

التشكلات الإيقاعية في ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله.

Rhythmic formations in the green time Divan of Abu Al-Qasim Saadallah.

سلمان حمدوش^{1*}، أ.د. سعد بسناسي²¹ جامعة وهران 01 (الجزائر)، hamdo.7229@gmail.com² جامعة وهران 01 (الجزائر)، besnasisouad@yahoo.fr

مخبر الانتماء: مخبر اللهجات ومعالجة الكلام

تاريخ الاستلام: 2023-05-15 تاريخ القبول: 2023-10-27 تاريخ النشر: 2023-12-31

ملخص البحث

تعدّ التجربة الفنيّة الإيقاعية لدى الشعراء الجزائريين غير فريدة من نوعها إذًا ما قُورنت بالإبداع الأدبي العربي وغيره في العصر الحديث من حيث البناء الشكلي والفني الخاضع للحالات الشعورية والاجتماعية السائدة آنذاك، وأبو القاسم سعد الله أحد أعمدة الشعر الجزائري الذين برعوا في الشعر العمودي، وكان سباقًا إلى الشعر الحرّ أيضًا أين وجدنا تجربته الإيقاعية خضعت إلى موسيقى خاصة به زمنًا وإبداعًا؛ حيث وقف على معجم شعري ذاتي دالّ له مرجعيته الثورية والشابة. فخلق إيقاعًا وفُقّ التوازن والتلاؤم اللفظي والتكرار المناسب لتمظهرات الإيقاع وأشكاله في ديوان الزمن الأخضر بموسيقاه الداخليّة والخارجية ليكسب رهانًا شعريّة الجزائريّة. الكلمات المفتاحية: الإيقاع، التجربة الشعريّة، العروض، التلوينات الصوتيّة، التوازي، التلاؤم

Abstract:

The artistic experience of algerian poets is not unique by its form and its artistic style which is under the social emotional situations, about el kacim who is one of the algerian poetrys' pillars, we found his experience of rhythm he had his own music, he based on a special dictionary so he created a special rhythm with cohesion of words and the appropriated repetition in the age of the green time with its internal and external music to gain the competition of algerian poetry.

Keywords: Rhythm, Poetic experience, Vocal colorations, Parallelism, Compatibility.

* المؤلف المرسل: سلمان حمدوش / جامعة وهران 01 (الجزائر)

1. مقدمة:

الشعرُ لمُحْ تكفي إشارتهُ طريق سار على نهجه ابن الجزائر أبو القاسم سعد الله كغيره من الشعراء الذين ألفوا الحروف وألفوا بها لتأتي المعاني إليهم منقاداً عملاً بقول الشاعر عنتر بن شداد:

هل غادر الشعراء من متردّم أم هل عرفت الدار بعد توهم¹

فوقف على البيان والبديع وأردفه الإيقاع، حيث زواج بين الشعر العمودي والحرّ خائضاً تجربته الإبداعية في بيئة مضطربة من حيث المحافظة والتجديد في البناء الشعري لقصائده؛ إذ ديوان "الزمن الأخضر" جمع فيه ما يدلّ على علوِّ كعبه الخليلي واقفاً به على طلل التصريح* الذي يحسبه البلاغيون فناً إبداعياً ومطيّة لا مناص منها، وهي أولى بدايات الإيقاع الشعري في القصيدة العمودية. وحتى يتشكّل هذا الأخير لابدّ من آليات تمنح الحضور والجمالية للنص، فما ملامح التشكيل الإيقاعي ودلالاتها في الزمن الأخضر، وهل استطاع سعد الله العناية بموسيقى الشعر وفقّ القواعد والأحاسيس الواردة فيه؟

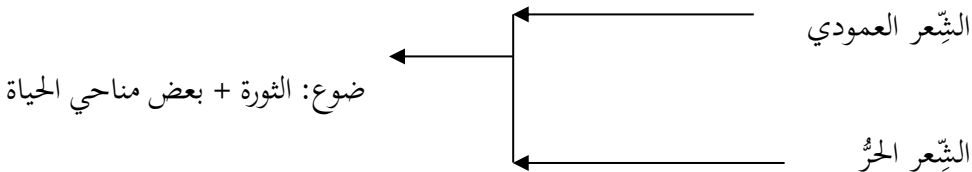
تلك بؤرة توتر النصّ الإبداعي، وبداية تأرق النقاد؛ فأبى السبيلين - الشعر الحر والعمودي - أفيّد للشاعر والمتلقي في ظلّ طلب الجودة الإيقاعية؟ إذ لم يكن الإيقاع حكراً على الشعر فقط بل تعدّاه إلى جميع الفنون الرقص، الشعر، الموسيقى، النثر الفني.... ويعدّ أحد مكوّنات النصّ التي تُسهم في بنائه الدلالي من خلال ما يخدم ذلك التلاؤم اللفظي والتكرار والتوازن والنظام في التعبير عن مقصدية ما شكلاً ومضموناً وقوفاً على مكامن الجمالية الإيقاعية التي يسعى إليها الناقد أو القارئ عموماً؛ فلا بدّ أن تستدعيه الفنيّة إلى قراءة النصّ الجزائري، وليس أدل على الإيقاعية من ذلك التنوع في مكانها المختلفة مثل "التجربة الشعرية أو الانسجام البصري أو الظواهر الصوتية أو العروض أو المعاني..."² وقدّمت هذه المصطلحات السابقة بناءً على التميّز، فالشكل ارتبط به التجديد والثورة على القديم منذ أواسط القرن التاسع عشر، وقبله في الموشحات.

2. التجربة الشعرية الجزائرية الإيقاعية:

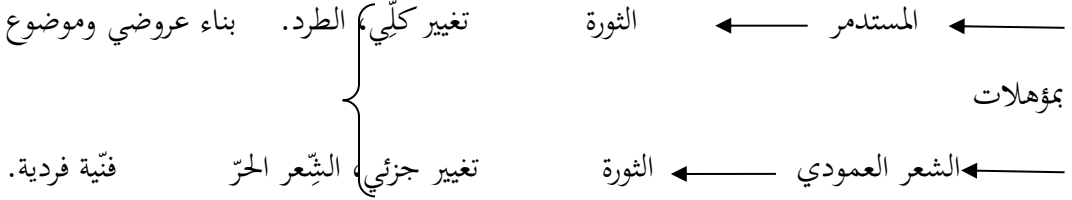
للتجارب الشعرية والمعاني الإيقاعية دور فعال في حضور الحداثة الشعرية شكلا ومضمونا على أساس خدمة الإبداع الشعري أينما تعددت الموازاة لأشكال العمودي مثل قصيدة النثر وشعر التفعيلة؛ لأنّ كسر رتبة الشعر العمودي من حيث الميزان ليس هو التجديد أو البدع، بل الحداثة تكمن وراء تمظهرات الإيقاع وأشكاله، وهو ما لمسناه في ديوان "الزمن الأخضر" مزاجية بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وكذا التنوع في البحور الشعرية وشيوعها في الديوان؛ غير أنّه لم يلتفت عروضيا ولم يستعمل التداخل* كما هو حال بعض الشعراء، ولم يناوب بين الشكلين خضوعا لحالاته الشعرية ورغبته الإبداعية، وبخاصة المواضيع التي أرادها وهي المتعلقة بمحيط الثورة.

وشاعرنا أبو القاسم سعد الله من الذين نافحوا وأرخوا وأبدعوا فيها وأفصحوا عما يجول في خاطرهم، فاستنهض الهمم وبلغ الرسالة خلف الستار وحاول التأريخ لبعض حوادث الثورة الجزائرية العظيمة، فتناول في ديوانه الزمن الأخضر جموحه وعاطفته الثورية التي أرقته حمية ولم يتلمص من شاعريته لتنتفح هي الأخرى على الآخر إشهادا على جرائم المستعمر. وارتأينا أن ننظر في نصوصه المبثوثة في الديوان وحقوقها الدلالية المرتبطة بالمعجم الشعري الذي ينضج ثورة داخلية وخارجية على حسب الإيقاع ونوعيه.

وحاول سعد الله إثبات الإيقاعية وانزياحها عن المألوف حينما تتعلق بالمعنى العام بين التقليد والتجديد، وفكرة المحافظة والثورة على التوالي لتنتج الشعر العمودي والحرّ فتتوافق الفكرتان ويحصل الإبداع والبدع.



فالشاعر أراد بذلك كسر نمطية العيش واصطباغ الحياة بلون في الحركة التجديدية الشعرية انطلاقاً من واقع المجتمع الجزائري الذي يطالب التغيير، ونبذ المستدمر لكنّ الفرق في الجزئية والكلية ومثاله الإيقاعي:



2- الحضور الإيقاعي وتشكيله في الديوان:

الشعر مع الإيقاع وجهان لعملة واحدة؛ لكننا نجعل صفة مائزة للشعر تقوم على الإيقاع لأنّه ليس اقتصاراً عليه وابتداء به في الإبداع العربي القديم وقبلة، وهنا يجدر الإشارة إلى حلول الإيقاع في غير الشعر الذي لا يعد لازمة له بل إبداعاً للنثر وخصوصية الحضور فيه بأسيقية متعددة يضمن جودة حضورها المتلقي. ومن ذلك عاد الاهتمام بمجال الشعرية العربية وبناء القصيد تعلقاً بالإيقاع. وهذا الأخير عنصر سابق لوجود الشعر، فهو حركة متنوعة للموارد وتحقيقها يكتمل بالانسجام بين العوامل الحركية الثلاث المذكورة مع ما تميل إليه النفس الإبداعية وعلاقتها بموضوعها. وحاجة الحياة الاجتماعية أو الإبداعية هي قانون إثبات وتنظيم الوجود؛ فالعروض وُجد لمعرفة⁴ صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها³ وهو من العلوم الصعبة، وسُمّي كذلك لأن الشعر يعرض عليه فما وافقه كان سليماً وما عدا ذلك فهو فاسد يحتاج إلى معالجة في بنيته ليتوافق مع الذوق الإيقاعي الفني.

ومن القصائد المختارة: الجزائر تتكلم⁴: (بحر المجتث)

أقولها لفرنسا / جليلة كالصباح / إني كمينٌ جديد / لجيشك السّفاح / إني بعثت إليك على
زئير الرّياح / على نذير الفناء / على ذوي السلاح / لقد عرفت طريقي / ولن يردّ جماحي /

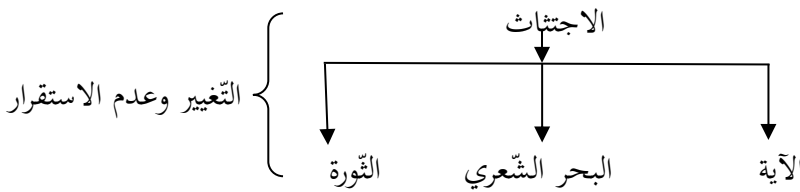
فلست للسّين أنمى / وليس للألب شاني / أنا كيان عريق / من أقدم الأزمان / ألم أكن لك
عونا / وأنت تحت الهوان.

فالتشاكل الإيقاعي باد في الموضوع وعنوان القصيد: الجزائر تتكلّم؛ دلالة صوتية توحى بالقوة
والسلطوية لأنه إذا تكلم أيّ كليم فالواجب الإنصات والأوجب الانصياع لواجبات الثورة، والدعوة
إلى التغيير والتقابل المعنوي يفصح عن ذلك:

أنا كيانٌ عريقٌ ← وأنت تحت الهوان.

بدءًا بالبحر الشّعري المستعمل وهو المجثث: مستفعلن / فاعلاتن

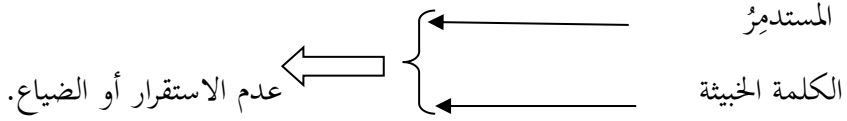
فالجزائر تكلمت في الصباح: "كمينا- رسالة مع الرّياح وزئيرا- دوي السّلاح"، عارفا طريقه دون تردد
إشارة إلى نذير الفناء وإلى قوة الجزائري الصّاربة في أعماق التاريخ. هذا من خلال الألفاظ التي في
جملتها أحدثت إيقاعا يُوجبُ التغيير (فالكلام، الزّئير، الرّياح، السّلاح، الفناء) أصوات دالة في هذا
المقطع وتشاكلت مع الشّعْر الحرّ المعتمد؛ بحر المجثث، الذي لا يتعد عن التغيير هو الآخر. فالتوازي
أوضحه العنوان بظلال ألفاظه في النّص مع الميزان العروضي البارز في قوله تعالى: "ومثلُ كلمةٍ خبيثةٍ
كشجرةٍ خبيثةٍ اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار"⁵ ليظهر التعالق التالي:



فالاجتثاثُ صوّته مُصاحبٌ للقوة وإلا فلا سبيل إلى الاستدلال على عظمة الجزائر، التي رسالتها
الكلام المصاحب للفعل كما هي الدلالات الصّوتية الإيقاعية الفاعلة داخل النّص، فتوازن المعاني
أحدث:

قوة المجثث ← أنت تحت الهوان ← مالها من قرار.

لتكون نتيجة التفاعل النصي والعروضي والواقع المعيش تصوير ما آلت إليه الحال بوجود الاستدمار في الجزائر وعمله الشنيع أين وقف الشاعر على ألفاظ موحية لها علاقتها الإيقاعية بمقصدية خطابه المتعلق بالثورة خصيصا؛ ويظهر كآتي :



بعد تلك القوة المغيرة التي معالمها: العروبة والإسلام والوطن الحرّ، فالشاعر تشاكل معنويا وإيقاعيا وداليا مع الآية الكريمة، وما عبّر عنه جزاء تلك المعاناة الذي يحدث صوت الخبث الصامت؛ لكنّه يمحّر تلك العلاقات الجزائرية التي تجلّت معالمها في الصوامت الشائعة في النصّ وتكاد تكون متقاربة بين الجهر والهمس كفعل من المستدمر وردّ عليه تواليا؛ الهمس: (ح/ك/ث/ت/ص/س) والجهر: (ج/ز/ر/د/ق/ط/أ/ع). ولإثبات موقف المتكلّم وقوته ميدانا- (دوي، زئير، جماعي، ثور). ممّا يجعل الملامح الإيقاعية في الزّمن الأخضر تتجلى وفق التجربة الشعريّة الفنيّة لدى الشاعر، وليس تتبعا لحركة التجديد، أو البحث عن السلامة العروضية، لأنّ السليقة هي التي تصنع عنوان التفاعل الموسيقي مع المعنوي دون رتابة في الإيقاع وهذا ما لمسناه في النصّ الأخير. وأورد محمد بنيس حينما تحرر الشعراء الجزائريون من قيود الشعر العمودي بإعادة تركيبة إيقاع قصائدهم وفق "إعادة بناء الدالّ العروضي، داخل مختبر الحداثة".⁶ وهو الأصل في الإبداع الأدبي أن تجتاز القديم بأسلوب حديث مع البراعة في هيكلة النصّ الجديد دون الحيد عن النّظام الأساس للتوازن الإيقاعي الذي تصنعه المعاني، ويكن هو سيّد الموسيقى، وهو ما يتطلبه الجمهور المتلقي أو النّاقّد بتعدّي الإيقاع الوزن والقافية.

"فلا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعدّاه إلى طبيعة التركيب اللّغوي للقصيدة -التقابل، التكرار، التّوازي، اللازمة، التنويع، أو ما يسمى بالموسيقى الدّاخلية، سواء تعلّق الإيقاع بالظلال النغمية الدّلالية بمفرده، أم بوضعه في سياق الجملة والمقطع، أم قيامه في النصّ بأكمله".⁷ فتفاعل هذه العناصر الموسيقية وظلالها الدلالي

هو الفاعل في نسيج بنية القصيد دلاليا وإيقاعيا بجمالية يؤسس لها من خلال التلازم بين أفكار النص وفق إيقاع محدد، مع اعتبار المقطع والجملة الإيقاعية المرتبطة بكيان النص أجمع.
الوزن:

إنّ الواقف على العروض إن رآه حلية فليس قميصا للزينة وإنما هو أصل في الكلام قبل أن يضع الخليل البحر ووجد بعدهم، وحتى من له ذائقة فنية فيقول الشعر لا يحتاج بعد التناسي إلى بحر الخليل وركّز على ذلك ابن رشيق في العمدة ومن ألف في العروض⁸. فالأخير تواضع واصطلاح؛ أمّا الإيقاع فذوق بناؤه انتظام الألفاظ وتوازيها.

أمّا الأوزان العروضية الحاضرة في الديوان شكلت فسيفساء البناء العروضي المعتمد على عتبات الخليل والمستند على ميزان الشعر الحرّ مؤمنا بالتجديد غير مفرط في القديم و".. كنت أعبد ذات الصنم، وأصلي في نفس المحراب، ولكّني كنت شغوبا بالموسيقى الدّاخلية..."⁹ وهو الأمر الذي يوحى بالاهتمام الإيقاعي من قبل سعد الله وبخاصة الدّخلي منه الذي به يعلو الوسام الإبداعي أو يفل. وفيه دلالات كثيفة لها علاقة بالإيقاع نفسية وعروضية ولفظية وحركية فاعلة مع كلّ ما يستدعي المثلث أمام الموسيقى التعبيرية الدّالة في الديوان.

أ- البحور الشعّرية:

إذ اعتمد الشاعر المزاجية في ديوانه بين الشعر العمودي والحرّ فالأوّل (53)، ثلاث وخمسون قصيدة، والثاني سبعون قصيدة (70)¹⁰، وقصيدة التّفعيلة اثنان، بنسب تكاد تكون متساوية تبيينها الدائرة العروضية الآتية: وهو الوجه الآخر للتجربة الإيقاعية في الجزائر بدءاً بهذه الصورة التي تبحث عن التجديد الشعري من حيث الشكل وإيقاعاته الخارجية مسبقاً من شعر حرّ له محتواه الموسيقي الفاعل. فالدائرة النسبية أفصحت عن نسبة الحضور وتجلي كلّ منهما، والبحور الخليلية المستعملة هي: البسيط، الكامل، الرجز، الرمل، المتقارب، الطويل، المجتث، المتدارك، الوافر؛ شكّلت نمطاً إيقاعياً يرتبط دلاليّاً تقتضيه من انفعاليّ وحماسةٍ وحسّ مرهف ووقعٍ على الأنفس، وحاجات العصر إلى

التجديد الشعري واستقلال الشاعر من القيود العروضية، والتفرد في إبداعاته الشعرية الملائمة لحالاته الشعورية؛ ففي التجربة الشعرية الجزائرية للإيقاع الجديد يوردون "طريقي"¹¹ غير أننا إلا أن نقف عند تجربة لنص آخر على سبيل المثال والاستدلال: "القرية التي احترقت"¹² (الرمل)

قريتي قد حرقوك / بخروك عود طيب / يفعم الأرض حياة / ويثير الشعب في وجه الطغاة / حرقوك... بخروك / حين ضجوا من بنيك في الدغال المانعة / بخروك... حرقوك / دون عطف أو ضمير / دون وجه من حياء / يالهم من جناء / حففات من طعام / من ذباب، من نفايات الشعوب / حرقوك... خربوك / غير ربات الحجال / وصغار في المهود / ودجاج ومتاع / مع هذا حرقوك / مثل حصن من ورق / ورأوا نيرانهم تأكل فيك بعيون من حديد..... هكذا ينتصرون.

ب- التقطيع العروضي:

قريتي قد حرقوك	بخروك عود طيب	يفعم الأرض حياة
ك: قريتي قد / حرقوك	بخروك / عود طيب	يفعم الأرض ض حياتن
0/0/// 0/0//0/	0/0//0/ /0//0/	/0/// 0/0//0/
فاعلاتن	فعلات	فاعلاتن
ويثير الشعب في وجه الطغاة /	حرقوك ... بخروك	
ك: ويثير ش / شعب في وج / هططغاة	حرقوك ... بخروك	
/0//0/ 0/0//0/	/0/// 0/0//0/	0/0///
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات

الملحوظ في هذه الأسطر الشعيرية استعمال الرمل بأشكال متنوعة من حيث التغيرات ومن الزحافات التي فعلت الإيقاع؛ (فعلاتن/الخبين)، (فاعلا/الحذف)، (فاعلات/الكف)، (فاعلا/الخبين+ الكف).

وهي واردة الاستعمالات العروضية، ومتى كثرت الزحافات ازداد الإيقاع إذ الجلي كثرة التغيرات في المقطع الأول اعتباراً بالجمال الموسيقي ورغبة في الأحاسيس التي يريد الوصول إليها جزاء طول الأسطر أو قصرها، لترك للقارئ التعبير أيضاً فمثلاً: وقف في قوله عند بحروك... حرقوك/ وهنا تمام المعنى لتظهر بشاعة المستدمر، وكان بإمكانه أن يقول: بحروك... حرقوك دون عطف أو ضمير؛ فيقف عند دون عطف، "أو"، أو ضمير، ولكننا نلمس ذلك التوازن الإيقاعي حتى تحال أنك في مجزوء الرمل* لولا بعض الأسطر الشعيرية التي تحوي ثلاث تفعيلات وخمس مثلاً:

من ذبابٍ من نفايات الشعوب ورأوا نيرانهم تأكل فيك بعيونٍ من حديدٍ

منذبابين / مننفايا / تششعوب ورأوا ني/رانهم تأكل فيك/ بعيونن/ من حديدن

0/0//0/ 0/0/// /0/// 0/0//0/ 0/0/// /0//0/ / 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلات فاعلات فاعلات فاعلاتن فاعلاتن

وهذا ما يظهر موسيقى الشعر الحر المرتبط بالدلالة وبداية ذلك العنوان:

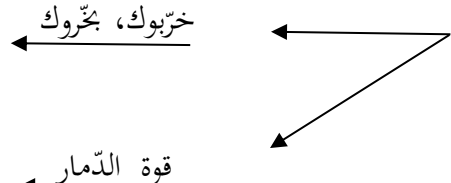
القرية التي احترقت الرمل ، استعمل بحر الرمل؛ والقرية إذا احترقت صارت رماداً

أو تراباً أو رملاً. فالأهات التي تحدث عنها بادية في الألفاظ الموحية بالضّعف ومنها: (الحرق، البخور، التخريب، دون عطف، دون ضمير، دون حياء...) إلى أن يقول هكذا ينتصرون؛ يتأسدون على الضّعيف ومنه القرية وإن عجت نسمة فهي ضعيفة مقارنة مع نيرانهم، واستسهل المستدمر الأمر مثل البخور؛ لكن في ذلك بعث من جديد ليعود إيقاع الحياة مهما كان الرماد أو الرمل، فبهذا الأخير نبني الكلام والإيقاع والمجد ليصل صرحنا إلى حيث لا تعلم. وفيه تعبير إيقاعي بعدما كان:

الحرق والخراب ← موت

ثورة الشعب ← حياة

وفي الثورة إيقاع يحدث التغيير نصّاً: في السطر المختوم بتفعيلة فاعلا، فعلى هذه الاسمية الصّرفية والسطر الوحيد الذي يعبر فيه عن حال الجزائريين إلّا أنّه السطر من الحديد والفيصل إيقاعيا لبداية التفعيلات الثلاث

(ويثور الشعب في وجه الطّغاة)، وليبيّن عمل المستدمرين ويستظهر أفعالهم الشّنيعة مستعملا الإبدال في الحروف:  تجلب الانتباه.

تجلب النّجدة. والملاحظ أنّه استعمل وقفات حتى لا تطول الجملة الشّعريّة بعدها "نفساً واحداً يستعصي عليه من النّاحية البيولوجية."¹³ والأذن تستصيع السّهولة، وتميل إلى الإيقاع الخفيف لذلك على الشاعر أن يحلّ وسطاً ويعتدل بين الطول والقصر للجملة الشّعريّة حتى يتلاءم ذلك ونفسية الشاعر. وبحروك... حرقوك، متكرّرة ثلاث مرّات في المقطع الأوّل وفيه دلالة إيقاعية مرتبطة بالعنوان وفعل المستدمر. (القرية التي احترقت / بحروك... حرقوك).

3- الظواهر الإيقاعية:

أما الظواهر الإيقاعية التي سعى الشاعر إلى الاهتمام بها في ديوانه مختلفة ابتداءً بأصغر جزء إيقاعي الصوائت والصوامت والألفاظ الإيقاعية مثل المحسنات اللفظية ليشكّل بنية إيقاعية خاصّة به تعبيرا عمّا يختلج حاملا مشاعر الحزن والجراح التي حوتها العناوين ومنها الحديث عن الحال في مقام الثورة، وبعض محطاته الشبانية فاستعمل لغة بينت سمة تجربته الإيقاعية.

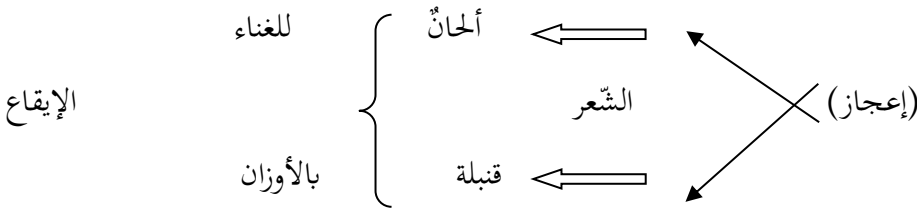
أ- /اللغة: ونقف على قصيدة "هزار الشعر"¹⁴ (البسيط) إلى أمير الشعراء* التي مطلعها:

مغاني الأنس سكرى في مآسيها... وسدرة الخلد طمأى في مغانيها.

وقع اختيارنا على هذه القصيدة لأنّ عنوانها له علاقة باللغة التي تكشف عن تجربته الإيقاعية لغويا؛ إذ الاهتمام باب من أبواب الإبداع لكن، أتى للإيقاعية الحدوث في كنف هذا النصّ؟

فلغة القصيدة المذكورة أنفا مليئة بإيقاعات متجانسة وها هي مجتمعة ثم التفصيل يأتي حسب الحاجة الإيقاعية؛ فأغلبها تحدّث عن الشّعْر ومحتوياته الدالة على الإيقاع لوحدها أو مع ما يجاورها من ألفاظ (أوتار، هازجة، هزار، شادي، الشعر، يشدو، حناجر، مبتهلا، سواجع، آهات، كهرياء، قنبلة موزة، تفجّرت الأوزان، باقة تصفها، نغم، ألحان، غناء، حادي باكيها). فأغلبها تشدو بفضل محمد العيد على الشّعْر والأدب لما كان أمير الشعراء. فهذه الألفاظ صنعت صرحاً إيقاعياً بين الإنشاد والتّغيم حتى صارت الأوزان مصفوفة دالة على فضل هذا العلم، معبّرة عن الآهات، التي هي الوجه الآخر للإيقاع الداخلي أو النفسي.

فأكرم بلغته السليمة الفاعلة موسيقى ودلالة تنم عن تجربة فنيّة إيقاعية لها معجم شعري يفيض حذاءً ملأ الحناجر؛ حتّى عاد يعرف الشّعْر بإيقاعية خاصّة: فإنّما الشّعْر ألحان نغنيها... / الشعر قنبلة موزة فدويّ ورقّة هذه الأصوات في التعريف على التّوالي توحى بالقدرة على التّلاعب اللّغوي الذي يسعى إلى صبغة إيقاعية هو الفاعل كيفما شاء أين يظهر التّشكيل الصوتي الملائم للدلالة اللّغوية الكائنة في مجمل نصوص الديوان.



وهكذا قد جمع الشاعر بين الأوزان الغنائية التي تجسد موسيقى تطفح إعجازاً فنياً ولغويا مع التقليد والتجديد الفكري والموسيقى، إذ يركّز على أن يأخذ المتأخّر عن المتقدّم: قائلاً:

إنّ الشيوخ إذا لم ترو حكمتهم... صدى الشباب فلا جدوى له فيها

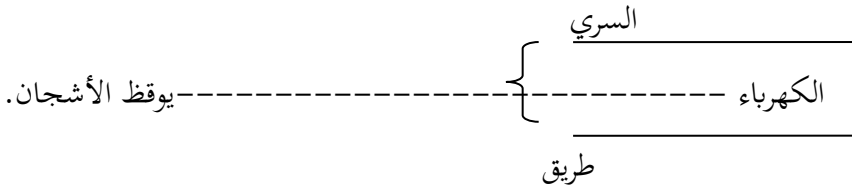
وحكمة الفيلسوف الخبر يبعثها... في الكائنات فتهدّيها معاليها

كم من شعوب أضاء الشعر منهجها.

ولا يزال الشاعر يؤكد فضل الشيوخ والشعر معا في رسم معالم الحياة ودبيب الإيقاع، وفاعلية اللغة شفعها حسن التأليف الشعري الذي يدل على أنَّ "صانع الشعر إذا كان مطبوعا على الوزن فلا حاجة له بعلم العروض، كما لم يحتج إليه من سبق الخليل من العرب." ¹⁵ وبعده أمثال أبي القاسم سعد الله الذي شدا عرفا وصرفا في فنّ الشعر على منوال بحر البسيط، وببساطة لغوية لا تكلف فيها أو كما قال:

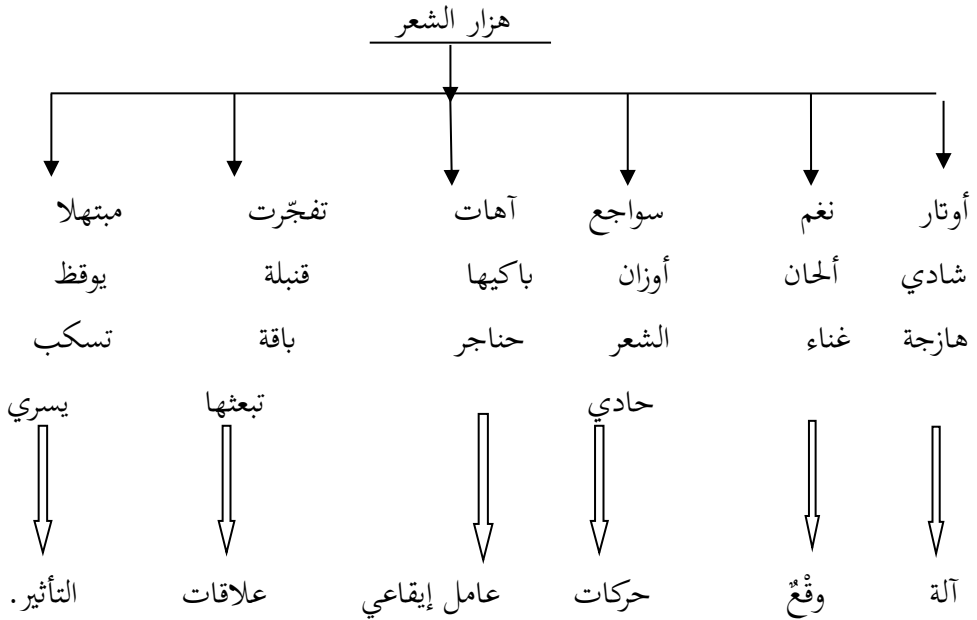
كالكهرباء فلم يفتأ تفاعلها...يسري، فيوقظ للأشجان داعيها

حتى العلاقات الصوتية قائمة بين ألفاظ القصيد، ومنها البيت السابق وحسّه الخفيف (الكهرباء، تفاعل، يسري، يوقظ الأشجان) فالانتقاء اللغوي مسيرٌ حسب المعاني أو الحقل الدلالي، وإيقاع الألفاظ يسري لليقظة أو الحركة.



فالعلاقات اللفظية كائنة من حيث السري، وهو المشي ليلاً ووظيفة الكهرباء كما قال فاعلة في الليل، وطبعاً لها منعكس شرطي هو الإيقاظ؛ إذ الانسجام اللغوي مع تحيّر الألفاظ يحدث إيقاعاً في السياق وخارجه. فليس أدلّ على عمق المعاني اللغوية المستعملة من قبل الشاعر هذا الانفتاح الدلالي للألفاظ، وإيجاد التفاعل فيم بينها ورسم تلك العلائق التي تكسر أفق الانتظار وتسعى إلى إحداث الأسجاع الأختيار. وما يضيفي الشاعرية سهولة الألفاظ وتجانسها المعنوي والإيقاعي لصوغ إحساس موسيقي وتناغم العبارات فناً وإبداعاً، ممّا يوحي بكمّ إيقاعي تظهره تلك الجمل المتسلسلة من خلال الحديث عن الدور الفاعل للأمير محمد العيد وإبداعه الشعري، وكيف تناوله أبو القاسم سعد الله. إذ لكل "أسلوب متسلسل كم، وهذا هو أوضح ما نتذكره من الأشياء، والسبب الذي من

أجله يحفظ كلّ الناس أبيات الشعر أحسن من النثر ذلك أنّ لهما كمّا تقاس به.¹⁶ فالأفضلية لتسلسل الكلام لغوياً ومعنى وإيقاعاً، فالعبارات النّصية في "هزار الشعر" وهذا ما لحظناه في القصيد جملة وتفصيلاً، فالكلُّ كلُّ جامع للدلالة ومانع لذلك الشرح اللفظي الذي قد نلمسه أحياناً في بعض المقاطع التي جعلته جملة إيقاعية ألقي العنوان ظلاله في شبكية تلك الألفاظ التي أشرنا إليها سابقاً على سبيل المثال:



لغة الشاعر فذة وآلة تطرب الأذان بوقع تلك الحركات الإيقاعية الصوتية واللفظية، مع عوامل إيقاعية أحدثت تأثيراً داخلها نفسياً كان عنوانه الشعر هويةً.

ب / القافية:

وللقافية عناية في غاية الأهمية والتمام من خلال الاهتمام بها كالبنيات الأبنية في المعجم الشعري والتقوي البارز في الديوان، حيث اعتمد ما أشار إليه أبو العلاء المعري في لزومياته من أقسام القوافي.¹⁷ فابتعد عن الأخيرين واستعمل ما شاع اعتباراً بالأصوات الدالة وهي حروف الروي (س، ن، ب، م، ع، ي، ل، د، هـ، ق، ض، ر، ء، ف) الشائعة والمتكررة على طول الديوان فجمعناها إحصاءً يودُّ

من خلاله الشاعر إثباتاً لمقصدية حماية اللغة العربية جمعت في القول الآتي: "قف معي دهرًا بلسن الضاد".*

وكلُّ حروف الرّوي التي تسمى بها القصائد في الديوان مجهزة ما عدا ما جاء بأصوات (السين والهاء والفاء) ولأصوات الجهر إيقاع يهدف إلى بيان ما يدعو إليه الشاعر من تحقيق لمجد وسؤدد يُسمِع من به صمٌّ بين جموح الثّورة وربعان الشّباب، دون سفه في القول أو تكلف في ذلك وعضد القصيدة العمودية أحياناً بثلاثة أحرف أو أربعة على حسب المقاطع استجابة للإيقاع.

والعناية بالقافية ضرب من التنوّع الموسيقي وحينها يُمخر عباب البحور على اختلاف وقوعها مع الربط الدلالي لموسيقى نضالية فاعلة حينما "تعرّضت القصيدة العربية إلى درجة تجديدية تناولت الأوزان والقوافي والتّسج اللّغوي... والمادة الشّعريّة بشكل ينسجم مع طبيعة المرحلة النّضالية وخصائص الطبقة الجديدة..."¹⁸ تماشياً والإبداع التّصي والمقام الذي استرعى ظروف المجتمع وسطور القافية أبانت عن الهويّة العربية والأصالة الموسيقية ومنها الاهتمام بالقافية وسط العناية بها. وخير مثال إطلاقها دون تقييدها وهو الخير.¹⁹

والأغراض التي اعتمدها الشّاعر الجزائري تقلّصت نظراً للحال الاجتماعي آنذاك: "فالملاحظ في هذه الفترة أنّ الشّعر... قد خلا تماماً من الأغراض الشّعريّة الأخرى كالغزل والفخر والرّثاء"²⁰ والأمر ذاته في ديوان الزمن الأخضر؛ إذ جاء في جلّه وصفا لحال الجزائريين وحثّاً على همهم، مع ذكر بعض الحالات الشعورية التي فرضها الشّباب. وتبقى تلك المواضيع لها علاقة بالإيقاع من حيث الاهتمام بالثّورة وبطولات الجزائريين ردّاً على المستعمر، ومحاولة توصيل رسالة صريحة له استنكاراً واستحقاراً وتعبيراً يراه الرأي العام.

أما خلجاته النفسية فهي المنفعلة مع الوضع آنذاك خصوصاً بعد ثورة التحرير الكبرى* وما بعدها. ومثالها قصيد "ليلة الرصاص"²¹ وكان اختمارٌ وكان ضبابٌ ... وكانت زلازلٌ رغم

المطر

وكانت قنابلنا قاصفات ... وكان الرصاصُ يجيب القدر
وخضنا المدائن في لحظةٍ ... مطوّقة بالردى والخطر
ونامت فرنسا على فوهةٍ ... معبأة بالدمار الأشر.

فالشاعر عليم بالأحوال الفيزيائية وعلاقاتها الصوتية ومنها حدوث ما لا يكون فيزيائياً، الزلازل وصوتها مع نزول المطر، وصوت القنابل والرصاص والدمار عنوان فرنسا، يحكي عن الحماس الموضوعي وشيوع إيقاع الحرب وتلاؤمه مع غرض الافتخار الوارد حكايا وخبرا لكان الواقعي المحرك للعالم الداخلي والخارجي المعيش، والمنعكس في القصيدة والقوة تتحدث (الزلازل، القصف، الرصاص، الدمار).

4- إيقاع الداخلي:

أ- التبر: ومن الإيقاع الداخلي الذي يمكن أن نقف عليه في الديوان تلويح صوتي له وقعه الليلي، والملاحظ أن الشاعر أسهب في اعتماده، لكن القارئ قد لا يشعر به إلا إذا وقف واستوقف على المعاني وربطها بما يخدم الإيقاع و منه؛ التبر²² الذي يرتبط لغويا بالإظهار ورفع الصوت، أما ابن جني فأورد "المطل" في قوله: "وحكى الفراء عنهم أكلت لحما شاة، أراد لحم شاة فمطل الفتحة وأنشأ عنها ألفا."²³

فالمطل هو زيادة الضغط على مقطع من المقاطع حتى يظهر سماعا في ظهور الحركة فوق طبيعتها لغايات دلالية متعلقة بالتصويع المبتوثة في ثنايا الديوان على حسب المعاني إذ ليس كل النصوص قابلة لوجود كثافة في التبر؛ فالدلالة هي المقصود وراءه، حيث يتماشى وظاهرة التكرار التي هي المعين الفعلي. ومثال ذلك قصيدة "نائر وحب"²⁴*

"أوراس" والدماء والعرق/ وصفحة السماء والغسق/ والأفق المحموم راعف حنق/ كأنه وجودي القلق/ قد ظمئت عيونه إلى الفلق/ وسال من أطرافه دم الشفق/ ونجمة من الشمال تحترق/ كقلبي الذي يدق/ بذكرك العبق/ حبيبي*** والأطلس" الأنوف والبطاح/ محمرة الحدود بالجراح/ وغابة البلوط كالأشباح/ ترقصها عواصف الرياح/ ثائرة مهتاجة الكفاح/ والنهر والنجوم والسمر/ والصفّة الخرساء والصخر/ منتشر... وزائر القمر/ يطل في حذر/ وصوتك الحلو التغم/ في مسمعي كعرشة الحلم/ كخفقة الصبح المنتظر/ وحبنا النضر/ حبيبي !.

هذه القصيدة النبر الشائع فيها هو الصربي الظاهر في الألفاظ التي تنتهي بما الأسطر وهي (العرق، الغسق، حنق، القلق، الفلق، الشفق، تحترق، العبق)، وبخاصة في لام الفعل لها وهو الصوت المجهور المستعلي، ومن حروف القلقلة-القاف-؛ فكلها صفات توحى بالقوة والانفجار المتعلق بالعنوان وهو النائر والحب وإذا اجتمعا الاثنان فلا غرب في قوة المعنى العام المتعلق بالثورة

والخادم لها وهو تمام التبر السياقي أو الدلالي الذي "يقع في الجمل لا في الكلمات المفردة تأكيداً أو تقريراً"²⁵ ويظهر في الزمن الليلي غسقا وقلقا وشفقا أين الأوراس؟ ومعها الدماء والقلق. ويستزيد التبر في المقطع الثاني البارز في الألفاظ (البطاح، الجراح، الأشباح، عواصف الرياح، نائرة مهتاجة الكفاح، والنهر التغم والسمر)، الدالة على المعاناة والحاملة للقوة لفظاً وجملًا.

ب/ التكرار:

ويعدُّ التكرار الإيقاعي ظاهرة في اللغة العربية التي تفرض هذا اللون من الإيقاع المكرر²⁶ وليس الأمر اعتباطاً، مما استرعى الكثير من العروضيين والموسيقيين في بنية النص بعده من الأساليب اللغوية الأكثر شيوعاً في الشعر المعاصر ذات الدلالة الكمّية والفاعلة وسط المقصدية الجاهزة جرّاء الدورة المعنوية التي يفرضها السياق النصي وتنساب معها المعاني عبر تلك البنيات المختلفة للكلام، حرفاً وكلمة وجملة لتقع في الأذهان تبغي البيان. ناهيك عن التماسك النصي الذي يحدثه التكرار وفضل سبق يرجع إلى الوجود البلاغي للأساليب العربية القديمة شعراً ونثراً يعلوها القرآن الكريم، والفضل في عدّ التكرار وتواليه في نص أبي القاسم سعد الله، بل معماريته المعنوية هي التي تصنع الدلالة وصولاً إلى كيفية بنائها وتركيبها داخل الديوان. ومن عناية الأولين ما أورده السيوطي في الإتقان أنّ "التكرار أبلغ من التأكيد، ومن محاسن الفصاحة خلافاً لمن غلط،.. وقد قيل إنّ الكلام إذا تكرر تقرّر".²⁷ فهل كلّ تكرار فنيّ، أم يلزم لزوماً معيناً، وكيف يُهتدى إليه؟ تلك بؤرة التوتّر التي يسعى النقاد إلى تملك ناصيتها ومنها الدورة الدلالية في التكرار؛ إذ لا بد لها من نهاية طبيعية من قبل الشاعر، وأن يكون امتداداً للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة²⁸ حيث إنّ مركز الدلالة هو المحرك وما التكرار إلا أداة يخدم بها الشاعر المعنى أو يسقطه، وما يمكن الوصول إليه هو أنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة لها نظام خاص نابع من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، ويعود الفضل في ذلك إلى الملكة الفنيّة للشاعر ومدى حسن وقوفه على الكلمة. فأبو القاسم سعد الله اختار تدويراً بيناً تحمله كلّية النص وهي "الثورة"²⁹ التي تحملها عتبات النصوص اشتقاقاً وترادفاً ومنها على سبيل المثال: صرخة الجلاء، مواكب النّسور، قدوة الأحرار، إلى المقصلة، الجزائر تكلم، الثورة، ليلة الرصاص، الجرح والمصير، كفاح إلى النهاية... فقصيدته النصّر للشعب.³⁰

الرأي رأي القادة الأحرار / فهم الثقة وه حماية الدار..... / والنصر للأحرار....

إنّ هذه المقطوعة الشعريّة يبدو فيها التّكرار ضئيلاً جداً، ولكنّ حضوره في النّص ورد مرتين للفظّة الأحرار؛ غير أنّ التماسك النّصي والإحالة إليها خدّم التّكرار معنوياً، أين أضحي استثمار التّكرار الشعري إحياءاً للكلمة خوفاً على الإيقاع من الانكسار أين يتغيّر وزن الكلمة من موقع إلى آخر؛ "خشية السيطرة للتّكرار الآلي"³¹ وفيه اتّصال دلالي برز في النّص تكرر استهلالها وآخر ختامها نضج معنى عجّت به الألفاظ الواردة واستأنست به الدّلالة تكثيفاً للإيقاع.

الاستهلالي الأحرار: التّكرار الختامي الأحرار

وهكذا تبقى شبكية التّكرار جليّة من خلال المخطط السّابق الذي قد يلامس المعنى الكلّي للقصيدة وتبقى الحرية محور الدّوران، والتّكرار خدّم للمعنى والإيقاع، بل "أساسه بجميع صورته، فنجدّه في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجدّه أساس النظرية القافية في الشّعر، وسرّ نجاح الكثير من المحسّنات البديعية."³² ويبقى التّكرار من الآليات البلاغية التي تقتضي بصيرة في الكشف عن خبايا الجمل النّصيّة والفضاء المعنوي الكثيف والشّاسع؛ الذي يتطلّب الاهتمام بأمر البديع والانزياح إلى ما هو أبعد غورا من المعاني الخفية.

ج- الوقف:

لا يزال الأديب يتفنن في ابتكار الأساليب الجديدة التي تميل إليها الأنفس والأعين شكلاً ومضموناً، لكن ليس على حساب المعنى؛ إذ يلزم المبدع أن يتفاعل مع الإيقاع الذي هو ديدن العملية الموسيقية والدّلالية أينما كان وجهها، والوقف أحد السبل التي ينتهجها الشّاعر، ومن الفواصل التي تحدث في الصّوت لأسباب دلالية تركيبية على حسب الدّقة الشعورية كما أشارت نازك الملائكة، وإنّا نلمس ربحه في الشّعر العمودي ومن أوجهه التّدوير المرتبط سلفاً بالأوزان الشعريّة وفقاً عند كلّ شطرٍ، ويبقى وجوده ظاهرة عروضية في القديم ليس إلّا، ولم نجد له وجهها في ديوان أبي القاسم سعد الله إلّا بيتاً فريداً في قصيدة عنوانها "الشّمس" إذ يقول:

وانثري الأزهار تيجنا***نا... وأصبغا ملاحاً³³

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن ***فاعلاتن فاعلاتن

على منوال بحر الرّمل الذي تفعيلاته: فاعلاتن / فاعلاتن /فاعلاتن، في كلّ شطر لكرّ الشاعر استعمل البحر مجزوء، حيث وقف على تيجانا لغرض عروضي وهو تمام التفعيلة الثانية من بحر الرّمل قبل نهاية الكلمة (تيجانا) عند (تيجا 0/0 /لاتن، التي تمام) نا 0/ /فاع) مجموعة الوند، وفيها نوعا من التّبر الصّاعد ليتلاءم التّثر مع الرفع على الألف الواضحة الممدودة، وتتوافق والمعاني أين تتجسّد الأحلام. وكأنيّ به أراد أن يجعل التّدوير عنده يجري مجرى المثل السائر - كوضوح الشّمس - وليس أعمدّ هو لكنّه تاج إيقاعيّ بدايته صفاء البحر.

د- التّدوير في الشّعر الحرّ:

من الطبيعي أن يعمد الشاعر إلى كثرة التّدوير فيشعر التفعيلة ومرّد ذلك الدفقة الشّعورية والبناءؤ الوزني والدّلالي؛ إذ المعاني تتسم طابع الجدة تماشياً والإيقاع الدّاعي إلى التّمتة الدّلالية التي تجعل النّص متماسكاً والعينة المأخوذة من الدّيوان هي التي تكشف مدى شيوع التّدوير وفاعليته في الحركة الإيقاعية من عدمه. ومن أبواب الوقف ما ذكره كمال بشر، وعان مفهومه مفرّقا بين الوقفة والسكّنة والاستراحة.³⁴ والملاحظ على هذه الأنواع أنّها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى الذي يتماشى والإيقاع مع التنعيم علواً وهبوطاً ومنها ما نلمسه في قوله تعالى "ويل للمصلين"³⁵ فهنا الوقف يتعارض دلاليا مع المعنى المقصود ممّا يقتضي الوصل، وذلك من المواضع التي يتخيّر القائل معنى ونفساً؛ وتلك هي النقطة التي تخدم موسيقى الكلام وتبرز لفظاً يراه القارئ عين السمع ليقف على الإيقاع. ومن السمات الفارقة بين الشّعر الحرّ والعمودي نظام الوقفة المائر بين الأخير ينوب خاصّة نظام التقفية؛ أين يجب الوقف في العمودي، وقد يجوز في الحرّ على حسب المعنى رغم ميزة القافية نهاية القول.

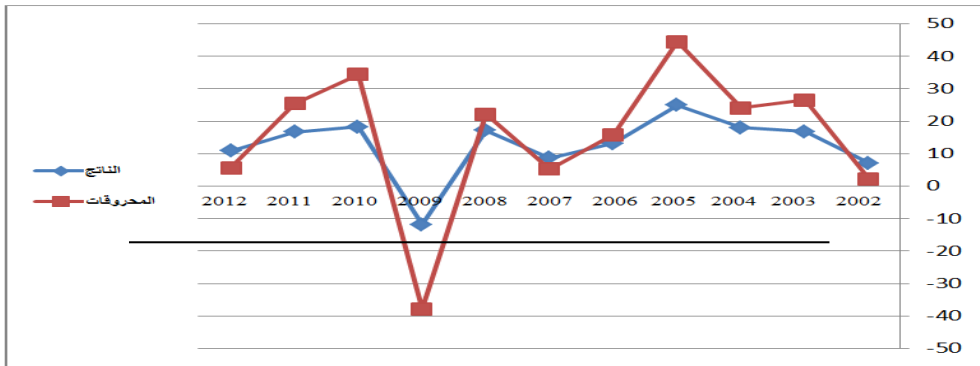
وعليه فالنّص الجزائري في ديوان الرّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله حريّ أن يفتح على مختلف الدّراسات التي ترتقي بالإبداع الجزائري ممّا أفضى تميّزا من خلال التشكيل الإيقاعي الذي أثبتته الحقل المعجمي والدّلالي الحاضر ديواناً والبيّن عنواناً "الرّمن الأخضر". فكان للإيقاع الدّاخلي دورٌ

فعال في إحداث جرّس موسيقي حَقُّ له الوصول إلى الفنّية المطلوبة بلاغيا وإيقاعيا، والأجمل أن تتضاعف القراءات نسقا وسياقا دلاليا وإيقاعيا؛ فأكرم به زمن توالى فيه الإبداعات الجزائرية بدعاً لتصنع التّميز الإيقاعي ثورة وشبابا وطموحا.

وللتجربة الفنّية الإيقاعية وقع في سلسلة الإبداع الجزائري الذي مافتئى يقوم حتى اتكأ على قوالب الشّعور وحركيتها مذهل إلى آخر لمسة إيقاعية؛ إذ يبقى الحبُّ والحرب ديوان إيقاعي على مرّ العصور لا تنه الأوزان ولا تعتريه أو تنقصه الحرّية، بل اللَّفظ الدّال عنوان الإبداع الجزائري، ولديوان الزّمن الأخضر زمن من الدّراسة كشفا عن خباياه الدّلالية على مختلف المناهج.

ملاحظة: (ضع رأس الماوس على الكتابة والأرقام داخل الجدول لتعرف نمط وحجم الخط، نمط وحجم الخط بالنسبة للأرقام).

الشكل 1: (Traditionnalarabic, taille 13, Gras ; Centrer)



المصدر:

ملاحظة: (الأشكال والمخططات بصيغة صورة *Sous forme d'image* يجب أن تكون *habillage devant le texte*). ويجب أن يكون الشكل متوسط الصفحة (*Centrer*).
المخططات والأشكال المركبة يجب أن تكون مجمعة (*Grouper*)

4. خاتمة:

تتضمن تلخيصا لما ورد في مضمون البحث، مع الإشارة إلى أبرز النتائج المتوصل اليها، وتقديم اقتراحات وتوصيات.

5- الهوامش: تكون (أتوماتيكيا) في آخر المقال، على الشكل التالي: حجم 12 Traditional Arabic

- المؤلفات: المؤلف(ة)، عنوان الكتاب، الناشر، رقم الطبعة، الناشر، مكان النشر: سنة النشر، الصفحة.
- المقالات: المؤلف(ة)، عنوان المقال، اسم المجلة، المجلد، العدد، السنة، الصفحة.
- المداخلات: المؤلف(ة)، عنوان المداخلة، عنوان المؤتمر، تاريخ الانعقاد، الجامعة، البلد.
- مواقع الانترنت: اسم الكاتب (السنة)، العنوان الكامل للملف، ذكر الموقع بالتفصيل:

http://adresse complète (consulté le jour/mois/année)

6. قائمة المراجع: ² حجم 14 Traditional Arabic

تدوّن المراجع في آخر المقال وتذكر البيانات الأساسية الآتية:

- المؤلفات: المؤلف(ة)، عنوان الكتاب، الناشر، (مكان النشر: سنة النشر)، الصفحة.
- المقالات: المؤلف(ة)، عنوان المقال، اسم المجلة، المجلد، العدد، السنة، الصفحة.
- المداخلات: المؤلف(ة)، عنوان المداخلة، عنوان المؤتمر، تاريخ الانعقاد، الجامعة، البلد.
- مواقع الانترنت: اسم الكاتب (السنة)، العنوان الكامل للملف، ذكر الموقع بالتفصيل:

http://adresse complète (consulté le jour/mois/année)

ملاحظة مهمة:

يجب أن تكون الرسومات والمخططات والجداول مصورة بصيغة (png). في برنامج paint أو (jpg).

الهوامش: تكون أوتوماتيكية

6. ملاحق:

ملاحظة هامة:

- يجب أن لا يتجاوز البحث 20 صفحة وألا يقل عن 15 صفحة.

ترفض المقالات التي لا تلزم بقالب وشروط النشر

- 1- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، د ت، ص 137.
- * التصريح: هو تشابه الأصوات في صدر البيت الأول من القصيدة، في العروض والضرب.
- 2- ينظر الورتاني خميس، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، الجزء الأول، دار الحور اللاذقية، 2005، ص 03.
- 3- ينظر، عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت، 1987، ص (7).
- 4- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر، ط 3، 2010، ص 233.
- 5- سورة إبراهيم، الآية 26.
- 6- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 3، ص 106.
- 7 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1999، ص 209.
- 8- ينظر، مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 1998، ص 7.
- 9- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 13.
- 10- مجموع قصائد الديوان، مائة واثنتان وعشرون قصيدة، 122، متفرقة على الديوان بين العمودي والحرّ.
- 11- الزمن الأخضر، أبو القاسم سعد الله، 137.
- 12- المصدر السابق، ص 219.
- 13- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط 1، د ت، ص 52.
- 14- الزمن الأخضر، أبو القاسم سعد الله، ص 65.
- 15- محمد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط 1، 24، ص 10.

- 16- باتريك شارودو، دومنيك منغو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، تونس 2008، ص415.
- 17- الدلل: ماكث / نفر: أقل استعمالا من غيرها ج، ز / الحوشي: التي تحجر أو يندر استعمالها إلا الشاذ منها. ينظر، أبو العلاء المعري، اللزوميات، ج1، ص37.
- 18- نازك الملائكة، الشعر والنظرية، ص29.
- 19- سليمان البستاني، نظرية الشعر مقدمة ترجمة الإلياذة، تقديم محمد كامل الخطيب، ط3، منشورات وزارة الثقافة، ج ع السورية 1996، ص97.
- 20- عبد الله الركبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ج7، دار الكتاب العربي، القبة الجزائر، ص22.
- 21- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص177.
- 22- ابن منظور، لسان العرب، (نبر) ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قيل له: "يا نبي الله، فقال لا تنبر باسمي، أي تهمز"
- 23- ابن جني، الخصائص، تح، محمد التجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، د ت، ص123.
- 24- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص195.*- القصيدة على منوال الشعر الحر
- 25- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، الدار البيضاء المغرب، ص197.
- 26- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا، الطبعة الأولى، 1998، ص3.
- 27- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، د ط، 1997، ج3، ص199. وأيضا ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982، ص96.
- 28- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص206.
- 29- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص378.
- 30- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص199.
- 31- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص193.
- 32- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، ط2، 1984، ص117.
- 33- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص149.
- 34- ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص560. الوقفة: "بنية المنطوق وفق المعنى المقصود، وترافق الوقفة الكاملة بنغمة هابطة مع علامة النّقطة / (.) السكّنة: أقل من الوقفة، إذ الفيصل زمنيا وتغير نغمة النطق مصحوبا بنغمة صاعدة مع الفاصلة)، / (الاستراحة: وهي أقل زمنا من الماضيين، وتحتاج إلى دربة حتى لا يطول السكوت."
- 35- سورة الماعون، الآية 4.

قائمة المصادر والمراجع

- 1- الورتاني خميس، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، الجزء الأول، دار الحور اللاذقية، 2005
- 2- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت، 1987
- 3- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، عالم المعرفة الجزائر، ط 3، 2010.
- 4- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها التقليدية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3.
- 5- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1999.
- 6- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998 .
- 7- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط1، د ت.
- 8- محمد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1
- 9- باتريك شارودو، دومنيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا، تونس 2008.
- 10- سليمان البستاني، نظرية الشعر مقدمة ترجمة الإلياذة، تقديم محمد كامل الخطيب، ط3، منشورات وزارة الثقافة، ج ع السورية. 1996.
- 11- عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ج 7، دار الكتاب العربي، القبة الجزائر.
- 12- ابن جني، الخصائص، تح، محمد النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، د ت.
- 13- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا، الطبعة الأولى، 1998

- 14- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة
العصرية بيروت، د ط، 1997 .
- 15- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1982 .
- 16- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت،
ط2، 1984.
- 17- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.