

قراءات جمالية للأوزان الإيقاعية في ديوان الزّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله

AESTHETIC READINGS OF RHYTHMIC WEIGHTS IN THE DIWAN OF GREEE
TIME BY ABU AL-QASIM SAAD ALLAH

حاكي حمزة^{1*}، بن سعيد محمد²

¹ مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران 1- أحمد بن بلة- (الجزائر)، -hakmi.hamza@edu.univ-
oran1.dz

² مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران 1- أحمد بن بلة- (الجزائر)، -bensaid-m@hotmail.com

تاريخ النشر: 2024/03/30

تاريخ القبول: 2024/02/09

تاريخ الإرسال: 2023/06/05

ملخص:

الشعر والجمال حقلان متقاربان في عالم واحد؛ فالشعر بقاء الجمال وجمال البقاء، يحمل الكثير من العناصر التي تؤدي وظيفتها الجمالية - حسب مجالها- بما في ذلك الإيقاعات والأوزان. وفي هذه الورقة البحثية نحاول قراءة الأوزان الإيقاعية جمالياً بتحديد علامات الجمال وكيفية تجسيدها في البحور الشعرية ضمن ديوان الزّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله.

ومجمل العلامات الجمالية تبدأ من الجمال وتنتهي إليه؛ إنها تشتغل من الموسيقى لتطرق الخيال، وهي ممثلة في التناسب، والتوازن، والتكرار، والوحدة مع التنوع، والتدرج والتطور، وكل هذه العلامات تجسدت فعلياً في الأوزان الإيقاعية لديوان الزّمن الأخضر عبر البحور الشعرية الأكثر حضوراً مثل: الطويل، الخفيف، البسيط، الكامل.

الكلمات المفتاحية:

الجمالية؛ الأوزان الإيقاعية؛ التناسب؛ التوازن؛ البحور الشعرية

ABSTRACT :

Poetry and beauty are two fields close in one world; poetry is the survival of beauty and the beauty of survival, carrying many elements that perform its aesthetic function - depending on its field - including rhythms and weights. In this research paper, we try to read the rhythmic weights aesthetically by identifying the signs of beauty and how to embody them in the poetic seas within the Diwan of Green Time by Abu al-Qasim Saad Allah.

They work from music to touch the imagination, and they are represented in proportionality, balance, repetition, unity with diversity, gradation and development, and all these signs are actually embodied in the rhythmic weights of the Green Time Diwan through the most present poetic seas such as: long, light, rags, simple, full.

Keywords:

Aesthetic; Rhythmic weights; Proportionality; Homeostasis; Poetic seas

1. مقدمة :

الشَّعْرُ والجَمَالُ حقلان متقاربان في عالم معرفيٍّ واحد، هو عالمُ الرُّوح القابع خلف مظاهر العالم الواقع، عالم التَّجاوز والبحث عن الحقيقة بأدوات معرفيَّة لا يقبلها المنطق المألوف والعقل العادي، إنَّهما معاً يصدران عن رؤية روحية للعالم، رؤية إشراقية حدسيَّة لانهائيَّة،¹ فالشَّعر هو: "جمالُ البقاء، وبقاءُ الجمال، وهو ميلٌ جارفٌ إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها، أو انجذابٌ أبديٍّ لمعانقة الكون بأسره والاتِّحاد مع كلِّ ما فيه من جماد ونبات وحيوان"².

والشَّاعر ينظُم الإيقاعَ قبل أن يرصَّ الكلمات والعبارات، ويتذوَّق الأوزان مما شاءَ مع ما يُجسُّ به، قبل أن ترغبَ نفسه في البوح. "إنَّه يسمع أصواتاً متوازنة حيث لا نسمع نحنُ سوى هدير وجعجعة. فالعالمُ كُلُّه عنده ليس سوى آلة موسيقيَّة عظيمة تنقرُّ على أوتارها أصابعُ الجَمال، وتنقلُ ألحانها نسمات الحكمة الأبدية. وهو يسمَعُ الموسيقى في ترنيمة العصفور، ولولة العاصفة، وزئير اللجَّة، وخير السَّاقية، ولثغ الطِّفل، وهذيان الشَّيخ؛ فالحياة كُلُّها عنده ليست سوى ترنيمة -محزنة أو مطربة-. لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة رثانة. فالوزنُ والتَّناسبُ في الطبيعة أخوان لا ينفصلان وبغيرهما لم يكن شيءٌ ممَّا كَوْن"³.

والحديث عن الشَّعر والجَمال والشَّاعر الموسيقيَّ يقودنا -دون شكٍّ- إلى الحديث عن تجربة شعريَّة خلَّاقة في السَّاحة الشعريَّة الجزائريَّة، ممثلة في الشَّاعر أبي القاسم سعد الله عبر ديوانه: الزَّمن الأخضر؛ إنَّها تجربة تلفتُ النَّظر، وتبعثُ الجَمالَ، كما ينبعثُ هو فيها، فأبو القاسم سعد الله رائدُ الشَّعر في الجزائرِ باعتباره أوَّل من كتب في الشَّعر الحرَّ، من خلال قصيدة «طريقي»، التي جدَّد في إيقاعاتها، وحاول أن يخطَّ للشَّعراء الجزائريين طريقاً إلى التَّجديد عبر مختلف القصائد التي أصدرها فيما بعد، ومن أبرزها: تاج العرب، الزَّمن الأخضر، مواكبُ النَّسور، روضة المجد، أوتار قلبي، قصَّة عملاق... إلخ.

ولا ريب أن ديوان الزَّمن الأخضر قد جاء متنوعاً في مواضيع قصائده، فتنوعَ عبر ذلك الإيقاع في الديوان، فترى القارئ يحسُّ باختلاف الموسيقى من قصيدة إلى أخرى، ولا شكَّ أن كلَّ قصيدة تتفرَّد بعلاماتٍ جماليَّة تميَّزها عن نظيراتها، ونحنُ في هذه الورقة البحثيَّة نسعى إلى قراءة بعض القصائد جماليَّة على مستوى الأوزان الإيقاعيَّة، مجيبين عن الإشكاليَّة الآتية: ما أبرزُ علاماتُ الجَمال التي جسَّدتها الأوزان الإيقاعيَّة في ديوان الزَّمن الأخضر؟

وفي خضمِّ ذلك اتَّبعنا المنهج الوصفيَّ التحليليَّ، الذي يُساعد على دراسة العلاقات والظواهر كما هي موجودة فعلياً، وتصنيفها، وتحليلها، وإخضاعها للدراسة الدَّقيقة.

2. مفهوم القراءة

1.2 لغة:

قرأ يقرأ من القراءة ومنه القارئ والقراء. وتقرأ تفقه في الشيء، وتقرأ تنسك. وقال بعضهم قرأت: تفقّهت. والقراءة في بعض المعاجم هي المطالعة والمعرفة والاطّلاع، وهي التّفسير المختلف وإن شئنا هي المناقشة، والقارئ فيها مصحّح المسودّات الطبّاعية.⁴

ومنّه فإنّ فعل القراءة لغة قد لا يدلّ بالضرورة على القراءة التي هي بمعنى المطالعة أو التّلاوة وإنّما قد يخرج إلى معنى الدّراية بالشيء ومعرفة ملامحه وتفصيله، ومن قولنا: قرأ ملامح وجهه؛ أي: استقرأها وعرف ما تخفيه تلك الملامح من حزن أو فرح. وقرأ فلان المستقبل أي: استشرّفه وتوقّعه انطلاقاً من إشارات في الحاضر تجعلنا نتوقّع ولو محاولة حدوث شيء من عدمه.

2.2 اصطلاحاً:

عدّ المفكّرون الأعاجم القراءة: عملية شاملة ومعقّدة تؤسّسها مجموعة عناصر ومحدّدات ذاتية وموضوعية، نصّية وخارج نصّية، أشبه ما تكون بفعل خلاق يقرب الرّمز ويضمّ العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدّاً من الدّلالات، نصادفها حيننا ونتوهّمها حيناً آخر، وليس للأثر الأدبيّ معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه.⁵

والقارئ في رأي شارودو هو فاعل مفسّر يضع عدّة افتراضات أو فرضيّة واحدة لفهم الحديث، وليست عملية فهم الحديث واحدة لدى القراء، كما أنّ الأحاديّة في الرّؤية من شأنها أن تقتل العمل الأدبيّ، وتعيق السّير الحسن للقراءة.⁶

والمدارس الأوروبيّة اتّفقت في تحديد مفهومها للقراءة على كونها ليست عملية سكونيّة سلبية مغلقة، بل هي عملية ديناميّة فعّالة، تشهد حركيّة وقابليّة للتّوالد والتّوهج. فرولان بارت يقول بتعدّد القراءات، واعتبر القراءة عملاً مصيرياً بالنّسبة لكلّ خطاب وانتهج طريقه تودوروف الذي أعطى ثلاثة ضروب للقراءة:⁷

-القراءة الإسقاطيّة: وهي القراءة التّقليديّة التي لا تتركز على الخطاب ولكنّها تمرّ من خلاله. ويلعب فيها

القارئ دور المدّعي العام لإثبات التّهمة.

-قراءة الشّرح: وهي قراءة تلتزم بالنّصّ الأدبيّ ظاهره، ويعاب عليها تكرار الكلمات واستبدالها بأخرى.

-قراءة شاعريّة جماليّة: هي قراءة لخطاب ما من خلال شفراته، وبحسب المساق الفنّي، وهي تهدف إلى

استخراج المكونات الجماليّة، أو تحديد عناصر الجمال في العمل الأدبيّ وبخاصّة الشعر.

3. الجمالية:

1.3 لغة:

يقول "ابن منظور" في تعريف الجمال: "الجمال مصدر الجميل والفعل جمل. وقوله عز وجل: «وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ»⁸ أي: بهاء وحسن، وحسب ابن سيده: الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق. وقد جمل الرجل، بالضم، جمالاً، فهو جميل وجمال، بالتخفيف⁹.

وذهب ابن فارس مذهب أهل اللغة فقد عد الحسن ضد القبح، ولم يزد، ورأى أن الجيم والميم واللام أصلان أحدهما تجمّع وعظم الخلق، والآخر الحسن. واعتبر أن الجمال بصفته مصدراً هو أصل مشتقاته كلها، وقد خالفهم في هذا الجانب الصرفي¹⁰.

وجاء في القاموس المحيط "للفيروز آبادي" أن الجمال هو: "الحسن في الخلق والخلق، جمل ككرم، فهو؟ جميل. والجملاء الجميلة والثامة الجسم من كل حيوان، وتجمّل تزين، وأجمل في الطلب: اتأد واعتدل فلم يُفِرط. وجمّلته تجميلاً أي زينته"¹¹، فالجمال من خلال هذه المعاني اللغوية هو ما تستحسّنه النفس، فلا ترى فيه قبحاً، ويكون سهل العبور إليها، لأنها وجدت فيه ما يتناسب ويتواءم معها. والجمالية هي عملية تحسّس ذلك الجمال انطلاقاً من العلامات والمعايير التي جعلته جميلاً.

2.3 اصطلاحاً:

الجمالية في معجم المصطلحات الأدبية: "نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للانتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته، وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، انطلاقاً من مقولة: الفن للفن"¹².

والجمال حسب ديمقريطس Democritus هو التناسب بين الأجزاء المادية والبنى الإيقاعية إحداها¹³، "والجمال أحياناً في الأشياء وأحياناً في مدى موافقته لنا، أو هو في الخير أو النافع، والجمال في بعض المرات يتمثل في الوزن والتناسب والانسجام والنظام الذي يجمع بين الأشئآت والمتفرقات"¹⁴.

فالجمالية ليست عملية عشوائية وإنما هي نظام له أسس ومعايير يقوم عليها، من خلالها يتأتى للنقاد أن يتتبّع جماليات العمل الأدبي، وينتج أحكامه وفقها. فهي عملية متكاملة الجوانب تتعامل مع النص حسب فعاليته ودرجة وصوله إلى القارئ، وبإيجاز: إنها قياس لدرجات الحسني في العمل الأدبي، وكشف لنقاط الجمال فيه. وكل من يتلقى العمل الفني سواء كان ناقدًا أم مجرد مُتدَوِّق لابد أن يصدر حكماً تقويمياً على هذا العمل، بالاستحسان أو الاستهجان، ومن هنا تبدو أهمية وجود علامات للحكم تُقاس بها التجربة الجمالية بأبعادها المختلفة؛ ومن هذه العلامات:

1.2.3 الوحدة مع التنوع: هي أولى العلامات في الشَّيء الجميل، "وهي صفة واسعة المدلول مرنة التعبير

يدعونها: "الوحدة"، والوحدة عند الفلاسفة صفة الكمال أو اكتمال الذات ووحدايتها، أما الفنانون فليسوا أقلَّ توسُّعاً في معنى الوحدة. إنها عندهم جميع أنواع الترابط وتماسك الأجزاء. وهي أحد الأركان التي وضعها أرسطو للتراجيديا (وحدة الزمان والمكان والعمل)¹⁵.

والوحدة "عاملٌ أساسيٌّ يسهل الفهم، والجمال التام يتوقف على تكيف الشيء وفقاً لما تتطلبه الحواس، والانتباه، وقوى العقل التحليلية والتفسيرية. والعقل يتطلب نظرة مجملّة. شاملة موحدة لأنّ التشويش يُزعجه ويتبعه. وهي من أبرز صفات الشعر الحديث"¹⁶.

والوحدة لها أهمية كبيرة حينما تتحقق على المستوى الإيقاعي أيضاً، فتأتي الإيقاعات الداخلية والخارجية دفقة واحدة، ومتحدة، حتى حين ينوع فيها الشاعر.

2.2.3 توافق الأجزاء: ويكون في الموسيقى والإيقاع وهو "تلاؤم الأصوات، وفي الشعر انثلاف المعنى مع

اللفظ، وحسن الجمع بينها. فاللفظ القوي للمعنى القوي. والمعاني المتألّفة هي التي يستحضر بعضها بعضاً، كالربيع يستحضر الخضرة والزهر، والقمَر يستحضر اللطف والهواء. وهي التي تتوافق بحيث لا يجتمع فيها القوي والضعيف، والغث والسمين"¹⁷.

ولتوافق أجزاء البنية الإيقاعية أهمية كبيرة في بناء النسيج الشعري، وإظهاره في ثوب قشيب، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بقصيدة الشعر الحر والتي تعتمد معايير جمالها على مدى توافق أجزائها عامة، وأجزاء البنية الإيقاعية بالخصوص، ومن الأجزاء القوافي، والتفعيلات المتوافقة في عدد تواترها في البيت الشعري الواحد.

3.2.3 التناسب: وهو "اتباع قانون المناسبة في الحجوم والمسافات، وهذا يعني تنوع المسافات بين

الأجزاء وتنوع حجوم هذه الأجزاء بحيث تتوافق من غير أن تتكرر هي نفسها بصورة مُملة. وكان أساس التناسب البنائي عند اليونان استعمال المُستطيل بدل المُرّيع (لأنه أكثر تنوعاً)"¹⁸.

والتناسب ضروري في الإيقاعات الشعرية إذ هو يتماشى وحجوم الأحاسيس والعواطف المتباينة الشدة والحضور، ويتمشى مع الدلالة العامة للقصيدة، وهو في البنية الإيقاعية أحد أهم معايير الجمالية فيها، فالأصوات الشعرية في القصيدة من شأنها أن تُعلي من درجات الجمال فيما حين يتحقق فيها معيار التناسب من حيث صفات الحروف مثلاً، أو مخارجها أو غير ذلك.

4.2.3 التوازن: وهو "تعادل القوى، وتقابل شئئين بحيث يتنازعان انتباه الناظر أو السامع بمدار واحد،

والتوازن هو الراحة، وهو تجمع الأجزاء حول مركز وترتيبها بصورة تجعل أحد الجانبين معادلاً للآخر في الجاذبية. ونرى التوازن في الشعر حيث يتقابل الضرب والعروض في الشعر العمودي وحين توافق الضروب بقية التفعيلات

في الشعر الحرّ، وَتَقَابِلَ بَيْنَهُمَا التَّفَاعِيلُ، وَمِنْ أَنْوَاعِ التَّوَازُنِ التَّنَازُلُ؛ وَهُوَ تَقَابُلُ الْأَجْزَاءِ الْمَتَسَاوِيَةِ فِي الْحَجْمِ وَالشَّكْلِ".¹⁹

والتَّوَازُنُ فِي الْبُنْيَةِ الْإِيقَاعِيَّةِ هُوَ أَحَدُ الْعَوَامِلِ الَّتِي تَعْطِي لِلْإِيقَاعَاتِ الشَّعْرِيَّةِ الْخَطِيئَةَ وَالِاسْتِمْرَارِيَّةَ، وَأَيُّ اخْتِلَالٍ فِيهَا مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَعِيقَ عَمَلِيَّةَ التَّلَقِّيِ الْقَائِمِ عَلَى التَّذَوُّقِ الْجَمَالِيِّ لَهَا، وَهُوَ أَحَدُ عَنَاصِرِ الْجَمَالِ إِنْ لَمْ نَقُلْ أَبْرَزَهَا وَأَهَمَّهَا عَلَى الْإِطْلَاقِ.

5.2.3 التدرج والتطور: ونعني به عمليّات الصعود والهبوط، وهو لازم تمام للزوم للإيقاع وهو "يدخلُ في التنوّعُ لأنّه تطوّر الأجزاء من الضّعيف إلى الأقوى، من دقّة إلى كثافة، ومن ضيق إلى اتّساع، ومن مؤثّر إلى أشدّ تأثيراً، وهو أيضاً من أنواع الوحدة والتّرابط، نراه في القطع الموسيقيّة حيثُ تتدخّرُ الأصوات صُعوداً وهبوطاً، وفي الشّعر والخطب والمسرحيّات والقصص حيثُ تتدرّج المؤثّرات والحوادث فتبدأ هادئةً ثمّ تتعقّد وتتأزّم حتّى تنحل بخاتمة قويّة، وهذا التدرّج أساسٌ كلّ تآليفٍ وبناءٍ في".²⁰

ويكون التدرّج في الأصوات والحروف، وقصيدة الشعر الحرّ أحوجّ إلى هذا العامل ليتكتمل جمالها الفنيّ، فالرّتم الواحد يجعل منها فضفضةً تنتهي كما تبدأ، والتدرّج فيها كسرٌ للملل والرّتم الواحد؛ وهو عينه أحدُ أساسيّات الشعر الحرّ التي يقوم عليها.

6.2.3 التكرار: وهو "مما يُقوّي الوحدة والتّمرّكز، والتكرار يعطي للإيقاع فاعليّته. وهو يظهِرُ في عمليّة تناوُب الحركة والسُّكُونِ أو تَكَرُّرِ الشَّيْءِ عَلَى أَبْعَادٍ مَتَسَاوِيَةٍ. وفي ترديد لفظٍ واحدٍ أو معنى واحدٍ. وهو التّرجيع؛ تَرْجِيعُ الْبَدَايَةِ فِي الْهِمَايَةِ، تَرْجِيعُ الْقَرَارِ فِي الْغِنَاءِ، رَدُّ الْعَجْزِ عَلَى الصَّدْرِ فِي الشَّعْرِ، تَرْجِيعُ النُّوْتَةِ الْوَاحِدَةِ فِي الْمَوْسِيقَى وَالْعُودِ الْمَتَوَاتِرِ إِلَى شَيْءٍ بَعِيْنِهِ. وَالتَّكَرُّارُ كَثِيرُ الشُّيُوعِ فِي الْفَنِّ وَقَلَمًا نَجِدُ أَثْرًا فَنِيًّا لَا تَتَكَرَّرُ فِيهِ أَجْزَاءٌ مَتَقَارِبَةٌ وَمُتَبَاعِدَةٌ".²¹

ويحقّق التكرار انسجاماً إيقاعياً خاصاً، ويزيد من ظهور المعاني وانكشافها، بل ومع كلّ تكرارٍ جديدٍ نغمةٌ جديدةٌ تصاحبُ الدّلالة المكرّرة لتؤدّي وظيفةً تأكيديةً، والتكرار أحدُ أهمّ عناصر البنية الإيقاعية على المستوى الدّاخليّ، الوثيق الارتباط بالدّلالة.

4. ديوان الزّمن الأخضر وجماليّات أوزانه الإيقاعية:

يعبّر ديوان الزّمن الأخضر عن زمنين أخضرين؛ عهد الشّباب عند الشّاعر، وعهد الثّورة التي هي شباب الجزائر، وقد نظم قصائده بين سنوات 1950 و1960، في العشرينيّات من عمره، حين كانت الثّورة الجزائريّة في ريعان قوّتها، وهكذا انصهرت في هذا الشعر عاطفتان شابتان مشبوبيتان لا تكادُ تنفصلان: العاطفة الدّاتيّة والعاطفة الوطنيّة، ولا غرابة بعد ذلك أن يشيع في هذا الشعر طيش الكلمات وجنون الخيال وثورة الرّوح، تماماً كما يحدث لشباب سنّ العشرينات وكما يحدث للثورات،²²

وعلى هذا الأساس جاءت الإيقاعات الموسيقية في قصائد أبي القاسم سعد الله شبابية مفعمة بالحيوية، وكيف لا وهو الذي قال في مقدّمة ديوانه: "...كنتُ شغوفًا بالموسيقى الدّاخلية في القصيدة، واستخدام الصّورة في البناء"²³. وقد اختلفت قوالب القصائد ما بين الشّعر القديم والجديد، وأنتجَ هذا الاختلافُ تنوعًا جماليًا في الإيقاعات، حتى لكأنّكَ تحسُّ أنّ ديوان الرّمن الأخضر آلة موسيقية تنبعثُ عبرها القصائد متألّفة متناسقة الإيقاع داخلها، وفيما بينها.

ولقد تنوّعت البحور في ديوان الزّمن الأخضر فتنوّعت جماليّاتها انطلاقاً من طول الوزن أو خفّتها، وانطلاقاً من موضوع القصيدة ذاته، ولذلك فإنّ استعمال بحرٍ معيّن كان غالباً يعود إلى طبيعة الموضوع وكثيراً ما تشابهت البحور وجماليّاتها في الدّيوان لتشابه موضوع القصيدة: ومن البحور التي رصدناها:

1.4 بحر الطويل: يعدُّ بحرُ الطويل السَّبب الكامن وراء وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي لعلم العروض،

أَيَّانَ سَمِعَ رَجُلًا يَعْلَمُ غَلَامًا وَهُوَ يَقُولُ لَهُ: (نَعَمْ لَا نَعَمْ لَا لَا نَعَمْ لَا نَعَمْ لَا نَعَمْ لَا نَعَمْ لَا نَعَمْ لَا نَعَمْ) فَأَحْكَمْ (نَعَمْ لَا) بِفَعُولِن، وَ (نَعَمْ لَا لَا) بِمَفَاعِيلِن وَهُمَا التَّفْعِيلَتَانِ الْأَسَاسِيَّتَانِ لِبَحْرِ الطَّوِيلِ²⁴. وَالتَّنَاسُبُ وَحُسْنُ الْوَضْعِ مِنْ أَجْزَاءِ الْجَمَالِيَّاتِ الَّتِي يَحَقِّقُهَا بَحْرُ الطَّوِيلِ، وَتَمَامُ التَّنَاسُبِ مُقَابِلَةُ الْجُزْءِ بِمِثَالِهِ²⁵. وَمِنْ الْأَمْثَلَةِ الَّتِي نَسَوْقُهَا حَوْلَ ذَلِكَ؛ قَصِيدَةُ «تَاجِ الْعَرَبِ» الْمَهْدَاةُ إِلَى الشَّيْخِ الْبَشِيرِ الْإِبْرَاهِيمِيِّ، وَالَّتِي يَطْوُلُ نَفْسُهَا عَلَى أَنْغَامِ بَحْرِ الطَّوِيلِ، يَقُولُ أَبُو الْقَاسِمِ سَعْدُ اللَّهِ²⁶:

إِذَا صُغْتُ سَجْعًا قُلْتُ: نَعْمُ حَمَامَةٌ*** وَإِنْ سَقَتْ نَثْرًا عَلَّ هَذَا مَشَارِبِي

فَأَصْبَحْتُ بِالْإِنْشَادِ سَحْبَانَ وَائِلٍ*** وَأُضْحِيتُ بِالتَّطْرِيبِ بِلَبْلِ شَاجِبٍ

وقد توزَّعتُ تفعيلاتُ هذين البيتينِ وفقَ ما يَظهرُ في الشَّكل الآتي:

مفاعِلن	لَ هَآذَا	تَ نَثُرُنْ عَدَا	وَإِنْ سَقَا	حَمَامَتَيْنِ	تُنْعَمُ	تَ سَجَعَنْ قُلَا	إِذَا صَغَا
0 / 0 //	/ 0 //	0 / 0 / 0 //	0 / 0 //	0 / 0 //	/ 0 //	0 / 0 / 0 //	0 / 0 //
مفاعِلن	فَعُولُنْ	مفاعِلن	فَعُولُنْ	مفاعِلن	فَعُولْ	مفاعِلن	فَعُولُنْ



فَأَصْبَحَ	تَ بِلَا نَسَا	د سحبا	ن وائل ي	وَأُضْحِيْ	تَ بَتَّطَّرِيْ	ب بلبُ	لَسَاحِيْ
0 / 0 //	0 / 0 //	0 / 0 //	0 / 0 //	0 / 0 //	0 / 0 / 0 //	/ 0 //	0 / 0 //
فَعُولُنْ	مفا عيلن	فَعُولُنْ	مفاعلن	فَعُولُنْ	مفا عيلن	فَعُولْ	مفاعلن

خلال مقابلة

من خا

لَكَ فَإِنَّ هَذَا

أجزاء التّفْعِي

التَّخْطِيط العَرُوضِيّ المحْكَم يَحَقِّقُ جَمَالِيَّةً تَوَافِقُ الأَجْزَاءُ فَتَأْتِي الإِيقَاعَاتُ الخَارِجِيَّةُ عَبرَ هَذَا البَحْرِ مُتَنَاسِقَةً وَمُنْسَجَمَةً.

2.4 بحر الخفيف: إن الخفيف أخفّ البحور وأطلاها يشبه الوافر، ولكنه أكثر منه سهولة وأقرب منه

لينا، وإذا جادَ نظمُهُ رأيتَهُ سهلاً ممتنعاً.²⁷ وهو "ساطع النغم، بارز الموسيقى، وبصُلحٌ للجدل والتّرديد والسرد

ويمتلئ بالروح الملحيّ وقد قيل إنّه أخفُّ البحور على الطّبع وأطلاها للسمع²⁸، وعلاوة على كون بحر الخفيف يشكّل جماليّة خفته وطلاوته، فإنّه في قصائد أبي القاسم سعد الله اكتسب جماليّة التّوازن والتّناسب بين تفعيلاته؛ من حيث إنّها جاءت في الوضع الذي يتوسّط فيه المفرد بين المتشافعين (أ-ب-أ / أ-ب-أ)²⁹؛ يقول في قصيدة «أوتار قلبي»³⁰:

ذَاكَ طَيْفُ الْهَوَى وَأَخْلَامُ أَنْسِي *** أَمْ خَيَالُ الْجَوَى وَأَشْبَاخُ بُؤْسِي.
هَذِهِ جَنَّةُ الْحَيَاةِ وَهَذِي *** رُوضَةُ الْمَوْتِ فِي سَبِيلِ التَّائِسِي.

ويمكنُ تقصّي جماليّات الخفيف من خلال التقطيع الآتي:

ذَاكَ طَيْفُ لُ	هَوَى وَأَحُ	لَامُ أَنْسِي	أَمْ خَيَالُ لُ	جَوَى وَأَشُ	بَاخُ بُؤْسِي
0/0//0/	0//0//	0/0//0/	0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	مُتَفَعِّلُنْ	فاعلاتن	فاعلاتن	مُتَفَعِّلُنْ	فاعلاتن

إنّ تفعيلة مُتَفَعِّلُنْ المفردة، شكّلت ذلك التّناسب والأتزان في تفعيلات بحر الخفيف، فاستعمالُ متفعّلين بدل مستفعّلين يعطي فاعليّةً وجماليّاً للإيقاع، وهي أخفُّ وأنسب. ³¹ وقد لزم المفرد الذي وقع بين مُتَشَافِعِينَ كلّ القصيدة، ممّا شكّل فيها محوراً تدور حوله إيقاعات التّفعيلة الأخرى والتي طرأت عليها تغيّرات عديدة. فالتّقابل والتّناظر في تفعيلات بحر الخفيف صنع علامة جماليّة فارقة في هذه القصيدة.

3.4 بحر البسيط: بحر البسيط من الأوزان الكثيرة التّداول عند العرب، من خلاله ميزاته الحركيّة التي

يمكن لها أن تستوعب آهات وآلام المبدع³²، وهو من الأوزان الغنائيّة التي يستحلها جلُّ الشعراء؛ إذ هو بادئ ذي بدء يشتمل على علامات جماليّة مختلفة انطلاقاً من التدرّج والتّطور في النّفس الغنائيّ (مستفعّلن...فاعّلن) (مستفعّلن...فاعّلن)، ثمّ توافق أجزاءها حجماً ونغمّاً، ونلفيه في ديوان الزّمن الأخضر بكثرة، ومن النّماذج قصيدة «روضة المجد» التي يتغنّى فيها الشّاعر بأصوله فيقول³³:

سَلَسَّالِكَ الْعَذْبُ شَقَّ الزَّهْرُ مَرْتَعِشًا *** بَيْنَ الْخَمَائِلِ مُنْسَابًا كَأَنْفَاسِ.
يَا رُوضَةَ الْمَجْدِ إِنِّي مِنْ عَلَى فَنِّ *** مِنْ دَوْحِكَ الصَّبُّ بِالْأَفَاقِ مَيَّاسِ.

ويمكنُ تقصّي جماليّات البسيط انطلاقاً من التقطيع العروضي في الشّكل الآتي:

سَلَسَّالِكَ لُ	عَذْبُ شَقَّ	قَ زُزْهَرُ مَرُ	تَعِشْنَ	بَيْنَ لُخَمَا	نَلْ مِنْ	سَابِنْ كَأَنْ	فَاسِي
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/	0/0/	0//0/0/	0/0/
مستفعّلن	فاعّلن	مستفعّلن	فعلن	مستفعّلن	فاعل	مستفعّلن	فاعل
↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
يَا رُوضَتَلْ	مَجْدِ إِذْ	نِي مِنْ عَلَى	فَنِّ ي	مِنْ دَوْحِكَ صُ	صَبُّ بَلْ	أَفَاقِ مَيْ	يَاسِي
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعّلن	فاعّلن	مستفعّلن	فعلن	مستفعّلن	فاعل	مستفعّلن	فاعل

إنّ أبيات قصيدة «روضة المجد» بتفعيلاتها المتناسبة والمتوافقة الأجزاء تنبئ عن زفراتٍ نفسيّة واحدة، تخرجُ دفقة مع كلّ بيت شعريّ وقد أسهم التدرّج والتطوّر لتفعيلات بحر البسيط في بوح الشاعر عن مكنونات صدره، ويبدو من خلال هذا الجرس الموسيقيّ أنّه لم يقف عند حدّ التأثير في باطن الباث فحسب، بل تعدّاه لينشر جواً موسيقياً جميلاً في المحيط الخارجيّ قد يستشعره القارئ الذوّاق أيضاً.

4.4 بحر الرّجز: لقد كثر شعرُ الشعراء القدماء في هذا البحر، لسهولة وعذوبته، ولاتساعه وسماحه بالتصرف الكثير فيه، لأنّه يجوزُ حذف حرفين من كلّ جزءٍ فيه فتصبحُ مستعلن: متعلن، والرّجز مطيّة الشعراء الجدد أيضاً، بل لعلّه يكون وسيلتهم المفضّلة التي لا تعدّلها وسيلةٌ أخرى لنظم شعرهم الحرّ،³⁴ وهذه الحرّة التي يتيحها بحر الرّجز تجعلُ الشاعرَ حراً في إطلاق إيقاعاته دونما حاجة إلى إعادة النّظر فيها أو تنظيمها.

ونجد بحر الرّجز في الكثير من قصائد ديوان الزّمن الأخضر ومن ذلك قصيدة «القلب الصّوفي» التي تحملُ عالماً من التدبّر والتأمّل يفضي فيه الشاعر ضجيجاً ما يُحيط به في تجربة شعريّة تقترب كثيراً من التجربة الشعريّة الصّوفيّة، فالشاعرُ إلى جانب عزلته يخاطبُ كلّ ما لا يدرك، ويحاول العروجَ والفكّك من الواقع عبر مظاهر الطّبيعة التي سيطرت على أبيات هذه القصيدة من شعر التّفعيلة؛ يقولُ فيها الشاعر³⁵:

القلبُ صوفيّ يساهرُ الظّلام

في رهبةٍ قدسيةٍ الهيام

له مثالٌ، نجمةٌ حزينةُ العينين

يمدُّ نحوه شُعاع

تُلقي بسمّة... قناع

ويمكنُ تقصّي علامات الجمال لبحر الرّجز من خلال التّقطيع العروضي في الشّكل الآتي:

أَلْقَلْبُ صُو	فَيُنُّنُ يَسَا	هَرُ ظَلَّالَام
o / o/o/o/	o//o/o/o/	o / /o //
مستفعلن	مستفعلن	متفعلن
فِي رَهْبَتِن	قُدْسِيَّة لُ	هَيَامِي لَ
o / /o/o/o/	o/ /o/o/o/	o/ /o//
مستفعلن	مستفعلن	متفعلن

إنّ بحر الرّجز يجسّد بتفعيلاته المتناسقة جماليّة الوحدة مع التّنوع، وجماليّة التّناسب، ونحنُ نرى أنّ تفعيلة مستفعلن تماثل نظيرتها في كلّ سطر مع تنوع التّغيّر وتثبيتته في نفس الموضع، وزيادة على ذلك فإنّ

التفعيلات تحقق نوعاً من التوازن وهي جمالية أخرى. أما على مستوى عدد التفعيلات فإنها تحقق التناسب الموجود في البحور الممزوجة، وتلك مزية من مزايا بحر الرجز.

5.4 بحر الكامل: الكامل من أكثر البحور استعمالاً قديماً وحديثاً، وهو بحر أحادي التفعيلة يرتكز بناؤه على جمالية التكرار (متفاعِلن)، وهو أسرع الأوزان الشعرية، ومن المعروف أنَّ في البحر الذي يتألف من أجزاء تكثر فيها المتحركات ليونة وبساطة فالحركات تفصل بين الحروف المتقاربة، وتيسر النطق بها، فتضاف لذلك إمكانية جديدة إلى الكامل، وتمثل في قدرته على استيعاب الكلمات التي تتكوّن من حروف متقاربة المخارج، فالشعراء الذين نظموا على الكامل يملكون إحساساً إيقاعياً جميلاً تجسّده فعلياً تكرار التفعيلات³⁶، يقول الشاعر في قصيدة «كأس الحياة» المهداة إلى الشيخ الحفناوي هالي³⁷:

شَرَقْتُ بدمِكَ والدُّمُوعُ لهيبٌ *** نفسٌ تؤزُّ منَ الأَمَى وتَدُوبُ.

لَمَّا دَهَاها الرُّوعُ من حجب الرّدى *** وبدت خطوب للقضا وغيوبُ.

ويمكنُ تقصّي علامات الجمال لبحر الكامل من خلال التقطيع العروضي في الشكل الآتي:

شَرَقْتُ بدمِ	عِكَ وَدُومُو	ع لَهِيْبُو
0//0///	0//0// //	0/0///
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِل

لَمَّا دَهَا	هَرَزُوعُ مِنْ	حُجْبُ زَرْدَى
0//0/0/	0//0/0/	0//0 ///
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن

وَبَدَتْ حُطُو	بُنْ لِقْضَا	وَعُيُوبُو
0//0///	0//0/0/	0/0///
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِل

من خلال التقطيع العروضي يظهر أنَّ بحر الكامل اكتسب جمالية خاصة عبر تكرار النغمات والتفعيلات، وأدى ذلك وظيفة جمالية ودلالية تأكيدية، فتفعيلة (متفاعِلن) المتكررة طبعت البيتين بلون الحزن وجعلت الموسيقى تخرج بنفس الشَّهيق والمدى معبرة عن رثاء الشاعر لشيخه؛ (متفاعِلن... متفاعِلن... متفاعِلن) التي أعطت للإيقاع فاعلية وجماله.

5. الخاتمة:

يتكرّس ديوان الرّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله كأحد المتون الشعرية اللافتة للنظر، وبخاصة على المستوى الموسيقي، ولعلَّ الناظر في قصائد هذا الشاعر ليجزُم أنَّ التجربة الشعرية عنده متفردة ومتميزة باعتبار أنها شهدت تحولات من أبنية شكلية أبنية شكلية أخرى فتحوّلت الإيقاعات والأوزان من شكلٍ إلى شكلٍ آخر، وفي طريقنا إلى الكشف عن بعض جماليات الأوزان الإيقاعية خرجنا بالنتائج الآتية:

جمعت الأوزان الإيقاعية جماليات عديدة من بينها: الوحدة مع التنوع، التدرّج والتطور، التناسب، التوازن، التكرار. وقد تجلّت هذه العلامات الجمالية في البحور التي تكرّرت في الديوان وهي: الطويل، البسيط، الخفيف، الرجز، الكامل.

حقّق بحر الطّويل جماليّة التّناسب من خلال مقابلة أجزاء التّفعيلات ببعضها البعض، ففي كلّ شطرٍ يبدأ بـ (فعولن)، وينتهي بـ (مفاعلن)، وجماليّة توافق الأجزاء فتأتي الإيقاعات الخارجيّة عبر هذا البحر متناسقة ومنسجمة.

حقّق بحر الخفيف جماليّة التّناسب من خلال المفرد الذي وقع بين مُتشافعين، والذي شكّل محورًا تدور حوله إيقاعات التّقابل والتّناظر في تفعيلات بحر الخفيف صنع علامة جماليّة فارقة في شعر أبي القاسم سعد الله.

حقّق بحر البسيط جماليّة التدرّج والتّطور والتّناسب وتوافق الأجزاء وقد أسهم التدرّج والتّطور لتفعيلات بحر البسيط في بوح الشّاعر عن مكنونات صدره، والتأثير على المتلقّي القارئ في المحيط الخارجيّ. حقّق بحر الرّجز بتفعيلاته المتناسقة جماليّة الوحدة مع التّنوع، وجماليّة التّناسب، ونحن نرى أنّ تفعيلة مستفعلن تماثل نظيرتها في كلّ سطر مع تنوع التّغير وتثبيته في نفس الموضع، وزيادة على ذلك فإنّ التّفعيلات تحقّق نوعًا من التّوازن وهي جماليّة أخرى.

حقّق بحر الكامل جماليّة التّكرار الذي يؤدي وظيفة تأكيدية، فقد جعلت تفعيلة (متفاعلن) المتكرّرة الموسيقى تخرج بنفس الشّهق والمدى؛ من خلال: (متفاعلن... متفاعلن... متفاعلن) التي أعطت للإيقاع فاعليّة وجماله.

6. هوامش البحث:

- ¹ ينظر: عبد الله العثبي، أسئلة الشعرية - بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص128.
- ² ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، ط15، بيروت، لبنان، 1991، ص76.
- ³ المرجع نفسه، ص85.
- ⁴ حياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنوية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، دط، الجزائر، 2013، ص190.
- ⁵ المرجع نفسه، ص191.
- ⁶ المرجع نفسه، ص120.
- ⁷ المرجع نفسه، ص192.
- ⁸ سورة النحل، الآية 06.
- ⁹ جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، دط، بيروت، لبنان، دت، ج11، ص126.
- ¹⁰ ينظر: عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، ط1، الأردن، 2013، ص18.
- ¹¹ مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، دار الحديث، دط، مصر، 2008، ص295.
- ¹² سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان، ص62.
- ¹³ ينظر: عزت السيد أحمد، المرجع السابق، ص18.
- ¹⁴ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، دط، مصر، 1974، ص63.
- ¹⁵ روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، ط1، لبنان، 1952، ص22.
- ¹⁶ المرجع نفسه، ص23.
- ¹⁷ المرجع نفسه، ص24.
- ¹⁸ المرجع نفسه، ص24.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص26.
- ²⁰ ينظر: المرجع نفسه، ص27.
- ²¹ المرجع نفسه، ص28.
- ²² ينظر: أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، عالم المعرفة، ط3، الجزائر، 2010، ص07.
- ²³ المصدر نفسه، ص15.
- ²⁴ خلف خازر الخريشة، جماليات التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية بالجامعة الأردنية، المجلد 41، العدد 02، 2014، ص787.
- ²⁵ المرجع نفسه، ص790.
- ²⁶ أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق، ص26.
- ²⁷ ينظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993، ص113.
- ²⁸ محمد مسالتي، جمالية الأسلوب في الخطاب الشعري القديم، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، الأردن، 2019، ص124.
- ²⁹ ينظر: منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، ط1، مصر، 1981، ص312.
- ³⁰ أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق، ص99.
- ³¹ ينظر: علي يونس، المرجع السابق، ص114.
- ³² ينظر: زكرياء يوسف الرحمان، خصائص البنية الإيقاعية في سينية ابن البار القضاعي -دراسة أسلوبية-، مجلة المدونة، جامعة البليدة 2، المجلد 7، العدد 2، 2020، ص213.

- ³³ أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق، ص 29.
- ³⁴ محمود علي السمان، العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه-، دار المعارف، دط، مصر، 1983، ص 54.
- ³⁵ أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق، ص 337.
- ³⁶ عبادشي فوزية، طاطا بن قرماز، جمالية إيقاع الوزن في شعر محمد العيد آل خليفة -بحر الكامل التام أنموذجا-مجلة جسور المعرفة -جامعة شلف-، المجلد 8، العدد 3، 2022، ص 373.
- ³⁷ أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق، ص 41.

7. قائمة المراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
- أبو القاسم سعد الله، الزّمن الأخضر، عالم المعرفة، ط3، الجزائر، 2010.
- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، دط، بيروت، لبنان، دت.
- حياة لصحف، مصطلحات عربيّة في نقد ما بعد البنيويّة، منشورات المجلس الأعلى للغة العربيّة، دط، الجزائر، 2013.
- خلف خازر الخريشة، جماليّات التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بالجامعة الأردنيّة، المجلّد 41، العدد 02، 2014.
- روز غريب، النّقد الجماليّ وأثره في النقد العربيّ، دارُ العلم للملايين، ط1، لبنان، 1952.
- زكرياء يوسف الرحمان، خصائص البنية الإيقاعيّة في سينيّة ابن البار القضاعي -دراسة أسلوبيّة-، مجلّة المدوّنة، جامعة البليدة 2، المجلّد 7، العدد 2، 2020.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان.
- عبادشي فوزية، طاطا بن قرماز، جمالية إيقاع الوزن في شعر محمد العيد آل خليفة -بحر الكامل التام أنموذجا-مجلة جسور المعرفة -جامعة شلف-، المجلد 8، العدد 3، 2022.
- عبد الله العشّي، أسئلة الشّعريّة -بحث في آلية الإبداع الشّعريّ-، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.
- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، دط، مصر، 1974.
- عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر، ط1، الأردن، 2013.
- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1993.
- مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، دار الحديث، دط، مصر، 2008.
- محمّد مسالتي، جماليّة الأسلوب في الخطاب الشّعري القديم، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، الأردن، 2019.
- محمود علي السمان، العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه-، دار المعارف، دط، مصر، 1983.
- منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، ط1، مصر، 1981.
- ميخائيل نعيمة، الغرّال، دار نوفل، ط 15، بيروت، لبنان، 1991.