

دراسة فنية موضوعاتية.

The Ode in the Algerian Poetry: "Aghani al Zaman al Hadi" Collection of
Slimane DJouadi - Thematic Artistic Study-

* نسيمة بلمسعود¹ / د. صلاح الدين باوية²

nassima.belmessoud¹ / Dr. Salah Eddine Baouia²

مخبر البحث في الدراسات الأدبية واللغوية والتعليمية والترجمة.

جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل. 18000، جيجل، (الجزائر)

Mohamed Seddik Ben Yahia University, Jijel. 18000, Jijel, (Algeria)

nassima.belmessoud@univ-jijel.dz¹ / baouia_s@univ-jijel.dz²

تاريخ النشر: 2025/03/02

تاريخ القبول: 2024/12/01

تاريخ الإرسال: 2024/09/15

ملخص البحث

ارتبط تعريف الشعر بعبارة "الكلام الموزون والمقفى"، ثم غدا هذا التعريف يخص النظم، في حين يستوجب النص الشعري لتحقيق نضجه الفني، حضور الشعرية، وتصوير العواطف، والتعبير عن التجارب الإنسانية بصدق وسلاسة، ومن هذا المنطلق توالى مفاهيم تفرضها سياقات معينة كالإدفاع إلى الكتابة، والموضوع المطروق في النص، وكذا طبيعة البيئة التي يترعرع فيها الشاعر، ومدى تأثيرها في تجربته الشعرية. ما يعيننا من كل ما سبق القصيدة الشعرية الغنائية في مفهومها الأشمل، وما تتطلبه من خصائص فنية تؤهلها للغناء، وتكسيها الانساق والانسجام والتناغم مع الآلات الموسيقية غداة إنشادها، نتطرق من خلال إشكالية هذه الدراسة إلى ماهية الغنائية والشعر الغنائي، وما أصالة العلاقة بينه وبين الغناء؟ وما أهم خصائصه الفنية لغاً، وإيقاعاً؟ معتمدين في ذلك على نموذج مدونة أغاني الزمن الهادي للشاعر الجزائري سليمان جوادي، وذلك انطلاقاً مما لاحظناه من خصائص فنية غنائية اتسمت بها قصائد هذا الديوان.

Abstract :

The definition of poetry is tightly linked to the expression "the rhymic and metric speech". However, the mature poetic text requires the presence of the poeticism, the depiction of emotions, and the smooth and true expression of the human experiences. Based on this, many definitions emerged and were imposed

* نسيمة بلمسعود: nassima.belmessoud@univ-jijel.dz

by specific contexts, such as the motive for writing, the aim, the topic, the environment the poet grew in, and its effect on his poetic experience.

What matters in this regard is the ode in its wide concept, its artistic features, that allow it to be sung coherently and harmoniously with the musical instruments. The problematic of this study revolves around the nature of the ode and lyrical poetry, and their relation with singing. Besides, it focuses on its linguistic and rhythmic features. We use the collection "Aghani al Zaman al Hadi" as a model because it has musical artistic features.

Keywords: singing; ode; rhythm; poetic image; textual structures; Aghani al Zaman al Hadi.



المقدمة :

الحياة مدرسة الفنون الجميلة، والطبيعة خير ملهم ومعلم للمبدعين والمولعين بالابتكار، فالشعر والموسيقى من الفنون التي تنشد الجمال، وتتحسس مواطنه، حيث إن كلاهما ملازم للآخر، ومكمل له، اقترن به وفقا لما تقتضيه الأدوات الفنية، فجاء الشعر حينما مطوعا وهذا لدى الشاعر الموهوب والمطبوع الذي يأتيه الشعر على السليقة الشعرية، وأحيانا يأتي الشعر كرها لدى الشاعر المتكلف المتصنع الذي لا يعدو كونه نائظا وراصفا للكلمات على أوزان معلومة لا غير، الأمر المهم أنه لا غنى عن الموسيقى والإيقاع أثناء كتابة نص شعري يعبر عن الشعور الإنساني، ويحرك وجدان المتلقي، ويثير انفعالاته، ومنه ففي ثنائية الشعر والموسيقى، نجد موسيقى داخلية، وهي ما تعلق بتم النص وبنياته اللغوية مثل: التبر، التصريح، التجنيس، التكرار، الحذف، التشاكل والتباين، والمحسنات اللفظية، والبيان بمختلف أدواته التي تخلق بروح القارئ، وكذا ما تعلق بموسيقى النص الخارجية، ونعني بها البحور الشعرية الخليلية، القوافي، وحروف الزوي، والتي تتركز وتتأسس جميعها على التغمي والتلحين، كيف لا؟ وقد تم استنباطها من وحي الطبيعة، واستلهاها من تناعم الكائنات، وسر انسجامها الذي خلق في المبدع ورث في أذنا موسيقية، تألف وتستأنس للطرب والتناغم، في حين ترفض وتستهجن الكسور، وتمج الشار.

عرفنا من خلال هذا التلاحق والتزاوج الفني بين الشعر والموسيقى، والتعبير عن المشاعر الجياشة ما اصطلح عليه بـ"الغنائية الشعرية"، أو "الشعر الغنائي" المتجاوز في مفهومه التصنيف الأرسطي، الذي نادى فيه بالمحاكاة، إلى مفاهيم ومعايير تجعل النص قابلا للغناء، أو كُتب من أجل أن يغنى ملحنا، ومرفقا للآلات الموسيقية، والألحان، والمعازف، والترنم به وفق مقامات، وسلام موسيقية مدروسة ودقيقة، وفي خضم القصيدة العربية المغناة أسال الشعراء مدادا غزيرا، على غرار نزار قباني، محمود درويش، سميح القاسم،

وغيرهم كثر، أمّا في هذه الدراسة فقد اخترنا صوتاً شعريّاً جزائريّاً، حيث التمسنا في كتاباته تجربة راقية، أفلحت في السمو بالعلاقة بين الموسيقى والنص والأداء الغنائي، تجعل المتلقي لنصوص هذا الشاعر يقول: إنّ هذا الشعر لا يمكن إلا أن يكون غنائيّاً.

وقد تمت عنونة هذه الورقة البحثية بـ "القصيدة الغنائية في الشعر الجزائري، ديوان أغاني الزمن الهادي للشاعر سليمان جوادي أنموذجاً، دراسة فنية موضوعاتية".

ومنه طرحنا الإشكالية الآتية: - ما هي طبيعة العلاقة بين الشعر والغناء؟ وما هي أهم الخصائص الفنية للقصيدة الغنائية في ديوان أغاني الزمن الهادي للشاعر سليمان جوادي؟

وللتوسّع في الموضوع عمدنا إلى أن نورد مفاهيم في الشعر حسباً ورد في أمّات الكتب النقدية العربية مثل: عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، وطبقات الشعراء لابن سلام الجهمي وغيرها.

ثم تطرقنا إلى الموسيقى والغناء، والتغني بالشعر، وكيف أنّ أصل البحور الخليلية صنعها اللحن والتغني، لتتطرق بعدها إلى الغنائية في ديوان أغاني الزمن الهادي لشاعرنا سليمان جوادي، وتبسيط الدراسة على أهمّ القوائد المغنّاة التي أداها كبار المطربين، وألهمت قرائهم، لجودة خصائصها الفنية التي جعلت النص غنائيّاً على مستوى الموضوع، والموسيقى الداخلية والخارجية وغيرها من الخصائص.

1. الغنائية في الشعر العربي:

1.1. الشعر: للشعر مفاهيم عديدة أوردتها الدارسون في أمّات الكتب، وأقروا بأهميته، وفرادته كقبي قائم بذاته، وعلم له شأن في مجال العلوم الإنسانية. ومنه لا يمكن لأبيّ أحدٍ على الإطلاق أن يتجاهل أنّ "الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تتقنه العين، ومنها ما تتقنه الأذن، ومنها ما تتقنه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا يعرف جودتهما بلون، ولا مس، ولا طراز، ولا حس، ولا صفة، ويعرفها الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجما وزائفها"¹

يجمع هذا القول التقدي في مجمله بين الشعر ككلام منطوق يحمل معنى، أساسه الشعور والعاطفة، وبين الصناعة التي هي مادة ملموسة محسوسة، عمادها الجماد، وهذا لأن كلاهما يتطلب الإتيان والاحتراف والموهبة والمراس، الحسّ الفني الذي تؤدي فيه الفراسة دورها، ولا يخضع لرزمة من الشروط المقيّدة، إنّما يدرك بالذائقة المصقولة، والفطرة الشعرية، والتبحر في الإطلاع على أشكال وألوان الفنون والصناعات في ثقافات الشعوب المختلفة، ولذا كلّ متخصّص للصناعة، وناقدٍ للشعر عليه أن يحتوي فكره على مخزون ثقافي هائل يضعه نصب عينيه في معيار النقد وميزان التقييم، بحيث يجعله يستوعب المبدع، ويدرك معنى

استغراقه في جنون الإبداع، كي يُخرج عمله في أحسن حلّة، لذا فتشبيهه المحسوس المعنوي بالمادي هنا يقرب المفاهيم ويجلي الصّور، ويجعلنا نمسك بالمعنى المنفلت ونقبض عليه.

لا يتحقّق الطّرب بالموسيقى فقط، إنّما باستيعاب المعاني أيضًا، حيث إنّ "الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ تم قبوله له واشتاله عليه، وإنّ نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقص أجزائه، ومثال ذلك الغناء، الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألقائه، فأما المقتصر على طيب اللّحن منه دون ما سواه فناقص الطّرب، وهذا حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهومًا ومجهولًا".²

إذا لا يزال الوزن الخاصّة الفارقة بين النّص الشعري والنّص النّثري لدى جمهور النّقاد والمتبحرين في فنّ الشعر، وجالياته، غير أنّ الوزن عندهم ليس غايةً بحثة، حيث لا ينبغي أن يجتهد الشاعر الحق في تتبع تفعيلات العروض، والالتزام بها كي ينتج قصيدة، إنّما وأثناء التزامه بدعامة العروض عليه أن يجعل صوب قلمه المعنى سابقًا للمبنى، يملئه الوجدان، والقرينة الشاعرة، فكما ورد فيما سبق أن الإيقاع يكتمل التّطرب به غداة فهم المعنى، وحسن تركيب الألفاظ، لم يقل الالتزام بالبحر هو الذي يحقق الطّرب إنّما علاوة على اعتدال الوزن وجبت عذوبة المعنى، وحسن الألفاظ.

والحقّ يقال لم يعد الشعر ألفاظًا ووزنًا فقط، وإنّما أصبح عالمًا مركّبًا قوامه الصّديق في التّعبير عن التجربة والشعرية المتدفقة من خلال اتساق وانسجام النص، ولله ذر شاعر المهجر (إيليا أبو ماضي) حينما قال في قصيدته "الفاحة" على بحر الرّمل:

لست منّي إنّ حسبت الشعر ألفاظًا ووزنًا خالفت درنك دزني وانقضى ما كان منّا³

كتابة الشعر في الحقيقة كصناعة عقود اللؤلؤ، ونضد الأحجار الكريمة، لذا " واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة ومقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السّامع له، والتّأطر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرّس في بدائعه، فيحسّه جسمًا، ويحقّقه روحًا، أي يتقنه لفظًا، ويُدعه معنى، ويجتنب إخراجَه على ضدّ هذه الصّفة، فيكسوه قبّحًا، ويرزه مسخًا، بل يُسوّي أعضائه وزنا، ويُعدّل أجزائه تأليفًا، ويُحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارًا، ويكرم عنصره صدقا، ويفيد القبول رقة، ويحصنه جزالة، ويدينه سلاسة، وينأى به إعجازًا، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبّه، وصورة علمه"⁴

للشعر بنيات لغويّة منطوقة، وبنيات معنوية محسوسة، تسعى جودة الصّناعة إلى خلق علاقة جادّة غداة تركيب مجموعة من الدّلائل، فالجمع بين الدّال والمدلول أي المعنى والمبنى عملية مقصودة مُبرّرة مؤسس لها بحسّ الشاعر وذائقته، إذ لا يجدر بصانع الحليّ ألا يدرك موقع الأشياء الجميلة، المبهرة، اللّطيفة في نفس من

يقتنيها، كذلك الشأن لدى الشاعر في تشكيل وصناعة المبنى اللطيف، سهل المخرج، مسبوك النسج، جيد الصناعة، له وقع في النفس، محرّك للعواطف ومؤثر حسن محبوب، على عكس اللفظ المستهجن، عصي النطق، رديء التركيب، فالشأن كل الشأن على رأي الجاحظ في تخيير اللفظ، وجودة السبك، وسهولة المخرج.

2. الغناء:

يتضح أنّ الغنائية من الغناء، يتعيّن أن نفهم معناها انطلاقاً منه:

1.2. الغناء لغة: جاء في كتاب الإفصاح في فقه اللغة أنّ الغناء (بكسر الغين على وزن كساء، من السماع) ما طرب به الصوت، أي الصوت المشتمل على الترجيع المطرب، أو ما يُسمّى في العرف غناءً، وإن لم يطرب، سواء كان شعراً، أو كلاماً منثوراً، أو غيرهما، وغنّى: طرب وتغنّى بالقرآن: مدّد الصوت وحسنه، ويُقال إنّ الغناء سمي غناءً لاستغناء صاحبه به عما سواه، فهو يفرّ منها، ويؤثره عليها⁵، ويتّضح أنّ الغناء إنتاج صوتي، غايته الإمتاع والتطريب، وبعث لذة السماع في النفس، لأنه يؤثر في النفس، ويُسعدّها فإنها تستغني به عما سواه، ولهذا سمي غناءً، لأنه يحمل النفس على الاستغناء، كما أنّ له مفهوماً لغوياً وفق قواميس غير ما سبق، تكشف عن ميزات أخرى له.

حيث جاء في معجم الوسيط: الغناء: السماع، وقيل هو رفع الصوت وموالاته، وقيل: الغناء من الصوت هو ما طرب به، ويُقال غنّاه الشعر، وغنّى به، وتغنّى به، بمعنى واحد، وغنّى بالمرأة: تغزّل بها إذا ذكرها في شعره، وغنّى بزيد: مدحه، أو هجاه، كقولنا: تغنّى به فيها "أي المدح والهجاء"⁶، التقى في هذا المفهوم اللغوي الغناء مع الشعر، حيث إنّ الغناء هو رفع الصوت وتحسينه، والشعر يتجلّى رونقه وموسيقاه أثناء إلقائه ويكتمل جمال صورته ومعانيه في حسن التّغني به، ومنه أصبحت أي كتابة للشعر هي التّغني والإنشاد، وهذا ما لا نجد في النثر، حيث يصح أن نقول أنشد الشاعر قاتلاً...، ولا نقول أنشد الروائي.

واسم الفاعل من الفعل غنّى هو مُغنيّ، ويُطلق هذا اللفظ على من يحترف، أو يمتن، أو يمارس الغناء ويُعرف به، ويرع فيه، ومنه المحمّد، والرّديء، والمستحسن والمنبوذ. وجاء في القاموس:

"المغني صاحب الغناء، والذي عمله الغناء، ويُقال للمرأة مغنية، والجمع مغنيات، والأغنية ما يترنّم به، أو يتغنّى به من الشعر ونحوه، وكلّ من يرفع صوته، ووالاه عند العرب الغناء"⁷، إذا الغناء الجهر بالصوت، وإطلاقه، والإطراب به والتّفتّن فيه.

2.2. الغناء اصطلاحاً: تطرقت كتب عديدة إلى مفاهيم اصطلاحية للغناء، وتبيان ماهيته كعلم وفنّ، له آلياته، وفتياته، نذكر منها ما جاء في موسوعة الأغاني لأيّ فرح الأصفهاني عن الغناء قوله: "هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة، بتقطيع قطعة، فتكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغمة بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذّ سماعها لأجل ذاك التّناسب، وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات، وذلك أنّه يتبيّن في علم الموسيقى

أنَّ الأصوات تتناسب، فيكون صوت نصف صوت، وربع آخر، وثمان، وجزء، من أحد عشر من آخر، واختلاف هذه النسب عند تأديتها إلى السمع يُخرجها من البساطة إلى التركيب، وليس كل ترتيب منها ملائماً عند السماع، بل تركيب خاصّة هي التي حصرها أهل علم الموسيقى، وتكلّموا عليها، وقد يُساق ذلك التلحين في النغّات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات، إمّا بالقرع، أو بالتفخ في الآلات تتخذ لذلك، فيزيدها لذة عند السماع⁸، واعتبر هذا التعريف أنَّ الغناء صناعة، لها أدواتها، وقواعدها، ومادة هذه الصناعة هي الكلمات والتي هي الشعر تتحكم جودتها ومعانيها في جودة الغناء وتأثيره في الآخرين، والموسيقى التي لها تركيب وسلام خاصة، وآلات تتنوع بين النفخ والضرب، والعزف وغيرها، ونغّات غنائية تختلف من قصيدة إلى أخرى باختلاف الموضوع، والكلمات، والبحر الشعري، وهذا دون إغفال جمال صوت المغني وحسن آدائه، والتزامه بالتوليفة بين الكلمات والموسيقى وأدواتها.

3. الغنائية في الشعر العربي وخصائصها:

للغنائية مفاهيم عديدة، تتنوع غير أنها لا تتناقض، وقد كانت لها بوادر وإرهاصات سبقت التّقييد لها، فالعلم قائم على الاستقراء والاستنباط، واستنطاق الصور الكونية، يقتضي وجود الظاهرة ثم العلم بها، لذا فعلم العروض، وموسيقى الشعر، والغنائية الشعرية عند العرب كانت لها ملامح وبواعث أسست لها كعلم قائم بذاته، وهي ظاهرة قديمة عندهم متولدة عن حسّ فني خاص بهم، وآخر مكتسب من امتزاجهم مع ثقافات الشعوب المختلفة عنهم بيئاً، ولغةً، وتذوّقاً للفن.

1.3. الضرب بالدف والحذاء: وأوّل من ضرب بالدف عند ظهور الإسلام بالمدينة المنورة فتيات من بني النجار، استقبلن رسول الله صلى الله عليه وسلم عند هجرته إليها من مكة، وهن يضرين بالدف ويُنشدن مرتجزات:

نحنُ جوارٍ من بني النّجار * يا حبّذا محمّدٌ من جّارٍ

كما ذكره السيوطي وغيره، وأوّل غناء تغنّت به النساء والصبيان في المدينة المنورة على مجزوء بحر الرّمل عند قدوم رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو قولهم :

طلّع البدرُ علينا *** مِثْنَتَيَاتِ النوداغ

وكان "سلام الحادي" في الدولة العباسية يُضرب المثل بحذاءه، فقال يوماً للمنصور: يا أمير المؤمنين مُر الجمالين بأن يُظْمِئُوا الإبل ثم يوردوها الماء، فإني آخذُ في الحذاء فترفع رؤوسها وتترك الشرب، ففعلوا ما قال فأجرى ما التزم:

ألا يا بَنانَةَ الحادي * بِشَاطِئِ نَهْرِ بَغْدَادِ

شَجَانِي فِيكَ صَيَّاحٌ * طَرُوبٌ قَوْقُ مَيَّادِ

يُذَكِّرُنِي تَرْتُمُهُ * تَرْتُمَ رَبَّةَ الْوَادِي
وَإِنْ جَادَتْ بِتَغَمَّتِي * فَمَنْ "أَنْجَشَةُ" الْحَادِي؟

وأنجشة الحادي هذا أول من اشتهر بالحداء في الإسلام ويضرب به المثل فيه، وكانت الإبل تنهل بحسن صوته، ورؤي أنه كان يحدو في زمن رسول الله "ص" ولقي قومًا فيهم حد يحدو فقال: ممن القوم؟ فقالوا: من مُضَر، قال: أيُّ العرب حدا أولاً؟ قالوا: إنَّ رجلاً منا - وسموه له - عزب عن إبله في الربيع، فبعث غلاماً له مع الإبل فأبطأ، فضربه بعصاه على يده، فانطلق الغلام يقول: وايداه، وايداه، أو قال: هيبيا هيبيا، فتحرّكت الإبل لذلك فسارت وانسبطت، فانفتح الحداء.⁹

يتراءى من خلال هذا المثال إذا قلنا بصحة هذه الرواية أنَّ من فطرة الروح أن تطرب للنغم الحسن، واللحن الطيب، والإيقاع المتناسق، فتهدأ وتسكن وتستريح، أو تنفعل وتثار وتهيج، والملاحظ أن العرب كانوا يعتمدون إلى الاستثمار في الطبيعة، واستقراءها.

2.3. الغنائية في الشعر العربي وخصائصها: إذا أردنا أن نتعرف على خصائص القصيدة الغنائية، وميزاتها الفنية، فإننا سنشير إلى بعض تلك الخصائص من خلال شواهد شعرية لشاعر كان ظاهرة فنية، إذ أنه كان مدرسة وحده، أصل للعلاقة بين الشعر والموسيقى والغناء، ألا وهو الأعشى ميمون بن قيس الملقب بصنّاجة العرب، فعن مَرَدِّ التَّسْمِيَةِ أنه كان يكتب أشعاره وهو يُرقِّعها بالعزف على آلة الصنج، وكذا يقرؤها بمصاحبة العزف عليها، وقيل لحته لها وكثرة ذكرها في شعره، وكذا أيضاً لأنَّ شعره عذب سلس للغناء، كأنَّ كلماته تنساب موسيقى من آلة الصنج، وهي آلة تشبه آلة القانون في عصرنا هذا، شعر الأعشى غنّته الكثيرات من الجوّاري، والقيان، والعارفات بفن الموسيقى والطرب. "وفي شعر الأعشى وفرة غزيرة من الأبيات يصف فيها القيان، ومجالس غنائهنَّ، وآلات عزفهنَّ، وفي ذلك بُعد من أبعاد الحضارة الزاهية في المجالس التي كانت تعدُّ إعداداً فنيّاً لتغزّد فيها هؤلاء القيان"¹⁰.

الأعشى ميمون قيس شاعر ابن بيئته وهو لسان حالها، لذلك كان وصافاً لطبيعة حياته والمؤثرات التي وجهتها من غزل وولع باللهو والنساء وكثرة التجوال والتّرحال.

"يقوم فنُّ الأعشى قبل كل شيء على الموسيقى الشّعريّة، التي تنبعث من قصائده عمومًا، ومن مجوره وقوافيه خصوصًا، وقد طرب لتلك الموسيقى معاصروه فسَمَّوه بصنّاجة العرب، ويعضد تلك الموسيقى في شعره سهولة وانسجام، وجلاء، ممَّا طالت القصائد وممَّا تعدّدت الأغراض، إلا أنَّ تلك السهولة لا تعرف الإسفاف، بل هي مقرونة إلى المتانة، وألفاظ الأعشى عذبة، وحسنة الوقع"¹¹، يُعزّز الأعشى جال موسيقى القصيدة لديه بحسن انتقائه للمواضيع التي يتغنّى بها، فيتودّد للمحبوبة ويستعطفها، ويتغزلُ بها، ويعاتبها عتاباً

رقيقاً، كما يلجأ إلى الطبيعة ويتغنى بهدوئها، وسحرها، بلغة بسيطة، دون ابتذال وإسفاف، بل إجادة في تشكيل الصورة الشعرية، والتغني بها، ومن أمثلة ذلك قوله على بحر البسيط:

وَدَعْ هُرَيْرَةً إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَجِلٌ * وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرِّجْلُ¹²

"هريرة هي" إحدى القيان اللواتي تغنى بها الأعشى، وقد كانت جميلة، حسنة الصوت، يُخاطب الشاعر في هذا البيت نديمه ويطلب منه أن يودع هريرة، لأنَّ القافلة ستنتقل، ثم يشفق عليه من فراق الخلان، ويحملُ همَّهُ أن كيف سيطلق الفراق، والبعد عن المحبوبة. وقوله على بحر الطويل:

- أَلَمْ خَيَالٌ مِنْ قُتَيْلَةٍ بَعْدَمَا * وَهَى حَبْلُهَا مِنْ جَبَلِنَا فَتَصَرَّمَا¹³

و"قتيلة هذه" أيضا كانت لها الخطوة في أن تترنم بشعر الأعشى، وتؤديه في مجالس اللهو والطرب، وجاء هو على ذكرها بالتغزل، والتغني بحاسنها.

4. الغنائية في ديوان أغاني الزمن الهادي للشاعر: سليمان جوادي:

1.4. على مستوى الموضوع: ديوان أغاني الزمن الهادي فيه ما يُصرِّح ويُقرُّ أن قصائده كُتبت لتُغنى، يتسامى فيها الإبداع حين تتراوح مع الآلات الموسيقية، وتؤديها الأصوات الشجيّة، غنّاها الشاعر كتابة، قبل أن يؤدّيها المغنّون، غنّاها من حيث اللغة، والموضوع، وتشكيل الصورة الشعرية، نستشف من قوله الزمن الهادي أنّها تحمل في طياتها ذكر الحب، والمرأة والوطن والسلام، موضوعها الحب، تتغزل بالمحبة، وتبوح بالعشق، وألم الجوى، تتغنى بالوطن، وأمجاده، تدعو إلى حبه، والتعلّق به والتّضحية من أجله، بلغة بسيطة، وعبارات موجزة، من غير استغناء عن الإيجاء والتكثيف الدلالي. ذلك أنّ الغنائية الشعرية من أهم سماتها، وأبرز خصائصها، أنّها تعبر عن الوجدان، والعاطفة المُحبّة، الحيّاشة، والأنا الشاعرة العاشقة.

نعثر على مستوى الموسيقى: في ديوان أغاني الزمن الهادي على مجموعة من القصائد المُعَتاة التي أداها بعض الفنانين الجزائريين، على غرار الفنان محمد بوليفة، ومصطفى زميري، ومن الأصوات النسوية: المطربة مريم وفاء، والمطربة صليحة الصغيرة، حيث ألهمتهم قصائد الديوان لفرط ما تنضح به من خصائص فنية جالية غنائية، على مستوى البحور الشعرية المعتمدة، والمواضيع المطروقة، واللغة العذبة، البسيطة، والموجية، ومنه استنبطنا هذا الجدول الذي يوضح الخصائص العروضية للقصائد والقصائد المغناة منها في هذا الديوان:

/	عنوان القصيدة	البحر	التفعيلة الأساسية	الزوي	مؤدي وملحن القصيدة المغناة
1	لن تلحقي	بحر الرجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	/	أداء وألحان: خالد السامر الجزائري
2	تفضلي يا آنسة	مجزوء بحر الرجز	مستفعلن مستفعلن	السين	الموسيقار مصطفى زميري
	صغيرتي	مجزوء بحر الرجز	مستفعلن مستفعلن	الراء	أداء: المطربة سلوى ألحان: نوبلي فاضل
4	عاد القطار	مجزوء بحر الكامل	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متنوع: اللام، البال، العين، التاء.	أداء وألحان الموسيقار محمد بوليفة
5	وقعت في الشباك	مجزوء بحر الرجز	مستفعلن	متنوع: الكاف، الياء، الهاء، الكاف، النون.	أداء الفنانة صليحة الصغيرة والفنانة مريم وفاء ألحان: الفنان معطي بشير

!

6	مضاجعة	مجزوء بحر الطويل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	الحاء	أداء وألحان: محمد صابونجي
7	اتقاء	الحفيف الثام	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	الهمزة	/
8	قصّة	بحر الرّمل	فاعلاتن	/	/
9	صدقة	بحر الرمل	فاعلاتن	متنوع: الكاف، الميم، الباء، الكاف، الراء، النون.	/
10	وفاء	بحر الرّجز	مستفعلن	/	/
11	تفاؤل	بحر المتقارب	فعولن	العين	/
12	واحدة من موطني	بحر الرجز	مستفعلن	الراء	/
13	مأكرة	مجزوء بحر الرجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	الراء	/
14	التحيّي	الرّمل المجزوء	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	متنوع: النون، الكاف	/
15	الراحلة المقيمة	مجزوء بحر الرجز	مستفعلن مستفعلن	متنوع: اللام، النون، الباء	/
16	التقينا	بحر الرّمل	فاعلاتن	/	/
17	حيرة	الرجز المجزوء	مستفعلن	النون	/

18	في محراب الضمت	الوافر التام	مفاعلتين مفاعلتين فعولن مفاعلتين مفاعلتين فعولن	الميم	/
19	صارحيني	مجزوء بحر الرجز	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	النون	
20	انتصرنا	مجزوء بحر الرمل	فاعلاتن فاعلاتن	النون	/
21	لا أبارى	بحر الرمل التام	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	الراء	/
22	جسد الحب	مجزوء بحر الرمل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	الشطر الأول في كل القصيدة ينتهي بحرف الميم. الروي: الميم	
23	من روضها	مجزوء بحر الرجز	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	/	/
24	تعالى	مجزوء بحر الوافر	مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين	الياء والراء استعمال التصريع في كل أبيات القصيدة	/
25	هجوم	البسيط التام	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	القاف	/
26	دعي	المتقارب التام	فعولن فعولن فعولن فعولن	الراء، مع كثرة التصريع	/
27	تمهل	المتقارب	فعولن	/	/

28	معاناة	المتدارك	فاعلن	/	/
29	انهيار	مجزوء المتدارك	فاعلن فاعلن	الياء	/
30	أنا الذي	مجزوء بحر الرجز	مستفعلن مستفعلن	الهاء	/

(جدول يوضح الخصائص العروضية في ديوان أغاني الزمن الهادي والقصائد المعناة منه)

انطلاقاً من آلية الإحصاء في هذا الجدول نقول: إنّ ديوان أغاني الزمن الهادي يتضمن ثلاثين (30) قصيدة، منها (23) قصيدة عمودية، وسبع (07) قصائد من شعر التفعيلة، وفي حدود ما توصل إليه بحثنا أنّ سبّ (06) قصائد منها معناة مثلما هي موضحة في الجدول أعلاه.

أمّا البحور التي وظفها الشاعر في هذا الديوان فهي كالآتي: قد جاءت على تسعة (09) أبحر موزعة، بين قصائد عمودية، وقصائد تفعيلة، وهي: الكامل، الوافر، الخفيف، الرجز، المتقارب، الطويل، الزمل، المتدارك، البسيط، وإحصاؤها كالتالي:

لقد وظف الشاعر في ديوانه أغاني الزمن الهادي تسعة (09) بحور من أصل ستة عشر بحراً، والبحر الشعري الذي يحتل الصدارة في ديوان أغاني الزمن الهادي هو (بحر الرجز)، حيث ورد في مجمل قصائد هذا الديوان (11) مرة، (08) مرات في قصائد عمودية جاء فيها مجزوءاً، و (03) مرات في قصائد التفعيلة.

وبحر الرجز من البحور الصافية التي تنبني وتأسس على تكرار تفعيلة واحدة وهي: (مستفعلن 0//0/0/، يستعمل بحر الرجز تاماً، ومجزوءاً، ومشطوراً، ومنهوكاً، وتدخل عليه عديد الجوازات، وامتطاه الشعراء فكتبوا على منواله المتون، وأراجيز النحو، والفقه، والعروض، وسجلوا الأحداث التاريخية، ولعلّ لهذا الأمر شبيّ بحر الرجز حمار الشعراء¹⁴. ولذا فهو بحر سهل نوعاً ما نظراً لكثرة الجوازات التي تدخل عليه فتأتي مستفعلن في صور مختلفة منها: (مستفعلن 0//0/0/، مُتفعلن 0//0/، مُستعلن 0///0/، مُتفعلن 0/0//، مُستفعلن 0/0/0/، مُتعلن 0////)، ونظراً لهذه الخصائص التي يميّز بها بحر الرجز قال عنه العلامة سليمان البستاني: "والرّجز ويُسَمُّونه حمار الشعّر بحرٌ كان أولى بهم أن يسمّوه عالم الشعّر لأنه لسهولة نظمه وقع عليه اختيار جميع العلماء الذين نظموا المتون العلمية كالنحو والفقه والمنطق والطب فهو أسهل البحور في النظم..."¹⁵.

- يلي بحر الرجز وفي المرتبة الثانية بحر الزمل، وقد وظفه الشاعر بمعدل (07) مرّات، (03) مرّات مجزوءاً ومرة واحدة (01) تاماً، و (03) مرّات في قصائد التفعيلة.

"والزمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهرات، ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات وهو غير كثير في الشعر الجاهلي"¹⁶.

ليأتي في المرتبة الثالثة بحر المتقارب (03) مرات، مرة واحدة تاماً، ومرتين في قصائد التفعيلة. "والمقارب بحر يتدفق سلاسةً وعدوياً يحسن فيه الوصف، والمقارب بحر فيه رنةً ونغمةً مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق"¹⁷. وفي المرتبة الرابعة بحر المتدارك مرتين (02)، مرة مجزوءاً، ومرة في قصيدة التفعيلة، "وبحر المتدارك ينطوي على إمكانات إيقاعية هائلة، يُساعد على بروزها عديد التحولات، التي تُصيب التفعيلة الأساسية (فاعلن) هذا علاوة على إمكان تتابع تفاعيله المختلفة في سياق إيقاعي واحد دون أن يؤدي ذلك للتتابع إلى الشّاز"¹⁸ بالموازاة مع بحر الوافر الذي ورد مرتين أيضاً الأولى تاماً، والثانية مجزوءاً، وبحر الكامل الذي ورد مرتين، واحدة تاماً، والأخرى مجزوءاً، "وبحر الأمل كائناً خُلق للتغني المحض، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهر الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله بحال من الأحوال"¹⁹، ليتقاسم المرتبة الأخيرة بحر الطويل مرة واحدة (01) مجزوءاً، وبحر الخفيف مرة واحدة (01) تاماً، وبحر البسيط مرة واحدة (01) وقد جاء تاماً.

لنستشف أن الشاعر ينحاز إلى توظيف البحور الصّافية التي تتأسس على تكرار تفعيلة واحدة، بدلاً من البحور الممزوجة أو المختلطة التي تأسس على تكرار تفعيلتين مختلفتين، ولهذا جاء توظيف البحور الصّافية تباعاً كالآتي: (بحر الرّجز، بحر الزّمل، بحر المتقارب، بحر المتدارك، بحر الوافر، بحر الكامل)، أما البحور الممزوجة فتأتي في المرتبة الأخيرة، وقد وظف الشاعر كل بحر شعري مرة واحدة فقط، والبحور الممزوجة هي: (بحر الطويل، بحر الخفيف، بحر البسيط).

يعتمد الشعر الغنائي في أساسه إذا على البحور الصّافية، أكثر من البحور المختلطة الممزوجة.

يكشف لنا رغم ذلك هذا الإحصاء العددي أنّ الشاعر الجزائري سليمان جوادي قد نوّع في بحور شعره، ورغم هذا التنوع الانتقائي، إلا أنّ الشاعر عارف بالخصائص الموسيقية للبحور الشعرية، وحسن توظيفها، وطريقة استعمالها، ما بين مقاطع طويلة وقصيرة، تامة ومجزوءة، سواء في قصيدة التفعيلة أو في القصيدة العمودية. كما نوّع حروف الرّوي في القصيدة الواحدة، من مقطع إلى آخر وحتى من بيت إلى آخر، ولم يلتزم بالتصرّيع في البيت الأول من القصيدة فقط، بل تعددت هذه الظاهرة الصوتية الموسيقية في عديد من أبياته الشعرية، كما نجد التكرار أيضاً حاضراً في شعره بكثرة، "فبقدر ما يُؤمّ النّص عن اتساق وتناغم في بنيتها، وبين مستوياته بقدر ما يبلغ حدّاً أرفع من الشعرية والإيقاع الإبداعي"²⁰ وهذا ما التمسناها في قصائد أغاني الزمن الهادي، والذي من خلال تضافر مع الفتيات السابقة الذكر استطاع الشاعر أن يحقق شعريّة لغويّة

عالية، وتناغمًا موسيقيًا هائلًا، وأعطى النَّص قبولاً لدى المتلقي، وتماهيًا وانسجامًا مع المواضيع التي طغى عليها الجانب العاطفي الرومانسي.

ولا يمكننا في هذا الصدد أن لا نعرِّج على بحر من البحور الشهيرة حديثًا وهو بحر الكامل، "والبحر الكامل يُعرف أنه أسرع الأوزان الشعريّة إذا كان سالماً، وهو أمر نادر الحدوث، ويحدُّ من سرعته زحافته وعمله، لأنّها تسكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه، وقد عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وتقول بعض الإحصاءات إنه كان يحتلُّ المرتبة الرابعة في هذا العصر أي الجاهلي - وفي العصر العباسي احتلَّ الكامل المرتبة الأولى، بعد تراجع البسيط، والطويل والوافر، ويبقى الكامل يحتلُّ الصدارة حتى العصر الحديث، ويشاطره فيها البسيط"²¹. فجميع هذه الخصائص المذكورة تطوِّع القصيدة للغناء، لما فيها من خفة وانسجام في الحركات والسكنات، وحياد عن التَّشْوِز والغلظة، ولما تتيحه من سرعة في الإلقاء والتَّرنم، وكذا ما يقتضيه الإنشاد والغناء من مدّ للحروف وإرخاء، وخفض للصوت ورفع.

وعودة إلى بحر الرّجز الذي احتلَّ المرتبة الأولى في ديوان أغاني الزمن الهادي، يقول عنه ابن رشيق: "إنَّ الخليل سمّاه الرّجز لاضطرابه كاضطراب قوائم الثّاقة عند القيام" ويُقال إنه أقدم وزن عرفته العرب، لارتباطه بحركات أقدام الإبل على الرِّمال، وبالحداء المنسجم مع إيقاع هذه الحركة"²²

في قول ابن رشيق تنظير يبيّن لاعتماد الرّجز كبحر غنائيّ ولو أنّ كلّ البحور الخليلية هي بحور غنائية، غير أن الرّجز مطيّة الشعراء يستجيب للحظة الحماسية، والدّقة الشعورية، والإحساس المتوتر والمنفعل في ذات الشاعر أثناء الكتابة، فتأتيه القصيدة طوعًا على بحر الرّجز بحركته وسكناته الخفيفة إيقاعًا، سهلاً، فاعتمده الشعراء قديمًا وحديثًا، وجاءت على موسيقاه روائع الشعر العربي مثل: قصائد الأعشى صتاجة العرب، وزهير بن أبي سلمى، والثّابغة الدّيباني، وغيرهم - وأيضا نجد في كثير من قصائد نزار قباني مثل قصيدة: أشهد ألامرأة، ونجده عند التّيباب في أنشودة المطر، ومعروف الرصافي، وأحمد شوقي وغيرهم.

أمّا عند شاعرنا سليمان جوادي في أغاني الزمن الهادي، فقد غنّى على بحر الرّجز رائعته تفضّلي يا آنسة، والتي لحّنها وأداها الموسيقار مصطفى زميرلي، ومنها قوله:

- تَفَضَّلِي يَا آنِسَهُ * ذَاتَ الْعُيُونِ النَّاعِسَهُ²³
- أَنَا وَجِيدٌ مُتَعَبٌ * وَلَا رَفِيقٌ آنِسَهُ
- تَفَضَّلِي تَفَضَّلِي * كُوْنِي بِقُرْبِي جَالِسَهُ
- هَيَا اضْحَكِي وَابْتَسِمِي * هَيَا ارْقُصِي يَا آنِسَهُ
- لَا تُنْفِرِي مِنْ شَاعِرٍ * قَدْ غَافَهَا وَسَاوِسَهُ

تتجلى الغنائية التي حَقَّقَتها المظاهر الموسيقية في هذه المقطوعة في الفترات التالية:

- الجانب العاطفي الوجداني، فالشاعر يُناجي محبوبته، ويتودَّدُها، ويطلب منها أن تكون قربه، فالتَّبداء في قوله: "يا آنسه" فيه رجاء أن تقترب منه، يصفها بالأنس لأنه يلتمس منها مؤانسته، وهو المتعب من ضنك العيش، وألم الحب، لا رفيق له ولا حبيب، يتغزل بها في وصفها بالعيون الناعسة، وهي من علامات الغنج والدلال، والجمال، وكذا يُحدِّثها بصفته شاعراً عارفاً بالحب والجمال، ويطلب منها أن ترقص له، وهذا من أهم ملامح القصيدة الأغنية، وهي ذكر قاموس الغناء وما يتصل به من آلات، ورقص، وموسيقى.

ومن أركان الغنائية في هذه القصيدة توظيف عنصر التكرار وبالذات توظيف تكرار الألفاظ مثل: تفضُّلي، آنسة، هيا. ارقصي.

تتألف القصيدة من ثمانية عشر بيتاً، تكرر ت كلمة "آنسة" في القافية سبع مرات، إلا أن ذلك لم يُلحَق بالقافية عيب الإيطاء، بل زاد النَّصَّ موسيقى، وتناغماً، وبدا كاللَّزْمة الشَّعرية فيه، ويمكن القول أيضاً إنَّ القافية موقع مهم في القصيدة الشَّعرية عامة، ومنه فالشاعر حَصَّ "الآنسة" بهذه المكنة واصطفاها فيها، وهذا فيه دلالة على إعلاء الشأن، وتبيان الاهتمام بهذه الآنسة.

- تكرار صيغ فعل الأمر: في مثل: تفضلي، دردشي، نكَّتي، اعتبريني، رَقَّعي، نَظِّفي، كوني، اضحكي، ابتسمي، راقبي، رُدِّي..

- تكرار صيغة النهي في قوله: لا تنفري، لا ترحلي.

- حرف الزَّوي وأهم خصائصه الفنيَّة: حرف الَّسين من صفاته الهمس والصَّفير، والهمس للحبيبة، مع مسحة الحزن والشَّكوى ظاهرة جليلة في القصيدة، لذا فالتقاء حرف الَّتين رويّاً كان مناسباً، وموفقاً، وما زاد القافية تناغماً توظيف هاء السكت، فالهاء أيضاً من الحروف الرَّخوة والمهموسة، زادت المعاني شعريَّة، والقصيدة تناغماً وعذوبةً.

ومن روائع القصائد الغنائية في ديوان أغاني الزمن الهادي قصيدة: "وقعت في الشَّباك" وهي على بحر الرِّجز أيضاً غناها صوتان نسويان هما الفئانة: صليحة الصَّغيرة، والفئانة مريم وفاء، ولحنها الفنان معطي بشير، وعُرفت الأغنية باسم "تصوِّري أمَّاه" وهو مطلع القصيدة، وجاءت على شكل حوار بين أمِّها وابنتها، تشكو البنت لأُمِّها وقوعها في الحب، في حين تنصحها الأم وتحذِّرها من أن تغتر بالكلام المعسول، يقول شاعرنا سليمان جوادي على مجزوء الرِّجز بلسان البنت وأُمِّها:

البنت:

تَصَوِّري أُمَّاهُ * وَقَعْتُ فِي الشَّبَاكِ²⁴
أَجَلُ أَنَا أَهْوَاهُ * مُدَّ قَالَ لِي أَهْوَاكِ

الأم:

لا تُصِحِّي دَلِيلَةً * فِي لَحْظَةٍ بُيَّتْ
بِكَلِمَةٍ جَمِيلَةٍ * سَاحِرَةٍ شَعْرِيَّةٍ

اجتهد الشاعر في تشكيل الحوار وتسمية أطرافه، ثم وظّفه لإثراء موسيقى النص، ورسالته، فتعددت الشخصيات في النص، وكان التفاعل بين الشخصيات، والتباين في الآراء، ممّا جعل الحوار يحقق حركة وجبوتة في النص، من خلال تعدد الأصوات، فالشاعر حدّد طرفي الحوار: الأم مع البنت، القصيدة تتألف من واحد وعشرين بيتا، وخمسة مقاطع حوارية

ثلاثة مقاطع على لسان البنت، ومقطعان على لسان الأم، أمّا الموضوع فهو مصارحة البنت لأمّها أنّ معجبا اعترف لها بالحب، وبالمقابل بادلتها هي أيضا الشعور وعبرت له عنه، ووقعت في شبابه.

طبيعة العلاقة الاجتماعية للشخصيات في هذه القصيدة يفتح أمام المتلقي باب التفاعل المرتبك، والتأمل في ملامح الشخصيات الخارجية، يوصل الشاعر للمتلقى توتر هذه الفتاة، واندھاشها في خوض تجربة في الحب، وجرأتها في مفاتحة والدتها بالموضوع، وبالمقابل يجعلنا نترقب ردّة فعل الأم، وبماذا ستصح ابنتها وفق ما علمتها إيّاه تجارب السنين، هنا يبدأ التوتر، فهي لم تبادل البنت فرحتها وحماستها، إنّما راحت تحذّرها من الانخداع بالكلام المعسول، فهي غير راضية عن هذه العلاقة، وتندرها بأنّ الحب سيكدر صفوها، ويجرّها إلى الحزن، لكن البنت تصرّ على موقفها، وتؤكد أنّها وقعت في السباك لا محالة، بنى الشاعر حوار بلغة شعرية منتقاة، وكلمات بسيطة، متناغمة، توصل المعنى، وتلامس العواطف، وتداعب الوجدان، ومنه قوله:

الأم:

عَجِبْتُ يَا فَتَاتِي * مِنْ طَبْعِكَ الْغَرِيبِ²⁵
كُنْتُ بِلا شَكَاةٍ * أَوْ خَاطِرٍ كَثِيبِ
وَجَاءَ كَالْمُسَاوِ * لِرُبْعِكَ الْخَصِيبِ
وَقُلْتُ لِي أَهْوَاهُ * يَا لَيْتَهُ يَهْوَاكَ
فَالْحُبُّ لَا أَهْوَاهُ * يَقْضِي عَلَى صَفَاكَ

البنت:

أُمَاهُ لَا تَطْطِئِي * يَا بَيْتِيكَ الطُّنْجُونَا
أَحْبَبْتُهُ لِأَتِي * أُرِيدُ أَنْ أَكُونَا
فَالْحُبُّ جُزْءٌ مِنِّي * كَالرُّوحِ لَيْسَ دُونَا
لِذَا أَنَا أَهْوَاهُ * مَذْ قَال لِي أَهْوَاكَ

تَصَوَّرِي أُمَاهُ * وَقَعْتُ فِي الشَّبَاكِ

نلاحظ في هذا المقطع وحدة عضوية، وتسلسلاً للأفكار، في سردية شعرية متدفقة لا يمكن بترها، ويتجلى التناغم بين المرسل والمرسل إليه، فالرسالة الحوارية متكاملة بين الطرفين، تتراوح بين التصح والعتاب والنهي الرقيق المتلطّف، مقابل حجاج، وتعنت لطيف، وتمسك بالموقف، عزز تأثير القصيدة في المتلقي موضوعها، وموسيقاها الداخلية والخارجية معاً، الخارجية التي سبق وذكرناه حول خصائص البحر الشعري، والداخلية التي حققتها لغة النص البسيطة المتناغمة مثل: الصدق، الآه، الروح، الشباك، الظنون، وأيضاً تعدد حروف الزوي الذي تنوع في كل مقطع، فنجد: (الكاف، التون، الهاء، والياء، الباء). وموسيقى الجناس الناقص، المتمثلة في تجاور الحروف بين (أهواه، أمّاه، آه)، (ذليلة، جميلة، طويلة)..

أثبتت مجموعة " أغاني الزمن الهادي " أنّ المعنى ضمن البنات النصية للقصيدة الغنائية يكون مكثف الدلالة، كثير الصور الشعرية، معبراً عن الوجدان، مشحوناً بالعواطف والأحاسيس، والتأثير الموسيقي يتأتى من خلال عناصر الشعر الموسيقية مثل: التكرار، عنصر الحوار الدرامي، تداخل الأصوات المتعارضة، التنوع في طول الجمل وقصرها، المحسنات اللفظية، التبر وغيرها.

— وكذا استعمال التعابير السهلة المألوفة، غير المتكلفة، وغير الموعلة في الغموض والغربة، والمحسنات اللفظية من سجع، وجناس، وتصريع، ومقابلة مما يجعل القصيدة سلسلة رنانة أثناء الغناء بالنسبة لمن يؤديها، ومستحبة خفيفة على السمع تطرب المتلقي وتقع في نفسه موقعا حسنا، مستحبا.

5. خاتمة:

إنّ الشعر ارتبط منذ القدم بالغناء وعذوبة الألحان في الإنشاد والإلقاء، وغناء الشعر يستوجب ذائقة موسيقية أذنا وحنجرة، فعلى صاحب الصوت الجميل أن يكون عارفاً بأداب الغناء وقواعده، وملماً بسحر البيان وقام الإبداع، وعلى الشاعر المجيد أن يكتب نصاً مطوعاً للغناء، فيسهل المهمة للمغني، كأنه يهبه القصيدة ملحنة سلسلة تفيض رقة وعذوبة. وقد تجلّت مقومات القصيدة الغنائية في ديوان أغاني الزمن الهادي للشاعر سليمان جوادي من خلال خصائص فنية متعدّدة ومتكاملة، أبرزها الموسيقى الخارجية للقصيدة من خلال التنوع في البحور الخليلية الخفيفة الصافية، والموسيقى الداخلية من سجع وجناس، وتكرار، وتنوع في حروف الزوي. وكذا على مستوى اللغة والموضوع من وصف للعواطف، والتعبير عن مشاعر الحب والشوق والحزن، والحنين، في لغة بسيطة وعميقة، ومكثفة الدلالة، تثير الانفعال، وتبيح العواطف، وتُعبّر عن الذات وهمومها، وما يشغلها، فتؤثر في المتلقي على النحو الذي يمّس عواطفه، ويُطرب مسامعه، فتنتشي نفسه، ويطيب خاطره، أمّا من حيث النتائج المتوصل إليها فإنّ أهمها ما يلي :

- الشعر والغناء وهما لعملة واحدة، يتماشيان مع بعضهما البعض من خلال قانون الحركة والسكون.

- القصيدة الغنائية يغلب عليها الطابع العاطفي الوجداني، وتنقسم بالتنوع الموسيقي.
- اشتغال شعراء القصيدة الغنائية على تطويع النص للغناء أثناء الكتابة، أي امتلاك رؤية فنية غنائية . -
- توظيف الشاعر سليمان جوادى في ديوانه: "أغاني الزمن الهادي" للبحور الشعرية الصافية مثل: بحر المتقارب، بحر الوافر، بحر المتدارك، ولا سيما البحور الصافية المجزوءة مثل: مجزوء الرجز، مجزوء الرمل، مجزوء الكامل، مجزوء المتقارب، مجزوء المتدارك،
- تنوع حروف الرّوي في القصيدة الواحدة، واختلاف حروف الروي من قصيدة لأخرى فنجد من بين حروف الرّوي: (القاف، الباء، الراء، السين، الكاف، الميم، الهمزة، العين، الدال، النون، اللام.
- توظيف حروف الرّوي المطلقة بنسبة كبيرة.
- سجل الشاعر سليمان جوادى في أغاني الزمن الهادي، وفي مجموعات شعرية أخرى حضورا من خلال القصيدة الغنائية وطنيا وعربيا، بفعل الأصوات الفنية المقتدرة التي غنت قصائده فلاقت نجاحا بارزا، على غرار: محمد بوليفة، مصطفى زميرلي، فؤاد ومان، زكية محمد، مريم وفاء، سلوى الجزائرية، الشاب خالد، صليحة الصغيرة، وغيرهم، وقد لاقت تجربته الشعرية الغنائية رواجا في العالم العربي، ولا سيما في دول الخليج. وعلى ضوء هذه الدراسة والنتائج المتوصل إليها فإننا نقترح تعزيز وتكثيف الدراسات حول ما يخص القصيدة الغنائية في الشعر الجزائري، من خلال التطرق إليها بالدراسة الأكاديمية النقدية الجادة، وعقد الندوات والملتقيات العلمية التي تُعنى بها، وكذا السعي إلى تطويرها وتعزيز التواصل بين المغنّين والشعراء، وما نجاح هذه التجربة ببعيد ونحن نرى في تجربة الشاعر نزار قباني مع كظم الساهر وماجدة الرومي، وتجربة الشاعر سليمان جوادى مع محمد بوليفة وفؤاد ومان وغيرهم خير دليل، وهنا لخلق استثمار فني ولم لا اقتصادي في مجال القصيدة الغنائية من خلال استحداث مؤسسات ناشئة للإنتاج الفني والتوزيع الموسيقي، والغناء.

هوامش:

- ¹ - طه محمد إبراهيم، 2001، دراسة في كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي، منشورات محمد بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د.ط، ص26.
- ² - المرجع نفسه، ص122.
- ³ - إيليا أبو ماضي، 1999، شرح ديوان إيليا أبو ماضي، تقديم ودراسة حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط.1، ص400.
- ⁴ - المرجع نفسه، ص125.
- ⁵ - موسى حسن يوسف، الصعيدي عبد الفتاح، 1964، الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، ص1294.

- ⁶ - إبراهيم أنيس وآخرون، دت، المعجم الوسيط، إدارة إحياء التاريخ الإسلامي، مصر، د ط، ج 2، ص 671.
- ⁷ - العسيلي علي العالمي، 1984، الغناء في الإسلام، تاريخه وأثره وأحكامه على المذاهب الخمسة، منشورات مؤسسة الأعلي للمطبوعات، كربلاء، العراق، ط 1، ص 09.
- ⁸ - أبو الفرج الأصفهاني، دت، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج 1، ص 8.
- ⁹ - المرجع نفسه، ص 15.
- ¹⁰ - المرجع نفسه، ص 248.
- ¹¹ - حنا الفاخوري، 1953، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، لبنان، دط، ص 189.
- ¹² - محمد حسين، دت، ديوان الأعشى الكبير، مكتبة الآداب، الجماميز، مصر، ص 122.
- ¹³ - المرجع نفسه، ص 244.
- ¹⁴ - صلاح الدين باوية، 2019، محاضرات وتطبيقات في علم العروض، دار الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، سطيف، ط 1، 2019، ص 98.
- ¹⁵ - سليمان البستاني، دت، إلباذة هوميروس "معربة نظماً"، ج 1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، ص 93، 94.
- ¹⁶ - المرجع نفسه، ص 93.
- ¹⁷ - المرجع نفسه، ص 30.
- ¹⁸ - يُنظر عبد الله راجع، 1987، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، ج 1، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، ص 155، 156.
- ¹⁹ - عبد الله الطيب، دت، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط 2، ج 1، ص 303.
- ²⁰ - سامي سويدان، 1999، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، ص 66.
- ²¹ - صلاح يوسف عبد القادر، 1997، في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، دط، ص 70.
- ²² - صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، ص 80.
- ²³ - باسم بلام، سليمان جوادي، 2022، الأعمال الشعرية غير الكاملة، دار الوعي، الرويبة، الجزائر، ط 1، ص 116.
- ²⁴ - المصدر نفسه، ص 149.
- ²⁵ - المصدر نفسه، ص 150، ص 151.

قائمة المراجع

- أبو الفرج الأصفهاني، دت، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج 1، دط.
- باسم بلام، سليمان جوادي، 2022، الأعمال الشعرية غير الكاملة، دار الوعي، الرويبة، الجزائر، ط 1.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر، 1302، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، دار السلام، قسطنطينية، ط 1.
- صلاح يوسف عبد القادر، 1997، في العروض والإيقاع الشعري، دار الأيام للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر.

- طه محمد إبراهيم، 2005، دراسة في كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجهمي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2.
- محمد بن طباطبا العلوي، 2005، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2.
- ناصر الدين الأسد، 1960، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ب ط.
- إبراهيم أنيس وآخرون، دت، المعجم الوسيط، إدارة إحياء التاريخ الإسلامي، مصر، دط، ج2.
- العسيلي علي العاملي، 1984، الغناء في الإسلام، تاريخه، وآثاره وأحكامه على المذاهب الخمسة، منشورات سلسلة الأعلمي للمطبوعات، كربلاء العراق، ط1.
- سامي سويدان، 1999، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت لبنان، ط2.
- عبد الله الطيب، 1989، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2.
- عبد الله راجع، 1987، بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط1.
- صلاح الدين باوية، 2019، محاضرات وتطبيقات في علم العروض، دار الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، سطيف، ط1.
- سليمان البستاني، دت، إلياذة هوميروس "مُعَرِّية نظماً"، ج1، دار المعرفة، بيروت لبنان، دط.
- إيليا أبو ماضي، 1999، شرح ديوان إيليا أبي ماضي، تقديم ودراسة حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1.
- حنا الفاخوري، 1953، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، لبنان، دط.
- محمد حسين، دت، ديوان الأعشى الكبير، مكتبة الآداب الجماهير، مصر، دط.
- ابن رشيق القيرواني، 1981، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، ط5 بيروت.
- موسى حسن يوسف الصعيدي، 1964، الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2.