مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 11، عدد رقم: 04، ديسمبر 2022، صص: 187- 204
تاريخ الاستلام (2022/07/10) تاريخ القبول (2022/12/08) تاريخ النشر (2022/12/30)

جَمَالِيَّاتُ التَّنَاصِ الإيقَاعِيّ في سِينِيّة أبِي القَاسم سَعدَ الله مِن دِيوَانِه الزَّمن الأخضَر

The aesthetics of rhythmic intertextuality in the Sinaiyah of Abu Al-Qasim Saadallah from the Diwan of green time

حاكمي حمزة[1]، بن سعيد محمد [2]

1 جامعة أحمد بن بلّة، وهران 1 (الجزائر)، hakmi.hamza@edu.univ-oran1.dz

2 جامعة أحمد بن بلّة، وهران 1 (الجزائر)، bensaid-m@hotmail.com

ملخص:

يتكرّس الجانب الإيقاعيّ للقصيدة الشّعريّة كواحد من أهمّ الجوانب الفنيّة التي تعكِسُ جماليّة القصيدة ، وتعدّ سينيّة أبي القاسم سعد الله المعنونة بـ: "أوتار قلبي" في ديوانه الزّمن الأخضر نموذجا على ذلك، فَفِيهَا يتقاطعُ الشّاعر مع سينيّة البُحتري المشهورة. والهدفُ من هذه الدّراسة هو محاولة الوصول إلى نتائج دقيقة لإشكاليّة الجماليّة في التّناص الإيقاعيّ لقصيدة أبي القاسم سعد الله. وجماليّات هذا الأخير تتمظهر في جوانب إيقاعيّة منها الوزن الشّعريّ والذي تجسّد في بحر الخفيف بتفعيلاته المتناسبة جماليًا، وفي القافيّة بروي السّين التي تعتمد على الانفتاحِ والتجانُسِ بين حروفها، وفي التّكرار الذي ساهم في جماليّة التّرجيع، والتّقابل، وبقيّة أنواع الإيقاع التي أعطت جماليّة الاتّزان للقصيدة.

كلمات مفتاحية: الجماليّة، التّناص الإيقاعيّ، الانسجام، التّكرار، التّناسب، التّجانس

Summary:

The rhythmic aspect of the poem is the most important artistic aspects that reflect the aesthetic of the poem, and the Sinaiyah of Abu Al-Qasim Saadallah entitled: "strings of my heart" in the Diwan of green time is an example of this, in which the poet intersects with the famous Saniyah of Al-bahtari. The aim of this study is to try to reach accurate results for the

المؤلف المرسل: حاكمي حمزة، الإيميل: hakmi.hamza@edu.univ-oran1.dz

aesthetic problem of rhythmic intertextuality in the poem of Abu Al-Qasim Saadallah. The aesthetics of the latter are manifested in rhythmic aspects, including the poetic weight, which is embodied in the sea of light and its aesthetically proportional activations, and in the rhyme of the Seine, which depends on the openness and homogeneity between its letters, and in repetition, which contributes to the aesthetic of Rewind, convergence, and other types of rhythm that give the aesthetic balance to the poem.
Keywords: Aesthetic, rhythmic intertextuality, Harmony, repetition, proportionality, homogeneity.

1. مقدمة:

يُعَدُّ الشّعر -مجمَلًا- وَاحدًا مِنْ بَيْنِ الفُنونِ الجَميلة التي تُخاطِب في أغلبِ أحوالِهَا العاطِفَة، وتسْتثِير المشَاعر والوجدَانَ. «وهُوَ جميلٌ في تَخَيُّرِ ألفَاظِهِ، جَمِيلٌ في تَركيبِ كَلماتِه، جَميلٌ في تَوالي مَقَاطِعهِ، وانسِجَامِها بِحيث تتردَّدُ ويَتكرَّرُ بَعضُها فتسمَعهُ الآذَانُ موسيقًى ونغمًا منتظَمًا، فالشّعرُ صورةٌ جمِيلةٌ من صورِ الكَلام»[1]

وقد كَانَ الشّعْرُ عِنْدَ الْعَرَبِ قَدِيمًا «إِنْشَادًا يقْرِنُونَهُ بِالغِنَاء، وَظلُّوا ينْشُدُونَهُ حَتَّى فِي عُصُورِهِم المتَأخِّرة. وَقَدْ جَعَلُوا للسَّلاسة وَالِانسِجام المحلَّ الأوّل في كتبِ النَّقْد فسمَّوا ذَلِكَ (حَلَاوَةَ النَّغْمة)، وَسَمَّوه فَصاحَةً؛ فَصَاحَةُ المفرد أَيْ: أَنْ يَكُونَ اللَّفْظُ سَمْحًا سَهْلَ مَخَارِجِ الحرُوفِ، وَفَصَاحَةُ المركب أيْ: انْسِجَامُ أَلْفَاظٍ مُجْتَمِعَة وَائْتِلَافِهَا وَعَدَم تَنَافُرِهَا».[2] فَالانسِجَامُ في الموسيقى والإيقَاعِ هُو الذِي يُحَقِّقُ حَسبهم البُعدَ الجَماليَّ للقصيدَة، ولا يمكنُ أن يَستغنيَ عنه الشَّاعر ومَا ينبَغي لَه، وهو أوَّل ما يصيبُ المُتلقِّي ويلفتُ نظَره.

والشّعرُ باعتِبارِه نَتَاجًا فنيًّا إبداعيًّا يَعكِسُ تجربَة صَاحبِه، ويَرتَقِي بِه في مَراتِب الإبدَاع متَى ما أحسَن وأجَاد في سَبكه، وحسن نَظمه، فإنَّه في الآن ذَاته قد يزدَاد حسنًا وجمالًا حينَ لا يكتَفي فيه الشَّاعرُ بتجربِته الخَاصَّة به، فتَرَى إحسَاسَه يلامسُ إحسَاسَ غيره، وتطلُّعَاته تَلتقِي مع تطلُّعات مَن سَبقَهُ، فَتجِده مُكِبًّا، قَارئًا، شَغُوفًا بِقصائِد الآخرين، حَتى إنّنا قَدْ نجدُ في القَصيدَة الوَاحدَة مَلامِح لكثِير من الشُّعراء امتزجَت أخْيِلتُهُم في خَيالٍ واحدٍ، وإيقاعاتهم في إيقاع واحدٍ، ومشَاعرُهم في شعورٍ واحدٍ، استَطاع الشَّاعر خلاله أن يتفرَّد بتجربَته الشِّعريَّة في حَضْرَةِ التَّجاربِ الأخرَى، وأنْ يُعطِيَ الشَّكلَ القديمَ وجودًا جديدًا .

وحينَ يعتَرضنا مصطَلح التَّناص الإيقَاعيّ نُدركُ تمامًا أنَّ التَّناص لا يكُونُ حُضورُهُ علَى مُستَوى الألفَاظِ وَالمعَاني والعِبَارَات فَقط، بَلْ يَكُونُ عَلى مُستَوى القَوالِبِ الفَنِيَّة الموسيقيّة أيضًا؛ وشَأنُ هذه الأخِيرةِ هُوَ شَأن بَاقي الجَوانبِ الأخرَى، فَقد نَجدُ في كثير مِنَ

الأحيَان قَصيدةً تَنتَظِم فِيهَا الإيقاعات الخَارجيَّة والدَّاخليَّة عَلى منْوَال قَصِيدةٍ سَابِقَةٍ لَهَا، اسْتَحسَنَهَا الشَّاعِرُ فَوجَد في إيقاعها خَارطةً مثَاليَّةً لرَسمِ طريقٍ لقصيدَته الجَديدَة، لتشكّلَ لنا في الأخير نموذجًا ومرجعًا نكشِفُ فيه عَن جَماليَّات هذا النَّوع من التّناص، وبخَاصّة حينَما يتعلَّقُ الأمرُ بشاعرٍ خلَّاق ومُبتكِرٍ -إنْ صَحَّ القَول- يستَطيعُ أنْ يمزجَ بينَ مَا هُو قَدِيمٌ ومَا هوَ مُبتَكَرٌ.

والشَّاعِرُ أبُو القَاسِم سَعدَ اللّه أحدُ أولئكَ الذين تَفَرَّدُوا في السَّاحَة الشّعريَّةِ الجزائريَّة، وقد جَمع في ديوانِه الزَّمن الأخِضر مَا جَادت بِه قريحَتُه منِ قصائِد تُثِير السَامِع، وتلفِتُ نَظر القَارئ، ومِنهَا هذِه القَصيدة السِّينيّة المعنونة بـ "أوْتَارُ قَلْبِي"، والتي يتقاطعُ فيهَا مَع الشَّاعرِ العَبَّاسِيّ "البُحتُري" في سِينيَّتِه التي يَصِفُ فِيهَا "إيوان كِسرَى" في جوانِب عديدة من أبرزِها الإيقاع.

وعَليهَ نَتَسَاءَل: أين تَكمُنُ جَمَاليَّات هَذا النَّوع منَ التَّناص في سِينيّة أبي القَاسم سَعدَ الله؟ وكَيفَ تفرَّدت هَذه القَصِيدَة جَمَالِيًّا عَن سَابِقَتِهَا؟

وقَبلَ الإجَابَة عَن الإشكَاليّة الأم، سَنتطرَّقُ إلى مَجمُوعَةٍ مِنَ الأسئلَة الجَوهريَّة، ومن أهمِّها: -مَا الذي نعنِيه بالجَماليَّة، والتَّنَاص، والتَّناص الإيقَاعيّ ؟ -ومَا هيَ معاييرُ الحكم الجَمَاليَّ المتعلّقةِ بالإيقاعِ؟

وفي سَعينَا إلى أهْدافِنا المَنشُودَة من هذا البَحث والتي تتمحوَر أساسًا حولَ تَحديدِ المَظاهِر الجَماليَّة للتّناص الإيقَاعيّ في سِينيّة أبي القَاسم سَعد اللّه، والكَشفِ عن تجلّيَاتِها، سنَتَّبِعُ المنهَج الوَصفيَّ التّحلِيليّ، الذِي يُساعدُ على درَاسَة العلاقَات والظَّواهرِ كَمَا هيَ موجُودَةٌ فعْلًا، وتصنيفِهَا وَتحلِيلِهَا وإخضَاعِهَا للدّرَاسة الدَّقيقَة.[3]

2.مفهوم الجماليّة

«لعلّ من شُروط كلّ عمليّة إبداعيّة هو بلوغ الجماليّة»[4] فهي عنصر أساسيّ في كلّ عمل إبداعيّ، ويختلف تعريف الجماليّة بين اللّغة والاصطلاح .

1.2 لغة:

يقول "ابن منظور" في تعريف الجَمال: «الجَمال مَصدر الجَميل والفعلُ جَمُل. وقَولُه عَزَّ وجَلَّ: ﴿ **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ** ﴾ [النَّحل، 06]،أي: بهاءٌ وحسنٌ. وحَسب ابن سِيدَه: الجَمَال الحَسَن يَكُونُ في الفِعل والخلقْ. وقَدْ جَمُل الرَّجُلُ، بالضمِّ، جَمَالاً، فَهو جَمِيل وجُمَال، بالتّخفِيفِ».[5]

ومثل ذلك ابن فارس فقد عدَّ الحسنَ ضِدَّ القُبح، ولَم يَزد، ورَأى أنَّ الجِيمَ والمِيمَ واللَّام أصلَان أحَدُهُمَا تَجَمُّعُ وعِظَمُ الخلق، والآخرُ الحسن. ولكِنَّهُ خالفه بأن ذهب إلى أن الجمال بوصفه مصدراً هو أصل دلالات مشتقَّاته اللغويَّة كلَّها.[6]

جاء في القاموس المحيط "للفيروز آبادي" أنَّ الجَمالَ هو: «الحُسنُ في الخُلق والخَلق، جَمُلَ كَكَرُمَ، فهو؟ جَميل. والجَمْلاء الجَميلةُ والتَّامَّة الجِسمِ مِن كُلِّ حَيوَان، وتجَمَّلَ تَزيّنَ، وأجمَل في الطّلَبِ: اتّأَدَ واعتَدَل فلَم يُفْرط. وجَمَّلتُه تَجمِيلًا أيْ زيّنتُهُ.»[7] فالجمال من خلال هذه المَعاني اللّغويَّة هو ما تستَحسِنُه النَّفسُ، فلا ترى فيه قبحًا، ويكون سهلَ العبورِ إليهَا، لأنّها وجدت فيه مايتَنَاسب ويتواءم معًا. والجماليّة هي عمليّة تَحَسُّس ذلكَ الجمال انطلاقًا من العلامات والمعايير التي جعلتهُ جميلا.

2.2 اصطلاحا:

الجماليّة في معجم المصطلحات الأدبيّة: «نزعة مثاليّة تبحثُ في الخلفيّات التشكيليّة للانتاج الأدبيّ والفنيّ، وتختزل جميع عناصر العمل الفنيّ في جماليّاته، وترمي النّزعة الجماليّة إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة، انطلاقا من مقولة: الفنّ للفنّ»[8]

والجَمالُ حسبَ ديمقريطس Democritus هو انتِظام أجزاء الأشيَاء الماديَّة وتناسُب أجزَائها[9]، فالجَمال أحياناً في الأشيَاءِ وأحيْاناً في مَدَى مُوافَقَتِه لَنَا، أَو هُوَ في الخَير أو النَّافِعُ، والجمالُ في بعضِ المرَّات يتمثَّلُ في الوزن والتَناسُبِ والانسِجَام والنِّظامِ الذي يَجمَع بينَ الأشتَاتِ والمتفرّقات[10].

فالجمَاليّة ليست عمليّة عشوائيّة وإنّما نظامٌ له أسس ومعايير يَقُوم عليهَا، من خلالِها يتأتّى للنَّاقدِ أن يتتبّع جماليَّات العملِ الأدبيّ، وينتجَ أحكامه وفقَها. فهي عمليّة متكاملَة الجَوَانبِ تتعامَل مع النصّ حسب فعاليّتِه ودرجة وصوله إلى القارئ، وبإيجاز: إنّها قياس لدرجَات الحُسنِ في العمَل الأدبيّ، وكشفٌ لنقاطِ الجمالِ فيه.

3.2 معايير الجماليّة: إنَّ كُلَّ مَنْ يَتَلَقَّى الْعَمَلَ الْفَنِّيَّ سَوَاء أ كَانَ نَاقِدًا أَمْ مُجَرّد مُتَذَوِّق لَابُدَّ أَنْ يُصْدِر حُكْمًا تَقْوِيمِيًّا عَلَى هَذَا الْعَمَل، بِالِإسْتِحْسَان أو الِإسْتِهْجَان، وَمِن هُنَا تَبْدُو أَهَمِّيَّة وُجُود مَعَايِير لِلْحُكْمِ تُقَاس بِهَا التَّجْرِبَة الْجَمَالِيَّة بِأَبْعَادِهَا المختلفة[11]، ومن هذه المعايير:

1.3.2 الوحدة مع التّنويع: هي أولى الْعَلَامَات فِي الشَّيْء الْجَمِيل، «وهي صِفَة وَاسِعَة المدلول مَرِنَة التَّعْبِير يَدْعُونَهَا: "الْوَحْدَة". وَالْوَحْدَة عِنْد الفلاسفة صِفَة الكمال أو اكْتِمَال الذَّات ووحدانيّتها، أمّا الْفَنَّانُون فليسُوا أَقَلَّ تَوَسُّعًا فِي مَعْنَى الوحدة. إنّها عِنْدَهُمْ جَمِيعُ أنواع

التَّرَابُط وتَمَاسُك الأجزاء. وهي أحد الأركان الَّتِي وَضَعَهَا أرسطو للتراجيديا (وَحْدَةُ الزّمان والمكان والعمل».[12]

والوحدة عاملٌ أساسيٌّ يسهّل الفهم، والجمال التَّام يَتَوَقَّف عَلَى تَكَيُّف الشَّيْءِ وَفْقًا لِما تَتَطَلَّبُه الحواس، وَالِانْتِبَاه، وَقُوَى العقل التَّحْلِيلِيَّة والتّفسيريّة. والعقل يَتَطَلَّب نَظْرَة مُجْمَلَة. شَامِلَة مُوَحَّدَة لَأن التَّشْوِيش يُزْعِجَه وَيَتْبَعُه. وهي من أبرز صِفَات الشِعْر الْحَدِيثِ.[13] والوحدَة لهَا أهميّة كبيرة حينمَا تتحقّق على المستوى الإيقاعيّ أيضًا، فتأتي الإيقاعات الداخليّة والخارجيّة دفقةً واحدة، ومتحدةً، حتّى حينَ ينوّعُ فيها الشاعر.

2.3.2 توافق الأجزاء: ويكون فِي الْمُوسِيقَى والإيقاع وهو «تَلَاؤُمُ الأصوات، وَفِي الشِّعْرِ ائْتِلَافُ الْمَعْنَى مَعَ اللَّفْظِ، وَتَلَاؤُمُ الأصوات ائْتِلَافُ الْمَعَانِي، وَحُسْنُ الْجَمْعِ بَيْنَهَا. فَاللَّفْظُ القَوِيُّ لِلْمَعْنَى الْقَوِيِّ. وَالْمَعَانِي المتآلفة هِيَ الَّتِي يَسْتَحْضِرُ بَعْضُهَا بَعْضًا، كَالرَّبِيعِ يَسْتَحْضِرُ الْخُضْرَةَ وَالزّهْر، وَالْقَمَرُ يَسْتَخْضِرُ اللُّطْفَ وَالْبَهَاء. وَهِيَ الَّتِي تَتَوَافَقُ بِحَيْثُ لَا يَجْتَمِعُ فِيهَا الْقَوِيُّ وَالضَّعِيفُ، والغثّ وَالسَّمِينُ».[14]

3.3.2 التَّنَاسُبُ: «هُوَ اتِّبَاعُ قَانُونِ الْمُنَاسَبَةِ فِي الْحُجُومِ وَالْمَسَافَاتِ، وَهَذَا يَعْنِي تَنْوِيعَ الْمَسَافَاتِ بَيْنَ الأجزاء وَتَنْوِيعَ حُجُومِ هَذِه الأجزاء بحيث تَتَوَافَقُ مِنْ غَيرِ أن تَتَكَرَّر هِيَ نَفْسُهَا بِصُورَةٍ مُمِلَّةٍ. وكَانَ أساسُ التَّنَاسُبِ البنائي عِنْدَ الْيُونَانِ اسْتِعْمَال الْمُسْتَطِيلِ بَدَلَ الْمُرَبَّعِ (لأنَّه أكثر تنوّعا)»[15]. والتّناسبُ ضروريّ في الإيقاعات الشعريّة إذْ هو يتماشَى وحجوم الأحاسيسِ والعواطِف المتباينَة الشدّة والحضُورِ.

4.3.2 التّوازن: «هُوَ تعَادُل القوى، وَتَقَابُل شَيْئَيْن بحيث يَتَنَازَعَان انْتِبَاهَ النَّاظِر أو السّامع بِمَدَار وَاحِد، والتَّوَازُن هُوَ الرَّاحَة، وهُوَ تَجَمُّع الأجزاء حَوْل مَرْكَز وترتيبها بِصُورَة تَجْعَل أحد الجانبين معادلا لِلْآخَر فِي الْجَاذِبِيَّة. ونَرَى التَّوَازُن فِي الشِّعْر حَيْث يَتَقَابَل الضَّرْب وَالْعُرُوض، وَتَتَقَابَل بَيْنَهُمَا التَّفَاعِيل، وَمِنْ أنواع التَّوَازُن التَّنَاظُر؛ وَهُو تَقَابُل الأجزاء المتساوية فِي الْحَجْم وَالشَّكْل »[16].

5.3.2 التدرّج والتطوّر: ونعني به عمليّات الصعود والهبوط، وهو لازم تمام اللّزوم للإيقاع «وهو يدخلُ فِي التَّنَوُّعِ لأنّه تَطَوُّر الأجزاء مِنْ الضَّعِيفِ إلى الأقوى، مِنْ دقّة إلى كَثَافَةٍ، وَمِنْ ضِيقٍ إلى اتِّسَاعٍ، وَمِنْ مُؤَثِّرٍ إلى أشدّ تأثيرًا، وَهُوَ أيضا مِنْ أنواع الوحدة وَالتَّرَابُطِ، نَرَاهُ فِي القطع الموسيقيّة حَيْثُ تَتَدَحْرَجُ الأصوات صُعُودًا وَهُبُوطًا، وَفِي الشِّعْرِ

والخطب والمسرحيّات والقصص حَيْثُ تَتَدَرَّجُ المؤثّرات والحوادث فتبدأ هَادِئَةً ثُمَّ تَتَعَقَّدُ وَتَتَأَزَّمُ حَتَّى تنحل بِخَاتَمَةٍ قَوِيَّةٍ، وَهَذَا التَّدَرُّجُ أساسُ كُلِّ تَأْلِيفٍ وَبِنَاءٍ فني»[17].

6.3.2 التّكرار: وَهُوَ مِمَّا يُقَوِّي الوِحدة وَالتَّمَرْكُز، والتكرار يعطي للإيقاع فاعليّته. وَهو يَظْهَرُ فِي عمليّة تَنَاوُبِ الحركة وَالسُّكُونِ أو تَكَرُّر الشَّيْءِ عَلَى أبعاد متساوية. وَفِي ترديد لَفْظٍ وَاحِدٍ أو مَعْنًى وَاحِدٍ. «وَهُوَ التَّرْجِيعُ؛ تَرْجِيعُ البداية فِي النِّهَايَةِ، تَرْجِيعُ الْقَرَارِ فِي الْغِنَاءِ، رَدُّ الْعَجْزِ عَلَى الصَّدْرِ فِي الشِّعْرِ، تَرْجِيعُ النُّوتَةِ الْوَاحِدَةِ فِي الموسيقى والعود المتواتر إلى شَيْءٍ بِعَيْنِهِ. وَالتَّكْرَارُ كَثِيرُ الشُّيُوعِ فِي الْفَنِّ وَقَلَّمَا نَجِدُ أثرا فَنِّيًّا لَا تَتَكَرَّرُ فِيهِ أجزاء متقاربة وَمُتَبَاعِدَةٌ»[18].

والتكرارُ معيارٌ مهم من معايير الجماليّة، علاوة على كونه عنصرًا فعّالًا من عناصر الإيقاع.

3.التّناص والإيقاع

1.3 التّناص:

1.1.3 لغة: جاء في" القاموس المحيط: «نصّ الحديث إليه: رفعة. والعروس أقعدها على المنصة وهي ماترفع عليه، فانْتصَّت، والنّصّ هو التوقيف والتعيين على شيء ما. ونصص غريمة وناصة: استقصى عليه وناقشه. وانتص: انقبض وانتصب وارتفع»[19]. وجاء في" لسان العرب «النّصّ: رَفعُك الشّيء، نص الحديث ينصُّه نصًّا؛ رفعه، وكلُّ ما أظهر فقد نصَّ»[20].

والتّناصّ انطلاقا من هذه المعاني اللّغويّة يشمل التّحريك، والتزاحم، والرّفع، والظهور. فهو عمليّة لا تتوقف على وجه معيّن، وإنّما هي متعدّدة الجوانبِ، فكما نجد التناصّ في المعاني والمضامين الداخليّة، نجده في الجوانب الخارجيّة للنصّ ومنها الإيقاع.

1.1.3 اصطلاحًا: التَّنَاصُ فِي أَبْسَطِ صُوَرِهِ، يَعْنِي «أَنْ يَتَضَمَّن نَصٌّ أَدَبِيٌّ مَا نُصُوصًا أَوْ أَفْكَارًا أُخْرَى سَابِقَة عَلَيْه عَنْ طَرِيق الاقْتِبَاس أَوْ التَّضْمِين أَو التَّلْمِيح أَو الإِشَارَة أَوْ مَاشَابَه ذَلِك مِن الْمَقْرُوء الثّقافي لَدَى الأَدِيب، بِحَيْث تنْدَمِج هَذِه النُّصُوص أَوْ الأَفْكَار مَعَ النَّصّ الأَصْلِيّ وَتَنْدَغِم فِيه، لِيَتَشَكَّل نَصٌّ جَدِيد وَاحِد مُتَكَامِل. وَلَا تَبْتَعِد تَعْرِيفَات أَعْلَام مَفْهُوم التَّنَاصّ أَو رُوَّاد هَذَا الْمُصْطَلَح كَثِيرًا عَنْ هَذَا التَّعْرِيف الْمُبَسَط، وَإِنْ كَان هَؤُلَاء يَتَفَاوَتُون فِي رَسْم حُدُودِه وَتَحْدِيد مَوْضُوعَاته. مَابَين مُتَطَرّف وَمُعْتَدِل».[21]

لقَد طوَّر رولان بارتRoland Barthes هذا المصطلح وعمَّقه وكشَف البَحث فيه، فكلُّ نصّ حسبَهُ هو نسِيج منَ الإقتبَاسَاتِ والمرجعِيّات والأصْدَاءِ. والذي يركِّزُ علَيه رولان بارت Roland Barthes في ملاحظاتِه السَّابقة هو أنَّه إلى جانبِ التَّناص الذي يستخدِمُه أو يستحضِرُه المؤلّفً هنَاكَ تناص آخر يستحضِرُه القَارئ، أمّا رائدة هذا المصطلح جوليا كريستيفا Julia Kristeva فترى أنّة عمليّة اقتطاع أوتحويل، وهو ما يتماشى مع مفهوم التّناص الذي نوجزه في أنّه عبارة عن تقاطع نصّين أو أكثر.[22]

2.3الإيقاع:

تشتَرك المعاجم اللّغويّة في تعريفها لمفهوم الإيقاع، والذي هو مشتقّ من الجذر (و،ق،ع)؛ وهو رميٌ قريبٌ، ومنه وقع المطر، وتوقيعُ أصابع العازف على بعضِ أوتارِ الآلة دون بعضها، فينبعث منها إيقاع الموسيقى.[23]

أمّا اصطلاحا فالإيقاعُ جزء من الموسيقى، وتَجدُرُ الإشارة إلى الاختلاف بين الإيقاع الموسيقيّ، والإيقاع الشّعريّ الذي يتعلّق أساسا بالشّعر؛ وينضوي تحته الوزن والتكرار والنبر والتّنغيم والقَافيَة والروي، وهذه كلّها لا تمثّل إلا عنصرا واحداً من عناصر الجرس حيث أنها جزء من حرَكةٍ أكبر هي الإيقاع.[24] وَالإِيُقَاعُ هو «ترديد لأنغام كَامِنَةٍ فِي الطَّبِيعَةِ وهو صُورَة مَنْطِقِيَّة لِحَيَاتِنَا الوجدانيّة بِمَا فِيهَا مِنْ انْفِعَالَاتٍ وَأحَاسِيسَ وَاسْتِجَابَاتٍ وَعَوَاطِف، وَمَشَاعِر، وَرَغَبَات، ومؤثّرات وَمَظَاهِر اسْتِبْصَار» [25]. وهُوَ الترديد المتواصلُ لِنِظَام مُعَيَّن، وَانْسِجَام هَذَا التَّرْدِيدِ أثناء اسْتِمْرَارِهِ وَتَوَاصُلِهِ، وَعَلَى المتذوّق وَالنَّاقِدِ أن يَكْشِف عَنْ الْعَلَاقَاتِ الإيقاعيّة الَّتِي بَنَى عَلَيْهَا الْفَنَّانُ عَمَلَهُ.[26] فالإيقاع يتشكّل عبر عناصرَ خارجيّة وداخليّة، قدْ تكون مشتركة بين أكثر من شاعرٍ، وهو ما يصطلح عليه بالتّناص الإيقاعيّ.

3.3 التّناصُ الإيقاعيّ

«هو كلّ تناص لاحظْنا أنَّ الشَّاعِرَ جَلَبَهُ خِدمةً للقافِيةِ أو الوزن، أو أحد عناصر الإيقاع، أوْ كَانَ لهُ تأثيرٌ فيهَا. سَواء كَانتْ للتّنَاص وظيفَة أخْرى أمْ لمْ تَكُن، وَقدِ تنبَّه نُقَادُنا العَرب إلى قُوَّة التَّناص الإيقاعيّ مُنذُ ظُهور التّناصِ»[27]، فهو عمليّة تداخلٍ بينَ النّصوص الأدبيّة وبخاصّة الشّعريّة على مستوى الأوزانِ والقوافي والتّكرار، والكلمات، والتّنغيم، والجناس، والتّصريع والنّبر، والهمس، والجهر، وغير ذلك. لتشكّل لنا نصّا جديدًا حيثُ التَّجانسِ والانسجام الجديدِ.

والتداخل النصيّ يكون قويّا حينما يتعلّق بجانبِ الوزن والقوافي وغيرها من مكوّنات الإيقاعِ، يقول عبد الله الغذّامي: « إِنَّ أَقْوَى الإشارات وَأَقْدَرهُنَّ عَلَى المداخلة هِيَ إِشَارَاتُ القوافي. وَذَلِكَ لِأَنَّ قَوَافِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيّ محْكَمَة البناء الصَّوْتِيّ، وللروي سُلْطَانٌ بَالِغٌ فِي اخْتِيَارِ الْكَلِمَةِ. وَإِذَا تَضافَرَ صَوْتُ الرَّوَى مَعَ الْوَزْنِ فِي تَرْكِيبِ الْقَافِيَةِ صَوْتًا وَإِيقَاعًا، فَإِن فُرَص المداخلة عِنْدَئِذٍ سَتَكُونُ عَالِيَةً جِدًّا. وَهَذَا مَاحَدَث بَيْنَ الشَّرِيفِ الرضيّ وَحَمْزَة شحَاتَة، حَيْثُ اخْتَارَ شحَاتَة أَرْبَعَ عَشْرَةَ قَافِيَة مِنْ بَيْنِ ثَمَانِي عَشَرَ قَافِيَة مِنْ الشَّرِيفِ الرِّضَى، فالمداخلة هُنَا لَا تَقْتَصِرُ عَلَى قَصِيدَةِ الرضي بَلْ تَتَعَدَّاهَا إِلى كُلِّ قَصِيدَةٍ كَافِيَةِ الروي، وَيَنْتَهِي بيتُها بقافية عَلَى وَزْنِ (عولن) مِثْل فَاكٍ أَوْ (مفعولن) مِثْلَ نعْمَاك»[28]

فالتناصُ الإيقَاعيّ، يتجسّدُ في الإيقاعات الخارجيّة والداخليّة، وفيها يستعير الشاعر إيقاعات غيرِه -بوعي أو دون وعي- لتكتنفَ تجربته الشّعريّة، وهو ما يتجلّى في سينيّة أبي القاسم سعد الله والتي سنُخضِعُها للدّراسة الجماليّة في تناصِها الإيقاعيّ مع سينيّة البحتري.

4.جماليّات التّناص الإيقاعيّ في سينيّة أبي القاسم سعد الله

تشتمِلُ سينيّة أبي القاسم سعد الله على حوالي واحد وعشرينَ بيتا، في شكلِ شعرٍ عموديّ، وجاءت هذه القصيدة تحت عنوان «أوتار قلبي» في ديوان الزّمن الأخضر، وتحمل هذه القصيدة عالمًا من الشّعور الفيّاض الممزوج بالألم والأمَل، وتعكس فَلسفة الشّاعر في الروح والجمال والألم والعواطف والحياة والخلود.[29]

وقد عبّرت هذه القصيدة عن حالَة من الحزنِ الوجوديّ، كأنَّ الشَّاعر يعزّي نفسه بنفسه أحيَانا، حاذِيًا بذلك حذوَ الشاعر العبّاسيّ البحتري في سِينيّته المشهورة.

1.4 جماليّات التّناص في الإيقاع الخارجي:

1.1.4 الوزن:

اعتمد أبو القاسم سعد الله في صياغة الهيكل الإيقاعيّ لسينيّته على وزن الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن). يقولُ في المطلع.[30]

ذَاكَ طِيفُ الْهَوَى وَأَحْلَامُ أُنْسِي　　　أَمْ خَيَالُ الْجَوَى وَأَشْبَاحُ بُؤْسِي

حاذيًا بذلك حذو البحتري في سينيّته، التي يقول في مطلعها: [31]

صُنْتُ نفْسِي عمّا يُدَنّسُ نفِسِي　　　وترفّعْتُ عن جدا كلِّ جبْسِ

إن الخفيف عند البستانيّ أخفّ البحور وأطلاها يشبه الوافر ، ولكنّه أكثر منه سهولة وأقربُ منهُ لينًا، وإذَا جادَ نظمُه رأيتَهُ سهلًا ممتنعًا.[32] وهذا أوّل العلاماتِ الجماليّة

على مستوى الوزن. علاوة علَى كون بحرِ الخفيفِ يشكّلُ جماليّة في تناغمه وانسجامه، فإنّه في هذه القصيدة اكتسبَ اتّزانا وتناسُبًا في تفعيلاته؛ من حيثُ إنّها جاءت في الوضع الذي يتوسّط فيه المفردُ بينَ المتشافعيْن (أ-ب-أ / أ-ب-أ) [33]وفقَ مَا يلي:

ذَاكَ طيْفُ لْ	هَوَى وأحْ	لَامُ أنْسي	أمْ خيَالُ لْ	جَوَى وأشْ	بَاحُ بؤْسي
0/0//0/	0//0//	0/0//0/	0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتُنْ	**مُتَفعِلُن**	فاعلاتُن	فاعلاتُن	**متفعلُن**	فاعلاتُن

إنّ تفعيلة متَفعلُن المفردة، شكّلت ذلك التّناسبَ والاتّزانَ في تفعيلات بحر الخفيف، فاستعمالُ متفعلن بدل مستفعلُن يعطي فاعليّةً وجمالا للإيقاع، وهي أخفُّ وأنسَب.[34]

وقد لزِمَ هذه المفرد الذي وقع بين مُتشافعينِ كلَّ القصيدة، ممّا شكّلَ فيها محورًا تدور حوله أيقاعات التّفعيلة الأخرى والتي طرأت عليها تغيّرات عديدة.

ولو عُدنَا إلى سِينيّة البُحتري نلمسُ ما للخفيف من جمالٍ، وتناسبٍ، فقد استعاره أبو القاسم سعد الله، وأضاف إليه أبعادًا جماليّةً أخرى، منها تفعيلة متفعلُن التي اعتراها التذبذُب والثّقل في سينيّة البُحتري؛ كما يَظهر في الجدول الآتي:

صُنْتُ نفْسِي	عمْمَا يُدنّـ	ـنِسُ نفْسي	وترفّفعْ	تُ عنْجدَا	كلْ لِ جِبْسيْ
0/0//0/	0//0/0/	0/0///	0/0///	0//0//	0/0//0/
فاعلاتُنْ	**مُستَفعِلُن**	فَعلاتُن	فعلاتُن	**متفعلُن**	فاعلاتُن

إنّ معيارَ التّقابل والتّناظر في التّفعيلة الواحدة هو ما صنع علامة جماليّة فارقة في سينيّة أبي القاسم سعد الله، فقد إتّكأ على سينيّة البحتري، وأضاف عليها محورًا كان عاملًا من عوامل تحقيق الاتّزان في كامل القصيدة، وهو ما سنُظهره في مطلع المقطعين الباقيَيْن، كَمَا يلي:

(مطلع المقطع الثّاني من القَصِيدة المدوّنة في الملحق آخر البَحث)

يَا لكَأسِ الْهَنَاءِ كَانَتْ قرَاحًا شَظّهَا الْهَجْرُ وَاسْتُرِيقَتْ بِبَأْسِي

يَالَكَأْسِ لْ	هنَاءِ كَا	نَتْ قرَاحنْ	شَظْظَه لْهَجْ	رُ وَسْتُريـ	ـقَتْبِبَأْسي
0/0//0/	0//0//	0/0//0/	0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتُنْ	**مُتَفعِلُن**	فاعلاتُن	فاعلاتُن	**متفعلُن**	فاعلاتُن

(مطلع المقطع الثّالث)

إنْ تضِئْني أَشِعَّةُ الْكَوْنِ نَجْمًا كُنْتُ كَالرُّوحِ بَيْنَ جَزْمٍ وَحَدْسِ

إنْ تُضِئْنِيْ	أَشِعْعَةُلْ	كَوْن نَجْمَنْ	كُنْتُ كَرْرُو	حِ بَيْنَ جَزْ	مِنْ وَحَدْسِيْ
/0//0/0	//0//0	/0//0/0	/0//0/0	//0//0	/0//0/0
فاعلاتُنْ	**مُتَفعِلُن**	فاعلاتُن	فاعلاتُن	**متفعلُن**	فاعلاتُن

من خلَالِ التّقطيع العروضيّ، للقصيدة، يتَّضحُ جليّا لزومها على صورة واحدة منتظمة، كان فيها زحاف الخبَن -وهو حذف الثّاني الساكن- محورًا تدور حوله التّفعيلات. ففاعلاتُن متفعِلُن فاعلاتّن: وزنٌ منتظم النّغم تكونُ فيه الألفاظُ طيّعةً...

وهذَا النّظام الجمَاليّ الذي لزم قصيدة أبي القاسم سعد الله يتقاطعُ مع بعض أبيات البُحْتُري التي انتظمتْ تفعيلاتها أحيانًا وفق هذا النّظام؛ مثل قولِ البحتُريّ:

أذْكَرَتْنِهُمُ الخطُوبُ التَّوالِي ولَقدْ تُذْكِرُ الخطوبُ وتنْسي

أذْكَرَتْنِي	هُمُ لْخُطُو	بُ تْتَوالِي	وَلَقَدْ تُذْ	كِرُلْخُطُو	بُ وَتُنْسِي
/0//0/0	//0//0	/0//0/0	///0/0	//0//0	فعلاتن
فاعلاتُنْ	**مُتَفعِلُن**	فاعلاتُن	فعلاتُن	**متفعلُن**	فعلاتُن

وعليه يمكن القول إنّ نظام وضعِ المفردِ بين المتشافعيْنِ قد أعطى الاتّزان والتّناسُب في كاملِ قصيدة أبي القاسم سعد الله السّينيّة، وهو ما كان في جزء من سينيّة البُحتُري.

2.1.4 القافية والروي

«إنّ عَمَل القافِيَة في كَثِير من جوانبِه لايتعلَّق بالصَّوَاب وعدَم الصَّوَاب المحْض، بَل بِالجمَال أوِ العيْب، فَالقواعديَّة فِي علمِ القافيَة هي قواعديَّة جماليَّة، ومن هذه النَّاحيَة يتعالَق علْم القافيَة مع النَّقْد. ونجَاح الشَّاعِر أو إخفاقه جَمَالِيًّا فِي هَذَا النَّوْع من البناء الشِّعْرِيّ يَعْتَمِد عَلَى مُلَاءمة اخْتِيَار الشَّاعِر لِكَلِمَة القافية التي تُنَاسِب السِّيَاق وَالصُّورَة الشِّعْرِيَّة».[35]

ولقد اختار أبو القاسِم سعدَ الله قافيةً مطلقة تنتهي بحرف السّين، هيَ عينُها في سينيّة البحتري، ولقد نَرَى ذلك التّجانس بينَ هذه القافية السينيّة الانكساريّة مع تجربة الشاعرين التي يكتَنفَا الألم والحزنُ، بل وإنّها أحيانًا تكون القافية متشابهة عند الشّاعرِيْن، وهو الذي يحيلُنا إلى جانبٍ جماليّ وهو مناسبة تلك الكلمة أنْ تكون قافيةً وتكملةً لبيت

بعينه. فقافية (أَمْسِيْ/0/0) تأتلفُ ترميميّا ودلاليّا مع معاني الذّكرَى والفراق والهجرِ وهو ما كان فعلا عند الشّاعريْن وفق ما يلي:

بيت البحتري	وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَمـ.سِ وَوَشكَ الفِراق أَوَّلَ (أَمسي)[36]
بيت سعد الله	وَخَيَالُ الْفِرَاقِ فِي فَجْرِ يَوْمِي كَظِلَالِ الْوِصَالِ فِي فَجْرِ (أَمْسِي)[37]

إنَّ قافيةَ السّين التي ختمَ بها أبو القاسِم سعد الله تحمِلُ بين أحرفها الكثير من التّجانسِ، فغالبًا كانَ حرف الروي السين يتجانس صوتيّا مع بقيّة الحروف، فهو حرف مهموس من صفاته الانفتاح؛ والذي هو «إطلاق النّفس. وهو تجافي كل من طائفتي اللّسان والحَنك الأعلى عن الأخرى حتّى يخرج النَّفس من بينهما عند النُّطق بالحرف فلا ينحصر الصّوت.»[38]

وهذا الإيقاع الموسوم بالانفتاح جعلَ آهات القصيدة متجانسة الصوتِ والنّفس، وفق الجدول الآتي الذي يوضّحُ التجانُسَ الصّوتي في القوافي المشتركة التي وقع فيها التّناص بين الشّاعرين:

القوافي المشتركة بينهما	التّجانُس الصّوتي لأحرف القافيّة عبر صفة الانفتاح
تَأسِّي (أسْسِيْ)	الهمزة والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
أَمْسِي	الهمزةو الميم والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
أُنْسِي	الهمزةو النّون والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
نَحْسِيْ	النّونو الحاء والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
دَرْسِيْ	الدّالو الرّاء والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
رِمْسِيْ	الرّاءو الميم والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
حَدْسي	الحاءو الدّال والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
شَمْسِي	الشّينو الميم والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
نَحْسِيْ	النّونو الحاء والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
حسْسِي	الحاء والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح
عُرْسِيْ	العينو الرّاء والسّين المهموسة والياء من أحرف الانفتاح

والتّناص على مستوى حرفِ السّين ومايجانسُه من أحرف الانفتاحِ يُظهرُ أحدَ جماليّات هذه القصيدة السِينيّة، ألا وهو التّجاسُ الصّوتيّ، والتّناسُب بين الحروف مع آهات الشّاعر أبي القاسِم سعد الله التي تلتقي مع زفرات الشّاعر البحتُري في سينيّته.

إنّ القَصيدَة برويها السّين تنبئ عن زفراتٍ نفسيّة وخَلجات متصادمةٍ في ذات الشَّاعر، وقَدِ أسهَم القَرع السّينيُّ مع أحرف الانفتاحِ في بوحِ الشّاعر عَن مكنونَات صدرهِ، ويبدُو من خلال هذَا الجرس الموسيقيّ أنّه لم يقِف عندَ حدّ التأثِير في باطِن الباثّ فحسب، بل تعدَّاه لينشُر جوًا تأثيريًا في المُحيطِ الخَارجيّ قد يستشِعرُه المتلقّي الذوَّاق. وقَد كَان الصَّامت (السين) في كلّ تقلّبات أبياتِ القَّصيدَة ما بين الأملِ واليأسِ والحُزن والفَرح مَصدَر ارتجَافٍ لوجدَانِ المتلقّي الحسَّاس ولا شكَّ أنَّه سيكونُ كذلكَ بالنّسبَة للباثّ أيضًا.

وقد حقّق ذلك الجَمَالِيَّات المرجوّة من القافية والتي «تَشْتَغِل عَلَى ثَلَاث مُسْتَوَيَات: مُسْتَوَى الشَّاعِر الَّذِي تَخَلَّص بِبرَاعَة مِنْ المأزق، وَمُسْتَوَى البيت، الذِّي كَان انْتَاجه فَوْق الضَّغْط الشّكليّ لِلْقَافِيَة، ومستوى القافية فِي ائتلافها ترميميًا ودلاليًا مَعَ البيت».[39]

2.4 جماليّات التّناص في الإيقاع الدّاخليّ:

1.2.4 التّكرار

التكرار يعطي للإيقاع فاعليّته.وَهو يَظْهَرُ فِي عمليّة تَنَاوُبِ الحركة وَالسُّكُونِ أو تَكَرُّرِ الشَّيْءِ عَلَى أبعاد متساوية. وَفِي ترديد لَفْظٍ وَاحِدٍ أو مَعْنًى وَاحِدٍ. «وَهُوَ التَّرْجِيعُ؛ تَرْجِيعُ البداية فِي النِّهَايَةِ، تَرْجِيعُ الْقَرَارِ فِي الْغِنَاءِ، رَدُّ الْعَجْزِ عَلَى الصَّدْرِ فِي الشِّعْرِ، تَرْجِيعُ النُّوتَةِ الْوَاحِدَةِ فِي الْمُوسِيقَى وَالْعَوْدِ الْمُتَوَاتِرِ الَى شَيْءٍ بِعَيْنِهِ. وَالتَّكْرَارُ كَثِيرُ الشُّيُوعِ فِي الْفَنِّ وَقَلَّمَا نَجِدُ أثرا فَنِّيًّا لَا تَتَكَرَّرُ فِيهِ أجزاء متقاربة وَمُتَبَاعِدَةٌ»[40]

لقدَّ استطاع الشّاعر أبو القاسم سعد الله أن يوطّد الحديث مع أنَاه وأنْ «يرجّعَ البداية في النّهاية»[41] فهذه الآهات تخرج من النّفسِ وتعود إليها؛ فها هو يكرّر كلمة نفسي في المقطع الثّالث من القصيدة حيث يقول: [42]

فانثلاجُ الصُّدُور رمية حظّ   وانعتاق القلوب راحةُ **نفس**

ويقول: أسكب الشّعر حالما يتندّى   بعبير الهوى وأحلام **نفسِي**

وجماليّة التّكرار في هذيْن البيتيْن تظهر من خلال ترديد لفظٍ واحدٍ، من تغيير الضّمير من الغائب إلى المتكلّم، لأنّ راحة النّفوس غيابيّا هي التي تحقّق راحة نفسِ هذا الشّاعر الحالم.

وتكرار كلمة "نفس"لم يكن جديدًا في دلالته، بل ورد في سينيّة البحتري حين يقول:[43]

صُنتُ **نَفسي** عَمّا يُدَنِّسُ **نَفسي**   وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

وفاعليّة التّكرار وجماليّته تظهر أيضا في «رَدُّ الْعَجْزِ عَلَى الصَّدْرِ فِي الشِّعْرِ» [44] حين يكون للكلمة المكرّرة ارتباط زمنيّ أو مكانيّ أو فعل للحركة يجعلُ العجز في البيت الشّعريّ يعود على الصّدر مثل تكرار كلمة "فجر" التي ربطت الأمس باليوم، الماضي بالحاضر، يقول أبو القاسم سعد الله: وَخَيَالُ **الْفِرَاقِ فِي فَجْرِ يَوْمِي**..كَظِلَالِ **الْوِصَالِ فِي فَجْرِ أَمْسِي**

فالتّكرار هنا ردّ العجزَ على الصدر لارتباط الزّمن، ولارتباط، الفراق والوصال، ومثل هذا التّكرار نلمسُه في سينية البحتري حين يقول:

وَبَعيدٌ ما بَينَ **وارِدِ رِفَهٍ** عَلَلٍ شُربُهُ **وَوارِدِ خِمسِ**

وقوله: **أذكَرتنيهُمُ الخُطوبُ** التَوالي وَلَقَد تُذكِرُ **الخُطوبُ وَتُنسي**

وعلى هذا فإنّ التّكرار في سينيّة أبي القاسم سعد الله كما في سينيّة البحتري قد حقّق جماليّة تكمن في التّرجيع للبداية في النّهاية، وردّ العجز على الصّدر في البيت الشّعري. وهي جماليّات استطاعَ الوصولَ إليها بذائقتِه التي تميّز الجَمال حين الإحساس والشّعور، يقول:

لَا أُحِبُّ **الْجَمَالَ** صُورَة فَنّ بَلْ أُحِبُّ **الْجَمَال** لَذَّة حِسّي

2.2.4 الطّباق والتّقابُل

تحقّق الطّباق في سينيّة أبي القاسم سعد الله، وقد حقّق التّوازن الذي يعتبر معيارا مهما من معايير الجمال، لأنّه يعتمدُ على التّقابل والذي هو «تقَابُل شَيْئَيْن بحيث يَتَنَازَعَان انْتِبَاهَ النَّاظِر أو السّامع بِمَدَار وَاحِد، والتَّوَازُن هُوَ الرَّاحَة، وهُوَ تَجَمُّع الأجزاء حَوْل مَرْكَز وترتيبها بِصُورَة تَجْعَل أحد الجانبين معادلا لِلْآخَر فِي الْجَاذِبِيَّة»[45].

والتّقابلُ بالضدّ واضح في القصيدة، وزاده جمالا حين يقعُ أحد الضدّين في الصدر والآخرُ في العجز، كمَا يوضّحُه الجدول:

أُنْسِي #بؤسي	ذَاكَ طِيفُ الْهَوَى وَأَحْلَام **أُنْسِي**	أَمْ خَيَالُ الْجَوَى وَأَشْبَاحُ **بُؤْسِي**
الْحَيَاةِ#الموت	هَذِهِ جَنَّةُ **الْحَيَاةِ** وَهَذِي	رَوْضَةُ **الْمَوْتِ** فِي سَبِيلِ التَّأَسِّي
الْفِرَاقِ+يومي# الوصال+أمسي	وَخَيَالُ **الْفِرَاقِ** فِي فَجْرِ **يَوْمِي**	كَظِلَالِ الْوِصَالِ فِي فَجْرِ **أَمْسِي**
النَّهَار# الدُّجَى	إِنَّ فِي صَفْحَةِ **النَّهَارِ** لَكَفْنَا	ينتضِيه **الدُّجَى** كَفُوهَةِ رِمْس
لا أحبُّ#أحبُّ	**لَا أُحِبُّ** الْجَمَالَ صُورَة فَنّ	**بَلْ أُحِبُّ** الْجَمَال لَذَّة حِسّيّ

ومثلُ هذا الاتّزان نجدُه في التّقابلات بالضدّ في سينيّة البحتري، مثلَ قوله:

وَكَأَنَّ **اللِقاءَ** أَوَّلَ مِن أَمْسِ   وَوَشكَ **الفِراقِ** أَوَّلَ أَمسِ

إنَ التّناصَ على مستوى الطّباق أو التّقابلِ بالضدّ خلقَ بُعدًا جماليّا تجسّد في الاتّزان، الذي تتطلّبُه العمليّة الإبداعيّة في العمل الفنيّ.

3.2.4 الجناس والتّصريع

إنّ للتّصريع والجنَاس وظيفة جماليّة تكمن في كسر المعنى بجرس واحد، وجعلِ المتلقّى ينتبه إلى الباثّ حين أحالتهُ معاني الجناسات والتصريع إلى أكثر من تصوّر. ولقد افتتح أبو القاسم سعد الله سينيّتَهُ بتصريعٍ على منوال سينيّة البحتري.

يقولُ في المطلع:[46]

ذَاكَ طِيفُ الْهَوَى وَاحْلَام **أُنْسِي**   أَمْ خَيَالُ الْجَوَى وَأَشْبَاحُ **بُؤْسِي**

حاذيًا بذلك حذو سينيّته البحتري، التي يقول في مطلعها[47]

صُنْتُ نفْسِي عمّا يُدَنّسُ **نفِسِي**   وترفّعْتُ عن جدا كلِّ **جبْسِ**

أمّا الجناسات التي أدّت وظيفة جماليّة صوتية، فقد تردّدت بكثرة في سينيّة أبي القاسم سعد الله، ومنها (الهوى/الجوى) (أحلام/أشباح) كما في البيت السّابق.

إنّ إيقاعات الجناسِ والتّصريع، أضافت للقصيدة حيّزا كبيرا من التّوازن الإيقاعيّ، كان جليّا في سينيّة البحتري، وقد التحمَ في سينيّة أبي القاسم سعد الله مع تجربة شعريّة جديدة، شكّلت جماليّة أخرى فوقَ ما كانت عليه.

5. خاتمة:

لقَد عبّرَ أبو القَاسم سعد الله في سينيّته المعنونة ب: أوتار قلبي في ديوانه الزّمن الأخضر عن حالة نفسيّة ملؤها الانكسار، فوقعَ بين قصيدته وسينيّة البحتري التي يتألم فيها لإيوان كسرى تلاقح وتزاوج على جوانب عديدة، ومنها الإيقاع. وفي طريقنا إلى الكشف عن جماليّات هذا التّناص الإيقاعيّ وصلنا إلى مجموعة من النّتائج، كالآتي:

- جماليّة التّناص الإيقاعيّ في سينيّة أبي القاسم سعد الله على مستوى الوزن الشّعري، تظهر في التّناسبِ الجماليّ الذي تُتيحُه تفعيلات بحر الخفيف، ومن ذلك وضعُ المفرد بين المتشافعَين.

-مُنَاسبة القافيّة والروي لمعاني القصيدة، وترميمُهما وفق دلالاتها يعتبر جماليَّة من جماليّات الإيقاع فيها، فقدْ اختارَ أبو القاسم سعد الله قوافيه على حرف السّين

الانكساريّ، وجمعه بأحرف الانفتاح ليُطلِقَ أنفاسَه وأحاسيسه الحزينة والأليمة، وهو ماكان عند البحتريّ أيضا.

-حقّقَ التّكرار في سينيّة أبي القاسم سعد الله جماليّة التّرجيع وردّ العجز على الصّدر، بينما حقّق التّقابل والطّباق جماليّة التّوازن حين تقابل الكلمة في الصّدر ضدّها في العجز.

-من جماليّات التّناص الإيقاعيّ تصريعُ أبي القاسم سعد الله لسينيّته مثل تصريع البحتري لسينيّته، وهو ما ساهم في إعطاء جرسٍ منتظم يزيده الجناس جمالا في بقيّة الأبيات حين يكسر المعنى، بجرس واحد.

6. ملاحق: (قصيدة أبي القاسم سعد الله السّينيّة من ديوانه الزّمن الأخضر)[48]

ذَاكَ طِيفُ الْهَوَى وَأحْلَام أُنْسِي**** أَمْ خَيَالُ الْجَوَى وَأَشْبَاحُ بُؤْسِي
هَذِهِ جَنَّةُ الْحَيَاةِ وَهَذِي **** رَوْضَةُ الْمَوْتِ فِي سَبِيلِ التَّأَسِّي
وَخَيَالُ الْفِرَاقِ فِي فَجْرِ يَوْمِي **** كَظِلَالِ الْوِصَالِ فِي فَجْرِ أَمْسِي
وَرَبِيعُ الْوُجُودِ نَضْرًا نَدِيًّا ****مِنْ رَضِيبِ الدُّمُوعِ فِي فجر أَمْسِ
رَجْفَةُ الْحُبِّ فِي شِعَابٍ ضَلُوعِي ****فَجَرَتْ جَدْوَلِي وَمَاجَتْ بِبَأْسِي

*** *** ***

يَا لكَأْسِ الْهَنَاءِ كَانَتْ قرَاحًا **** شَظَّها الْهَجْرُ وَاسْتُرِيقَتْ بِبَأْسِي
رُبّ شَادٍ حَدّا بِكَ الْأُنْسُ **** حَتَّى صَفَّقَ النُّورُ فِي غَمَائِمَ غلس
وَصَبَاحٌ يَرُشُّ دَمعَ التَّصَابِي **** فَوْقَ وَرْدِ الْهَوَى وَأَعْشَابِ أنس
هَجْسَ الْحُبُّ فِي حَشَاه وَرَنت ****نَغْمَةُ الشَّوْقِ نَضْو أَلْحَان نَحْس
لَا تَظُنّ الْحَيَاة غَبَشَة فَجْرٍ **** تَقْذِفُ اللَّيْلَ خَلْفَ أَسْتَار دَرْس
إِنَّ فِي صَفْحَةِ النَّهَارِ لَكَفنَا ****ينَتْضِيهِ الدُّجى كَفُوهَةِ رمْس

*** *** ***

إِنْ تَضِئْنِي أَشِعَّةُ الْكَوْنِ نَجْمًا ****كُنْتُ كَالرُّوحِ بَيْنَ جَزْمٍ وَحَدْس
أَوْ تَضعْنِي قِيَاثِرُ الْحَبّ شِعْرا **** عَدْتُ كَاللَّحْنِ بَيْنَ صَمْتٍ وَهَجَس
غَادَةُ الشِّعْرِ قَدْ تَجَلّتْ شُعَاعًا****فَغَدَا الْكَوْنُ كَهْرَبَاءَة مَأس
فِي مَغَانِي الْجَمَالِ وَلهَان أَشْدُو**** هَائِمُ الرُّوحِ بَيْنَ رُشْدٍ وَهُوس
لَاترَانِي الطُّيُور غَيْرَ صداها ****حَائِرُ النَّغَمِ بَيْنَ ثَغْرٍ وَكَأْس

تَهَادَى عَوَاطِفِي فَوْقَ عَرْش ***تَاجُهُ الْحُبُّ مِنْ أَشِعَّةِ شَمْس
لَا أُحِبُّ الْجَمَالَ صُورَة فَنّ **** بَلْ أحبُّ الْجَمَال لَذَّة حِسِّي
فَانْثِلَاجُ الصُّدُورِ رَمْيَة حَظّ **** وَانْعِتَاقُ الْقُلُوبِ رَاحَة نَفْس
فإذا ماست الأغاني وغنّت **** بهزيج الخلود في يوم عرس
أسكب الشّعر حالما يتندّى **** بعبير الهوى وأحلام نفس

مراجع البحث وإحالاته:

[1]إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مطبعة لجنة البيان العربيّ، مصر، ط2، 1952، ص: 05.

[2] روز غَريب، النّقد الجمَاليّ وأثره في النقد العربيّ، دَارُ العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1952، ص: 131.

[3] ينظر: عبد الرحمن سيد سليمان، مناهج البحث، عالم الكتب، مصر، دط، 2014، ص: 131.

[4]سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1،.1985، ص: 62.

[5]جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ج11، ص: 126.

[6]ينظر: عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر،الأردن، ط2، 2013، ص: 18.

[7]مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط.، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2008، ص: 295.

[8] سعيد علوش، المرجع السّابق، ص: 62.

[9]ينظر: عزت السيد أحمد، المرجع السّابق، ص: 18.

[10]ينظر: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص: 63.

[11] ينظر: منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط1، 1981،ص: 5.

[12] روز غَرِيب، المرجع السّابق، ص: 22.

[13] ينظر: المرجع نفسُه، ص: 23.

[14]المرجع نفسُه، ص: 24.

[15]المرجع نفسُه، ص: 24.

[16]المرجع نفسُه، ص: 26.

[17]المرجع نفسُه، ص: 27.

[18] المرجع نفسُه، ص: 28.

[19] مجد الدين الفيروز آبادي، المصدر السّابق، ص: 1615.

[20] جمال الدين بن منظور، المصدر السّابق، ج7، ص: 97.

[21] أحمد الزعبي، التناص نطرياً وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص: 11.

[22] ينظر: المرجع نفسُه، ص: 12.

[23] ينظر: نعيمة زواخ، البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني -دراسة صوتية أسلوبية لسورة الواقعة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص: 17.

[24]ينظر: علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2015، ص: 51.

[25] منصور عبد الرحمن، المرجع السّابق، ص: 296.

[26] المرجع نفسُه، ص: 294.

[27] محمد أحمد المختار، التناص الإيقاعي مع القرآن الكريم في شعر النبهاني ولد المحبوبي"دراسة في المستوى الفني والدلالي"، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 63، مركز جيل البحث العلميّ، البليدة، الجزائر، يوليو 2020، ص: 109.

[28] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط4، 1988، ص:337 .

[29] ينظر: أبو القاسم سعدَ الله، الزّمن الأخضر،عالم المعرفة، الجزائر، ط3، 2010، ص99.

[30] المرجع نفسُه، ص: 99.

[31] أبو عبادة البحتري ، ديوان البحتري، دار المعارف، مصر، دط، 2009، ص: 1152.

[32] ينظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط، 1993، ص: 113.

[33] منصور عبد الرحمن، المرجع السّابق، ص: 312.

[34] ينظر: علي يونس، المرجع السّابق، ص: 114.

[35] عبد الجبار السلامي، شعرية القافية في الخطاب النقدي، مركز الكتاب الاكاديمي، الأردن، ط1، 2020، ص: 217.

[36] أبو عبادة البحتري ، المصدر السّابق، ص: 1161.

[37] أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق، ص: 99.

[38]الطاهر بن محمد زواوي البيريني الجزائري، الميسر المفيد في فن التلاوة والتجويد، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، 2019، ص: 153.

[39] عبد الجبار السلامي، المرجع السّابق، ص: 217.

[40] روز غَرِيب، المرجع السّابق ، ص: 28.

[41] المرجع نفسُه ، ص: 28.

[42] أبو القاسم سعد الله، المصدر السابق، ص: 101.

[43] أبو عبادة البحتري ، المصدر السّابق، ص: 1152.

[44] روز غَرِيب، المرجع السّابق ، ص: 28.

[45]المرجع نفسُه، ص: 26.

[46]أبو القاسم سعد اللّه، المصدر السّابق، ص: 99.

[47] أبو عبادة البحتري ، المصدر السّابق، ص: 1152.

[48] أبو القاسم سعد اللّه، المصدر السّابق، ص99.

قائمة المصادروالمراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مطبعة لجنة البيان العربيّ، مصر، ط2، 1952.
2. أبو عبادة البحتري ، ديوان البحتري، دار المعارف، مصر، دط، 2009.
3. أبو القاسم سعدَ الله، الزّمن الأخضر،عالم المعرفة، الجزائر، ط3، 2010.
4. أحمد الزعبي، التناص نطرياً وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.
5. جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.
6. روز غَريب، النّقد الجمَاليّ وأثره في النقد العربيّ، دَارُ العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1952.
7. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1،.1985.
8. الطاهر بن محمد زواوي البيريني الجزائري، الميسر المفيد في فن التلاوة والتجويد، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، 2019.
9. عبد الجبار السلامي، شعرية القافية في الخطاب النقدي، مركز الكتاب الاكاديمي، الأردن، ط1، 2020.
10. عبد الرحمن سيد سليمان، مناهج البحث، عالم الكتب، مصر، دط، 2014.
11. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، ط4، 1988.
12. عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974.
13. عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، حدوس وإشراقات للنشر،الأردن، ط2، 2013.
14. علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2015.
15. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط، 1993.
16. مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط.، دار الحديث، القاهرة، مصر، دط، 2008.
17. محمد أحمد المختار، التناص الإيقاعي مع القرآن الكريم في شعر النهاني ولد المحبوبي "دراسة في المستوى الفني والدلالي"، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 63، مركز جيل البحث العلميّ، البليدة، الجزائر، يوليو 2020.
18. منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط1، 1981.
19. نعيمة زواخ، البنية الإيقاعية في الخطاب القرآني -دراسة صوتية أسلوبية لسورة الواقعة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.