الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⴹ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة و الأدب العربي

التّخصص: نقد أدبي حديث و معاصر

التجليات الشعرية في قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكريا

إعداد الطالبة:

- **بوخالفة فاطيمة الزهرة**

إشراف الأستاذة :

- **لطرش صليحة**

- **رابح ملوك..... رئيسا**
- **دردوخ الزبير..... مناقشا**
- **لطرش صليحة ..... مشرفة**

السنة الجامعية: 2021 / 2020

إهداء:

إلى من أفضلها على نفسي، ولما لا فقد ضحت من أجلي ولم تدخر جهدا في سبيل إسعادي على الدوام (أمي رحمها الله تعالى واسكنها فسيح جناته)

نسير في دروب الحياة ويبقى من يسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه، صاحب الوجه الطيب والأفعال الحسنة (أبي العزيز حفظه الله وأطال في عمره)

إلى أختي رحمها الله تعالى واسكنها فسيح جناته.

إلى إخوتي حفظهم الله، من كان لهم بالغ الأثر في تجاوزي الكثير من العقبات والصعاب.

إلى جميع أساتذتي الكرام ممن لم يتهاونوا في مديد العون لي.

أهدي إليكم بحثي المتواضع.

مقدمة :

لا شك أن مدارات الشعرية قد أخذت حظا وافرا من الدراسة قديما وحديثا، فهي مصطلح قديم حديث تضاربت آراؤه في القدم من خلال جذوره الممتدة من كتاب فن الشعر لأرسطو، وحديثا لتطوره مع شتى الحركات الأدبية والنقدية المعاصرة .فالشعرية أو الإنشائية من أهم المقاربات النقدية المعاصرة التي استهدفت قراءة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية والفنية من الداخل بحثا عن أدبيتها أو شعريتها الجمالية والوظيفية، ومن ثمة فهي نظرية معرفية ونقدية علمية تعنى بدراسة الفن الشعري بصفة خاصة والاهتمام بالفنون الأدبية بصفة عامة، فالشعرية من أكثر المفاهيم الغربية استقطابا للجدل.

فالمقصود بالشعرية أنها تعنى بكل تلك الاختيارات الأدبية والأسلوبية والبلاغية والموضوعاتية التي يختارها المبدع في التعبير والكتابة، فالشعرية على الرغم من أنها من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسة الأدبية والنقدية إلا أن هذا المفهوم لم يستقر على مفهوم واحد فقد خضع لعدة تعريفات تختلف من ناقد إلى آخر، إذا أنها من المصطلحات العصية على البوح بمكوناتها وتعد من أكثر المصطلحات التباسا و غموضا، فتهدف هذه الدراسة إلى تفكيك الأبحاث والدراسات النقدية الحديثة على مستوى التنظير والتطبيق بحثا عن المفاهيم والمصطلحات وبحثا عن البنيات أو الآليات التي تشتغل عليها الشعرية، كما يكمن غرض الشعرية في استكشاف خصائص هذه الفنون الأدبية من النواحي الفنية والجمالية والتشديد على أدبياتها الداخلية، وفهم آليات الكتابة الأدبية واستجلاء مقوماتها التي تجعل منها فنا يختلف عن باقي الفنون الأخرى.

و انطلاقا مما سبق فالإشكالية التي يعالجها البحث ويحاول تقديم إجابات لها، تتلخص على النحو الأتي:

ما مفهوم الشعرية؟

هل الشعرية مرتبطة بالشعر فقط؟

كيف كانت نظرة النقاد العرب والغرب للشعرية؟

هناك أسباب دفعتني لاختياري موضوع هذا البحث منها أسباب ذاتية، وذلك لميلي إلى الشعر.

والسبب الثاني هو محاولة البحث عن تأصيل تاريخ الشعرية والسيرورة التي بنيت عليها.

أما المنهج الغالب على البحث فهو المنهج الوصفي التحليلي، لأن طبيعة هذه الدراسة تقتضي علي تبنيه لإعطاء هذا الموضوع حقه باعتباره بحثا نظريا وتطبيقيا، إضافة إلى أنه يلاءم هذه الدراسة.

أما الخطة التي اتبعتها في هذه الدراسة هي:

بدأت البحث بمقدمة ثم قسمت البحث إلى فصلين و خاتمة.

في الفصل الأول تطرقت إلى مفهوم الشعرية والأصول التي تبنى عليها، ورؤية كل ناقد لها.

أما في الفصل الثاني فقد درست دراسة أسلوبية وتحليلية بينت فيها اللغة الشعرية وبنية اللغة النحوية في قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكريا

و خاتمة البحث تضمنت أفكار مختصرة واستنتاجات، ونتائج أمكنتنا من الوصول إلى المفاهيم المتعلقة بالشعرية، وفهم الآليات المعتمدة في القصيدة.

ومن أهم المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث نذكر:

مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم لحسن ناظم.

الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن، جميل حمداوي.

قضايا الشعرية، رومان جاكبسون.

و من الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث

قلة المصادر والمراجع، وكثرة الآراء النقدية المتضاربة في هذا الموضوع.

وفي الأخير أقدم الشكر لأستاذتي الفاضلة (لطرش صليحة) على الوقت الذي سخرته لانجاز هذا البحث المتواضع، ونصائحها النيرة التي أنارت لي دربي. والشكر أيضا موصول لأعضاء اللجنة الموقرة الذين سيبذلون جهدا كبيرا في قراءته.

والحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول: ظاهرة الشعرية بين المفهوم والتأصيل

المبحث الأول: الشعرية محاولة تأصيل و تأسيس

1- مفهوم الشعرية

2- الأصول الشعرية عند أرسطو

3- الشعرية عند الجاحظ ورؤيته للجودة الشعرية

المبحث الثاني: الشعرية في النقد المعاصر

1- الشعرية عند الشكلانية الروسية

2- الشعرية عند أدونيس

3- الشعرية عند كمال أبو ديب

الفصل الثاني: بنية اللغة الشعرية في قصيدة زنزانة العذاب.

المبحث الأول: التجليات الشعرية الإيقاعية في القصيدة.

المطلب 1: الإيقاع الداخلي: التصريع، الجناس، الطباق.

المطلب 2: الإيقاع الخارجي: البحر، الوزن، القافية.

المبحث الثاني: بنية اللغة الشعرية في القصيدة.

المطلب 1: بنية اللغة النحوية: الجمل الفعلية، الجمل الاسمية، البنية الصرفية.

المطلب 2: شعرية التناص في القصيدة (التناص الديني، التناص الأدبي)

المبحث الثالث: بنية اللغة الشعرية الدلالية

المطلب 1: الصورة البلاغية.

المطلب 2: الحقول الدلالية في القصيدة

خاتمة

الفصل الأول: ظاهرة الشعرية بين المفهوم والتأصيل

المبحث الأول: الشعرية محاولة تأصيل و تأسيس

1_ **مفهوم الشعرية**: إن الشعرية الوافدة من الفكر النقدي الغربي من أهم القراءات النقدية التي تبحث في مكامن الإبداع والجمال وتعمقها في النص الإبداعي لتصنع لنا رؤية جمالية وفنية في المجال الأدبي بمنتهى الروعة.

وبما أن الشعرية نابعة من الشعر فقد عرفها الكثير من المنظرين ومن بينهم ياكبسون: "بكونها دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص"[1]

إن مصطلح الشعرية poétique على الرغم من أنه من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسة الأدبية والنقدية إلا أنه لم يستقر على تعريف واحد، فهو يحمل تعريفات عديدة تختلف من ناقد لآخر **"وي**بقى البحث في الشعرية مجرد محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية دائما وأبدا سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة"[2]

ويقصد بالشعرية أيضا أنها كل نظرية داخلية للأدب "وقد تعني تلك الاختيارات الأدبية والأسلوبية والبلاغية والتصويرية والموضوعاتية والتأليفية التي يختارها المبدع في التعبير والكتابة عن الذات والموضوع معا كشعرية مالارمي أو شعرية فيكتور هيجو أو شعرية أدونيس **..."**[3] إلخ

فموضوع الشعرية موضوع واسع وله صلة بمختلف العلوم.

مما لا شك فيه أن الشعرية كمنهج نقدي ترعرعت كغيرها من المناهج النقدية الحديثة، وأفادت من نتائج ايجابية، وذلك من خلال نظرتها الموضوعية للنص الأدبي والانطلاق من أسسها اللغوية والتي تعتبر نصا لغويا فكانت فرضية جاكبسون التي أكدها مرارا في ميدان النقد الحديث وهي: **"أن** هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه و إنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا"[4]

فمافهيم الشعرية مختلفة ومتنوعة فهي الكيفية أو الخاصية التي تبين الأوصاف الطبيعية الإبداعية الأدبية والفنية "إن الحيرة في التعامل مع المصطلح النقدي الغربي لم تكن أبدا حيرته وحده، ولكنها حيرت جيلا كامل أمام مصطلح نقدي مستورد تجسد في نهاية أكثر من عشر ترجمات _ حتى الآن _ لمصطلح واحد"[5]

ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هي خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة، فهذا العلم لا يعنى

[1] - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الدالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988 م، ص 79.

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 10.

[3] - جميل حمداوي، الشعرية بين النظرية والممارسة، ط 1، 2018، ص 8.

[4] - صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص 60.

[5] - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 272، أوت 2001، ص 156.

بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن و بصياغة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية، فقد أصبح التركيز على النص في حد ذاته وما يتخلق فيه من أدبية تجعله متميزا عن غيره "إذ لم تعد الشعرية تريد ان تكون في حقل الدراسات الأدبية مجرد ترتيب لاهتمامات النقد والتأويلات السابقة والواقع لم يعد موضوعها النتاج ولا حتى الأدب باعتباره مجموعة مؤلفات، و إنما صار موضوعها الأدبية"[1]

إن مفهوم الشعرية يتنوع بتنوع المصطلح فهو غير مستقر على مفهوم واحد ومعين لأنه عرف انتشارا واسعا في الحركات النقدية الحديثة و لأنها عانت من أزمة المصطلح كما أن "غنى مصطلح الشعرية نفسه يعد واحدا من بين أسباب استعصاء تحديد مفهومها، فبقدر ما هو غني بتاريخه الطويل، حيث يكتسب هذا المصطلح في كل حقبة تاريخية مفهوما جديدا تبعا للتدرج الشعري، فهو غني أيضا بأنساقه الجمالية التي تتطور باستمرار على صعيد الممارسة الإبداعية من جهة، وبفاهيمه الإجرائية الواصفة لكيفية تشكيل تلك الأنساق وتفاعلها لحظة الانجاز النصي، وأثرها في المتلقي لحظة التأويل السياقي للنص على صعيد النظرية النقدية من جهة أخرى[2]"

فالشعرية في حد ذاتها تؤثر في الملتقي وتمكن العملية الإبداعية سارية في تحكم إنتاج النص وتبيان السمة الجمالية، ومن كل هذا الشيء تبقى الشعرية متغيرة في أفكارها ومبادئها

"إن مصطلح الشعرية يثير في الذهن لأول وهلة فكرة الشعر أو على الأقل ما يعطي لنص أو لشيء ما طابعا شعريا، وقد كان الأمر كذلك في التصورات القديمة غير أن النقد الحديث غير تلك النظرة، ليدل على قوانين الكتابة الأدبية"[3]

فمن هنا تبين لنا بأن مصطلح الشعرية قد أعطى للنص ذالك الطابع الجمالي و الطابع المثالي للشعر عامة حتي في القديم ، فالنقد الحديث غير مجرى تلك الأراء النقدية و طورها

الأصول الشعرية عند أرسطو:

تعد شعرية أرسطو* من أشهر الشعريات ومن أشهر الفنون الجميلة التي بدورها تولد متعة جمالية وفنية في الساحة الأدبية عامة، حيث اهتم أرسطو بمادة الشعر التي تميزه عن بقية الفنون

[1] - بول آرون و آخرون، معجم المصطلحات الأدبية، ص 668.

[2] - محمد العياشي كنوزي، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ط 1، عالم الكتب الحديث، 2010، ص 10 _ 11

[3] - فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ط 1، مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت، 2008، ص 46.

"إن جوهر الشعر عند أرسطو هو المحاكاة وهذا معناه أن الوزن والإيقاع لا يصنع منهما الشعر، إنما تصنعه محاكاة المعاني الكلية"[1]

فأرسطو أقصى دور الوزن والإيقاع في القصيدة الشعرية ولمح أن الشعر جوهره الأول والأخير هو المحاكاة، فلم يقصي الوزن إقصاءً كليا بل جعله أحد الأركان الأساسية في المحاكاة القائمة على الشعر والوزن والإيقاع.

"إن الشعر عند أرسطو محاكاة والمحاكاة الأرسطية ليست مجرد تصوير للواقع بحذافيره تصويرا فوتوغرافيا، ولا تعني أيضا تقييد الشاعر بالأحداث كما جاءت ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية فالشاعر الحقيقي في رأيه هو ذلك الذي يمتلك آلية التنبؤ بالمستقبل واستشرافه، متجاوزا ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال أو كما يجب أن يكون[2]"

"و نظرا لكون الشعر يعتمد في روايته على الكلي ويسعى إلى فهم الإنسان فقد ركز أرسطو في كتابه فن الشعر على دراسة التراجيديا (أو المأساة) من أجل التقعيد للأعمال الفنية وقصد فهم الظواهر الإنسانية"[3]

ينطلق أرسطو في كتابه "فن الشعر" طبقا لعرض استدلالي من خلال تحديد المبادئ الأولية فقد "عني أرسطو بصورة خاصة. بقدرة الشعر على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع، وفرضيته الأساسية طوال كتابه الشعرية هي أن الشعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ"[4] بمعنى أنه قد أرجع الشعر يحاكي الطبيعة ومحاكة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة والمحاكاة سبب من أسباب نشأة الشعر مع إبراز أهمية الشعرية عن التاريخ.

"لقد غير أرسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما، وقد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين فمن وجهة أولى أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر وشددت على ماهية الشعر، ومن وجهه نظر ثانية شددت على ما

* فيلسوف يوناني (384 ق.م) وتلميذه أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، مؤسس مدرسة ليسيون ومدرسة الفلسفة المشائية والتقاليد الأرسطية، و واحد من عظماء المفكرين.

[1] - ينظر: عمار الجنابي، أرسطو و الشعر، الحوار المتمدن، تاريخ النشر: 2011/07/13، اطلع بتاريخ 2021/03/11، الساعة 19.05مساء، الموقع الالكتروني، www.alhadathtoday.com.

[2] - حكيمة بوقرومة، تحولات الشعرية الغربية من أرسطو إلى الشكلانيين الروس، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد 7، جويلية 2018، ص 95.

[3] - نفسه، ص 95.

[4] - ينظرحسن ناظمى مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 21.

يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات و أنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون"[1]

يعتبر تودوروف بأن كتاب أرسطو خاضع للتمثيل وليس نظرية الأدب "لقد كان كتاب أرسطو في الشعرية كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس الممثلة (الملحمة، و الدراما) ولم يكن يتناول الشعر، و صرح تودوروف أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب[2]"

"إن الفن عامة حسب أرسطو _ محاكاة _ و المحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية يتبناها أرسطو ويعطيها طابعا مزدوجا فهي من جهة أولى محاكاة الأشياء، والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة وهي _ من جهة ثانية _ محاكاة خارج نطاق الطبيعة أي محاكاة الخيال"[3] إذا حسب أرسطو أرجع الفن إلى المحاكاة، والمحاكاة إحدى أهم و أقدم النظريات التفسيرية لنشأه الأدب التي طرحها أرسطو في كتابه المشهور "فن الشعر" بحيث أرجع أصل الفنون لمحاكاة الطبيعة باعتبارها غريزة وفطرة طبيعية يولد بها الإنسان ويطورها بالممارسة ويستمتع بفعلها وقد يتجسد في الشعر أو الرسم والتي تؤدي وظيفة تطهيرية من المشاعر السلبية والعواطف المكبوتة "و يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل، وتختلف المحاكاة ذاتها _ حسب أرسطو _ على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة"[4]

إذا فالشعرية في تصور أرسطو طاليس مفهوم يرتكز على شبكة اصطلاحية يشكل فيها كل من المحاكاة، الحكاية، التعرف والتحول، وإن كانت الوظيفة الشعرية في النص تتجسد في المحاكاة، لأنها حسب رأيه لا تشوه الطبيعة بل هي غريزة في الإنسان يحصل بفضلها على اللذة والمتعة والإحساس بالجمال إضافة إلى أن الإنسان بطبعه ميال إلى المحاكاة.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 21.

[2] - المرجع نفسه، ص 23.

[3] - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 21.

[4] - المرجع نفسه، ص 21.

الأصول الشعرية عند الجاحظ ورؤيته للجودة الشعرية:

لقد أثارت الشعرية جدلا واسعا في الدراسات الأدبية منها الغربية والعربية من خلال تشابك في المعاني وتوسيع تعريفاتها فهي تهدف إلى كشف مكنونات النص الأدبي وتحقيق الوظيفة الفنية والجمالية، وبما أن الشعر موهبة ومهارة فالجاحظ كان مولعا بالشعر ونقده. فهو من نقاد الأدب العربي شعرا ونثرا حيث بث أرائه النقدية في "البيان والتبيين" و "الحيوان"، فشكلت مواقفه النقدية اللبنة الأولى لبناء النظرية في الشعر، إذ أن التصوير أهم أركانها "إننا نجد الجاحظ قد لمح إلى فكرة التصوير وجعل الشعر قائما على الصورة التي هي نتاج تحير الألفاظ الرشيقة والمعاني الشريفة والصياغة المحكمة والأوزان الخفيفة"[1]

لقد استطاع الجاحظ بفضل تلميحاته الصائبة التي تنم عن فكره وشدة تأمله وذكائه، أن يمهد الطريق أمام ظهور الصورة الشعرية _ كمصطلح نقدي _ لا كخاصية جوهرية في الشعر كانت موجودة بالفعل

["ويبدو واضحا أن هناك تقاربا في المفهوم بين فكرة التصوير الفني في الشعر وبين فكرة الصنعة التي صارت لها مدرسة مميزة في تاريخ النقد العربي، بل إن هذا النقد راح إلى أبعد من ذلك حين خلط بين الصورة الشعرية والصنعة الفنية فوحد بينهما، حتى ليمكن القول بأن حديث العرب عن الصنعة إنما هو حديث عن الصورة" و هذا بالفعل ما أكد عليه الجاحظ حين قال: "إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[2]]

لقد وفر الجاحظ* مجالا للنظر في النصوص الشعرية وفحص وحداتها وعناصرها، وتحديد مواطن الجودة فيها، مع كشف العيوب والأخطاء، فقيد أحكامه النقدية بالنص الإبداعي، فكان اهتمامه كبيرة بالشعر وتشبعت أحكامه وتنوعه من خلال مؤلفاته في حين تركز شعريته على الشعر والخطابة.

فالجاحظ فنان بكل ما تنفسح له هذه الكلمة من قيم ومعان، وملك في الفن. فالباحث لتأخذه الحيرة الشديدة أمام هذه القوة الفنية التي يحملها من جودة وسبك في الألفاظ والمعاني.

لذلك تعد الجودة من أهم أساسيات الاختيار سواء كان هذا قديما أم حديثا "وحدد مفهوم الجودة بالتأثير والإثارة والتعلق والارتماء بين أحضانه والترنم به حتى ينشد ويغني"[3] فشعرية الجاحظ

---

[1] - ينظر: طانية حطاب، الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، جسور المعرفة، جامعه عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، العدد 10، ص 190.

[2] - المرجع نفسه، ص 190 - 191.

* هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فرازة الليثي الكناني البصري، أديب عربي كان من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي، ولد في البصرة وتوفي فيها.

أبرزت رؤيته الذوقية والمعرفية والثقافية من خلال الكفاءة العالية والانتقاء السليم والجميل للألفاظ مع الموازنة والاختيار لوصولها إلى أعلى مرحلة من مراحل الجمال الشعري في جوهر البناء والصياغة "فالاختيار عند الجاحظ منطلق يتمثل بالمتلقي وغاية يمثلها التواصل بين الشاعر وبين متلقيه فضلا عن التأثير الذي يوصل إلى المتعة وحفظ ما تبقى والتنفيس عنه قدر المستطاع من دون ملل أو إكراه أو تكلف وفتح أفاق من المعرفة"[1]

من هنا توجه الجاحظ إلى التأكيد على موضوع العلاقة مع الآخر (الشاعر، والمتلقي، والموضوع) بوصفه جزءا حيويا وفعالا في بناء النظرية الشعرية، وعلى هذا الأساس لم تكن نظرية الجاحظ مجرد أراء وأفكار لا تهدف إلى بناء تصور عام بل تجسدت بشكل واضح من خلال العمليات التطبيقية والإجرائية على أرض الواقع.

المبحث الثاني: الشعرية في النقد المعاصر

1- الشعرية عند الشكلانية الروسية:

بما أن الشكلانية الروسية ركزت كل اهتماماتها على الشكل في الأعمال الأدبية مع اعتمادها على منهجية تجريبية من خلال دراسة الظواهر والملاحظات التجريبة ووضحت الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العملية في استخدام الكلمات لتحديد مستويات النص المختلفة وأساليبها فقد عرف الدرس النقدي في بدايات القرن العشرين تحولات في التوجه الشكلاني من خلال رؤيته الجديدة للنص الأدبي والوصول إلى طرق تتحكم في شعرية النص مع التوجه إلى النص الأدبي والكشف عن القوانين المنظمة لبنائه.

فقد حاول الشكلانيون الروس تأسيس شعرية حديثة من خلال إقامة علم للأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، وهذه المبادئ تكون بمثابة منهجية غير ثابتة بل تخضع لتغيرات وفق متطلبات التطبيق "فليس المهم منهج للدراسات الأدبية، بل منهج للأدب وكموضوع للدراسة[2]"

أي "أن ما يميز الشكلانية هو موضوع وليس نظرية وبمعنى ما فإن إنخنباوم* eikenbaum على حق: إنها لا تمتلك أي منهجية خاصة ومفرداتها التعبيرية نفسها تتغير مع السنين إلا أن ما يميز مدرسة نقدية ليس المنهج أبدا (فهذا ليس إلا تخيلا يهدف إلى كسب الأتباع) إنه طريقه بناء

---

[3] - مريم محمد المعجمي، نظرية الشعر عند الجاحظ، ص 309.

[1] - المرجع نفسه، ص 313.

* عالم الأدب روسي وسوفياتي، مؤرخ للأدب الروسي، (16 أوكتوبر 1886 _ 2 نوفمبر 1959)

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 79.

موضوع الدراسات"[1] إذا فالشكليون لا يستندون إلى نظام منهجي بل يبحثون في الواقعة الأدبية من خلال مبادئ تفرضها الواقعة الأدبية.

فمن خلال تصورات الشكليين في اللغة الشعرية أعطوا مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي، بحيث أدى هذا التصور من وجهة نظرهم رفض فكرة الشكل يحتوي المضمون بل هو "وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي"[2] ومن هذا التصور يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدة.

يعد رومان جاكبسون من أبرز رواد الشكلانية الروسية من خلال اهتمامه بعلم الأدب تنظيرا وتطبيقا وجل اهتمامه بالوظيفة الشعرية، "لقد أسس شعريته على أسس وصفية علمية وموضوعية، من خلال التركيز على الأدبية والعنصر المهيمن، وكان يقارن بين لغة الشعر ولغة النثر العادية، ودرس ذلك لسانيا مركزا على الشعر أكثر من النثر، كما أهتم بالغة الشعرية وربط الصوت بالدلالة، مع تصنيف المعطيات التي ينبني عليها النص الشعري، قصد رصد الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تتحقق في النص"[3] ركز على الأدبية من خلال الاهتمام بالشعر أكثر من النثر وربط الصوت بالألفاظ والدلالة قصد استنباط الوظيفة الجمالية في النصوص.

و بما أن رومان جاكبسون مؤسس لعلم الشعرية فقد أبدا رأيه فيها بكونها "دراسة لسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[4] و فحوى هذا التعريف ينطلق من أن كل رسالة تكون محملة بالوظيفة الشعرية بحيث تتوفر في أشكال التعبير اللفظي.

إن الوظيفة الشعرية عند الشكلانيين الروس مفهوم غير ثابت بحيث يخضع لتغيرات مع الزمن، فالوظيفة الشاعرية هي "كما أكد ذلك الشكلانيون عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استغلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال"[5]

---

[1] - المرجع نفسه، ص 79.

[2] - المرجع نفسه، ص 79.

[3] - ينظر: جميل حميداوي، الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن أسسها وتطبيقها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2016، ص 59 _ 60.

[4] - ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الدولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998، ص 78.

[5] - رومان جاكبسون ،مرجع نفسه ، ص 19.

نادى أصحاب الشكلانية الروسية بإقامة علم جديد للشعرية من خلال إضفاء تلك اللمسة العلمية على نقدهم الجديد، فهذا العلم الجديد سطر أهداف وقواعد مأخوذة من النصوص الأدبية نفسها "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي[1]"

فقد كان رومان جاكبسون من الشكلانيين الأوائل الذين أرسوا دعائم الشعرية، و من الذين ساهموا في تطوير نظرية الأدب على أسس وقواعد علمية وذلك بحصر موضوع علم الأدب في دراسة الأدبية، أي التركيز على الوظيفة الجمالية أو الشعرية، إضافة إلى أن رومان جاكوبسون من المهتمين بقضايا الشعر وما يحمله الشعر من خاصية. حيث يقول: "إن الخاصية المميزة للشعر تتمثل في أن الكلمة فيه تتلقى لا كمجرد محاكاة لشيء محدد أو انهمار عاطفي، وهنا تكتسب الكلمات و أوضاعها ودلالاتها وشكلها الداخلي والخارجي ثقلا وقيمة خاصين بها"[2]

"إن الوظيفة الشعرية حسب جاكبسون تبرز الجانب المحسوس للأدلة في استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز عليها لحسابها الخاص، وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة، وهذه الوظيفة تتحقق في الشعر والنثر على حد سواء، وهي تختص بنمط من الممارسات اللغوية التي لها علاقة بممارسات دالة متعددة"[3]

و يرى جاكبسون أن النص الشعري يحتوي على تلك العلاقة الموجودة بين الوظائف المختلفة حيث يقول: "لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية فخصوصيات الأجناس المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف الأخرى بجانب الوظيفة المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع"[4]

وبذلك تتلخص الوظيفة الشعرية على أنها إحدى الوظائف الموجودة في الكلام فبدونها تصبح اللغة شبه منعدمة وميتة، فجاكبسون من الرواد المحترفين في تأسيس الشعرية الغربية.

2- الشعريه عند أدونيس:

يعد الشاعر أدونيس من الشعراء العرب المعاصرين، حيث اشتغل النقاد بتساؤلاته، وهو شاعر بمعنى الكلمة بحيث أنه ضرب به المثل من خلال أنه مرجعية لشعراء الحداثة، فكل إبداعاته وقصائده تستهوي القارئ بما تحتويه على جملة من الرموز والأساطير التراثية المحلية والعالمية

---

[1] - تزفيطان تودوروف، الشعرية،تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، 1992، ص 23.

[2] - صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي،ط1, دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 82.

[3] - ينظر :حكيمة بوقرومة، تحولات الشعرية الغربية من أرسطو إلى الشكلانية الروس، مجلة دفاتر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد 7، جويلية 2018، ص 82.

[4] - رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية, تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 78.

والدينية، مما يضمن وحدتها وغناها والولوج في عالم الأدب والخيال مع أنه يمثل عالما لوحده من خلال تشكيل محاوره الأساسية التي يبحث فيها، فأدونيس من المنظرين المشهود لهم للشعرية العربية نقدا وإبداعا.

فكان اهتمام أدونيس باللغة اهتماما من الداخل وذلك من أجل التمكن من فهم النصوص وإبراز مكوناتها الداخلية، فالشعر أساسا يراه "انبثاقا من الداخل"[1] فقد كان أدونيس من الشعراء الذين رسموا طريق الحداثة الشعرية، فقد بين كيف نشأت من خلال قوله: "هكذا نشأت الحداثة الشعرية العربية في مناخ أمرين مترابطين: تمثل البعد الإنساني الحضاري الذي أخذ يتأسس في بغداد مع بدايات القرن الثامن تمثل وعي وحساسية في أن، واستخدام اللغة العربية شعريا بطرق جديدة تحتضن هذا التمثل والتفصح عنه، وقد نشأت بنوع من التعارض مع القديم أو تجاوز أشكاله في الوقت نفسه بنوع من التفاعل مع روافد من خارج هذا القديم، أي غير عربية[2]"

بما أن الشعر تجربة فريدة من نوعها، تنسج الكلام وتنقل التجارب والأحاسيس. فقد ربط أدونيس الشعر بحرية الإبداع في حين أنه لم يعطي أهمية للوزن والقافية، فقد عرف الشعر بأنه "لم يعد من وجهة النظر الجديدة مجرد شعور وإحساس أو مجرد صناعة بل أصبح خلقا، وأصبح الشعر هو الإنسان ذاته في استباقه للعالم الراهن وتوقع العالم المقبل،إنه خرق للعادة ... إنه لا يخضع إلا لمواهبه وطاقته، فهو مبدع كل قانون أو نظام شعري"[3]

يعد أدونيس من الشخصيات الأدبية التي أعطت للشعر الحديث الكثير من الألوان الجديدة، وحمل معه رموز وإيحاءات تناسب طبيعة شعره "فأدونيس مال كثيرا إلى القصيدة الحديثة، ويرى بأنها أكثر شاعرية أو شعرية من القصيدة القديمة، فهو يرى بأن الشاعر الحديث يكون أكثر تحررا. والشعر القديم في نظر أدونيس بناء مفكك لا يقوم على وحدة الشعور والموضوع، فمن سماته استقلالية أبياته عن بعضها البعض، و افتقاره لخيط داخلي يشد أجزاء القصيدة، كما أن الشكل الخارجي للقصيدة القديمة يوهم الكثير من القراء بتناسقها وهندستها[4]"

---

[1] - أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 136.

[2] - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989، ص 96 _ 97.

[3] - أدونيس، زمن الشعر، ط 1، دار العودة، بيروت، 1972، ص 304.

[4] - عبد الحميد معيفي، تجليات الشعرية العربية بين أدونيس وصلاح عبد الصبور، مجلة الآداب واللغات، العدد 11 جوان 2020، ص 145.

كما أن الشعر عند أدونيس ليس مجرد وزن وقافية، و إذا حكمنا أو قيدنا أو عرفنا الشعر بهذا فإننا في نظره قد شووهنا صوره وإن لم يكن قتلا فهو غلق، إذا الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية و الانغلاق.[1]

بمعنى أدونيس يرى أنه إذا أقمنا القصيدة الخالية من الوزن والقافية فيكون قد أقصينا الشعر في حد ذاته وأصبح ليس له معنى حقيقي.

و بما كان الشعر يتوجه إلى القلب فيمكن القول أنه "نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل"[2] من خلال مخاطبة الوجدان وإبراز المعاناة والألام بالغوص في المكونات الداخلية للسامع.

وبما أن الشعر فن أضحى مستفسرا، مهمته الوصول إلى حقائق جديدة، بطرق وكيفيات مختلفة. ينظر إليه نظرة ايجابية تحاور المستقبل ويترك أثرا قويا في نفسية قارئه فهو "فن يتطلع ويتخطى"[3] وهذا من مميزاته، يتجاوز من إبداع إلى إبداع آخر.

إضافة إلى أن أدونيس يضع الشعر بين موقفين تخيل و التوهم من خلال أن الطرف الأول ايجابي بمعنى خيالي يبحث عن طوق النجاة، أما الطرف الثاني فهو سلبي وهمي ينظر نظرة تشاؤمية. حيث يقول: "هذا الشعر القائم على هوى التخيل والتوهم نصفه بأنه سفر في فضاء الأعماق ويواكبه الخيال واليأس من الحياة ويواكبه رجاء الخلاص"[4]

3- الشعرية عند كمال أبو ديب:

يعد كمال أبو ديب رائد في مجال الدراسات العربية لموضوع الشعرية، فتقوم شعريته على أسس غربية، كما قام بتأسيس شعريته على مفهوم الفجوة أي مسافة التوتر، بحيث تنقسم إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية "فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[5] فالارتباط بين هذين المفهومين ضروري وتكمل شعرية أبو ديب في أنها شعرية لسانية "فهو يعتمد

---

[1] - ينظر: عبد الحميد معيشي، تجليات الشعرية العربية بين أدونيس وصلاح عبد الصبور، مجلة الآداب واللغات، العدد 11 جوان 2020، ص 148.

[2] - أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979, ص 126.

[3] - المرجع نفسه، ص 16.

[4] - أدونيس ؟، المرجع نفسه، ص 58.

[5] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط 1، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 123.

في تحليلاته _ على لغة النص أي مادة الصوتية _ الدلالية، مبتعدا بذلك عن الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواه الآني منها وسائل ربط الشعرية بالطقوس والأسطورة والموسيقى"[1]

فقد أكد أبو ديب بأن المحتويات التي تظهر في الشعرية لا تقتصر فقط على البنيات اللغوية "فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤية العالم بشكل عام[2]"

لقد حاول كمال أبو ديب أن يتفرد بوجهة نظر لمفهوم جديد للشعرية من خلال التصورات والمواقف الفكرية فهو يؤكد "أن انعدام الشعرية لا يعود إلى خلخلة الوزن بالدرجة الأولى، بل إلى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس، أي إلى انتقاء الفجوة، مسافة التوتر، وليس أدل على ذلك من أننا حتى إذا وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة"[3] فالشعرية مصدرها الفجوة أي مسافة التوتر التي تنشأ عن الخروج بالمواقف الفكرية إلى سياقات غير مألوف.

كما "ينظر أبو ديب إلى الشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل ويحددها بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز (code) وتقوم هذه العلاقات على بعدين متميزين هما:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابغة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة.

2- علاقات تمتلك خاصية اللا تجانس أو اللا طبيعية أي أن العلاقات هي _ تحديدا _ لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم طرح في صيغة المتجانس[4]"

يبدو أن كمال أبو ديب منسجم مع التصور العام لمفهوم الشعرية عند الغرب خصوصا من خلال البحث في قوانين الأدب و من خلال تصوره النظري بالممارسات النقدية على النصوص الأدبية كونها علما هاما في التحليل والمقاربة .

لم تلقي الشعرية رواجا إلا في النقد الحديث فكان كتاب كمال أبو ديب قد دخل إلى حقل الشعرية مستنبطا القوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية، فهو يبحث في النص الأدبي لأن النص يحلل بكل جزئياته التي يتشكل منها النص.

---

[1] - نفسه، ص 123.

[2] - نفسه، ص 123.

[3] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 24.

[4] - ينظر :حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنته في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط 1، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 124.

فيرى أبو ديب التصور الذي عرفه بالفجوة و اعتبره رؤية ونظرة شمولية فإن "النقد العالمي قد أدرك هذه الحقيقة وعبر عنها بلغة ومصطلحات وتصورات مختلفة"[1]

"ويذكر الأستاذ الدكتور أبو ديب أن الغرض من بحثه هذا أن يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد الو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية، ترتبطان بالاتساق و الانسجام (harmony) اللذين يحققان بين هذين المستويين الصورة"[2]

فتتمركز الصورة الشعرية لدى كمال أبو ديب من مستويين وهما النفسي والدلالي وذلك من أجل تنشيط حيوية الصورة وتحقيق الاتساق والانسجام على مستوى القصيدة الشعرية مع تحقيقها في الوحدة الموضوعية.

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987، ص 136.

[2] - ينظر: الدكتور منير توما، كمال أبو ديب في دراسته للصورة الشعرية من خلال كتابه جدلية الخفاء والتجلي، دنيا الوطن، تاريخ النشر 2018/10/02. تطلع بتاريخ 26/03/2021، الموقع الالكتروني www.alhadathtoday.com.

الفصل الثاني: بنية اللغة الشعرية في قصيدة زنزانة العذاب.

المبحث الأول: التجليات الشعرية الإيقاعية في القصيدة.

المطلب 1: الإيقاع الداخلي: التصريع، الجناس، الطباق.

المطلب 2: الإيقاع الخارجي: البحر، الوزن، القافية.

المبحث الثاني: بنية اللغة الشعرية في القصيدة.

المطلب 1: بنية اللغة النحوية: الجمل الفعلية، الجمل الاسمية، البنية الصرفية.

المطلب 2: شعرية التناص في القصيدة (التناص الديني، التناص الأدبي)

المبحث الثالث: بنية اللغة الشعرية الدلالية

المطلب 1: الصورة البلاغية.

المطلب 2: الحقول الدلالية في القصيدة

توطئة:

الشعر و منذ بداياته الأولى كان وسيلة للتعبير عن خبايا النفس الإنسانية عن طريق امتزاج الكلمات والأوزان لتخلق لنا صورة ومعنى ضمن إطار النص، سواء كانت القصيدة رمزية أو كلاسيكية فهي تستخدم الصور والتعابير للوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يقصده الشاعر.

فقصيدة زنزانة العذاب من أجود قصائد الديوان وأعمقها تأثيرا، فهذه القصيدة تعد من القصائد الجميلة لشاعر الثورة الجزائري مفدي زكريا حيث نظمها لما زو في زنزانة مظلمة بسجن

بربروس، يوم 28 أبريل 1955، فقد نظم هذه القصيدة في ظلام الزنزانة وحفظها بيتا بيتا لاستحالة كتابتها، فكان معظم العاملين في سجن بربروس يسمعون نشيده الوطني.

خصصت في هذا الفصل التطبيقي من هذا البحث المتواضع دراسة مختلف التجليات الشعرية الموجودة في القصيدة من إيقاع، و وزن، وبنية اللغة الشعرية والدلالية وغيرها ... فكل هذه الأدوات ساهمت في نقل تجربة الشاعر وترجمتها في بنية دالة ومنظمة، حيث سعت إلى خلق فعاليات التأثير في المتلقي قصد التجاوب مع الشاعر والإحساس بما يحس أضف إلى ذلك أنها تقوم بتحليل مكونات النص الشعري.

المبحث الأول: تجليات الشعرية الإيقاعية في القصيدة

المطلب الأول: **الإيقاع الداخلي** (الجناس، الطباق، التصريع)

مفهوم الإيقاع الداخلي: يتمثل الإيقاع الداخلي في القصيدة من وحدات إيقاعية تزين النص، ويتكون الإيقاع الداخلي من تكرار صوتي ولفظي ومن موازنة وغيرها من الوحدات الإيقاعية التي تساعد على إبراز جماليات القصيدة وفهم معانيها، يعرف عبد الرحمان الوجي الإيقاع الداخلي بقوله: "الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وتقارب المخارج"[1] فالإيقاع الداخلي له دور كبير في إثراء دلالات النص، والعنصر الإيقاعي بكافة أشكاله له دور واضح في تماسك البنية الدلالية للقصيدة وأنه يؤدي دورا جماليا و دلاليا لإثارة المتلقي وإثراء القصيدة.

إضافة إلى أن الإيقاع له صدى كبير في إثراء تجربة الشاعر الشعرية والشعورية بما فيها من كشف للانفعالات النفسية والعواطف التي تحكم مبدعها.

أولا: مفهوم الجناس

[1] - الوجي عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، 1989، ص 74.

الجناس أو التجنيس هو أن يتفق اللفظان في النطق أو يتقاربان فيه ويختلفان في المعنى، هذا من جهة ماهيته، أما من جهة فائدته فقد عرفه الرماني فقال: "هو بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللغة[1]"

فنجد الجناس في قصيدة مفدي زكريا:

والحَوضُ حَوضٌ وإن شَنَّتَى مَنَابعُهُ *** ألقَى إلى القَعر، أم أسقى فأنشَرقُ[2]

نوع الجناس الموظف في البيت هو جناس تام، حيث تتفق هاتان الكلمتان في الحروف (أي حركاتهما وسكناتهما)

كما نجد جناس آخر في قصيدة مفدي زكريا:

يا سجنُ ما أنتَ؟ لا أخشاكَ تَعرفُني *** مَن يُحذقُ البَحرَ، لا يُحَدقُ به الغَرَقُ [3]

نجد هنا الجناس ناقصا في كلمتي يحدق ويحدق، وهو اختلاف في اللفظتان حيث يعبر عن مدى اختلاف في هيئة الحروف نسمي هذا الجناس مصرفا. فتوظيف الجناس في قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكريا يعتبر من حول اللفظية التي يستهجن الإكثار منها، كما أنه يحدث نغما موسيقيا يثير النفس ويزيد الجناس جمالا عندما يكون نابعا من طبيعة المعاني التي يعبر عنها الأديب أو الشاعر.

ثانيا: الطباق

يطلق السكاكي على الطباق اسم المطابقة التي يدخل عنده في قسم البديع المعنوي وهي أن تجمع بين متضادين، ويشير بعض الباحثين إلى أن الطباق والمقابلة والتطبيق والتضاد بمعنى واحد وإن اختلفت هذه المصطلحات من حيث الصياغة.[4] فقد تبين في قصيدة مفدي زكريا الطباق بأنواعه المختلفة نذكره على النحو التالي:

وكَم سَهرنَا وعَينُ النَجم تَحرُسُنَا *** إذ نَلتَقي كَالرُؤى حينًا، ونَفترقُ [5]

لقد ساهمت كلمتي "نلتقي" و "نفترق" في تبيان التضاد الذي تشكل في البيت الشعري من قصيدة مفدي زكريا، وكذلك يعد مبدأ هاما في الفنون عامة لذلك نجدها أداة فنية مميزة لجأ إليها الشاعر للتعبير عن رؤيته الخاصة للوجود والحياة، فقد أضاف هذا النوع من الأساليب البلاغية الجمال و سحر في نفوس السامعين.

---

[1] - محمد أبو الفتوح غنيم، الجناس تعريفه و أنواعه، دنيا الوطن، تاريخ النشر: 02_06_2009، أطلع بتاريخ 13_04_2021.

[2] - ديوان اللهب المقدس، ص 25.

[3] -المرجع نفسه، ص 25.

[4] - فيصل أبو الطفيل، الأراء النقدية والبلاغية في شروح ديوان المتنبي، مبحث الطباق والمقابلة، مجله علوم اللغة العربية و آدابها، العدد الثالث عشر، ج 1، جانفي 2018، ص 94.

[5] - ديوان اللهب المقدس، ص 27.

ونجد أيضا طباقا آخر من خلال قول الشاعر:

سَيَانٌ عندي مَفتُوح ومُنغَلق *** يا سجنُ بَابُكَ أم شَدَّت به الحَلَقُ [1]

(مفتوح _ منغلق) نوع الطباق الموجود في هذا البيت هو طباق الإيجاب.

إنّي بلَوتُكَ في ضَيق وفي سعَة *** وذُقتُ كَأسَك، لا حقدٌ و لا حنقٌ [2]

(ضيق _ سعة) نوع الطباق الموجود في هذا البيت هو طباق الإيجاب.

فقد اعتمد مفدي زكريا في هذين البيتين على الطباق من خلال إتيانه بمعنيين متقابلين، وبذلك وظف مفاهيم متضادة فقوبل بين الضيق والسعة،و بين مفتوح ومنغلق. فالطباق له أثر في النصوص الأدبية سواء كانت شعرية أم نثرية فهو قد أضاف للنص جمالية رائعة في ظاهر اللفظ والدقة في المعنى. ومن المعلوم أن للطباق أثر واضح يتمثل في تقوية المعنى وتأكيده، مما ساهم في نقل الأحاسيس الدافعة من الشاعر إلى المتلقي، فتوظيف الشاعر للطباق في قصيدته زاد من توظيف المعاني أكثر وكما يقال بالأضداد تتضح المعاني.

ثالثا: التصريع

التصريع: "وهو اتفاق قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثاني من البيت الأول من القصيدة الشعرية، وإذا أورده الشاعر في غير البيت الأول يسمى تقفية داخلية، إذا يكون التصريع بإتباع عروض البيت لضربه زيادة ونقصانا مع توافق وتطابق الحرفين الأخيرين منهما[3]"

أو هو أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص و ذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة، فهو أول الشكل من أشكال السبك يراه قارئ النص، والتصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته[4].

ونجدد التصريع في البيت الأول من قصيدة مفدي زكريا من خلال قوله:

سَيَانٌ عندي مَفتُوح ومُنغَلق *** يا سجنُ بَابُكَ أم شَدَّت به الحَلَقُ [5]

---

[1] - المرجع نفسه، ص 25.

[2] -المرجع نفسه، ص 25.

[3] - Wiki.https/ar.m.wikipedia.org تاريخ النشر 06_12_2020، أطلع بتاريخ 20_04_2021.

[4] - علي نكاح، جمالية التصريع في القصائد الأندلسية لأحمد شوقي، دراسة أسلوبية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 5، العدد 12 ديسمبر 2017، ص 236.

[5] - ديوان اللهب المقدس، ص 25.

نجده هنا التصريع واضحا في البيت الشعري من قصيدته حيث تشابهت نهايتا الشطرين في القافية واختلفتا في الوزن.

فالتصريع يكون في البيت الأول من آخر حرف في الصدر ومن آخر حرف في العجز، فقد ساهم في إثراء الحركة الموسيقية اللازمة لبناء القصيدة الفنية لما فيه من تناغم بحيث يجعل النفس تتلقاه بالارتياح والقبول، إضافة إلى أن له أهمية كبيرة في مطلع القصائد لأن شعراء البعث والإحياء استخدموه في أشعارهم، مما ساهمت على جذب المتلقي، وجعله ينتشي بإيقاعيه، كما يسهل من ترسيخ البيت الشعري ليقع في القلب فتحتفظ به الذاكرة.

المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي

يعتبر الإيقاع الخارجي من المميزات التي تميز القصيدة، فيتمثل في الوزن والقافية والروي، حيث يعرف السُلجماني الإيقاع بقوله: الشعر هو الكلام المخيل، المؤلف من أقوال موزونة متساوية، إن معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساو لعدد الزمان الآخر[1].

فيتمثل الإيقاع الخارجي في:

الوزن: إذ يعرفه ابن رشيق: الوزن أعظم أركان حد الشعر، و أولهما به خصوصية وهو مجتمل على القافية و جالب لها ضرورة، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا و يحرك النفس ويثير فيه النشوة والطرب، فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا[2].

فقصيدة مفدي زكريا كل أبياتها موزونة على وزن: مستفعلن، فعلن، مستفعلن، فعلن.

أما البحر: فهو ذلك العقد الذي ينظم عليه الشاعر قصيدته، و مكتشف هذه البحور هو الخليل بن أحمد الفراهيدي، وأول من وضع مفاتيح البحور هو صفي الدين الحلي، و ينقسم البحر إلى شطرين متطابقين[3].

فنوع البحر الذي تقوم عليه القصيدة هو البحر البسيط ونقوم بالتقطيع على النحو الآتي:

لا زلتُ أرعى لهم عهدا وإن بقيتُ *** مثل المدى من جفاهم في الحشى حرق[1]

---

[1] - السلجماني، منزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال غازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط 1، 1980م _ 1401ه، ص 407.

[2] - ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981، ص 134.

[3] - Wiki.https/are.nwikipedia.org، أطلع بتاريخ 02_05_2021.

لَاْ زِلْتُ أَرْ	عَىْ لَهُمْ	عَهْدَنْ وَ إِنْ	بَقَيْتَ	مِثْلَ لْمَدَىْ	مِنْ جَفَاْ	هُمْ فَلْحُشَىْ	حَرَقُ وْ
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

حسبي و حسب أناسي أن غدوت لهم *** عودا يعطرهم ذكرى و أحترق[2]

حَسْبِيْ وَ حَسْ	بُهُ أَنَاْ	سِيْ إِنْ غَدَوْ	تُ لَهُمْ	عُوْدَا يُعَطّ	طِرُهُمْ	ذِكْرَىْ وَ أحْ	ترَقُوْ
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

سلوى أناديك سلوى مثلهم خطأ *** لو أنهم أنصفوا كان اسمك الرمق[3]

سلوى أنا	ديك سل	وى مثلهم	خطئو	لو أننهم	أنصفو	كأن سمك	ررمقو
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

البحر الذي نظمه مفدي زكريا في قصيدته هو البحر البسيط، إذ أن هذا البحر ساهم في تنظيمها تنظيم محكما وسهوله في المعاني.

القافية: هناك اختلاف في تعريفها إذ يرى قطرب (ت. 206 ه) بأنها حرف الروي و يرى الأخفش (ت.211ه) بأنها آخر كلمة من البيت، إلا أن الرأي الذي اتفق عليه جمهور العروضيين هو قول الخليل: القافيه من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن و قد ترد القافية مرة كلمة ومرة كلمتين[4].

استخراج القافية من قصيدة مفدي زكريا:

حقوقنا بدم الأحرار نكتبها *** لا الحبر أصبح يعنينا ولا الورق [5]

حقوقنا	بدم لْ	أحرار نَ	كتُبُها	للحبر أَصْ	بَحَ يَعْ	نِيْنَنَا وَ لِلْ	وَرَقُو
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

القافية وَرَقو ///0، نوع القافية مطلقة.

جند يباع ويشرى مثل ماشية *** يلقى السلاح إذا ما نابه الفرق [6]

---

[1] - ديوان اللهب المقدس، ص 31.

[2] -المرجع نفسه، ص 31.

[3] - ديوان اللهب المقدس، ص 26.

[4] - محمد بن يحيى، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الخامس.

[5] - المرجع السابق، ص 30.

[6] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 30.

جندن يبا	ع و ي	شر مثل م	اشيتن	يلق سسلا	ح إذا	ما نابه ل	فَرَقُو
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

القافية في هذا البيت فَرَقُو /0/0، نوع القافية: مطلقة

حسبي وحسب أناسي أن غدوت لهم *** عودا يعطرهم ذكرى وأحترق [1]

حسبي و حس	بو أنا	سي أن غدو	ت لهم	عودا يعط	طرهم	ذكرى و أح	ترقو
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

القافية في هذا البيت: تَرقُو ///0، والقافية: مطلقة.

يبين لنا من خلال نظام القوافي أن الشاعر مفدي زكريا كان له موقف صريح من أصحاب الشعر الحر في عصره من خلال المحافظة على إيقاع القصيدة العربية وقوامها، وقد حاول التجديد في قصيدته وإبراز النسق الحر للقوافي مع حفاظه على النسق التقليدي في القوافي المتمثلة في نظام الالتزام ونظام الموشحات.

[1] - المرجع نفسه، ص 31.

المبحث الثاني: بنية اللغة الشعرية في القصيدة

المطلب الأوّل: بنية اللغة النحوية

علم النحو من علوم اللغة العربية يعد الأهم بينها فالدلالة النحوية هي الدلالة التي تحصل من خلال العلاقات النحوية بين الكلمات التي تتخذ كل منها موقعا معين في الجملة حسب قوانين اللغة، إذا أن كل كلمة في التركيب لابد أن تكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها[1].

فتنكون اللغة النحوية من الجمل الفعلية والاسمية والحذف والأدوات الصرفية.

الجملة الفعلية: هي الجملة التي تبدأ بالفعل بأحد أنواعه الثلاثة : الماضي والمضارع والأمر، فعادة ما تتكون الجملة الفعلية من فعل وفاعل ومفعول به في الجملة المتعدية التي تحتاج لمفعول به لإتمام المعنى، وفعل وفاعل فقط في الجملة اللازمة في الجملة الفعلية اللازمة، فالجملة الفعلية هي فقط فعل وفاعل، أو فعل ونائب فاعل[2].

فمن هذا الإطار المعرفي نحاول استنباط البنيات اللغوية التي تمثل مضامين الفعل الشعري لدى مفدي زكريا ومدى حسن توظيف الآيات اللغوية لهذا الإطار الشعري من خلال إبراز أبعاده النفسية والجمالية والسياسية ،فالبنية النحوية الفعلية حاضرة في القصيدة، فالشاعر سحرته تربة الجزائر الطيبة، وارتوى بجمالها، ونقل إلينا صرخات الآباء وآلامهم و تضحياتهم.

فنذكر البيت الشعري في قصيدة مفدي زكريا:

نَادَى المُنادى إلى التَحرير يَدفَعُهَا *** فاستصرخت من قُيود الحَجر تَنعَتقُ [3]

فجملة "نادى المنادي إلى التحرير بدفعها" جملة فعلية.

فكلمة "نادى" هو فعل يدل على الثبات ودوامه في الذات، ويدل على طلب النجدة من المستعمر وطلب الحرية والاستقلال بأي طريقة.

ودلالة كلمة الفعل "استصرخت" تدل على طلب الاستغاثة من قيود المستعمر، أما كلمة "من قيود الحجر": فهي جار ومجرور.

---

[1] - زينب مديح جبارة النعيمي، الدلالة النحوية بين القدامى والمحدثين، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد 12، جامعة واسط، كلية التربية الأساسية، ص 9.

[2] - arm.wikipedia.org، تاريخ النشر 28-09-2020 م، اطلع بتاريخ 12-05-2021، الساعة 13.02.

[3] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 29.

فالدلالة التي تحملها هي أن الشاعر عبر عن آلامه وأحزانه التي يعانيها مع المستعمر وهو في السجن والظروف التي أحاطت به، فكان يعبر إلى تحرير وطنه من ذله واستعباده، ومن هنا يمكن القول بأن الجملة الفعلية قد أفادت الحركة والاستمرارية.

أنامُ ملئَ جُفُوني غَبطَةً و رضَى *** على صَيَاصيك لا هَمٌ و لا قَلَقُ [1]

"أنام ملئ جفوني غبطة" جملة فعلية فقد كان الشاعر ينام وملئ جفونه مملوءة بالدموع والحزن والألام التي تعتصر قلبه على فراق حبيبته سلوى. فتفيد هنا الجملة الفعلية الإستمرارية وحدوث الفعل أي التعبير عن الحركة.

وَضَعَ السلاَحَ، أحاديثَ ملفقةً *** خُرافةُ، صَاغَهَا للكيد مختلقٌ [2]

"وضع السلاح، أحاديث ملفقة" هنا جملة فعلية مكونة من فعل وفاعل فقد أفادت هذه الجملة الفعلية الحركة والاستمرارية، إضافة إلى أن دور الجمل الفعلية في القصيدة لها خصيصة عاطفية تجسد من خلالها المواقف العاطفية والحسية تجسيدا رائعا.

إضافة إلى أن تنوع تراكيب الجمل الفعلية في القصيدة تتنوع بتنوع دلالتها، بحيث لم تكن هذه التراكيب والدلالات ذات فائدة للمتلقي، إلا بارتباطها بالسياق اللغوي العام للقصيدة والجملة الفعلية كما هو معروف تدل على الحركة والتجدد وبذلك أراد الشاعر أن يعبر عن الحالة التي كان يعيشها من عذاب وحزن و آلام.

الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية عند النحويين هي التي تتكون من المسند إليه ـــ الاسم والمسند ـــ والمسند قد يأتي اسما أو فعلا، وإذا وقع المسند اسما فالغالب أن يكون وصفا مثل: زيد قام، والإسناد هو الربط المعنوي الذي يربط جزئي الجملة الاسمية، المسند والمسند إليه[3].

فالجملة الاسمية موجودة في القصيدة، ومثالنا على ذلك:

وإن جفاني ذُو القربَى فلا عَجَبُ *** إن النُبُوَةَ في أوطانهَا خَرَقُ [4]

فجملة "إن النبوة في أوطانها خرق" جملة اسمية، فالأصل في وضعها تفيد ثبوت الوصف لموصوفه لأن الخبر في الحقيقة وصف، فكلمة "النبوة" دلالة على الثبوت والاستقرار وتدل أيضا على معنى من غير اختصاص بزمان.

ونجد في بيت آخر:

---

[1] - ديوان اللهب المقدس، ص 25.

[2] - نفسه، ص 30.

[3] - رشيد محمد حسن الرهوي، الجملة الاسمية عند النحويين العرب حتى نهاية القرن الثامن هجري، دراسة وصفية تحليلية، 1428 ه_ 2007 م، ص 31 .

[4] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 31.

سلوى أُناديك سَلوَى مثلَهُم خَطَأُ *** لو أنَّهُم أَنصَفُوا كان اسمُك الرَمَقُ [1]

فكلمة "كان اسمك الرمق" جملة اسمية مكونة من اسم وخبر، بحيث كلمة "اسمك "تعرب اسم كان وكلمة "الرمق" خبرها والدلالة التي تحملها أنها كثيرة الثبوت والاستقرار والديمومة.

إن المتأمل في هذه القصيدة يجد أن الشاعر يميل إلى إسناد الجمل الاسمية بحيث تحمل دلالة الثبات والاستقرار، وأيضا تنسجم مع الوصف و ما يوحي به جو الحزن والآلام التي تعتصر قلب الشاعر وما يعيشه من ظروف قاسية مع أبناء شعبه.

البنية الصرفية:

يعرف الرضى الأستراباذي في مقدمة شرح الشافية المراد من بناء الكلمة وزنها وصيغتها وهيئتها التي يمكن أن يشاركها فيها غيرها، وهي عدد حروفها المرتبة و حركاتها المعينة وسكونها مع اعتبار الحروف الزائدة والأصلية كل في موضعه[2].

فنجد الأوزان الصرفية موجودة في قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكريا، نذكرها على النحو التالي:

ورَبُّ نَجوى، كَدُنيَا الحُب، دافئةً *** قَد نامَ عنها رَقيبي، ليس يَستَرق[3]

فكلمة "نام" جاءت على وزن فعل، لأن الألف أصلها واو أي نوم بتحريك الواو

سيَّأُن عندي مفتُوحٌ و منغلقُ *** يا سجنُ بابُكَ أَم شَدَّت به الحَلَقُ[4]

كلمة "غلق" على وزن فَعَلَ

و "يغلق" على وزن يَفْعلُ

و "منغلق" على وزن مُنْفَعلُ

و الدلالة التي تحملها أنها كثيرة التغلق، فهي على صيغة المبالغة.

سيذكرون، إذا الليل الرَهيبُ سَجَى *** و جَلْجَلَ الخُطَبُ، و أنّي في الدُجى فَلَقُ[5]

فكلمة "جلجل" على وزن فعلل وهو رباعي، وجمعها جمع تكسير أي جلاجل، وصيغتها في الفعل المضارع: يجلجل على وزن يُفَعْلِلْ

طَوْعُ الكَرَى، و أنَاشيدي تُهَدهدُني +++ و ظَلْمَةُ اللَّيْل، تُغْريني فَأَنْطَلقُ [6]

---

[1] - نفسه، ص 26.

[2] - رضا الدين الأستراباذي النحوي، (محمد بن الحسن)، شرح شافية إبن الحاجب، تحقيق :محمد نور الحسن محمد الزقزاق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط 1402 ه _ 1982 م، ج 1، ص 2 _ 3.

[3] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 26.

[4] -المرجع نفسه، ص 25.

[5] -المرجع نفسه، ص 31.

[6] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 26.

فكلمة "تهدهني" فعل خماسي لازم، و هدهد يهدهد هدهدة، والمفعول مهدهد (للمتعدي) على وزن فَعْلَلَ يُفَعْلِلُ فَعْلَلَةً، و وزن كلمة تهدهدني: تُفَعلِلُني.

لقد جاءت الأفعال والأوزان في القصيدة على هذا الوزن بعضها ثلاثي والآخر رباعي، فالقصيدة نجد فيها الكثير من البنى الصرفية، فبناء الكلمة ووزنها عنصر من العناصر الأساسية التي تحدد معناها، فالبناء هو الذي يقيم الفروق و هو الذي يخصص المعنى، فالأبنية تعتبر بمثابة قوالب تصاغ فيها الألفاظ وتحدد بها المعاني العامة.

المطلب الثاني: شعرية التناص في القصيدة (التناص الديني، التناص الأدبي)

التناص الديني: هو عملية تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية[1].

لقد تضمن شعر مفدي زكريا في قصيدته زنزانة العذاب عددا كبيرا من المصطلحات الدينية التي وظفها من القرآن الكريم بحيث استثمرها في إقامة قصائده لكي تضفي عليه الجمالية فهذا يدل على ميوله الديني وإثباته للهوية الإسلامية للشعب الجزائري.

وهنا نذكر التناص الموجود في القصيدة:

جيشٌ إلى النصر تَحْدُوهُ المَلائكَةُ *** مسُومُونَ بمَوْج المَوْت يندفقُ [2]

و التداخل هنا يتجلى مع قوله سبحانه وتعالى: (إِن تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُم مِّن فَوْرِهِمْ هَٰذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ)[3]

[1] - مصطفى صادق الرافعَي، أثر التناص الديني، جسور المعرفة، المجلد 6، العدد 4، السنة: ديسمبر 2020، تاريخ النشر 01 _ 12 _ 2020، ص 225.

[2] - نفسه، ص 29.

[3] - سورة آل عمران، الآية 125، ص 66.

"فالملائكة المسومون" تعبير قرآني وصف الله به الملائكة المسخرة، فقد شبه الشاعر الجيش الجزائري بجيش غزوة بدر، و دلت عليها لفظة "ملائكة مسومون، فقد بشر النبي صلى الله عليه وسلم بإرسال خمس ألاف من الملائكة لمساعدتهم ضد الكفرة والظالمين.

لقد تداخلت نصوص مفدي زكريا مع العديد من الأحداث الدينية، مما جعل نصوصه الإبداعية سهلة المعاني .

ونجد أيضا التناص الديني في القصيدة في قوله:

والروحُ تَهْزأ بالسَّجَان سَاخَرَةً *** هَيْهَاتَ يُدْرِكُهَا، أَيَّانَ تَنْزَلقُ[1]

و التداخل هنا يتجلى مع الآية الكريمة لقوله تعالى: (هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونْ)[2]

فكلمة "هيهات" وظفها الشاعر لما لها تداخل في النص القراني و تحمل كلمة "هيهات" معنى بعيد، أي بين هذا وذاك. إضافة إلى أنها تعني التنبيه إلى تضييع الوقت في مزاولة ما لا فائدة له.

حسبي وحسبُ أُنَاسي، أنْ غَدَوْتُ لهمْ *** عودا يُعطرُهُمْ، ذكرى وأحترقُ[3]!!

التداخل يتجلى مع الآية الكريمة لقوله تعالى: (فَإِنْ تَوَلَّوُا فَقُلْ حَسْبِيَ اللهُ لَا إِلَهَ إِلَا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَهُوَ رَبُّ العَرْشِ العَظِيمْ) [4]

وقوله أيضا: (قُلْ حَسْبِيَ اللهُ عَلَيْهِ يَتَوَكَّلُ المُتَوَكِلُونْ)[5]

من خلال استخراج التناص الديني من القصيدة يتبين لنا أن للشاعر مفدي زكريا ثقافة دينية من خلال حفظه القرآن الكريم في طفولته، فكان لسانه رطبا به، ويظهر في إبداعاته الشعرية من ألفاظ وعبارات تناسب قصيدته.

مفهوم التناص الأدبي:

التناص الأدبي مصطلح يقصد به وجود تشابه أو تقاسم مشترك بين نص وآخر، أو بين أكثر من نص، ويدخل التناص ضمن تفاعل النصوص مع بعضها بعضا، وفي السياق نفسه يعتبر تودوروف أنه من الوهم أن نعتقد أن العمل الأدبي له وجود مستقل، بل إنه يظهر مندمج داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، وبناء على هذا القول فإن النص الواحد يستوعب كثيرا من النصوص الأخرى ليتناص معها، مثل النصوص الشعرية والنصوص القرآنية والأمثال والحكم[6].

---

[1] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 26.

[2] - سورة المؤمنون، الآية 36، ص 344.

[3] -دوان اللهب المقدس المرجع السابق، ص 31.

[4] - سورة التوبة، الآية 29، ص 207.

[5] - سورة الزمر، الآية 36، ص 462.

[6] - مصطفى لغييرس، "التناص" و السرقات الأدبية، تاريخ النشر 15 يونيو 2020.

فنجد في قصيدة مفدي زكريا العديد من أنواع التناصات الأدبية منها :

المتأمل لقول مفدي زكريا في بيته:

أنامُ ملئَ عُيُوني، غبْطَةً ورضَي *** على صَيَاصيكَ، لا هَمُ ولَا قَلَق [1]

نرى أنه يتناص أو يتداخل مع البيت المشهور لأبي الطيب المتنبي:

أَنَامُ ملئَ جُفُوني عَن شَوَاردهَا *** وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَراهَا ويَخْتَصمُ [2]

فاستحضار مفدي زكريا لما يمثله أبو الطيب المتنبي يدل على ثقافته التراثية، وقد توافق معنى البيتان فالمتنبي يفخر بنفسه أيما فخر حيث يقول الشعر ويلقيه على الناس ثم ينام عن ذلك ويدع الناس يشتغلون على أبياته نقدا وإعجابا ودراسة، أما مفدي زكريا فإن نومه لم يكن من أجل أبياته بل من أجل موقفه الوطني الأصيل، حيث لا يأبه بالتعذيب الذي يتلقاه في السجن ولم تسول له نفسه على البوح بأسرار أبناء جلدته، فهو شامخ ثابت رحمه الله.

و نجد أيضا تناص آخر:

سَيَذْكُرُونَ إذَا الَّلْيلُ الرَهيبُ سَجَى *** وجَلجَلَ الخُطَبُ وأنَّى في الدُّجَى فَلَقُ[3]

تناص هذا البيت مع أبي فراس الحمداني الذي ألقاه وهو في قبضة الروم يقول:

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذَا جَدَّ جَدُّهُمْ *** وفي اللَّيْلَة الظَّلْمَاء يُفْتَقَدُ البَدْرُ[4]

فقد التقى مفدي زكريا وأبو فراس الحمداني في قصيدة زنزانة العذاب التي تجسد فيها كل أنواع الظلم والتعذيب الذي تعرضا له.

سَلوَى أُنَاديك سَلْوَى مثْلَهُم خطأٌ *** لوْ أنَّهُمْ أَنْصَفُوا كَان اسمكُ الرَمَقُ [5]

فكان هذا البيت وقع على قول المتنبي:

سَمُّوك زيتونًا وما أَنْصَفُوا *** لَوْ أَنْصَفُوا سَمَّوْك زَعْرُورَا[6]

وكذلك قوله في القصيدة:

وتَغْرُبُ الشَّمْسُ تَطوي في مَلائتهَا ** سرَّين أُشْفقُ أَنْ يُفْشيهُمَا الشَّفَقُ [7]

---

[1] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب لمفدي زكريا، ص، 25.

[2] - أبو الطيب المتنبي، الديوان شرح عبد الرحمان البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباعة، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 2- 345

[3] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 31.

[4] - أبو فراس الحمداني، البيت 48.

[5] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 26.

[6] - ديوان أبو الطيب المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 29.

[7] - ديوان اللهب المقدس، زنزانه العذاب رقم 73، ص 25.

يتداخل مع قصيدة ابن زيدون من خلال قوله:

سيران في خاطر الظَلَماء يَكْتُمُنَا *** حَتَى يَكَادُ لسَانُ الصُبْح يُفْشينَا [1]

ويقول مفدي زكريا في مطلع قصيدته:

سيانٌ عنْدي مَفْتوحٌ وُمنْغَلقٌ *** يا سجْنُ بَابُكَ أَمْ شَدَتْ به الحَلْقُ [2]

يتداخل هذا البيت مع قول المتنبي:

كُنْ أيُّهَا السجْنُ كَيْفَ شئْتَ فَقَدْ *** وَطَنْت للمَوْت نَفْس مُعْتَرفُ

لوْ كَان سَكَنَايَ فيكَ مُنْفصَةٌ *** لَم يَكُنْ الدُّرُ سَاكنَ الصُدَف[3]

بعد تقديمنا لمجموع من الأبيات التي حدث فيها تناص في قصيدة زنزانة العذاب مع أبيات أخرى متنوعة، تبين مدى تأثر مفدي زكريا بالشعراء السابقين، وتدل على امتلائه من ذلك الموروث فهي علامة على امتلاء و حنين إلى أسلوب شعري تقليدي حن إليه الشاعر، إضافة إلى تمكنه من التصرف في لفظه ومعناه.

[1] - ابن زيدون، الديوان، ص 12.

[2] - ديوان اللهب المقدّس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 25.

[3] - المتنبي، ص 24.

المبحث الثالث: بنية اللغة الشعرية الدلالية.

المطلب الأول: الصورة البلاغية

الصورة البلاغية: عرفت الصورة البلاغية أو الأدبية أو الفنية أو الشعرية دلالات متنوعة عبر التطور التاريخي، فقد كان الفيلسوف اليوناني أرسطو يعتبر الصورة استعارة قائمة على التماثل والتشابه بين الطرفين المشبه والمشبه به، بل كان يسمى التشبيه والاستعارة صورة، "إن التشبيه هو استعارة ما، إلا أنه يختلف عنها قليلا[1]"

فقد اعتمدت القصيدة الثورية على التنوع في صورها ولجأت إلى الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية، وحققت شاعريتها لتحقق جمالية اللغة و إثارة المتلقي، ومن بين الصور البيانية في القصيدة نذكر:

كَمْ سَهرنَا، و عَيْنُ النَجم تَحْرسُنَا *** إذْ نَلتَقي كالرُؤَى، حينًا ونَفْتَرقُ[2]

فالصورة هنا تشبيه بليغ حيث يعقد الشاعر اللقاء بين سلوى وهي رمز للوطن والأنا ــ ذات الشاعرــ فيصور هذا اللقاء كالحلم أو الطيف فنسمي هذه الحالة حال نفسية داخلية. و يتضح من خلال الفعلين المتضادين (نلتقي نفترق) حيث يهدف من خلالها هذا التضاد إلى تحقيق الجمالية في الصورة التشبيهية.

ونجد أيضا تشبيها آخر في قوله:

أرضُ الجزائر في إفريقيا، قُدْسٌ *** رجالُهَا منْ رحَاب الخُلْد، إنْ صَدَقُوا[3]

وهنا نوع الصور تشبيه بليغ، حيث شبه أرض الجزائر بالقدس.

ونجد الاستعارة حاضرة أيضا في القصيدة:

سيانٌ عنْدي مَفْتُوحٌ و مُنْغَلقُ *** يا سجْنُ بابُكَ أمْ شَدَتْ به الحَلْقُ [4]

نوع الصورة البيانية هنا استعارة مكنية، حيث يخاطب الشاعر السجن على أساس أنه إنسان من خلال المعاناة والآلام والإحباط النفسي. إضافة إلى أنه لا يبالي فيما ينتظره من مصير "سيان"

فالصورة البيانية في القصيدة أضافت تلك الجمالية في المعاني و بساطة في اللغة.

المطلب الثاني: الحقول الدلالية في القصيدة

الحقول الدلالية: هي إحدى نظريات تحليل المعنى وأكثرها شيوعا بين دارسي دلالة المعاني ويتضح هذا الشيوع من خلال الكم الكبير من الأبحاث التي أجريت معتمدة على تلك النظرية، و

---

[1] - جميل حمداوي: بلاغة السرد و الصورة البلاغية الموسوعة، تاريخ الإضافة 24_12_2013 م.

[2] - ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73، ص 27.

[3] - نفسه، ص 29.

[4] - نفسه، ص 25.

يرى بعض العلماء أن هذه النظرية لم تتبلور إلا في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين على أيدي علماء سويسريين وألمان[1].

فمن خلال تاريخ الحقول الدلالية سأوضح في الجدول أدناه الحقول البارزة في قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكريا:

حقل المعاناة و الألم	الحقل الديني	حقل الطبيعة
السياط، الجلاد، للتعذيب، ضيق، حقد، هم، قلق، ظلمة الليل، السجن، الأرق، فاستصرخت، قيود، الحجر، الظلم، الموت، شنقوا، النار، احترق.	ورب، و الروح، ملكوت، الفجر، والليل، تسابيحا، مقدسة، يسجد، الله، آمنت بالله، الخلد، ايمانا، ملائكة، أحاديث، السماوات، النبوة.	الحوض، البحر، الموج، الرمل، الشاطئ، النجم، قمرا.

إن قصيدة زنزانة العذاب زاخرة بألفاظها المتنوعة، كما هي ثرية في إيقاعها وفي تراكيبها المختلفة، وهي قبل كل شيء تعكس وتكشف عن تجارب متكاملة ومتجانسة بحيث أنها تمتلك معالم الوحدة والتماسك، وأيضا تكشف في القصيدة قيم دلالية متصلة ببعضها البعض وتحيل على ثقافة الشاعر وفكره ورؤيته الوجودية وخلجاته النفسية بما يحمله من آلام و أحزان على عاتقه، فالحقول الدلالية تمكن القارئ من القدرة على كشف القيم الدلالية التي تحملها القصيدة في ثناياها ومن فهمها فهما جيدا.

فنجد في حقل المعاناة التي استخدمها الشاعر في قصيدته بأن لهذه الألفاظ دلالة أسلوبية مهمة، فالشاعر يحيى بكل جوارحه تحت أسوار المعاناة والمأساة من المستعمر والحاكم، فهو يرصد لنا المواجهة، فلا تمر لحظة عليه من زمن دون معاناة مما يجعل دفقاته الشعورية موحية ومعبرة عن حجم المأساة فتأثر في نفسية المتلقي.

أما في حقل الطبيعة فقد استخدم الشاعر هذه الألفاظ للتعبير عن الحالة الشعرية التي يحس بها، فالطبيعة هي المقوم الأساسي لعملية الإبداع الشعري، وهي التي تعطي للشاعر أدوات الإبداع وتجعله يحس بالجمال والعاطفة، والتي بدورها تشكل شخصية الشاعر، فالطبيعة بدورها تلعب دورا مؤثرا في نفسية الشاعر فمفدي زكريا قد أبدع في قصيدته من خلال تمثيله لهذه الألفاظ و ما اشتملت عليه من جو طبيعي يزده جمالا و رونقا.

وأخيرا في الحقل الديني قد وظف الشاعر ألفاظ ودلالات متمثلة في ألفاظ القرآن الكريم مما يلحظ بوضوح تأثره بالتراث الديني، كما يظهر حرص الشاعر مفدي زكريا في توظيف هذه الألفاظ

[1] - عضام فاروق، لمحه عن نظرية الحقول الدلالية، تاريخ الإضافة، 04_11_2018 م، 24_02_1440 ه، أطلع بتاريخ 21_04_2021.

و التي تبين مدى ثقافته الدينية وتوجهه الإرادي والذاتي إلى القضية الإسلامية و إيمانه المطلق بأن الحل لمأساة الشعوب تكمن في التوجه لهذا الدين.

الملحق:

ولد الشيخ زكريا بن سليمان بن يحيى بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، المعروف بمفدي زكريا يوم الجمعة 12 يونيو 1980، ببني يزقن، ولاية غرداية بالجزائر، نشأ في عائلة جزائرية محافظة، حيث دخل الكتاتيب، و تعلم القرآن الكريم و أساسيات اللغة العربية.

لقبه زميل البعثة الميزابية والدراسة الأستاذ سليمان بوجناح بمفدي فأصبح لقبه الأدبي مفدي زكريا، استعارة في بداية مشواره الأدبية أسماء أدبية مختلفة :أبي فراس، ابن تومرت، فتى المغرب..

تنقل رفقة أسرته إلى مدينة عنابة، ثم رحل إلى تونس، وأكمل دراسته بمدرسة السلام والمدرسة الخلدونية، ثم الزيتونية التي نال بها شهادة التأهيل وكان له دور كبير في إثراء المشهد الأدبي والسياسي.

وظف مفدي زكريا في المجال الإعلامي رصيده الثوري عندما تولى رئاسة تحرير جريدة "الشعب" لسان حال حزب الشعب في سنة 1937 م.

سجن عدة مرات بسجن بربروس (سركاجي)، و بعد قضائه مدة ثلاث سنوات فر إلى المغرب، ثم إلى تونس، وأصبح سفير للقضية الجزائرية.

إنتاجه الفكري والأدبي: بعدما كتب النشيد الرسمي "فداء الجزائر" و نظم النشيد الوطني للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية "قسما" الذي لحنه الأستاذ محمد فوزي، كتب مفدي زكريا "إلياذة الجزائر" حيث استطاع بكتاباته و أشعاره و نضاله السياسي و الثقافي أن يعرف بقضية شعره في العالم العربي .

حيث له العديد من المؤلفات، اخص منها: "تحت ظلال الزيتون" ديوان شعر صدرت في الطبعة الأولى عام 1966 م، و "ديوان اللهب المقدس" ديوان شعر صدرت في الجزائر عام 1961 م، وله عدد من القصائد الشعرية الوطنية: "من جبالنا طلع صوت الأحرار" سنة 1932 م.

و قد كان لمؤسسة مفدي زكريا لولاية غرداية فضل جمع التراث الفكري و الأدبي للشاعر.

توفي الشاعر مفدي زكريا _ رحمه الله _ يوم الأربعاء 17 أغسطس 1977م المواقف ل 2 رمضان 1397 ه بتونس، و نقل جثمانه إلى الجزائر ليدفن بمسقط رأسه بعد عطاء قريب و نظال وفي[1].

قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكريا:

سيان عندي، مفتوح ومنغلق يا سجن، بابك، أم شدت به الحلق

[1] - سمير نور الدين دردور، ملحمة الجزائر، شرح تاريخي لإلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، الناشر: مؤسسة هنداوي سي أي سي، بتاريخ 26_01_2017، ص 13_14_15.

أم السياط، بها الجلاد يلهبني ... أم خازن النار، يكويني فأصطفق
والحوض حوض، وإن شتى منابعه ... ألقى إلى القعر، أم أسقى فأنشرق
سري عظيم، فلا التعذيب يسمح لي ... نطقا، ورب ضعاف دون ذا نطقوا!
يا سجن، ما أنت؟ لا أخشاك، تعرفني ... من يحذق البحر، لا يحدق به الغرق
إني بلوتك في ضيق، وفي سعة ... وذقت كأسك، لا حقد ولا حنق
أنام ملء عيوني، غبطة و رضى ... على صياصيك، لا هم ولا قلق
طوع الكرى، وأناشيدي تهدهدني ... وظلمة الليل، تغريني فأنطلق
والروح تهزأ بالسجان ساخرة ... هيهات يدركها، أيان تنزلق
تنساب في ملكوت الله سابحة ... لا الفجر، إن لاح، يفشيها ولا الغسق
ورب نجوى، كدنيا الحب، دافئة ... قد نام عنها رقيبي، ليس يسترق
عادت بها الروح، من (سلوى) معطرة ... فالسجن، من ذكر (سلوى) ، كله عبق
سلوى! أناديك سلوى! مثلهم خطأ ... لو أنهم أنصفوا، كان اسمك الرمق
يا فتنة الروح، هلا تذكرين فتى ... ما ضره السجن، إلا أنه ومق؟
هل تذكرين، إذا ما الحظ حالفنا ... إليك أهتف يا سلوى ، فنتفق؟
أم تذكرين، ولحن الموج يطربنا ... إذ نفرش الرمل في الشاطئ ونعتنق؟
الموج ينقل في أصدائه قبلا ... يندى لها الصخر، حتى كاد ينفلق
نسابق الشمس، نغزوها بزورقنا ... فيسخر الموج منا كيف نلتحق
وتغرب الشمس، تطوي في ملاءتها ... سرين، أشفق أن يفشيهما الشفق
وكم سهرنا، وعين النجم تحرسنا ... إذ نلتقي كالرؤى، حينا، ونفترق
والليل يكتم في ظلمائه شبحا ... يأوي إلى شبح، ضاقت به الطرق
يا ليل! كم لك في الأطواء من عجب!! ... يا ليل! حالك حالي، أمرنا نسق!
سلوى، حديثك يا سلوى، يباغمني ... والطرف يختان، لا يدري به الحدق
أنفاسك الطهر، كالصهباء تغمرني ... دفئا، ويسكرني من فرعك العرق
سمراء! خدرها الباري، وصورها ... إن أرتشف ثغرها، يفتك بي الأرق
سلوى! أناديك سلوى! هل تجاوبني ... سلوى؟؟ فإن لساني باسم ذلق
ردي علي أهازيجي موقعة ... فقد أعارك وزنا، قلبي الخفق
ورتليها، تسابيحا مقدسة ... في معبد الحب، يسجد عندها الأفق
واستأذني في رسالات الهوى، قمرا ... يرنو إليه كلانا، حين يتسق

إني رأيت أخاك البدر ذا ثقة ... جلت أياديه في دنيا الألى عشقوا

يا لائمي في هواها، إنها قبس ... من الجزائر، والأمثال تنطبق

بنت الجزائر .. أهوى فيك طلعتها ... فكل ما فيك من أوصافها خلق

أحبها، مثل حب الله، أعبدها ... آمنت بالله، لا كفر ولا نزق

أرض الجزائر في إفريقيا، قدس ... رحابها، من رحاب الخلد، إن صدقوا

قلب العروبة لم يعصف بنخوتها ... عسف، ولا نال من إيمانها رهق

نادى المنادي إلى التحرير يدفعها ... فاستصرخت، من قيود الحجر تنعتق

ثارت على الظلم، مثل السيل جارفة ... فلا الفيالق نتثنيها ولا الفرق

جيش، إلى النصر، تحدوه ملائكة ... مسومون، بموج الموت يندفق

وجبهة، بسديد الرأي تسنده ... كل المعاميد فيها، مدره لبق

و فتية، هرعوا للشرق يعضدهم ... إن يصعقوا، فكأن الكون ينصعق

والشعب، يسبح للعليا على دمه ... وللتبرع بالأرواح يستبق

لم يثنه دون إدراك المنى رهق ... وإن هم، أحرقوا بالنار، أو شنقوا

هذا الذي يا فرنسا، تهدفين له ... جهلا، أما في فرنسا حازم حذق؟

وضع السلاح، أحاديث ملفقة، ... خرافة، صاغها للكيد مختلق

لا تشغلينا بأثواب وأرغفة ... أهدافنا المجد، ليس الخبز والخرق

فكم قطعت عهودا، أصبحت حلما ... حتى غدونا، بغير الحرب لا نثق

حقوقنا، بدم الأحرار نكتبها ... لا الحبر، أصبح يعنينا، ولا الورق

لا تطمعي النصر، من جند سماسرة ... أيحرز النصر مأجور ومرتزق؟

جند، يباع ويشرى مثل ماشية ... يلقي السلاح إذا ما نابه الفرق

جيش من المرد، غلمان، مخنثة ... أحلاس يدفعها - للزلة – الشبق

فلا ضمير عن الفحشاء يردعهم ... إن أيسروا فسقوا، أو أعسروا سرقوا

يا رب! عجل بنصر كم وعدت به ... فإن بابك، باب ليس ينغلق

وأنت يا سجن! لو أفلت ناصيتي ... رأيتني، لخطوط النار أخترق

لا أبتغي العز إلا في مغامرة ... إن السماوات، للمقدام تنفلق

روحي! وهبتك يا روحي ، فدا وطني ... زلفى الله، لا من و لا ملق

وإن جفاني ذوو القربى، فلا عجب ... إن النبو ة في أوطانها خرق

لا زلت أرعى لهم عهدا، وإن بقيت ... مثل المدى، من جفاهم، في الحشى

سيذكرون، إذا الليل الرهيب سجى وجلجل الخطب، أني في الدجى فلق

حسبي، وحسب أناسي، أن غدوت لهم عودا، يعطرهم، ذكري وأحترق!!

...

خاتمة:

لقد تناول هذا البحث الذي بين أيدينا المعنون "التجليات الشعرية في قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكريا" عددا كبيرا من النقاط الهامة، والعناصر الأدبية والبحثية التي تم من خلالها تم التوصل إلى نتائج هامة جدا لن تفيد الباحثين والدارسين في هذا المجال فحسب، بل من شأنها أن تفتح الطريق أيضا أمام عدد هائل من الدراسات و الأبحاث الأخرى من أجل تعزيز فوائد وتطبيقات و استخدامات هذا الموضوع الأدبي الهام، فيمكننا أن نقف عند أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث و هي كالتالي:

- قامت الشعرية بدور انتقالي لأنها كانت كاشفة للخطابات.
- الشعرية علم يهتم بخصوصية النص الأدبي.
- تعدد الآراء ووجهات النظر في تأصيل مفهوم الشعرية والوقوف على آلياتها المعتمدة والخلفيات المعرفية عند النقاد العرب القدامى والمحدثين والشعراء المعاصرين، وذلك باختلاف عمقها وتنوع نظراتها منهجيا.
- تتحدث أهمية الشعرية في محاولتها لبسط الصرامة العلمية في الحقل الأدبي من خلال البحث عن قوانين للخطاب الأدبي أو الشعري، وتشكيل رؤية جمالية في النصوص الإبداعية.
- الإقرار بأن موضوع الشعرية موضوع خصب للناقد الأدبي، فبدورها قد مثلت خصوصية الامتداد التاريخي والعصر المعاصر، إضافة إلى أنها تتسم بالتداخل والتواصل مع العلوم الأدبية والفنية.
- الاهتمام الكبير و الواسع من قبل النقاد العرب القدامى لمصطلح الشعرية لأنها بمثابة المواضيع النقدية العامة.
- مصطلح الشعرية من أبرز المصطلحات التي بقيت مثارا للجدل بين النقاد والمترجمين.
- تأتي أهمية هذه الدراسة على تفعيل مسألة الإيقاع العربي الموروث (الوزن الشعري) والعلاقة المرتبطة بالفاعلية الشعرية.
- تدخل الشعرية ضمن عملية تحرير المعنى وتحرير الشكل الإبداعي فهي آلية من آليات إنتاج المعنى.
- من خلال هذا البحث توصلنا إلى أن القصيدة الجزائرية المعاصرة عامة و قصيدة زنزانة العذاب لمفدي زكرياء خاصة تأسست على عناصر نصية منها الإيقاع، واللغة، والصورة، والدلالة.
- اكتساب القصيدة لغة شعرية من عدة منطلقات ومظاهر نصية.
- اعتمدت قصيدة زنزانة العذاب مجموعة من العواطف والصور والأحاسيس، فبإمكان هذه الصور والتراكيب أن تثري النص بإيحاءات جمالية ودلالات معنوية وفنية.

وفي الأخير يمكن القول بأن الشاعر مفدي زكريا استطاع أن يؤسس التجربة الشعرية، مما أسهم في إغناء التجربة وإثرائها، مما شكل بنية لغوية هامة في ثنايا النص والوقوف على أبعاده الجمالية والفنية.

قائمة المصادر و المراجع

1. القرآن الكريم
2. مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس، زنزانة العذاب رقم 73.
3. ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981.
4. ديوان ابن زيدون،.
5. أبو الطيب المتنبي، الديوان شرح عبد الرحمان البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباعة، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
6. ديوان أبو فراس الحمداني، البيت 48.
7. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989.
8. أدونيس، زمن الشعر، ط 1، دار العودة، بيروت، 1972.
9. أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979.
10. بول آرون و آخرون، معجم المصطلحات الأدبية.
11. تزفيطان تودوروف، الشعرية،تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، 1992.
12. جميل حمداوي، الشعرية بين النظرية والممارسة، ط 1، 2018.
13. جميل حميداوي، الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن أسسها وتطبيقها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2016.
14. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ، لبنان، ط 1، 1994.
15. حكيمة بوقرومة، تحولات الشعرية الغربية من أرسطو إلى الشكلانية الروس، مجلة دفاتر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد 7، جويلية 2018.
16. زينب مديح جبارة النعيمي، الدلالة النحوية بين القدامى والمحدثين، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد 12، جامعة واسط، كلية التربية الأساسية.
17. عبد الحميد معـ سلاح عبد الصبور، مجلة الآداب واللغات، [illegible] 2020.
18. عضام فاروق، لمحه عن نظرية الحقول الدلالية، تاريخ الإضافة، 04_11_2018 م، 24_02_1440 ه، أطلع بتاريخ 21_04_2021.
19. جميل حمداوي: بلاغة السرد أو الصورة البلاغية الموسوعة، تاريخ الإضافة 24_12_2013م.
20. منير توما، كمال أبو ديب في دراسته للصورة الشعرية من خلال كتابه جدلية الخفاء والتجلي، دنيا الوطن، تاريخ النشر 2018/10/02. تطلع بتاريخ 26/03/2021، الموقع الالكتروني www.alhadathtoday.com.
21. ديوان أبو الطيب المتنبي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، تح: عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
22. رشيد محمد حسن الرهوي، الجملة الاسمية عند النحويين العرب حتى نهاية القرن الثامن هجري، دراسة وصفية تحليلية، 1428 ه_ 2007 م.

قائمة المصادر و المراجع

23. رضا الدين الأستراباذي النحوي، (محمد بن الحسن)، شرح شافية إبن الحاجب، تحقيق : محمد نور الحسن محمد الزقزاق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط 1402 ه _ 1982 م، ج 1.
24. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية, تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.
25. السلجماني، منزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال غازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط 1، 1980م _ 1401ه.
26. سمير نور الدين دردور، ملحمة الجزائر، شرح تاريخي لإلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا، الناشر: مؤسسة هنداوي سي أي سي، بتاريخ 26_01_2017.
27. صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي،ط1, دار الشروق، القاهرة، 1998.
28. صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985.
29. طانية حطاب، الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، جسور المعرفة، جامعه عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، العدد .
30. عبد الحميد معيش سلاح عبد الصبور، مجلة الآداب واللغات، [illegible] 2020.
31. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د 272، أوت 2001.
32. علي نكاح، جمالية التصريع في القصائد الأندلسية لأحمد شوقي، دراسة أسلوبية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، المجلد 5، العدد 12 ديسمبر 2017.
33. عمار الجنابي، أرسطو و الشعر، الحوار المتمدن، تاريخ النشر: 2011/07/13، تطلع بتاريخ 2021/03/11، الساعة 19.05مساء، الموقع الالكتروني، www.alhadathtoday.com.
34. فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ط 1، مؤسسة الإنشاد العربي، بيروت، 2008.
35. فيصل أبو الطفيل، الأراء النقدية والبلاغية في شروح ديوان المتنبي، مبحث الطباق والمقابلة، مجله علوم اللغة العربية و آدابها، العدد الثالث عشر، ج 1، جانفي 2018.
36. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987.
37. المتنبي.
38. محمد أبو الفتوح غنيم، الجناس تعريفه و أنواعه، دنيا الوطن، تاريخ النشر: 02_06_2009، أطلع بتاريخ 13_04_2021.
39. محمد العياشي كنوزي، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ط 1، عالم الكتب الحديث، 2010.
40. محمد بن يحيى، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الخامس.
41. مريم محمد المعجمي، نظرية الشعر عند الجاحظ.

قائمة المصادر و المراجع

42. مصطفى صادق الرافعَي، أثر التناص الديني، جسور المعرفة، المجلد 6، العدد 4، السنة: ديسمبر 2020، تاريخ النشر 01 _ 12 _ 2020.
43. مصطفى لغيرس، "التناص" و السرقات الأدبية، تاريخ النشر 15 يونيو 2020.
44. مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،
45. الوجي عبد الرحمان، 1989.
46. arm.wikipedia.org، تاريخ النشر 28 09 2020 م، اطلع بتاريخ 12 05 2021، الساعة 13.02.
47. Wiki.https/ar.m.wikipedia.org تاريخ النشر 06_12_2020، أطلع بتاريخ 20_04_2021.
48. Wiki.https/are.nwikipedia.org، أطلع بتاريخ 02_05_2021.