي أسلوب وحرية في النظام العروضي، يقوم على الوحدة الموسيقية المتمثلة في التفعيلة كأساس عروضي، "فهو شعر موزون يخضع لعروض الخليل، وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في السطر، خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل". (الملائكة، 2007، صفحة 58) فهذا النوع الجديد من الشعر يعتمد على التفعيلة التي تتفاعل وتناسق مع تفاعيل أخرى في السطر الشعري وعلى حرية تامة في عددها الذي يتوزع داخل السطر الشعري، هنا نقول أن الشاعر المعاصر استطاع التحرر من ذلك الالتزام الذي فرض عليه بالعدد المحدد للتفعيلات داخل البيت الشعري إلى السطر الشعري غير محدد التفعيلات. فربما يكون السطر مكونا من تفعيلة واحدة أو جزء منها أو أكثر من ذلك فطول السطر أو قصره راجع إلى الحالة النفسية لدى الشاعر. على حسب رأي عز الدين اسماعيل هو أن يكون التشكيل الموسيقي في مجمله تابعا بطريقة مباشرة مباشر لحالة الشاعر النفسية، مضيفا أن القصيدة من هذا المنظور صورة موسيقية متكاملة، تجتمع فيها النغمات الموسيقية أو تتنافر منتجة نوعا من الإيقاع الذي له دور في تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة. (إسماعيل، 1978، صفحة 63)

لذلك اعتمد الشاعر مفدي زكريا على التفعيلة كوحدة إيقاعية في عمله الفني مكسرا، بذلك وحدة البيت التقليدي ومفجرا من خلال ذلك طاقته المخبئة وذلك من خلال ضرورة التكافؤ الحسي الموسيقي مع اللغة والمعاني في وحدة واحدة فعلى قدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر غير ثابتة أو غير مخططة يجب أن تكون التفاعيل تلك الوحدات الإيقاعية لها القدرة أن تمتص الشحنات

الوجدانية للشاعر وبالتالي يكون هذا الامتصاص ايجابيا خصبا معبرا بكل جلاء واستقلالية ويعطي ثنائية إضاءة أكثر. (السيد، 1995، صفحة 165). وبالتالي يكون سر هذه الموسيقى الكامن في هذا النوع من الشعر- النسق التفعيلي- هو إيقاع نابع من تناغم داخلي حركي خفي له همسات وجدانية.. وهذا ما سنراه في إيقاع شعر التفعيلة في (اللهب المقدس)، فقد نظم الشاعر منه ثمانى قصائد من أصل خمسة وخمسين قصيدة (55) بنسبة 14.45%.

وسنقوم برصد الأنماط المشكلة للتفعيلة المستخدمة والتي جاءت من البحور الصافية فقط، وهي كالآتي: (فاعلاتن) من الرمل- (فعولن) من المتقارب (فاعلن) من المتدارك. 1. إيقاع تفعيلة الرمل: فاعلاتن (- -) تأتي في المرتبة الأولى وقد استفاد الشاعر من التغيرات التي تطرأ على التفعيلة السالمة فاعلاتن ومشتقتها فاعلاتن وهي المشتقة الوحيدة المسموح استخدامها دون قيد، أما باقي المتغيرات فضمن شروط منها: فاعلن- فاعلاتن- فعلا- فاعلاتن وهذه الشروط هي عدم حشرها بين التفعيلات الكاملة واقتصار استخدامها في بداية البيت أو نهايته.

فنوع الشاعر ف ي توظيفه لها في أواخر السطور الشعرية بحيث وردت على شكل التفعيلة الصحيحة فقط أو الصحيحة والمتغيرة أو المتغيرة فقط الضابطة لنهاية السطور الشعرية. فمن أهم الظواهر الإيقاعية لنمط التفعيلة الأخيرة:

1. نمط التفعيلة السالمة (فاعلاتن) والمخبونة (فاعلاتن):

كما في قوله: «أنا نائر». (مفدي، 2007، صفحة 124)

في الحنايا

- -

فاعلاتن

وسوادِ اللَّيْلِ قَائِمٌ

ن - - - - -

فاعلاتن فاعلاتن

مَالَتْ الْأَكْوَانُ سَكْرَى

ن - - - - -

فاعلاتن فاعلاتن

تَمَلَّتْ

ن - -

فاعلاتن

أَوْدَعَتْهَا مُهْجَةُ الْأَقْدَارِ سِرًّا

ن - - - - -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في الزَّوَايَا

- ن -

فاعلاتن

بَيْنَ سَهْرَانِ وَنَائِمٍ

ن - - / - -

فاعلاتن فاعلاتن.

لجأ الشاعر إلى تفعيلة بحر الرمل الرئيسية

فاعلاتن ومشتقتها فاعلاتن، ونوع في عددها في

السّطر ما بين تفعيلة واثنين وثلاث.

وكّل مقطع عبّر عن أنا الشاعر الثائرة شعوريا

ونبض بإيقاع تفعيلة الرمل.

1 2. نمط التفعيلة السالمة (فاعلاتن) والمحدوفة

(فاعلن) والمخبونة المحدوفة (فعلا):

كما جاء في قوله (أَرْضُ أُمِّي وَأَبِي): (مفدي،

2007، صفحة 107)

خَلَدُوا

- ن -

فاعلن

خَلَدُوا

- ن -

فاعلن

خَلَدُوا يَوْمَ الْجَلَا

- ن - - - - -

فاعلاتن فاعلن

عَنْ بِلَادِ الْمَغْرِبِ

- ن - - - - -

فاعلاتن فاعلن

عَنْ سَهُولِي عَنْ شِعَابِي

- ن - - - - -

فاعلاتن فاعلاتن

عَنْ دُرُوبِي عَنْ تُرَابِي

- ن - - - - -

فاعلاتن فاعلاتن

أَرْضُ أُمِّي وَأَبِي

- ن - - - - -

فاعلاتن فعلا

خَلَدُوا... يَوْمَ الْجَلَا

- ن - - - - -

فاعلاتن فاعلن.

جاء الشاعر بسحر موسيقي وهو يختتم كلّ

سّطر بالمغيرتين (فاعلن) و(فعلا) معبرا عن فرحته

وبهجته بجلاء الجيش الفرنسي من القواعد

المغربية.

3.1 نمط التفعيلة فاعلن وفَعِلَا:

جاء بها في قصيدة "النشيد الرسمي للإتحاد

العام للشاغلين الجزائريين " منها قوله: (مفدي،

2007، صفحة 100)

نَحْنُ جُنْدُ الْإِتِّحَادِ وَالْعَمَلِ نُنْجِزُ الْأَشْغَالَ لَا نَرْضَى

ن - - - - -

فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلن

فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلن

نَعْقِدُ الْعَزْمَ لَتَحْقِيقِ الْأَمَلِ نَرْفَعُ الرَايَةَ مَا بَيْنَ

- ن - - - - -

فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعِلن	نَفْتُلُ السَّوَاعِدَا...نَحْمِلُ الشَّدَائِدَا...نَبْلُغُ الْمَقَاصِدَا
ن - ن - - - ن -	ن - ن - - - ن - ن - ن - ن - ن - ن -
فاعِلاتن/فاعِلن/فاعِلات/فاعِلن	نَحْنُ عُمَالُ، نَهْضُنَا لِلْبَنَّا وَوَهَبْنَا رُوحَنَا، وَالْبَدَنَّا
ن - - - ن - - - ن -	ن - - - ن - - - ن - ن - ن - - - ن -
فاعِلاتن	فاعِلاتن/فاعِلاتن/فاعِلن
قَصَّةُ الْإِيْمَانِ	وَصَنَعْنَا مِنْ دِمَانَا وَطَنًا
ن - - - ن -	ن - - - ن - - - ن - ن - ن - - - ن -
فاعِلاتن	فاعِلاتن/فاعِلاتن/فاعِلن
أَدْفَعُوهَا	وَأَنْدَفَعْنَا فَسَبَقْنَا الزَّمَنَّا
ن - -	ن - - - ن - - - ن - ن - ن - - - ن -
فاعِلاتن	فاعِلاتن/فاعِلاتن/فاعِلن
فِي الْوُجُودِ	ها هو الشاعر يستخدم الـتفعيلة (فاعِلاتن)
ن - ن -	بكل حرية وعذوبة، أمّا التفعيلة المتغيرة منها فقد
فاعِلن	تكرّرت في الأبيات وكانت إضافة نوعية على
لِلخُلُودِ	موسيقى التفعيلة.
ن - ن -	فجعل الشاعر لكل قصيدة هندسة خاصة
فاعِلن	بتنوع التفعيلة، وهذا التنوع أثرى الإيقاع الخاص
شَاخِرَاتٍ بِالسُّدُودِ	لكل قصيدة والإيقاع العام للوحدة الرملية.
ن - - - ن - -	وقد اعتمد مفدي زكريا الم قطع الشعري
فاعِلاتن/فاعِلن	المركب من (فاعِلاتن) لضابط إيقاعي للموسيقى
هَازِنَاتٍ بِالخُلُودِ	الناشئة من تنوع التفعيلة في المقاطع اللاحقة له،
ن - - / ن - ن -	كما في قصيدة (ادفعوها) فهذا العنوان يركز عليه
فاعِلاتن/فاعِلن	إيقاع سطورها اللاحقة منطلقا بإيقاع الأمر، يقول
أَدْفَعُوهَا	منها: (مفدي، 2007، صفحة 249)
فاعِلاتن	أَدْفَعُوهَا
لقد جاء السطر الشعري (ادفعوها) الذي	ن - -
يتكون من تفعيلة واحدة (فاعِلاتن) وهي مفتاح	فاعِلاتن
الفكرة المسيطرة ليضبط المعنى لحظة التأسي على	في ضمير الليل، يجتاح السكون
بنزرت إثر العدوان الفرنسي عليها وبالتالي يضبط	ن - - - ن - - - ن -
الإيقاع الموسيقي للدفع الشعري اللاحقة له، فكل	فاعِلاتن/فاعِلاتن/فاعِلن
سطر تابع له يتكون إمّا من ثلاث تفعيلات أو	تَتَرَامَى كَالْقَضَا
تفعيلتين أو تفعيلة واحدة. فكان المقطع القائم على	ن - - - ن -
التفعيلة الواحدة ضابطا لإيقاع بقية المقاطع،	فاعِلاتن/فاعِلن
فيمكننا أن نحذف المقطع الشعري الضابط ولا	وَتَدْوِي فِي الْفَضَا

ينكسر البحر الشعري و لكن الإيقاع يضطرب لأنه وقفة إيقاعية تلتقط فيها النفس.

2. إيقاع المزج بين البحور:

هو أن يمزج الشاعر أكثر من بحر أو أن يجمع بين عدة بحور في القصيدة الواحدة، بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد، فلما وضعت نازك قوائين النسق التفعيلي دعت الى أن تفاعيله لا يجب أن تتجاوز الثمانية، وهي تفاعيل البحور الخلية الصافية، وأنه لا يجوز المزج بينهما، كما لا يجوز المزج بين البحور الشعرية (الملائكة، 2007، صفحة 81). فهذه القوانين لم يحفل لها الشعراء وعارضها فيها بعض النقاد، فقد أجاز عز الدين إسماعيل الانتقال من بحر إلى آخر داخل القصيدة ذاتها، ولكن وفق مقاييس أن يكون الانتقال من سطر قائم على تفعيلة إلى سطر قائم على تفعيلة أخرى، ولا يقبل ولا يتحقق إلا في الحالات الآتية: لابد للمقطع الجديد أن يكون بداية لمقطع آخر من القصيدة أو يكون هذا المقطع معبرا عن تحول في الدفقة الشعورية، وفي حال انعدام هاتين الحاليتين، حينها يجب أن توجد رابطة تداخل بيت التفعيلة المستعملة في المقطع الأول والتفعيلة المستعملة في المقطع الذي يليه على أن ي حسن الشاعر استغلال هذه العلاقة من الناحية الفنية. (عز الدين، 1981، صفحة 89)

وعموما ما تكون علاقة التداخل في القصيدة الواحدة بين مقاطعها قائمة على مبدأ التشابه الموجود بين تفاعيل البحور في أسبابها و أوتادها. وبذلك تكون أي نقطة صالحة ل بداية مقطع لبحر ما إلا أن هذا المزج الحاصل "مرهون بالانسجام بين الدلالة والوزن الشعري واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلاسة الانتقال إيقاعيا،

لأن التغير في الوزن يصاحبه تغير في كياننا". (عبد الفتاح، 1985، صفحة 51).

وتجربة مفدي في اللهب المقدس تعد أكثر وضوحا في المزج بين تفاعيلات البحور.

1-2. المزج بين المتقارب والمتدارك والرمل:

يقول من قصيدة "نشيد بنت الجزائر": (مفدي، 2007، صفحة 93)

أنا بنتُ العَرَبِ	أنا بنتُ الجزائرُ
وَدَعَا لِلْكِفَاخِ	يَوْمَ نَادِي الْمُنَادِي
وَتَرَكْتُ الْمَزَاخِ	فُمْتُ أَحْيِي بِلَادِي
وَعَدَوْتُ الْجَنَاحِ	وَصَدَقْتُ جِهَادِي
وَأَذَاوِي الْجِرَاحِ	أَنْتَبِرِي لِلْأَعَادِي

يقابلها عروضيا.

فعولن فاعلن	فاعولن فاعلاتن
فعلن فاعلان	فاعلن فاعلاتن
فعلن فاعلان	فاعلن فاعلاتن
فعلن فاعلان	فاعولن فاعلاتن
فعلن فاعلان.	فاعلن فاعلاتن.

لقد بني هذا الإيقاع على تفعيلتي الخليل الخماسية (فاعلن / فعولن) لإيقاعي المتقارب والمتدارك وعلى التفعيلة السباعية (فاعلاتن) من إيقاع الرمل.

فجاء الإيقاع معتمدا على التفاعيلات الثلاث معًا في مزيج إيقاعي متنوع، إذ جاءت أحشاء القصيدة من التفعيلة السالمة فاعلن والمخبونة منها فعلن - وهي صورة جائزة - ومن التفعيلة السالمة فعولن فقط ومن التفعيلة السالمة فاعلاتن والمقصورة منها فاعلان.

2-2. المزج بين المتدارك والمتقارب:

نظم الشاعر منه قصيدته "عشت يا علم"، التي يقول منها: (مفدي، 2007، صفحة 75)

هيا... هيا اهتفوا

--- ٥ ---

عولن عولن فعو

وارفعُوا العَلَمَ	من التنوّع الموسيقي المتاح من تنوّع مشتقاتها
- - - - -	وطريقة تركيبها.
فاعِلن فَعَو	فنراه يجيد استخدام المشتقات بما ينبئ عن
وَأَشْدُّوا، وَاهْتَفُّوا	إحساس موسيقي متميّز.
- - - - -	وما يمكن قوله هو إنّ اختيار الشاعر
فاعِلن فاعِلن	للتفعيلتين كان من منطلق مرونتهما لأنّه "يدرك
وَاعْزِفُوا النَغَمَ	الوسيلة الموسيقية الفدّة التي يمكن بها أن تجتمع
- - - - -	التفعيلتان دون أن يحسّ القارئ بغرابة الانتقال".
فاعِلن فَعَو	(الملائكة، 2007، صفحة 20)
أَقْصِفُوا المَدَافِعَ... تَسْمِعِ الأَمَمَ	فهذا الانتقال من إيقاع (فعولن) نواة
- - - - -	المتقارب إلى (فاعِلن) نواة المتدارك وهما المنتميتان
فاعِلن فعولن فاعِلن فَعَو	إلى الدائرة نفسها وهي دائرة المتفق، والمتكونتان من
رِسَالَةِ العَلَمَ	بنيتين متشابهتين فعولن (وتد مجموع + سبب
- - - - -	خفيف) وفاعِلن عكسها (سبب خفيف + وتد
فعول فاعِلن	مجموع) هذا ما جعل الانتقال من واحدة إلى أخرى
أَشْرَقَ رَفِيعًا فِي الجَنَى، وَأَخْفَقَ عَزِيزًا مُكْرَمًا،	سلسًا متيسرًا.
وَأَرْشَقَ عَلَى نَهْرٍ الدِّمَا	
- - - - -	
عولن فعولن فاعِلن عولن فعولن فاعِلن عولن	لقد فتحت هذه المزاوجة حرية ومتعة لا
فعولن فاعِلن	تشعر القارئ بالتحوّل من تفعيلة إلى أخرى إلّا
سُلْمًا. لِسَمًا. يَا عَلَمَ	بكونها إيقاعا واحدا وتتميز القصيدة إلى نهايتها على
- - - - -	هذه التركيبة، وهذا الأمر يثبت أنّ الشاعر كان
فاعِلن فاعِلن فاعِلن	يتعمّد الأمر وعلى وعي تام به، فلم يأبه بالقوانين
عَلَمُ الجَزَائِرِ... عِشْتَ يَا عَلَمَ	التي وضعها نازك متمرّدا عليها محاولا التجريب.
- - - - -	فتعدّد الإيقاع في القصيدة الواحدة يعني
فعِلن فعولن فاعِلن فَعَو.	تعدد وسائل التعبير عن التجربة التي يعيشها
جاءت هذه القصيدة على تفعيلة بحر	الشاعر. فهو يوفّر تلك الامكانيات الموسيقية
المتدارك (فاعِلن) والمتقارب (فعولن)، وكما نلاحظ	المساعدة على إعطاء المعاني والعاطفة صبغة
كان هناك تناوبا في استخدامهما، إذ اشتق	مغايرة حينما تصبح المعاني والموسيقى شيئا واحدا
العروضيون من التفعيلة السالمة (فاعِلن) صورتين	لا يمكن فصلها في القصيدة. (عبد الفتاح، 1985،
جائزتين هما (فَعْلُنْ) و(فَعْلُنْ) فاستخدم الشاعر	صفحة 229).
منها (فَعْلُنْ) ولم يخل هذا الاستخدام بالموسيقى.	
كما استخدم التفعيلة المزاحفة (عولن)	
و(فعو) من السالمة (فعولن) في المتقارب، مستفيدا	

3. المزوجة بين الشكل العمودي والشكل

التفعيلي:

يعمل الشاعر في بعض الأحيان على إيجاد نوع من التداخل بين الشكلين العمودي والتفعيلي لتحقيق له تلك المواجهة الموسيقية التي تطرب لها أذن السامع.

فقد زواج الشاعر مفدي بين الشكلين في

قصيدته-النشيد الرسمي للإتحاد العام للشغالين الجزائريين-التي يقول منها: (مفدي، 2007، ص 100)

نَحْنُ جُنْدُ الْإِتِّحَادِ وَالْعَمَلِ نُنْجِزُ الْأَشْغَالَ لَا نَرْضَى

الكَسَلِ

ن - - - ن - ن - ن -

ن - - - ن - - - ن -

فاعلاتن فاعلات فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلن

نَرْفَعُ الرَّايَةَ مَا بَيْنَ

الدُّوَلِ

ن - - - ن - ن - ن -

ن - - - ن - ن - ن -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

نَقُتِلُ السَّوَاعِدَا... نَحْمِلُ الشَّدَائِدَا... نَبْلُغُ الْمَقَاصِدَا..

ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات فاعلن

لَا نَكْلُ... لَا نَمَلُ

ن - ن - ن -

فاعلات فاعلن

الجزائر

ن -

فاعلاتن.

وَوَهَبْنَا رُوحَنَا، وَالْبَدَنَا.

نَحْنُ عُمَالُ، نَهْضُنَا لِلْبِنَا

ن - - - ن - ن - ن -

ن - - - ن - - - ن -

فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلا

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلن

وَأَنْدَفَعْنَا فَسَبَقْنَا الزَّمَانَا...

وَصَبَعْنَا مِنْ دِمَانَا وَطَنَا

ن - - - ن - ن - ن -

ن - - - ن - ن - ن -

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

نَحْنُ فِي الشَّعْبِ نُؤَدِّي نُنْفِذُ الْعُمَالَ مِنْ عَيْشِ الضَّيِّ

ن - - - ن - - - ن -

فَرَضْنَا

فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلن

ن - - - ن - - - ن -

فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلن

هكذا إلى آخر القصيدة التي جاءت المزوجة فيها موفقة إلى حد كبير مما أثير إيقاع القصيدة.

4. إختلاف الأضرب في التوظيف الإيقاعي:

لا شك في أنّ تنوع الأضرب أثره في تحسين

الإيقاع في الشعر التفعيلي، وهو انعكاس لمرونة في

القدرات التي لا تقف إمكانياتها عند ضرب أو إيقاع محدد.

والضرب في الاصطلاح العروضي هو التفعيلة

الأخيرة في البيت الشعري. وتنوّع الأضرب من

المسائل التي استنكرتها في البداية نازك الملائكة،

وأخذت على الشعراء الذين انزاحوا عن عادة

الثبات في القصيدة العربية ونوّعوا في تفعيلة

الضرب داخل القصيدة الواحدة وأصرت على

وجود تشكيلة واحدة فهي ترى أنّ "الأذن العربية

لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة".

(الملائكة، 2007، صفحة 91). وأن توحيد الضرب هو

قانون يسري في القصيدة مهما كان أسلوبها سواء

كانت قصيدة ذات الشطرين المتساويين أو قصيدة

متغيرة الأشرطة ثابتة الطول أو متغيرة الطول أو من

بحور صافية أو من بحور ممزوجة وفي كل هذه

الحالات لابدّ من المحافظة على ثبات الضرب.

(الملائكة، 2007، صفحة 82)

وقد رفض شكري عياد فكرة نازك هذه

بداعي أنّها تؤدي إلى رتابة الإيقاع لأن في نظره تكرار

تفعيلة الضرب بالصيغة نفسها يزيد من الإحساس

بالرتابة. (عياد، د.ت، صفحة 124). مستدلاً على

ذلك بقصائد كبار الشعراء الذين لم يحافظوا على

هذه الوحدات الموسيقية -الأضرب- ونوعوا فيها مخالفين بذلك قاعدة من قواعد الشعر الكلاسيكي. فألفينا شاعرنا يثور على هذه القاعدة فنوع في أضربه مستخدما لإيقاع الرمل: الضرب الصحيح (فاعلاتن) والمخبون (فعلاتن)، والمحذوف (فاعلن)، والمقصور (فاعلان) والمخبون المحذوف (فَعَلًا). كما استخدم لإيقاع المتقارب: (فعُو) المحذوفة.

وهذا التلوين والتنوع أكسب نصوصه حيوية وغنى موسيقيا وقدرة على التطريب ومن التنوع يأتي الثراء الإيقاعي وتكاثف النغمات، وأن قيمة هذا التنوع والتلوين في الإيقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بسطور النص بعضها ببعض، فضلا عما يتسرب من خلالها من حركة نفسية، ومثل هذا التنوع في الأضرب والتفعيلة نفسها من طباع الشعراء المجيدين وهذا دليل على القدرة على التعبير والتكيف.

فبصرف النظر أن القصيدة الحديثة قد استطاعت أن تكسر وحدة البحور الشعرية إلا أنها لم تستطع إلغاء التفعيلة فعند عز الدين إسماعيل نظام التفعيلة هو النظام المفروض من طبيعة هذه اللغة، وعليه كان الانزياح عن نظام البيت مشروعا ما دام النظام الأساسي والضروري قائما ألا وهو نظام التفعيلة. (إسماعيل، 1978، صفحة 85).

فللنسق التفعيلي هو شعر قائم على أسس وقواعد علم العروض التي وضعها الخليل وملتزم بها إلا من حيث الشكل، فالوزن العروضي موجود. وقد انصرفت تجربة مفدي زكريا إلى البحور الصافية التي تتركب من تكرار تفعيلة واحدة (الرمل- المتقارب- المتدارك) ولم تدفع بذاتها إلى البحور الممزوجة، مما يجعلها بالرغم من كسر البيت التقليدي واتكائها على التفعيلة فهي لا تبعد كثيرا عن العروض التقليدي، وهذا ما

لاحظته نازك على هذه التجربة "إن هذا الأسلوب الجديد ليس خروجا على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطوّر المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. ومزية هذه الطريقة أنها تجعل الشاعر متحررا من عبودية الشطرين، فالبيت المركب من ست تفاعيل ثابتة يضطر فيه الشاعر إلى أن ي نهي الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء." (الملائكة، 1959، صفحة مقدمة).

مع العلم أننا لا نعدم أن نجد المزاوجة في نصوص الشكل التفعيلي عند الشاعر بين التفعيلات المختلفة داخل القصيدة، لكن تبقى ضمن البحور الصافية، كما لا نعدم المزاوجة بين الشكلين (العمودي والحر) في قصيدة واحدة مستفيدا من تنوع أشكال التعبير الشعري مركزا على مضامينه الوطنية والقومية. وقد جاءت الأسطر الشعرية متفاوتة النسب في عددها. فهو داخل القصيدة الواحدة ينبئ إلى انفعالية طاقة الاحساس على حسب ما تكتنه من قوى تعبيرية تكشف عن أغوار النفس. (غني، 1973، صفحة 472).

وما جعل مفدي زكريا يكتب السطر الشعري "هو ذلك التحول النفسي والانفعالي المتصل بالحس الثوري الذي يخرج إيقاعا يتلاءم مع أناته وخلجات نفسه خاصة أنه يؤمن بصلّة الرحم بين المعاني والكلمات وبالنبض الموسيقي المتجاوب مع خفقات القلب." (ولد أحمد، 2008، صفحة 89) لذلك وظّف هذا النظام في أنا شيدته الثورية (نشيد الشهداء، النشيد الرسمي لاتحاد الطلاب الجزائريين، نشيد جيش التحرير، عشت يا علم،

نشيد بنت الجزائر) التي تتسم بنبرة غنائية يدعو من خلالها الشاعر إلى نهض الهمم وتفجير المشاعر. تعد القصيدة العمودية التقليدية الشكل الأول الذي مارس مفدي زكريا من خلاله التكوين العروضي لنصوصه وإن استفاد من التجديدات التي طرحتها حركة التجديد في العصر الحديث على شكل القصيدة العمودية والتي مسّت بعض قصائد الديوان لا المجموع.

ولقد جاءت القصائد في المتن على النسق العمودي من البحور الصافية والممزوجة أما نسق شعر التفعيلة فقد جاء من البحور الصافية فقط (الرملة - المتقلب - المتدارك) ممّا زاد في إثراء الإيقاع العام لكل قصيدة وكذا الإيقاع الناتج من الصورة النسقية للبحر الواحد.

إذن جمع مفدي بين النموذجين العمودي والحروبي وفيما للبحور الخليلية في شعره الحر الذي يفترض أن يكون متحرّرا من القيود الخليلية. ومعلوم أنّ الوزن غير الإيقاع على الرغم من الشابات الكثيرة بين هذين المصطلحين . فإذا كانت القصيدة العمودية قد حفلت بالوزن وكان أبرز خصائصها الشعرية فإنّ قصيدة النسق التفعيلي لم تعد تعتمد اعتمادا على الوزن بقدر اعتمادها على الإيقاع الذي يتموضع في مساحات متعددة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إسماعيل عز الدين. (1981). الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية (ط 3). بيروت: دار العودة.
2. جاسم السيد. (1995). دراسات نقدية في الأدب الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة.
3. زكريا مفدي. (2007). الديوان اللهب المقدس. الجزائر: موفم للنشر.

4. شكري محمد عياد. (د.ت). موسيقى الشعر العربي. مصر: دار المعرفة.
5. صالح عبد الفتاح. (1985). عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث. الأردن: مكتبة المنار.
6. عز الدين إسماعيل. (1978). الشعر العربي المعاصر (ط3). بيروت: دار الفكر العربي.
7. محمد هلال غنيمي. (1973). النقد الأدبي. بيروت: دار العودة.
8. نازك الملائكة. (2007). قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين.
9. نازك الملائكة. (1959). ديوان شظايا ورماد. بيروت.
10. نواره ولد أحمد. (2008). شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس. الجزائر: دار الأمل.