

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

جماليات البنى الأسلوبية في شعر النفعيلة لمصطفى محمد الغماري

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص: نقد أدبي

إشراف الأستاذ الدكتور:
بشير تاويريريت

إعداد الطالب:
الشريف طرطاق

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
السعيد الراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
بشير تاويريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقرر
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا
كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا
فيصل حصيد	أستاذ محاضر - أ-	جامعة خنشلة	عضوا
جمال مباركي	أستاذ محاضر - أ-	جامعة بسكرة	عضوا

السنة الجامعية:

1435-1436هـ/2014-2015 م

* شـكـر و عـرـفـان *

الحمد لله أولاً و آخراً، و الشكر له على نعمه ظاهرها و باطنها.
نتقدم بالشكر لأستاذنا المشرف الدكتور "بشير تاويريت"، على
ما أسداه لنا من نصح و توجيه.
فجزاه الله عني خير الجزاء.

مقابلة

مقدمة:

يمثل هذا البحث دراسة تطبيقية لقصائد الشاعر مصطفى الغماري، وتتناول البنى الأسلوبية في نصه الشعري الذي نظمه على نسق شعر التفعيلة، حيث القصيدة الحرة عنده هي أقرب إلى روح الشعر الحديث وقيمه الجمالية الحديثة من قصيدته التقليدية وثبتت القصائد التي صاغها في الشكل الحديث قالباً ولغة وصوراً على بلوغه مستوى الإبداع الفني الرفيع.

وتأتي أهمية هذه الدراسة في كونها تركز على الأسلوب الفني لهذا الشاعر، وفي حدود علمي أن هذا الموضوع لم يلق عناية من قبل الدارسين بالمنهج النقدي الحديث، لذلك كان شعر مصطفى الغماري بحاجة إلى دراسة متخصصة تدرس أسلوبه الشعري، ذلك أن الأسلوب هو الإنسان كما يقول الناقد الفرنسي بيفون.

ومن قناعاتي بهذه الفكرة تصفحت دواوين الشاعر، فوجدت فيها ما يتناغم مع أحاسيسي وتصوراتي، ويتوفر على قدر كبير من الشعرية، وهنا تولدت لدي رغبة في بحث: "جماليات البنى الأسلوبية في شعر التفعيلة لمصطفى محمد الغماري".

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الأسلوبي، لأنه يُمكن القارئ من الوصول إلى بنية النسيج الشعري، وذلك بالكشف عن الطاقة الفنية الخلاقة للنص من خلال المعالجة اللغوية وفق الرؤية الأسلوبية، كما أن المنهج الأسلوبي هو الأقدر على تشريح النص للوصول إلى بنيته العميقة، لما يتمتع به من مرونة في توظيف مستويات اللغة النحوية والصرفية والدلالية والموسيقية، كما اعتمدت على المنهج التاريخي في تتبع مفاهيم الأسلوبية تاريخياً، دون إهمال بعض المناهج الأخرى كالوصفي الذي يسهم بقسط وافر في فهم الظاهرة الأسلوبية، وذلك بتحديد أبعادها أولاً ووصفها، ثم البحث عن أبعادها الجمالية المحققة.

وتتكون خطة البحث من خمسة فصول ومدخل مسبوقه بمقدمة ومذيلة بخاتمة، تناولت في المدخل مفهوم الأسلوبية وتجلياتها الأولى، حيث وقفت عند مصطلح الأسلوب في المعاجم العربية وعند النقاد المحدثين، ثم تحدثت عن أهم الاتجاهات الأسلوبية.

وفي الفصل الأول تناولت المستوى الصوتي، فدرست البنية الإيقاعية عند الشاعر الغماري، بدءاً بالإيقاع الخارجي متمثلاً في الوزن الشعري والقافية، ثم الإيقاع الداخلي من جناس وتصريع وتضمنين وتدوير، وطباق ومقابلة وتكرار صوتي. وجاء الفصل الثاني ليدرس المستوى المعجمي الدلالي، تناولت أولاً الألفاظ المعجمية حسب سياقها، ثم دلالة الألفاظ ونظمتها في حقول دلالية.

أما الفصل الثالث، فدرست فيه البنية الصرفية من أسماء وأفعال، ثم المستوى التركيبي الذي تناولت فيه الجملة أنواعاً وأنماطاً وأجزاءً، وما بها من ظواهر أسلوبية. وفي الفصل الرابع تناولت الصورة الشعرية، ومصادرهما وأنماطها، خاصة تلك التي اعتمد فيها على تراسل الحواس كالصور البصرية والسمعية واللمسية والشمية، أما الفصل الأخير فخصصته للتناص في شعره، درست فيه ثلاثة أنواع من التناص، وهي الديني والتاريخي والأدبي .

وفي الخاتمة بينت بإيجاز أهم النتائج التي توصلت إليها بعد إنجاز البحث.

ومن أهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث هي:

1. دواوين الشاعر المختارة للدراسة التي تتضمن شعر التفعيلة.
2. دلائل الإعجاز في علم المعاني لعبد القاهر الجرجاني.
3. محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق العمدة.
4. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق لعبدان بن ذريل.
5. الأسلوبية الأسلوب لعبد السلام المسدي.
6. الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد.

7. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعدني.

8. موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

9. علم القافية لأحمد محمد الشيخ.

10. التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث للطيب بكوش.

11. البنية اللغوية لبردة البوصيري لرابح بوحوش.

12. الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي لعثمان حشلاف.

- الصعوبات: لا يخلو البحث العلمي من صعوبات تعيق عمل الباحث، وتجعل مهمته شاقة، إلا أنها تعد الجزء الأساسي فيه والذي لولاه لفقدت عملية البحث العلمي كثيرا من أهميتها، ومنها تعدد مستويات الدراسة التي يصلح كل مستوى فيها أن يكون بحثا مستقلا بذاته.

وفي الختام أتقدم بخالص شكري إلى أستاذي، الأستاذ الدكتور بشير تاوريريت الذي شجعني على الكتابة في هذا الموضوع، وكان له الفضل في توجيهي وإرشادي خطوة بخطوة في هذا البحث، فله جزيل التقدير والاحترام.

مدخل: مدخل: الأسلوبية مفاهيم وتحليلات أولى

- 1- الأسلوب (المفهوم والمصطلح والتاريخ).
- 2- مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها
- 3- مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي

مدخل: الأسلوبية مفاهيم وتجليات أولى: La stylistique

الأسلوب والأسلوبية هما إحدى قضايا النقد الأدبي المعاصر الذي ما فتئ يسخر مناهجه في ترقية الخطاب الأدبي، والاستمرار في كشف القيم الجمالية للنص انطلاقاً من تحليل الظواهر اللغوية، وهنا تتزاحم جملة من التساؤلات من بينها ما هو الأسلوب؟ وما هي محدداته؟ وما الأسلوبية وما اتجاهاتها؟، وعليه فإن الإجابة عن هذه الأسئلة تعد عملاً تعريفياً القصد منه الإطلاع على مصطلحات الدرس اللغوي، والإفادة من مناهجه في تحليل النص الأدبي، والتنوع في مستويات التحليل لنتجنب تكرارات الطرق التقليدية الممارسة عليه حقبا طويلة، عسانا نوفر خصوبة أكثر تثري الخطاب الأدبي وتضيف إليه شيئا جديداً .

1- الأسلوب (المفهوم والمصطلح والتاريخ) Style:

من الناحية اللغوية يقال الأسلوب: السطر من النخيل: وكل طريق ممتد هو أسلوب⁽¹⁾، فالأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، وجمعه أساليب يقال: " أخذ فلان في أساليب القول أي في أفانين منه". أما في (أساس البلاغة) فقول: "سلكت أسلوب فلان: طريقته، وكلامه على أساليب حسنة"⁽²⁾.

وقد ورد ذكر الأسلوب في كثير من الدراسات في التراث العربي، ويعني عندهم الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه سواء أكان شعرا أم نثرا.

وتعود كلمة أسلوب (style) إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي تعني القلم أو الريشة أو أداة للكتابة⁽³⁾، ومع مرور الزمن، اكتسبت دلالتها الاصطلاحية وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير⁽⁴⁾.

(1) - ينظر ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، مادة (سلب)، ص437.

(2) - الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، مطبعة دار الكتاب، مصر، ط2، 1982، مادة (سلب) ص452.

(3) - فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة 2004، ص39.

(4) - ينظر عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص43.

وقد استقرت الترجمة العربية على دال مركب جذره (أسلوب) (style) لاحقته (ية) (que). وهي مصدر صناعي يحوي معنى العلم؛ أي علم الأسلوب. وارتبط الأسلوب ارتباطاً وثيقاً بالدراسات اللغوية التي قام بها فرديناند دي سوسير (ferdinand de saussure) من خلال التعريف بين ثنائية اللغة/الكلام langue parole، وجاء بعده تلميذه شارل بالي (charle bally) مؤسس علم الأسلوب الذي ركز على العناصر الوجدانية للغة، وعرف الأسلوبية بقوله: "الأسلوبية تدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر - النص - استناداً إلى مضمونها المؤثر، أي أنها تدرسها بالنظر إلى الإعراب عن الإحساس بواسطة اللغة، وبالنظر إلى تأثير اللغة بالإحساس"⁽¹⁾.

ولقد عرف الناقد الفرنسي بيفون (buffon) الأسلوب بقوله: الأسلوب هو الرجل أو الإنسان نفسه⁽²⁾، لأن المعارف والمكتسبات أشياء خارجية عن الشخص، بينما الأسلوب شيء شخصي، وتبقى الأفكار مادة الأسلوب وحدها لا تألف أسلوباً، كما أسهم نقاد الأدب العربي المحدثون في بلورة مفهوم الأسلوب، فهذا أحمد أمين يقول: أجمع النقاد تقريباً على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة: هي العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال، وهو عنده: "طريقة الكاتب في التعبير عن الأفكار واختيار الكلام بما يناسب مقاصد صاحبه"⁽³⁾.

ويقول أحمد الشايب في حديثه عن الأسلوب "إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهموا منها، هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات، وربما قصره على الأدب وحده، دون سواه من العلوم والفنون، وهذا الفهم على صحته يعوزه شيء من العمق والشمول ليكون أكثر انطباقاً على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح، وذلك أن هذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم

(1) - فيلي سانديرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص33.

(2) - فيلي سانديرس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص29.

(3) - أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، (و.ت)، ص167.

... ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظا منسقة، أو هو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم.⁽¹⁾

ومحددات الأسلوب الثلاث (اختيار - تركيب - انزياح) تتظافر لتشكل بناءً لغويًا تتقاطع بداخله مستويات صوتية، ومعجمية ودلالية وأخرى تركيبية. ويذهب علماء الأسلوب إلى أن عملية الخلق الأسلوبي إنما تستوي في الاختيار أولاً والتركيب ثانياً، فشان منشئ الكلام أن يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر محدودة من اللغة، ثم يوزعها بصورة خاصة، فيشكل بها خطاباً أدبياً، غير أنه لا يمكن اعتبار كل اختيار يقوم به المنشئ اختياراً أسلوبياً، لذا فمن الضروري تحديد نوعين مختلفين من الاختيار .

1- اختيار محكوم بالموقف والمهام، وهو اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد، ويؤثر بالمنشئ كلمة على أخرى، لأنها أكثر مطابقة في رأيه للحقيقة.

2- اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة، وهو ما يسمى بالاختيار النحوي بمفهومه الشامل الصوتي والصرفي والدلالي، ونظام الجملة الذي يخضع إلى خاصية التركيب باعتبارها ظاهرة أسلوبية تحقق انسجام الخطاب الأدبي وتكامله.

وأما الانزياح lécart الذي يقابل مصطلح التجاوز أو لفظه عربية استعملها البلاغيون هي- العدول - وهو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، ويقوم بشحن الخطاب الأدبي بطاقات أسلوبية جمالية تحدث تأثيراً خاصاً في المتلقي.

والقارئ للنقد الغربي والعربي المعاصر يجد الأسلوبية أسلوبيات، حيث توزعتها اتجاهات مختلفة ومتمة لبعضها بعضاً، نتعرف عليها في العنصر اللاحق.

2 - اتجاهات الأسلوبية:

لقد حظيت الأسلوبية بجهود معتبرة في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، وقد اهتم النقاد بتصنيف الاتجاهات الأسلوبية قصد الخروج بتحليل الخطاب الأدبي إلى

(1) - أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص12-13.

مجال الدراسة الوصفية المتأنية والتحليل العلمي الموضوعي المقنع، لذلك تفرعت الأسلوبية إلى عدة اتجاهات هي:

أ- الأسلوبية التعبيرية L'Expressivité (الوصفية):

تعتبر اللغة سواءً أنظرنا إليها من زاوية المتكلم أم من زاوية المخاطب عن الفكرة من خلال موقف وجداني، من مثل الأمل أو الصبر أو الأمر أو النهي .. وهذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف موضوع الأسلوبية في نظر (شارل بالي) (Charl Bally) (1865-1947) وهو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللغوية، مفرداتها وتراكيبها من دون النزول إلى خصوصيات المتكلم، والطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين باث ومتلقي حسب رأي شارل بالي.

و"التعبيرية" من المصطلحات التي عرفتتها الأسلوبية منذ نشأتها، وبها حوصل شارل بالي طاقة الكلام في جملة عواطف المتكلم وأحاسيسه، ثم عمم المصطلح بعد - بالي - فأصبح يشمل ظاهرة إبراز المتكلم بعض أجزاء خطابه، وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات.(1)

وعليه فإن الأسلوبية التعبيرية تهدف حسب شارل بالي، إلى الكشف عن الأساس الوجداني للمتكلم، أي الكاتب، ونلاحظ هذا فيما يسمى بالآثار الطبيعية والآثار المنبعثة، ويقصد بالآثار الطبيعية العلاقة بين الصوت والمعنى، فهذه وقائع تعبيرية طبيعية للغة، أما الآثار المنبعثة فهي نتيجة للمواقف الحياتية، وتستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها كالفارق بين (النبل) و(الابتذال) في الاستعمال اللغوي(2)، ودلالة كل منهما مع المتكلم، فكل كلمة وكل تركيب لغوي يخص حالة لغوية واجتماعية معينة، فهناك اللهجات والنبرات ولغات للأوساط الاجتماعية والعلمية والأدبية، فالأثر التعبيري المنبعث يعود إلى القصد الإرادي في استعمال وسائل اللغة.

(1) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977، ص187.

(2) - ينظر، عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص148.

ب- الأسلوبية النفسية: (Psychologique):

ويعني هذا الاتجاه بمضمون الرسالة ونسيجها اللغوي، ويعد ليو سبيتزر Leo spetzer (1966-1987) أهم مؤسس للأسلوبية النفسية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية واتجاهاتها، وقد تأثر هذا الأخير بـ "فرويد" في دراسته لخصائص أسلوب أديب التي ترتبط بأفكار وعواطف سائدة لديه، وهو يرى أن الحالة النفسية للأديب تؤدي إلى نحو ما من الاستعمال اللغوي، وتكون بداية التحليل عند إحدى التفاصيل اللغوية التي تتصل بتفصيلات أخرى بشكل تلقائي (التداعي)، تساعد الناقد الأسلوبي على الحركة نحو المركز، أي الجذر النفسي للكلمات وللعمل الأدبي الذي يؤدي إلى نفسية صاحبه وقد تراجع سبيتزر ليو عن بحث الحالات النفسية، ورأى أن تحليل الأسلوب يخضع لتفسير الآثار بحد ذاتها دون اللجوء إلى مزاج المؤلف، لكن لم يتخل تماما عن الأسلوبية النفسية التي كانت وسيلته في التعامل مع النص الأدبي⁽¹⁾، إذ يمكن رسم الملامح النفسية للكاتب المفكر والمتأمل الحالم، فدارس الأسلوب يعتمد على اكتشاف البنية الثقافية والجمالية للنص بتحديد مختلف الحقول الدلالية التي تميز الخطاب الأدبي حيث استعان سبيتزر بعلم الدلالة التاريخي في تعيين مجموعة من الكلمات المفاتيح في مقاطع شعرية تناولها بالدرس والتحليل.

ج- الأسلوبية البنوية: (Structuralisme):

تعرف أيضا باسم (الأسلوبية الوظيفية)، وترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها، إذ يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي باعتباره رسالة؛ أي كنص يقوم بوظائف إبداعية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم. والتحليل البنيوي للخطاب يدل على أن كل نص يؤلف (بنية) وحيدة يستمد منه الخطاب مردوده الأسلوبي.

(1) - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص71.

ويعد رومان جاكبسون (R.Jakobson) رائدًا لهذا الاتجاه، حيث أقام نظرية التواصل من خلال عدة عناصر (مرسل، رسالة، مرجع، الشفرة، قناة، مرسل إليه)، وتقترن بكل عنصر من هذه العناصر وظيفة ليست دائمًا واحدة، لكن هيمنة وظيفة على أخرى هو ما يميز أنواع اللغات (اللغة العلمية، الفنية، الطبيعية). وقد ركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية التي يتحول بفضلها الأسلوب إلى صياغة لا تعبر عن نفسها بسهولة، وبالتالي فهي تحتاج إلى قارئ نوعي، وقد سماه - ريفاتير- القارئ العمدة، مفترضًا أن يكون حاذقًا متكئًا على مرجعية ثقافية صلبة ومقدرة أدبية متميزة، وله ذوق جمالي مدرب ومتمرس على قراءة النصوص.

د- الأسلوبية الصوتية (Phonetique):

أول ما لاحظته جاكبسون على لغة الشعر هو ما فيها من رنين موسيقي، فالبيت الشعري يقوم أساسًا على تكرار المقاطع نفسها في كل دورة، لذلك تطرق أيضًا إلى المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة، وتتأوب التفعيلات في الشعر الكمي، وهذه الملاحظات هي في حقيقة الأمر النواة الحقيقية لما عرف تحت مسمى الأسلوبية الصوتية⁽¹⁾.

أما موضوعها فهو دراسة الوحدات الصوتية والسياق الصوتي في النص الأدبي وتقدير العلامات التي أدت إلى معان وإيحاءات وصور ساعدت على نقل الفكرة⁽²⁾، كما تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، فبقدر ما يكون للغة من حرية التصرف في بعض العناصر الصوتية للكلام، بقدر ما تستطيع أن توظف تلك العناصر لأهداف أسلوبية⁽³⁾، والأسلوبية الصوتية تهتم بثلاثة فروع، هي:

1. دراسة الأصوات المجردة.

(1) - ينظر: إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2002، ص141.

(2) - محمد الصالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص12، 13.

(3) - ينظر: بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص39.

2. دراسة الإيقاع وتأثيره الجمالي في القصيدة.

3. دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى.

هـ- الأسلوبية الإحصائية: (Statistique):

يعد الإحصاء معياراً موضوعياً يتيح للقارئ تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، ويرى محمد كريم الكواز في هذا السياق أن الدراسات اللغوية تستعين بالإحصاء في المجالات الآتية:

أولاً: المساعدة في اختيار العينات اختياراً دقيقاً، بحيث تكون ممثلة للمجتمع المراد دراسته.

ثانياً: قياس معدلات كثافة الخصائص الأسلوبية عند كائن معين أو في عمل معين.

ثالثاً: قياس نسبة تكرار خصائص أسلوبية، وتكرار خصائص أخرى للمقارنة بينهما.

رابعاً: قياس التوزيع الاحتمالي لخاصية أسلوبية معينة⁽¹⁾.

وإذا كانت الأسلوبية الإحصائية هدفها هو حصر الظاهرة الأسلوبية، وتسجيل مدى تواترها في العمل الأدبي للوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، فإن الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات، والمنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها، لهذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية لدراسة الأسلوب⁽²⁾.

3- مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي:

الأسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً تبرز المدلولات الجمالية في النص الأدبي من خلال الاهتمام بالعلاقة القائمة بين الصيغ التعبيرية، وعلاقة هذه الصيغ بالمرسل

(1) - ينظر: محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1426هـ، ص106.

(2) - بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ص86.

والمتلقي ويكون ذلك بالاعتماد على إحصاء الصيغ ومعانيها وألفاظها، وطريقة تركيبها والوظيفة التي يؤديها كل تركيب⁽¹⁾.

وعليه فإن الأسلوبية تقارب النص الشعري في أدنى مستوياته، بدءا بالقيم الصوتية ومرورا بالصيغ الصرفية والهياكل النحوية، ووصولاً إلى الدلالات الجزئية ثم المركبة والكلية.⁽²⁾

ويقوم المحلل الأسلوبي برصد البنى الأسلوبية عن طريق القراءة المتأنية الواعية المتعددة الوجوه، من صوتية إلى إيقاعية ومعجمية ونحوية، وبتضافر هذه المستويات يستطيع الناقد القبض على القيمة الجمالية للنصوص الشعرية وتشكيلاته الفنية.

وانطلاقاً من فهمنا للأسلوبية ومعرفة اتجاهاتها ومستويات التحليل الأسلوبي نحاول التعرف على الخصائص الأسلوبية في شعر التفعيلة للشاعر مصطفى الغماري للكشف عن أطراف البنى المكونة لسياقه الإبداعي؛ الصوتي والصرفي والتركيبية والمقطعي والدلالي، محللين خصائص الأسلوبية من زاوية إحصائية تارة أخرى، ويبقى في أذهاننا دائماً أن النص أكبر من المنهج، لذلك لا بد من دمج كل معطيات واتجاهات الأسلوبية علنا نخرج بتحليل علمي مقبول للظاهرة الأسلوبية عند هذا الشاعر.

(1) - يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1999، ص186.

(2) - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع مدينة مصر، مصر، 2000، ص132، 133.

الفصل الأول: المستوى الصوتي في شعر التفعيلة عند الغماري

تمهيد:

- البنية الإيقاعية الخارجية والداخلية.

أ- في مفهوم الإيقاع والوزن:

ب- الموسيقى الخارجية في شعر التفعيلة عند الغماري:

ج- الموسيقى الداخلية في شعر التفعيلة عند الغماري:

تمهيد:

المتأمل في نظام حركة الكون وخلق الله الذي أتقن كل شيء، يجد كل ظاهرة كونية لها إيقاعها، فالأرض تدور، والسحاب يمر، والماء يتصاعد بخارا، والرياح تهب، ومن هذا التشكيل الإيقاعي لحركة الكون تنبثق موسيقى الحياة، وموسيقى الكلمة، وموسيقى الحدث، وموسيقى الروح، وموسيقى المكان والزمان، وهذا الإحساس الجمالي بالموسيقى النغمية نجده أيضا مجسدا في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري، فالعلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية، فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما مؤثرا، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم يتقطع ذلك الخيط الشعوري الذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر، وإذا كانت هناك علاقة بين الموسيقى والشعر لأبد من تبيينها، فإن الشعر هو أعظم انتصار يحققه الفن والموسيقى مشاعر إلا أنها مشاعر غامضة وغير محدودة، والشعر مشاعر كذلك لكنها مشاعر واضحة ومتجانسة.⁽¹⁾

إن الموسيقى هي الأساس الذي يفرق بين الشعر والنثر، فالكلام الموزون دون تصوير لا يعتبر إلا نظاما، والكلام الذي يعتمد على التصوير دون الموسيقى ليس إلا نثرا فنيا، و" للشعر نواحي عدة للجمال، لكن أسرعها إلى نفوسنا صفاء من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بقدر معين، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"⁽²⁾.

وإذا كان الشعر يتميز بخاصتي الصورة والموسيقى " فإن الموسيقى أكثر خطرا في تمييز الشعر، نظرا إلى أنها خاصة به دون النثر، بينما الصورة ترد حتى في هذا الأخير، ونظرا إلى أنها أصعب منالا ولا تتوفر إلا عند الشعراء المبدعين الحقيقيين"⁽³⁾.

(1) - علي أبو المكارم: "بين الشعر والموسيقى"، مجلة الفيصل، العدد: 77، الهيئة التي تصدرها، 1982، ص71.

(2) - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ط3، 1965، ص98.

(3) - يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، رسالة ماجستير، ط1، 1987 قسنطينة، ص294.

إن النص الشعري تتعدد أبعاده الجمالية، والبحث عن أسرار هذا الجمال ربما يكمن في البناء الموسيقي، وربما يكمن في التشكيل بالصورة، وربما يكمن في البنية اللغوية وكل الأبعاد السابقة تنبثق من الطاقة الشعورية المتدفقة من كيان النص، وهو بدون هذه الطاقة يعد نهرا جافا، وحديقة يابسة وافقا منطفئ النجوم.

- البنية الإيقاعية الخارجية والداخلية:

وفي مقدمة الأسرار الجمالية التي نحاول البحث عنها في النص الشعري، هي محاولة اكتشاف البنية الإيقاعية للنصوص التي اختيرت كمدونة للبحث، وهي نصوص شعر التفعيلة للشاعر مصطفى محمد الغماري، وقبل ذلك سنطرح سؤالين:

ما الإيقاع؟ وما أهميته في النص الشعري؟

أ- في مفهوم الإيقاع والوزن:

- **الإيقاع:** لقد ورد تعريف الإيقاع في "معجم مصطلحات العروض والقافية، هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام" هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"⁽¹⁾. ومصطلح الإيقاع ليس وليد الحداثة، بل هو أصيل في أدبنا العربي، فقد تناوله من قبل حازم القرطاجني، وعني به الوزن والقافية معا، يقول: " إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوي لعدد زمان الأخرى"⁽²⁾.

كما تطرق النقاد العرب المحدثون إلى مسألة الإيقاع، فهو عند خالدة سعيد "لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما(صوتي أو شكلي) أو جو ما(حسي، فكري، سحري، روعي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم،

(1) - أنور أبو سويلم، محمد علي أبو الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع،

جامعة موته، عمان، الأردن جامعة موته، 1991م، ص37.

(2) - حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي،

بيروت ط2، 1981، ص263.

التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية⁽¹⁾، أما كمال أبو ديب، فيعرفه بأنه "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور، بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة.."⁽²⁾.

ويتضح من المفاهيم السابقة للإيقاع أن جميعها تلتقي في إقامة مفهوم للإيقاع على مبدأ التكرار المبني على الانتظام والتناغم الزمني، مع ضرورة التفريق بين الوزن والإيقاع من منطلق الثبات والتغير، وهذا يعني وجود مستويين إيقاعيين في الشعر:

- **خارجي:** ويقصد به الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي، ويحكمه العروض متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي.

- **داخلي:** تحكمه قيم صوتية، والمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا تحدث من خلال تكرار الحروف، والمفردات والطباق، والجناس وتوازن الجمل وتوازيها.⁽³⁾ وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه، وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني، لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد.

فالموسيقى أداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، فهي ليست حلية خارجية تضاف، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير.

ولقد أثار انتشار الشعر الحر منذ ظهوره جدلاً كبيراً حول موسيقى الشعر، وفسر بعض النقاد والشعراء أن الشكل الموسيقي المتحرر من الإيقاعات القديمة يتيح طواعية التعبير وإن اختلفت المضامين والتجارب، ذلك أن الشاعر الجديد لم يبلغ الوزن

(1) - خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص111.

(2) - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم، بيروت، ط2، 1981، ص230.

(3) - الطرابلسي محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع حوليات الجامعة التونسية، ع 32، تونس، 1991، ص15.

نهائياً من القصيدة الشعرية، ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغيرات حتى يحقق في نفسه توافقاً أكبر مع مشاعره وذبذبات نفسه، بعد أن أحس إحساساً ملحا أن الشكل التقليدي الموسيقي لم يعد قادراً على إسعافه لنقل هذه الذبذبات وتلك المشاعر⁽¹⁾، وينحو هذا المنحى منظر الحدائث علي أحمد سعيد " أدونيس " حين قال: " إن في قصيدة النثر موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى للاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة"⁽²⁾.

من خلال هذا العرض البسيط لمفهوم الإيقاع وعلاقته بالشعر، سأحاول أن أبرز الحركة الإيقاعية في شعر الغماري الذي بناه على نموذج شعر التفعيلة، ويبدو لي أنه من الواجب قبل ذلك أن نشرح بعض المصطلحات ذات العلاقة بالإيقاع الموسيقي وهي:

- **الوزن:** ورد في تعريف الوزن في اللسان العربي بمعنى تقدير الشيء، ويقال وزن الشيء إذا قدره، يقال: " وزنت فلانا ووزنت لفلان، وهذا يزن درهماً، والميزان المقدار، فأوزان العرب ما بنت عليه أشعارها، و أحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"⁽³⁾. وفي التنزيل العزيز: ﴿وَالْوِزْنَ يَوْمَئِذٍ الْحَقُّ فَمَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾⁽⁴⁾، وقد جاء في التفسير أن الوزن يوم القيامة هو ميزان له كفتان وأن الميزان أنزل في الدنيا ليتعامل الناس بالعدل وتوزن به الأعمال.

أما تعريف الوزن اصطلاحاً، " فهو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره، وهو أحد مقومات الشعر، وأعظم أركانه، ويتألف الوزن من جهة نظر القدماء من البحور الشعرية، فلكل بحر وزن شعري، والوزن كما يراه

(1) - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، ص192.

(2) - أدونيس مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص116.

(3) - ينظر: ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار بيروت، م 13، مادة وزن، ص446، 447، 448.

(4) - سورة الأعراف، رقم الآية: 7.

المعاصرون هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي يجعل من الكلام شعرا، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام، وخضوعها إلى ترتيب معين.⁽¹⁾

ويعد الوزن ركنا أساسيا في بناء القصيدة لا يمكن الاستغناء عنه، والوزن أعظم أركان الشعر وأولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة، وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبية واعتدال أجزائه.⁽²⁾ وعليه يمكن القول أن الوزن هو القلب، والشعر هو محتوى ومادة الوزن، والوزن عند النقاد القدامى هو الوزن بالبحور السبعة عشر المعروفة، هذا هو وزن البيت في الشعر العربي القديم. أما مفهوم الوزن في الشعر الحر، فيذهب الباحث مصطفى حركات إلى القول "فالبحر هنا لا يمكن أن يكون معروفا إلا بواسطة التفعيلة، وبما أن هذه التفعيلة تأخذ أشكالا مختلفة فإنه من اللازم علينا أن نحدد الأشكال في لب البيت أو آخره".⁽³⁾

- البيت:

يقصد بالبيت في الشعر العربي القديم: "السطر الواحد من الشعر، ويتألف من شطرين، يسمى أولهما الصدر والثاني العجز، وقد يطلق البيت على التام المكون من صدر وعجز، والمجزوء والمشطور والمنهوك"⁽⁴⁾.

أما في الشعر الحر فتمثله التفعيلة التي تأتي في السطر الشعري على مرة واحدة، أو مرتين أو ثلاث مرات، وفي بعض الأحيان ينتهي البيت بجزء من التفعيلة

(1) - ينظر: محمد علي الشوابلة، أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، تأليف دار البشير،

عمان، 1991م، ص308.

(2) - ابن رشيق القيرواني: العمدة، شرح وتحقيق دار صلاح الدين الهوارى، دار مكتب الهلال، ج1، ط7، 1996،

ص237.

(3) - مصطفى حركات: قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون، المطبعية الجزائر، 1989، ص169، 172.

(4) - معجم مصطلحات العروض والقافية، ص46.

تمتد إلى البيت المجاور، هذا البيت الخطي هو " في شعر التفعيلة لا يحمل علامة واحدة إلا في نهايته، والعلة لا تدخل إلى على التفعيلة الأخيرة " (1).

- القافية:

للقافية تعاريف كثيرة ومختلفة، أدقها هو تعريف واضع علم العروض الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي عرفها قائلاً: " القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " (2).

وللقافية جانبان مهمان يعطيانهما معنى الإحساس بالنغم، نظراً لطول الحركة فيما يسمى بالإطلاق (*) أو لقصرها وإغائها فيما يسمى بالتقييد (**). وقد احتفل العرب قديماً بالقافية، ويتجلى ذلك بوضوح في تعريفهم للشعر، بأنه كلام موزون مقفى، وللقافية أهمية كبيرة لأنها تقوم بوظائف أربعة، فهي تشارك في بناء الوزن، وتؤدي المعنى إلى توقيع جرس الروي الموحد، وتوقيع جرس القافية مع سائر الأبيات (3). وبعد أن حطمت الحداثة بنية الوزن والبيت جاءت ضرورة كسر عمود القافية " فقد تعامل الشاعر المعاصر مع القافية في إطار من الحرية التي تخلق لونا من الانسجام بينها، ومن روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني للتجربة " (4)، وبتحطيم قانون القافية التقليدي حلت محل القافية التقليدية قافية متحولة قد تظهر متناوبة أو مشوشة لا تلزم أي ترتيب.

- الجرس:

الجرس هو مصطلح موسيقي يعني موسيقى الكلمات والحروف لا البحور، فـ" الجرس لا يحمل معنى الرتوب أو التردد المنتظم كما هو الإيقاع مثلاً، بل يعني

(1) - مصطفى حركات: قواعد الشعر، ص 169.

(2) - أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 261.

(*) - الإطلاق: هو مد الصوت وإشباع حركته الاعرابية حتى ينتج عنها حرف الوصل.

(**) - التقييد: هو قطع الاعراب وعدم اشباع حركته على حرف الدوي حيث يكون التقييد وقفا في الشعر.

(3) - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 214.

(4) - د.حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق المغرب، ط1، 2001، ص 73.

سيطرة صفة صوتية معينة على الأذن⁽¹⁾. كالخفوت في حروف الهمس، والشدة في الحروف الانفجارية، والجلجلة في الحروف المجهورة، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات، فهناك الأصوات المهموسة^(*)، وهي التي يهتز معها الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق بها، أما الأصوات المجهورة^(**)، وهي التي يهتز معها الوتران الصوتيان اهتزازا منتظما⁽²⁾. أما الكلمات فهي الأخرى لها إيقاع مؤثر في موقعها من النص، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية، وهذا ما يسمى بالجرس اللفظي.

ب- الموسيقى الخارجية في شعر التفعيلة عند الغماري:

القارئ لدواوين الشاعر الغماري يلاحظ أن جل نتاجه الشعري قد نظم على النموذج العروضي القديم، ونظمت قصائد قليلة على نموذج شعر التفعيلة، ثم إن شعر الغماري الخليلي يختلف في نظمه عن قصيدة الشطرين في كثير من الأحيان، فقد جاءت أغلب قصائده على نظام المقطوعات^(***). وقلما يعتمد على القافية الموحدة في القصيدة الواحدة وهي ظاهرة عرفت بها جماعة " أبو اللو"⁽³⁾ حيث يقسم الشاعر القصيدة إلى مقطوعات، وكل مقطوعة تتألف من عدة أبيات، وقد يختلف عدد أبيات تلك المقطوعات في القصيدة الواحدة من الديوان نفسه، كالقصائد الواردة في ديوان

(1) - يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء دراسة فنية تحليلية، رسالة ماجستير، دار البعث قسنطينة،

الجزائر، ط1، 1987، ص295.

(*) - الأصوات المهموسة هي: (ت، ح، ص، ف، ك، ه، س، ش، ث).

(**) - الأصوات المجهورة هي: (ب، ج، ر، ز، ط، ع، غ، ل، م، ن).

(2) - ينظر، عبد القادر الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان

الأردن، ط1، 1998، ص42.

(***) - المقصود بنظام المقطوعات هو التوزيع في القوافي من مقطع إلى آخر وحاول شعراء " ابو اللو" الخروج من

رتابة القافية الواحدة والنظم في القوافي المتقابلة أو اللجوء إلى الأبيات ذات القوافي المزدوجة أو التي سارت على

نظام المقطوعات أو المثلثات أو الخمسات وما إلى ذلك من صور التشكيل في أوزان الأبيات حول هذه الدلالة،

ينظر د، حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث دار الفكر العربي 1988 ص، 565.

(3) - ينظر محمد أبو النجوم: " هل يغدو مصطفى الغماري شاعر الإسلام في القرن العشرين"، مجلة الثقافية

الإسلامية العدد: ع 38.

"أسرار الغربية" مثل قصيدة "لو قرأت كتابي" و"اطمئني أماه"⁽¹⁾، وقد تتساوى المقطوعات في عدد أبياتها في القصيدة الواحدة من الديوان نفسه، كقصيدة "رباعيات وترجريح" وقصيدة "عندما توقظني الذكرى"⁽²⁾ وغيرها كثير، مما يدل على حرص الشاعر على التخلص من رتابة القافية الواحدة التي التزم بها الشعر العربي القديم، ولكنه لم يترك القافية تماما وإنما نظم الشعر المرسل⁽³⁾ الذي يلتزم الشاعر فيه الوزن الواحد في القصيدة الواحدة ويتحرر من القافية أو ينوعها.

لقد نظم الغماري قصائده العمودية على أوزان الخليل المعروفة، بينما قصائده التي نظمها على نسق شعر التفعيلة التي هي موضوع دراستنا، لم يخرج الشاعر فيها عن أوزان البحور الصافية^(*) التي يكتب على منوالها شعر التفعيلة، مع توزيع خاص للتفعيلات عبر الأسطر الشعرية، حسب الموضوع والحالة النفسية للشاعر، لذلك يوزعها كيفما شاء.

أما الدواوين الشعرية التي اخترناها نموذجاً للدراسة بالفحص والتطبيق لمعرفة الطابع الموسيقي عند الشاعر الغماري، فهي:

- أ- ديوان أسرار الغربية.
- ب- ديوان قصائد مجاهدة.
- ج- ديوان مقاطع من ديوان الرفض.
- د- ديوان بوح في موسم الأسرار.
- هـ- ديوان حديث الشمس والذاكرة.
- و- ديوان أغنيات الورد والنار.

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2، 1982، ص69، 73.

(2)- المصدر نفسه، ص135، 167.

(3)- الشعر المرسل لا يوجد فيه أي التزام لحرف الروي، وإن يكن ذا قافية مزدوجة أو متقابلة، ومن أبرز شعرائه أحمد زكي أبو شادي.

(*)- البحور الصافية هي البحور التي ينتج وزنها على تكرار التفعيلة الواحدة وهذه البحور هي: الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك، حول هذه الدلالة، ينظر: مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص169.

ز - ديوان قراءة في آية السيف.

ح - ديوان عرس في مآتم الحجاج.

وكان اختيارنا لهذه الدواوين على أساس وجود القصائد الحرة بها وهي تشكل مادة كافية للنقد والاستنباط، وفيما يلي بيان بجدول إحصائي يمثل النسب العامة لعدد القصائد التقليدية والحرة في الدواوين المذكورة.

الجدول رقم (01)

الديوان	القصائد العمودية	نسبتها	القصائد الحرة	نسبتها
أسرار الغربية	27	%84.33	5	%15.62
أغنيات الورد والنار	20	%95.23	1	%4.76
قراءة في آية السيف	11	%64.70	7	%35.29
قصائد مجاهدة	19	%95	3	%13.63
عرس في مآتم الحجاج	13	%92.85	1	%7.14
حديث الشمس والذاكرة	14	%78.22	4	%22.22
مقاطع من ديوان الرفض	6	%75	2	%25
أسرار الغربية	27	%84.33	5	%15.62
مجموع القصائد	125	%83.03	26	%18.08

ويتضح لنا من خلال هذا الجدول الإحصائي، مدى نزوع الشاعر إلى صوغ أكثر قصائده في الشعر العمودي بدليل أن القصيدة العمودية قد شكلت في نتاجه الشعري نسبة كبيرة، أما القصائد التي جاءت على نسق شعر التفعيلة، فقد كانت قليلة، وهذا يعني أن الشاعر متشبث بالشعر العمودي، وأن التمسك بهذا النمط التشكيلي لم يمنعه من نظم بعض قصائده في الشعر الحر، ولا يحتاج الناقد إلى بذل أدنى جهد كي يلاحظ قصائد الشاعر التقليدية التي نظمت في شكل مقطوعات، يتكون كل منها من عدة أشطر، تتساوى في عدد التفاعيل، وتستقل كل منها عن الأخرى في القافية

والروبي، والشاعر في اتجاهه هذا يسير مع النهج الذي عرف عند جماعة " أبو اللو"، عندما خرجوا عن أوزان الخليل، بوضع تشكيلات موسيقية جديدة؛ كالتنوع في القوافي، وعدم الالتزام بالقافية الواحدة في أبيات القصيدة جميعها⁽¹⁾، ولذلك يمكن القول: إن شعر الغماري الذي بناه على طريقة الأسلاف قد جدد هو الآخر في النموذج العروضي القديم الذي حدد مسيرة الشعر العربي الفنية شكلا ومضمونا، ولا نعني بذلك أن الشكل الشعري التقليدي عند الشاعر اتجه نحو الانفلات من القوانين العروضية على نحو ما نجده عند جماعة الديوان وأبو اللو، عندما وضعوا تشكيلات موسيقية جديدة تحولت إلى أدوات تشكيلية في يد الشاعر، ثم نلاحظ إبداع الشاعر لتشكيلات موسيقية تسير وفق منهج شعر التفعيلة، وإن كان قليلا من حيث عدد القصائد، وبهذه الرؤية وهذا المفهوم شكل الغماري نتاجه الشعري من حيث الإيقاع الموسيقي.

- دلالة البحور المستعملة:

في هذا العنصر نصل إلى رصد الأوزان الشعرية التي وظفها الشاعر في قصائد شعر التفعيلة والتي اتخذناها نموذجا للدراسة:

الجدول رقم (02)

الديوان	القصائد البحور	حرام	ثورة صوفية	بين يدي اقبال	معروفة الألم	شكوى
أسرار	الهزج	+	0	0	0	0
الغربة	الوافر	0	+	+	+	+
قراءة في آية السيف	القصائد البحور	هذه المصاحف يا إله	لن ينام الحق	قدر أن تعشق الشمس خضراء الظلال	أغنية للحزن والجهاد	ليس لي إلا هواها
	الرمل	0	+	+	+	+

(1) - ينظر ، حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، 1988،

0	0	0	0	0	0	+	الكامل	
الدرب لا يجفو صاحبه		ألاك يأبي الدرب		ليت الموت في الدروب		القصائد		قصائد مجاهدة
				المهاجرة		البحور		
0		0		+		الوافر		
+		+		0		الكامل		
		براءة		مقاطع من ديوان الرفض		القصائد		مقاطع من ديوان الرفض
						البحور		
0		0		+		السريع		
+		+		0		الكامل		
هم الآن		أحببت حب الخير		ألم هوأك		مدي مضاءة		بوح في موسم الاسرار
						القصائد		
0		+		0		البحور		
0		0		+		الكامل		
+		0		0		0		الوافر
								المتقارب
على هامش القاح		من يرد التتار؟		قندهار المقاعلة		حديث الشمس		حديث الشمس والذاكرة
						والذاكرة		
0		0		0		+		
0		0		+		0		
0		+		0		0		
+		0		0		0		
						أواه يا سفر		أغنيات الورد والنار
						القصائد		
						البحور		
						+		
						قتلوك		عرس
						+		في ماتم
								الحجاج

من خلال هذا الجدول الإحصائي، نلاحظ تعامل الشاعر في مجموع قصائده الحرة مع سبعة أبحر كما هي واردة في الجدول سابقاً، لكن ما يلفت انتباهنا هو أن بحر الرمل الذي يبني على التفعيلة الأساسية " فاعلاتن " أكثر بحور الشعر تواتراً في

شعر الغماري إذ استخدمه الشاعر ثمانية مرات من بين سبعة وعشرين قصيدة، بينما يظهر الهزج والسريع أقل البحور استعمالاً من جملة البحور المستخدمة عند الشاعر، إذ لم ينظم عليهما الشاعر إلا مرة واحدة، ويمكن أن نرتب البحور التي استخدمها الشاعر وفق الترتيب الآتي:

- 1- الرمل في المرتبة الأولى (8 مرات).
- 2- الكامل في المرتبة الثانية (7 مرات).
- 3- الوافر في المرتبة الثالثة (6 مرات) .
- 4- المتقارب والرجز في المرتبة الرابعة (2 مرتين لكل واحد منهما) .
- 5- السريع والهزج في المرتبة الخامسة (مرة واحدة لكل واحد منهما) .

ولعل غلبه بحر الرمل على قصائد الشاعر يعود إلى مدى مسابرة نفسية الشاعر " حيث أصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقى نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته"⁽¹⁾، وقد اختار الشاعر هذا البحر ليصوغ الشاعر فيه أفكاره وبيث أهاته وانفعالاته، ففي قصيدته " قندهار المقاتلة " استعمل الشاعر إمكانات البحر باستعمال أغلب أشكال " فاعلاتن" كما في قوله:

قندهار فاعلات

انت يا شعلة فتح في إنتخاءات النهار فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلات

قندهار فاعلات

لا السيول الحمر تدميك ولا مر القرار فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن
كانت النجوى صلاة في شفاه الياسمين فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن
وعلى صدرك يا عذراء يخضر الحنين فعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن / فاعلات
يمطر الصحو.. فاعلاتن/ف—

(1) - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت،

فتزهي ربوات الظهر يا أنت علاتن/فعالتن/فاعلاتن/فـ

ويندى باللقاءات الحنين علاتن/فاعلاتن/فاعلات

نلاحظ على الأسطر الشعرية استخدامه صيغ الرمل المتعددة داخل (المقطع)، حيث عمد إلى استخدام إمكانات السطر الشعري الذي يطول ويقصر، إذ نجد أسطرا شعرية من تفعيلة واحدة مثل: السطر الأول والثاني والرابع، ونجد أسطرا من ثلاثة تفعيلات مثل: التاسع والعاشر وهناك أسطر من أربع تفعيلات مثل الثالث والخامس والسادس والسابع، ويمكننا ملاحظة حروف المد و تسكين القوافي كما في الكلمات الآتية، قندهار - قرار - الياسمين - الحنين.

ومن القصائد التي جاءت على بحر الرمل أيضا قصيدة " على هامش لقاح "

في صراع الكلم المعجون بالقهر تغني للرفاق فاعلاتن/ فاعلاتن/
فاعلاتن/فعالتن/فاعلاتن

باقة تنمو على درب النفاق فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في حواشي الصمت تندس الإبر فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

إبر، حمى تزكي شهوة الصحو المطر فعالتن / فاعلاتن / فاعلن

ولقاح عشقته الريح والناي الأغر فعالتن/فعالتن/فاعلاتن/فاعلن

سفاح مثقل في رحم توسع آلام البشر فعالتن/فاعلاتن/فعالتن/فاعلاتن/فاعلن

وخطى مدت لغاي فعالتن /فاعلاتن

ومقيم لايقرُّ فعالتن/فاعلاتن⁽¹⁾

فهذه الأسطر الشعرية تكشف مدى استخدام الشاعر للشكلين الشائعين للتفعيلة، حيث أورد التشكيلتين مرتين "فاعلات"، وكان لإيقاع بحر الرمل تعبيراً عن الحالة النفسية ومضمون التجربة المأساوية، فالشاعر يواجه المتناقضات والمفارقات في كل وجه من مجتمعه، ويتجلى ذلك في الكلمات: النفاق، الإبر، آلام البشر، فهذه الكلمات أحدثت جرسا صوتيا ولحنا غنائيا مشحونا بعنصر الغضب على كل مظاهر النفاق

(1) - مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة م، و، ك، الجزائر، 1986، ص84، 85.

والانتهازية، وأمام تردي الوضع الذي يحياه الشاعر سيطرت عليه انفعالات متأججة سايرت النغم السريع لبحر الرمل، فاستخدام الشاعر لهذا البحر الذي تتكرر فيه تفعيلة "فاعلاتن" التي خلقت حركة سريعة مسترسلة، لأن ميزة هذا البحر كما قيل سرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيلة "فاعلاتن" فيه، فهو في اللغة الإسراع في المشي، ومنه الرمل المعروف في الطواف⁽¹⁾. وإذا قمنا بمقارنة بين تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن" أو "متفاعلن" أو "مستفعلن" على سبيل التمثيل، بدت ذا نغم سريع الحركة ولعل ذلك متأتى من أنه يبدأ بسبب خفيف ثانيه حرف مد "فا"، وهو يختلف عن "مس" السبب الخفيف لتفعيلة "مستفعلن"، ونظرا لخفة هذا البحر، فإن ذلك ساعد الشاعر على انسياب كلماته، وتدفق معانيه مع حروف المد التي زادت الأبيات إطلاق العنان للصوت، ومن القصائد التي جاءت على بحر الرمل أيضا قصيدة "لن ينام الحق"، حيث يقول الغماري:

لن ينام الحق في جرح بلادي فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعلاتن

لن ينام فاعلن

من وراء الصمت فاعلاتن/ فاء

أتلو سورة الموت الزؤام لاتن/ فاعلاتن/ فاعلن

أتلظى عقبه فعلاتن/ فاعلن⁽²⁾

ويقول الغماري أيضا على الوزن نفسه من قصيدة بعنوان "قدر أن تعشق الشمس":

قدر أن تعشق الشمس فعلاتن/ فاعلاتن/ ف

وأن تحمل آلام البشر علاتن/ فعلاتن/ فاعلن

أن نناجي طيف ذكرانا فاعلاتن/ فاعلاتن/ فا⁽³⁾

(1) - محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، 1991، ص126.

(2) - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف ص 23، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983،

ص23.

(3) - المصدر نفسه، ص33.

كما استخدم الشاعر بحر الكامل مستفيدا من عدد تشكيلاته، على نحو ما نجده في قصيدته " مدي مضاءك " حيث يقول:

أفغان يا حلما يضيئ ويا ظللا تشرق
من كل رابية يفور دم كريم مغدق
من كل جرح ألف ميعاد لفجر يورق
أفغان متفاع

وأنسفت نفوس في ترابك تغرق لن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

يتضح من خلال هذا النموذج أعلاه أن وزنه يسير وفق تفعيلات بحر الكامل الذي يبنى على تفعيلة أساسية هي " متفاعلن " مع جواز تشكيل الحرف الثاني منها، وقد جاءت قوافي الشاعر مطلقة بإشباع حرف الروي " القاف " بحرف وصل " الواو "، ونلاحظ أيضا الانسياب الجميل للكلمات الشاعرية والتفاعيل على حد سواء .

ومن البحور التي استخدمها الشاعر أيضا " بحر الوافر " الذي قال عنه محمود الفاخوري " الوافر ألين البحور وزنا، وأكثر مرونة، يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وهو في كلا الحالتين يشيع فيه نغم جميل وموسيقى عذبة تتساب في أطواء أجوائه ويصلح كثيرا للفخر والحماسة... "(1)

ولعل بحر الوافر ساعد الشاعر على صوغ أفكاره، وبث آهاته وانفعالاته، بنفس سلس، ففي قصيدته " معزوفة الألم " يقول:

لأجلك يا كروم الله.... أهوى الشوك.... أحترق مفاعلتن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن
لأجلك تأكل الأسفار خطوي فالخطى رهق مفاعلتن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن
ولم أسأم مفاعيلن

ولم يصلب على شفتي الهوى الألق مفاعيلن/ مفاعلتن/ مفاعيلن

وما انكفأت هموم الأمس عني مفاعلتن/ مفاعيلن/ مفاعيلن

(1) - محمد الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1981، ص33.

يا أحبائي لن/مفاعيلن

وكيف ترود قافيتي سواكم مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعي

كيف أختار⁽¹⁾ لن/مفاعيلن

هذا المقطع يعبر عن حدة الحزن والألم الذي بلغ بالشاعر شأوا لا يطاق، فأفرغ شحنة شعوره البائس، فالشاعر يهوى الشوك والاحتراق، فهذه الألفاظ تحوي معاني الحسرة والألم، وتجعلنا نتأسف لمصابه. وقد نوع الشاعر في تشكيلات بحر الوافر داخل المقطع، وعمد إلى استخدام إمكانات السطر الشعري الذي يطول ويقصر، ويكفي النظر إلى ذلك في أبيات المقطع مع تسكين القوافي: احترق، رهق، ألق، وهنا يدفعنا إلى القول أن الشاعر زاد بحره إيقاعا هادئا جزئيا.

ومن القصائد التي جاءت على بحر الوافر أيضا قصيدة (تحدي الموت في

الدروب المهاجرة) حيث يقول:

أستمعين خلف الليل يا عصفورة الوادي مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن

حديث الليل للأحزان مفاعيلن/مفاعيلن/م

والآحزان أبعادي فاعيلن/مفاعيلن⁽²⁾

في هذا النموذج تكثر حروف المد الطويلة: الوادي، الاحزان، أبعادي ...، فهي

تعبر عن الألم الذي يحياه الشاعر، وعلى هذا المنوال جاءت قصائد الشاعر على

تفعيلات بحر الوافر الذي تميز إيقاعه بالهدوء وتنوع التفعيلات، واستخدام حروف

المد، ولعل خير نموذج يمثل هذه الدلالة قصيدته بعنوان " ألم هواك " :

أيا زمن السلام المر مفاعلتن/مفاعيلن/م

فينا يقتل الانسان فاعيلن / مفاعيلن

منا يسلب الإيمان مفاعيلن / مفاعيلن/م

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص118، 119.

(2)- مصطفى الغماري: بوح في مواسم الأسرار، مطبعة لافوسيك، الجزائر، 1985، ص62.

يا زمن الثراء وباسمه جاءت ملايين فاعلتن/مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيلن⁽¹⁾
 إن هذا النموذج يعبر عن قلق الشاعر وتبرمه مفجرا عمق المأساة باستخدامه
 حرف النداء " أيا" في زمن الرداءة والاستلاب الفكري حتى نحس أن الشاعر يستغيث
 بصوته في هذه الغربة النفسية والجسدية، وقد زادت حروف المد الأبيات إيحاءً وإيقاعاً
 مؤثراً.

أما بحر المتقارب فنجده في قصيدة " حديث الشمس والذاكرة"، وفيها يقول:

يداها صلاة المواسم فاعولن/فاعولن/فاعولن

أنشودة الرمل للياسمين فعل/فاعولن/فاعولن/فاعولن/فاعولن

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر فاعول/فاعول/فاعولن/فاعولن

يداها فاعولن

ويندلع الحزن شلال شوق قديم فاعول/فاعولن/فاعولن/فاعولن/فاعولن⁽²⁾

وبركان عشق إلى الموسم المقمر فاعولن/فاعولن/فاعولن/فاعولن/فاعولن

نلاحظ في هذا النموذج أن تفاعيل المتقارب جاءت على الصورتين " فاعولن" و"فاعول"، وفي آخر التفعيلة جاءت على الشكل " فعو"، وذلك بعد حذف السبب الخفيف ومن البحور القليلة الاستعمال عند الشاعر بحر " الرجز" ومثال ذلك قوله في قصيدته "أواه ياسفر":

في مثل أوراق الربيع وجهك مستفعلن/مستفعلن/مستفعلن

يا دروب مستقع

ينهل فجرا مستفعل/مس

ترتوي من عطره تلك السهوب تفعن/مستفعل/مستفعلن

فعلام يبجر في مداك مولولا متفعل/متفعلن/متفعل/متفعلن

(1) - المصدر السابق، ص 62، 63.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 63.

وتر غريب؟

مستفعلن⁽¹⁾

هذا المقطع من بحر الرجز وتفعيلته " مستفعلن " وهو بحر يتيح للشاعر أكبر عدد ممكن من الزحافات والعلل، ونستشف ذلك من خلال السطر الخامس، حيث نرى تفعيلة " مستفعلن " ظهرت بصورها المتعددة، وتفعيلة الرجز تمنح للشاعر حرية الحركة، فإن شاء أسرع القياد الصوتي وإلا أبطأ تبعاً للحالة التي يجري وراء تموينها⁽²⁾، وهذا ما ذهب إليه الأستاذ عبد الحميد جيدة الذي أكد " أن تفعيلة الرجز تسهل على الشاعر الكتابة، وتعطيه الحرية الزائدة في التنقل بسبب جوازات التفعيلة (مستفعلن) التي تأتي بصورة مختلفة: مستفعلن، متفعلن، مستفعل، فعولن ..."⁽³⁾

ومن البحور التي استخدمها الشاعر أيضاً بحر السريع، كما هو وارد في قصيدته " مقاطع من ديوان الرفض"، يقول :

مستفعلن / مستفعلن / فعول	أتيك من بوابة الجسور
متفعلن / مستفعلن / فعولن	جسورنا الممتدة العريقة
متفعلن / متفعلن / مستفعلن / متفعلن	بحجم قصة من الفتح المطل بالحقيقة
مستفعلن / فعولن	أتيك من أهداب
مستفعلن / مستفعلن / متفعل	فرحى بخيط النور باتسكاب
لن / متفعلن / مستفعلن / فعولن	العطر في إطلالة الأحباب
مستفعلن / فعل	أتيك من كتاب
مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / فاعولن	أسراره الخضراء في أسفارنا انقلاب ⁽⁴⁾

(1) - مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الرويبة، ص 57.

(2) - عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1998، ص 228.

(3) - عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 80.

(4) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، م. و. ك، الجزائر 1986، ص 21.

ففي هذا المقطع أكثر الشاعر من استخدام حروف المد التي تمثلت في المفردات الآتية: جسورنا، العريقة، أهداب، انسكاب، اطلالة، الأحباب، كتاب أسرار الخضر، أسفارنا انقلاب.

وجاءت قوافي الشاعر على نمط واحد، وهي قوافي " مترادفة"، مما أضفى على المقطع الموسيقي إيقاعا خاصا مع تنويع حرف الروي " الراء، الياء"، ونلاحظ على الأبيات أيضا سرعة الإيقاع وتتابع الأسطر الشعرية، مما خلق حقا دلاليا وجماليا على امتداد المقطع دون توقف، بالإضافة إلى تكرار الشاعر للفعل " آتيك" الذي أضفى نغما مبنوثا في الأسطر، وكان سببا في تكوين حركة موسيقية تبدأ مع بداية المقطع لتقف هنيهة، ثم متابعة الحركة من جديد بقراءة جديدة.

أما بحر " الهزج" فقد كان وروده في شعر الغماري قليلا جدا، وما جاء منه قوله في قصيدة بعنوان " حرام":

مفاعيلن/ مفاعيلن	فقف يا حامل الأقداح
مفاعيلن/ مفاعيلن	واشهد موتنا حيناً
مفاعيلن/ مفاعيلن	على أطلال وادينا
مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن	على نجوى شربت بها شراباً نبضه العسل
مفاعيلن مفاعيلن	ومن شكوى شرفت بها
مفاعيلن / مفاعيلن ⁽¹⁾	فجرحي ليس يندمل

في هذا المقطع الشعري اتخذ الغماري مجزوء الهزج وزنا لقصيدته وهو بحر أحادي التفعيلة عرفه الشعر العربي منذ القديم، إذ يقول الخليل:

على الأهزاج تسهيل مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن⁽²⁾

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، ص46.

(2) - عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ص169.

واللافت في مجزوء الهزج كثرة المد والتكرار في تفعيلاته، وهذا ما يجعله بحرا يميل إلى السرعة في الإيقاع وما يخفف من حدة هذه السرعة هو كثرة الزحافات التي تطرأ عليه كزحاف القبض من السطر الأخير إذ تغيرت فيه مفاعيلن إلى مفاعلن.

- القافية:

تعد القافية عنصرا أساسيا من عناصر الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية، وقد لعبت دورا كبيرا في تثبيت أوزان العرب، بل كانت الدرع الحصينة الواقفة لكل المحاولات الهدامة في سبيل زعزعة موروث الشعر وتحطيم أضلاع بنائه.⁽¹⁾

وإذا كنا اليوم نرى في قصائد الشعر المعاصر خروجا عن قيود القافية التقليدية التي كانت تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن الشعراء المعاصرين قد تفننوا في توزيع القوافي داخل قصائدهم، كالقوافي المتعاقبة^(*) والقوافي المتقاطعة^(**)، حيث تعامل الشاعر المعاصر مع القافية في إطار من الحرية التي تخلق لونا من الانسجام بينها وبين روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني للتجربة⁽²⁾، ثم إن الخروج عن قيود القافية التقليدية عرفته القصيدة العربية القديمة في فن الموشحات الأندلسية التي اصطنع الشعراء فيها قوافي غير معهودة، ورأوا تعفيهم من القيود وتحررهم من التزام قافية واحدة⁽³⁾، وفي العصر الحديث دعت جماعة الديوان وعلى رأسهم العقاد إلى الشعر المرسل^(***) وكان عبد الرحمان شكري رائد هذا الشعر، ثم ما نجده عند جماعة أبوللو " من إبداعات في القوالب الجديدة من الأوزان، ومنها توزيع القوافي في

(1) - أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات جامعة السابع من ابريل، 1995م، ص7.

(*) - القوافي المتعاقبة هي التي تتخذ داخل النظام الفونمي الصوتي شكلا متلاحقا مع قافية أو مجموعة من القوافي. ينظر: المرجع نفسه، ص، 225.

(**) - القوافي المتقاطعة هي تقاطع صوتي بين قافية وأخرى. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص215.

(2) - حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق المغرب، ط1، 2001، ص73.

(3) - أحمد أمين: ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، ط5، 1969، ص199.

(***) - الشعر المرسل: هو ما تحررت أبياته من القافية الموحدة حول هذا المفهوم. ينظر: حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، 1988، ص306، 561.

القصيدة الواحدة، وأخيرا وصل التطور في شعر التفعيلة، حيث أصبحت القافية تأخذ أشكالاً عديدة في إطار من الحرية التي أرادها الشاعر المعاصر.

ومع تغير بنیان الإيقاع، أصبح الشعر الحر له قوانينه الخاصة، وتؤكد نازك الملائكة على أهمية القافية في الشعر الحر بقولها، "ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر، فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا"⁽¹⁾.

ربما لهذا اتخذت القافية في الشعر الحر طريقا مغايرا للقافية في الشعر العمودي، فإذا كانت القافية قديما تخضع لوزن معين كالمتكاوس، والمتراكب، والمتواتر، والمترادف^(*). مع التزام نوع واحد في القصيدة مع وحدة الروي، فإنها في الشعر الحر استقلت عن سيطرة البحر، إذ قد يجتمع في القصيدة الواحدة جميع أنواع القوافي، وعند تتبعنا لقوافي الشاعر الغماري التي وظفها في قصائده الحرة، فإننا نلاحظ تنوع الشاعر في قوافيه داخل القصيدة الواحدة، ويستثنى من ذلك ستة قصائد من بين سبعة وعشرين قصيدة قد جاءت على نمط واحد في القافية. وما تجدر الإشارة إليه أن حرف الروي قد عمل الشاعر على تنويعه بكثرة في جل قوافيه، وقد جاء هذا التغيير من مقطع إلى آخر داخل القصيدة.

ومن القصائد التي التزم الشاعر فيها نوعا واحدا من القافية، وهي قصيدة: "قندهار المقاتلة"، "من يرد التتار؟" "تحدي الموت في الدروب المهاجرة"، "ألاك يابى درب" "أحببت حب الخير"، "هم الآن" "أواه يا سفري"، وتبدو هذه القصائد التي التزم الشاعر فيها بقافية واحدة قد ركز فيها على معنى واحد، أو على شعور معين، فكان حاجة إلى الربط بين بعضها قافية موحدة ووزن واحد، ففي قصيدة "أحببت حب الخير"، وهي على بحر الكامل تتألف من ثلاثة مقاطع، وبروي متنوع وهو: الميم،

(1) - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت، 1974، ص1845.

(*) - هي ألقاب للقافية فالتكاوس: هي أن يفصل بأربعة أحرف متحركة بين ساكني القافية والمتراكب بثلاثة أحرف والمتواتر بحرف واحد والمترادف هو أن لا يفصل بين ساكنيها بحرف متحرك، ينظر حول هذه الألقاب معجم مصطلحات العروض والقافية، ص236، 237، 240، 243.

اللام، الراء، جامعة في ردفها الألف والياء، و هو جائز عروضيا، نقطف منها هذه الأسطر:

أحببت حب الخير والخير المحبوه كرام

ناء إذا دنت الخواطر...

وهي أمشاج ركام!

أحببت...

والأيام ينفى من ملامحها ابتسام!

غيضت رؤاها ...

لا الهوى نغم

ولا الأسمار جام!⁽¹⁾

إن الشاعر يحب الخير، ويؤدي واجبه في واقع يتسم بالشؤم والأحزان، ووظف قافية حققت له إيقاعا موسيقيا، وهي قافية مطلقة تمثلت في الكلمات الآتية: كرام، ركام، ابتسام، جام، وقد وردت جميعها على نمط واحد وهو "المتواتر"، ثم نلاحظ ما بها من مد، وجاءت جميعها قوافي مردوفة^(*) بالألف، وقد أجاد الشاعر في استخدام المدات المتتالية التي تؤدي دورا مهما في الغناء لما فيها من مد الصوت، وأنه يمكن فيها ذلك ما لا يمكن في غيرها⁽²⁾، وهذا المد يساعد على الإنشاد ويساهم في توصيل الدلالة، وتبدو القيمة الجمالية للقوافي في تشكيلها الصوتي الذي يتماشى مع الحالة النفسية للشاعر.

ومن القصائد التي التزم الشاعر فيها قافية واحدة على امتداد الأبيات قصيدة بعنوان "تحدي الموت في الدروب المهاجرة"، والتي جاءت على بحر الوافر، مع تنوع حرف الروي "الدال، النون"، وفيها يقول:

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوسيك، أبريل 1985، ص74.

(*) - القافية المردوفة هي ما سبق فيها الروي حرف مد، ينظر حول هذه الدلالة مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص202.

(2) - محمد سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، جامعة طنطا مصر، ط1، 1995، ص205.

أستمعين خلف الليل يا عصفورة الوادي
 حديث الليل للأحزان...
 والأحزان أبعادي...
 وهمس الغيب في شجر اغترابي...
 أه... ما أفسى اغترابي في الدروب السود
 قافلة بلا حادي...

* * *

أيا شجر الضياء الرطب لا تثمر
 إذا انتحرت أناشيدي...
 وأمطر قاتلي خنجر...
 إذا انتثرت كما الأوراق في شفتي أغاريدي
 * * * *

أترقبين خلف الليل يا عصفورة سفري..
 إليك على مدار القر
 وولولة الظلام المر... تسقيني...
 وما في كأسها؟
 الآلام في سراييني...
 فيا ألامي ازدهري... (1)

يشير هذا النموذج إلى ورود قوافي الشاعر على نمط واحد، وهي قافية المتواتر مع تغيير حرف الروي في كل مقطع، وقد وصف الشاعر ليله الذي جلب له الأحزان بمشنت أفكاره وأحلامه، ثم يشكو الاغتراب الذي يوحى بوجه المفارقة الرفض للحاضر، وهي غربة الشاعر التي تؤمن بقيم ليست القيم السائدة في واقعه، ومثل هذه

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 89، 90.

الشكوى تجسدت في القوافي الموصولة بحرف المد لتتضح لنا بوضوح صورة الإنسان المتألم.

هذه القافية الموحدة التي وردت في هذا النموذج وغيره من النماذج الأخرى عند الشاعر توحى بوطأة الجرس الرتيب الذي تفرضه القافية المتوالية ذات الرنين والنغم الخارجي الذي أظهر الشاعر فيها قدرته على النظم بالقافية التقليدية.

ويبقى الطابع المميز للقوافي عند الشاعر، هو التنوع بينها داخل القصيدة الواحدة، حيث نجد إحدى وعشرين قصيدة تنوعت قوافيها، وغالبا ما يجمع الشاعر بين قافيتين داخل القصيدة الواحدة، كالمتواترة و المترادفة، بحيث تقف كل قافية عند حدود المقطع وتتغير مع كل مقطع جديد، ففي قصيدته "الدرب لا يجفو صاحبه"، والتي تتكون من خمسة عشر مقطعا وتختلف أطوالها سواء مقاطعها أو أسطرها الشعرية، فقد نوع الشاعر في قوافيها حسب المقطع، فالأول على القافية المترادفة، والثاني على المتواترة، وهكذا بالتناوب إلى نهاية القصيدة، ونأخذ منها مقطعين على سبيل التمثيل لا الحصر، حيث يقول الشاعر:

الوعد يكبر في المساحة...

ويضمد الوادي جراحه...

ويثور أطفال الغد البدري....

ما أمضى سلاحه!

ما عاد للطاغوت أن يوارى على رياحه!

* * * *

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد عقبة

والشمس الخضر تعتصر النشيد

وتلم أهداب النخيل...

فيورق الطلع النضيد...⁽¹⁾

ففي هذين المثالين دليل على اتباع هذا الأسلوب، في النموذج الأول نجد القافية المتواترة، وفي النموذج الثاني نجد القافية المترادفة، وهكذا تتنوع القافية من مقطع إلى آخر، ومع تنوع الروي كذلك من حرف (الحاء) إلى حرف (الدال)، وقد أضفى هذا التنوع تجديدا في الأنغام، وتنوعا في الألحان. ومن القصائد التي جمع الشاعر فيها أكثر من نوعين للقافية، بحيث نجد المتواترة والمترادفة، قصيدته "بين يدي إقبال" التي نظمها على تفعيلات بحر الوافر:

وبين يديك يا إقبال.. في شفتيك أغرودة

معطرة بنور الوحي...أنشودة

أيا من برعم الإيمان في جنبه أشواقا

لتسافر في لهيب العشق

ذاكرة تلوب...

وعبرة عطشى

وأحداقا...

وتمعن في المدى الضوئي أجنحة وأشواقا

أيا من يحمل القيتار... لا نغما وأغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية

عرفت الحب يا إقبال...

كيف؟ أينكر الوتر؟

شميم العطر من ليلاه حين يرفرف السمر

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص175، 176.

عرفت الحب...

لا كهفا بطين الشهوة الحمراء مغتبقا

ولكن... شاطئٌ يخضر في أبعاده اللحم

هناك هناك في بعد الهوى يتماوج اللحم

وتورق فيه نجوى الوصل ضوءا يسكر الحدقا

"وطورا" في الرموز الخضر... قربا موعدا شفقا (1)

من خلال هذا المقطع نلاحظ، كيف طوع الشاعر عدة أنواع من القوافي المتواترة كما في: أغرودة، أنشودة، أشواقا، إشراقا، والمتراكبة مثل: أغنية، قدسية، والمترادفة كما في: طلقا، مخترقا، مغتبقا الحدقا، الشفقا، ومع ملاحظتنا لتنوع القافية التي تتيح للشاعر أكبر حرية في التعبير داخل المقطع ذاته.

كما استخدم الشاعر القافية المتعانقة(*) كما في قصيدته (على هامش لقاح) :

في صراع الكلم المعجون بالقهر، تغني للرفاق.

باقه تنمو على درب النفاق

في حواشي الصمت تندس الإبر

إبر،، حمى تزكي شهوة الصحو المطر

ولقاح عشقته الريح والناي الأغر

وسفاح مثقل في رحم توسع ألام البشر

وخطى مدت لغاي

ومقيم لا يقر

باقه،، ميته،، النجوى،، ضجر(2)

(1) - مصطفى الغماري: أسوار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982، ص103، 104.

(*) - القافية المتعانقة هي التي تتخذ داخل النظام القونيمي الصوتي شكلا متلاحقا مع قافية أو مجموعة من القوافي. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص215.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص84.

ما يستوقفنا في هذا النموذج أن القافية الأولى "الرفاق" متعاقبة مع الثانية "النفاق"، والثالثة "الإبر" متعاقبة مع "المطر، الأغر، البشر، ضجر"، ولعل تنويع الشاعر بين قوافيه وانتقاله من القافية المتواترة إلى المتداركة قد حقق شعورا متنوعا مع تحرر الوحدة النغمية من قيد القافية والروي الموحد في صورتها التقليدية.

وإذا نظرنا إلى حروف قوافي الشاعر من حيث إشباع حركتها أو تسكينها فقد نوع قوافيه بين التقييد(*) والإطلاق(**)، ومن نماذج القافية المقيدة القصائد الآتية "مقاطع من ديوان الرفض"، "براءة"، "هم الآن"، "حديث الشمس والذاكرة"، "قندهار المقاتلة"، "من يرد انتار"، "على هامش لقاح"، "قتلوك"، "لن ينام الحق"، "قدر أن تعشق الشمس"، "حنين إلى خضراء الظلال"، "زهرة الحلم اليقين"، "ليس لي إلا هواها"، "أغنية للحزن والجهاد"، "أواه يا سفر".

بينما القصائد التي جاءت قوافيها مطلقة هي: "حرام"، "ألم هواك"، "مدي مضاعك"، "معزوفة الألم"، "بين يدي اقبال"، "شكوى الدرب"، "لا يجفو صاحبه"، "تحدي الموت في الدروب المهاجرة"، "الإك يأبى الدرب"، "أحببت حب الخير".

وهذا التنويع في حروف الروي بين التقييد والإطلاق كان مقصودا عند الشاعر، لإدراكه مدى قيمته الموسيقية، هذا فضلا عن وظيفتها النحوية، فعندما يمتد الصوت "يعني الاستغاثة أو الطلب أو الدعاء أو الالتماس أو الشكوى أو الضجيج، مما يمنح هذا الإيقاع الممدود المفتوح معاً، دلالة تقوم على حرص الشاعر على إسماع ما في القلب من هم، أي البوح بما في النفس من ألم⁽¹⁾. لذلك يمكن القول أن القوافي المطلقة تتجاوز وظيفتها الجمالية إلى وظيفة أخرى، وهي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع وسيلة

(*)- التقييد: هو قطع الإعراب وعدم اشباع حركته على حرف الروي بحيث يكون التقييد وقفا في الشعر و يكون التوقف في النثر بضوابطه المعروفة في علم الصرف.

(**)- الإطلاق: هو مد الصوت واشباع حركته الإعرابية حتى ينتج عنها حروف الوصف.

(1)- ينظر، عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة: "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص158.

لبلوغ الدلالة ونقل الرسالة وتوصيل المعنى، أما في حالة تسكين الروي فإن قوافي الشاعر تحمل دلالات نفسية موحية ذات طابع تأملي، وخير نموذج لذلك قول الغماري:

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمة الأسحار في هدب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات....

العاصفات....

الناشرات....

الفارقات....

الموغلات مع الهجير⁽¹⁾

فهذا النموذج جاءت قوافيه مقيدة تقف على ساكن وهي: العصور، الزهور، الثغور، الهجير، مع اعتماد الشاعر على حروف المد قبل الروي وهذا ما يسمى بالقوافي المترادفة^(*)، وقد جاء حرف المد منوعا بين الواو والياء "ولعل لحروف المد علاقة بالمبدع والمتلقي، فإن القوافي التي فيها مد قبل الروي تعطي للمنشد فرصة استغلال موهبته الصوتية في الإنشاد"⁽²⁾، ثم إن هذا المد يناسب الشاعر في إطلاق العنان لصوته، وقد جاء روي القوافي "الراء" ذا وقع مؤثر يحمل معاني التأوه وخيبة الأمل، فبدأ الشاعر كأنه في مقام الرثاء يرثي مصير هؤلاء المنحرفين الذين اغتالوا الأمة في أملها الكبير، ومن القوافي المقيدة المؤسسة^(*) قصيدة "الدرب لا يجفو صاحبه" وهي من بحر الكامل:

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 67.

(*) - القافية المترادفة هي ألا يفصل بين ساكنيها بحرف متحرك بل يلتقي الساكنان دفعة واحدة. ينظر أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، ص 52.

(2) - كمال عجالي، أبو بكر مصطفى بن رحمون: (حياته وشعره)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، 1991، ص 303.

(*) - المقيدة المؤسسة: هي القافية الخالية من الوصل وتتضمن ألف بشرط أن يفصل بينها وبين حرف الروي بحرف متحرك. ينظر مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص 26.

الله أكبر...

لم تزل تندى على شفة الجزائر

لم تلف يا وطني سواها

حين تختبر السرائر

هي في الوجود وجودنا

وعلى ملامحنا البشائر

زهيت بها خيل الجهاد..

وكم تعطرت المقابر⁽¹⁾

يتضح من هذا النموذج توالي القوافي، الجزائر، السرائر، البشائر، المقابر، وهي قوافي متواترة أكسبت موسيقى المقطوعة هدوء ومرحاً، لأن الشاعر في موقف استرجاع ذكريات حلوة محببة لنفسه، ولا يسمع فيها صدى الروي الصخب الذي يناسب موضوعات الغضب والانفعال، بالإضافة إلى تسكين الشاعر لحروف الروي-الراء- الذي يدل على غياب الحركة الإعرابية وفي هذا " إبهام وغموض في تحديد الدلالة، ويعتمد في مثل هذه الحالات الغامضة على الإيحاء المبتوث في كلمات متداخلة كل منها في آخر السطر دفقة إيقاعية ونفسية".⁽²⁾

وقد استخدم الشاعر القوافي المطلقة التي تطول فيها النغمة الموسيقية عن طريق

إشباع حرف رويها، ومثال ذلك هذا النموذج:

أفغان يا حلما يضئ ويا ظلال تشرق

من كل رابية يفور دم كريم مغدق

من كل جرح ألف ميعاد لفجر يورق

(1)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص181، 182

(2)- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث منشأ المعارف بالإسكندرية (د.ت) ص59.

أفغان... (1)

استخدم الشاعر في هذا المقطع القوافي المطلقة من النوع المتدارك، وكان حرف الروي-القاف- متصف بالشدة ويوحي بالقوة وهو مشبع بالواو وبإطلاق الصوت "قو" فيه محاكاة لقوة وصمود "أفغان" في معاركها البعيدة التي تصل أصدائها إلى أذن السامع، وإذا بحثنا في قوافي الشاعر المطلقة، فإننا نجدها تمتاز بمد الصوت الناتج عن حركة المجرى سواء أكان ألفا أم واوا أم ياءا وإن هذه الحروف إشباع لأبعضها، فالكسرة بعض الياء والضممة بعض الواو والفتحة بعض الألف، أما الهاء في تسكينها وتحريكها فكأنها وصل مرتين طويلة وقصيرة، وهو ما لا يكاد يرى في حروف العربية الأخرى⁽²⁾.

وما يمكن تسجيله من ملاحظات على قوافي الشاعر، هو أن قوافيه تأتي من غير توحيد حرف الروي، سواء أكان ذلك في قصائده العمودية المقطعية أم في قصائده الحرة. وقد استخدم سبعة عشر حرفا من حروف المعجم، ولم يستخدم الحروف الآتية، وهي: "خ. ذ. ش. ظ. غ. و. ض. ز. ط. ع. ص"، وقد عمل الشاعر على التنويع في أحرف الروي بشكل كبير، كما نلاحظ عليها طغيان السمة الجهرية التي تتماشى صوتيا وإيقاعيا مع الحالة الشعورية والدلالية، فالغماري شاعر الرفض والجهاد الإسلامي والثائر على كل انتماء يتعارض مع بعده الفكري، المشحون بالقلق والتوتر، ومن الحروف المجهورة حرف "راء" الذي ورد بكثرة في قوافيه، كما في قوله:

يا ساجنين الحرف...

تورق في ملامحه مرارة!

الحرف يكفر بالألى سجنوه

واغتالوا نهاره!

يا عاشقين الحرق

(1)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص143.

(2)- أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات السابع أبريل، عمان، 1993، ص22.

دموعهم تلج

ونجواهم حجارة!!

للحرف يوم تنجلي فيه عن الدعوى الستارة!

أكذوبة معبودة

يزجي الزمان لها عقاره!

عبد بها الرئيس الرئاسة

والوزير بها الوزارة!!⁽¹⁾

في هذا النموذج نلاحظ حرف الروي "الراء" المتحركة المفخمة بعد ألف مد طويلة، فهي تحاكي الصراخ في نبرة جهيرة، وصوت الراء أكثر ميلا إلى التفحيم، وهو صوت لثوي يحدث بتكرار ضربات اللسان في منطقة اللثة، ومن هنا كانت تسميته بالصوت المكرر⁽²⁾، أي صوت تكرير بين الشدة والرخاوة، وهذه الصفات من شأنها أن تكشف للمتلقي بنية الصوتية، ثم يليه بعد ذلك حرف النون، والذال، والباء، ثم حرف الميم واللام، وهذه الحروف الواردة في قوافي الشاعر هي نفسها التي وردت في شعر أغلب الشعراء. إذ يرى إبراهيم أنيس "أن أكثر الحروف ورودا في القافية في الشعر العربي هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الذال"⁽³⁾، ثم إن شيوع الأصوات المجهورة في قصائد الشاعر يرجع أساسا إلى التركيبية النفسية والاجتماعية، و حتى السياسية، فالحروف الجهرية عند الغماري تتناسب الإيقاع الحماسي الشديد، فالباء مثلا صوت شديد مجهور، وقد اعتمده الشاعر رويا لقوافيه، كما في قوله:

ونظل نمضغ همنا العربي نحياه سرايا!

كأسا بها سكر الأُمير

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص38.

(2) - كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص405، 407.

(3) - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص248.

وعبها الملك احتسابا!!

وعلى الجماهير الموات يديرها الحزب انتخابا!

لليل أوزار " الأمين " وإن ترهب أو تصابا!

يا سادرون على الضياع...

وهائمون به ضبابا!

صمت الشعوب وإن تطاول سوف يلتهب التهابا

نار على خضر الدروب تدك من شادوا الخراب! (1)

فحرف القافية في هذا النموذج هو "الباء" الموصول بحرف مد، وتكرار هذا الصوت له علاقة بتجربة الشاعر وانفعالاته، فهو ثائر على كل مظاهر الزيف والنفاق التي يمارسها الملوك والأمراء لقضاء مآربهم، وتحقيق أغراضهم ونزواتهم على حساب الشعوب المغلوبة على أمرها، وقد أكد أن صمت الشعوب لن يطول، وحرف الروي نفسه بإيقاعه الصوتي المتكرر يصور هذه العاطفة، وهكذا يعد الكشف عن معاني الأصوات داخل السياق غاية جمالية في ذاتها "والانساق الموسيقية لا تعطي أفكارا بل تدع في النفس رؤى وصورا وأحوالا". (2)

أما الأصوات المهموسة فقد كان ظهورها محتشما، ومنها حرف (التاء، الهاء، القاف، الثاء، اللام) مما يحيلنا إلى القول بأن قصائد الشاعر كانت أكثر انفجارا، والتجربة الشعرية كانت في ريعان شبابها والأحبال الصوتية كلها قوة فما الداعي للهمس؟ ومع ذلك فقد عثرنا على بعض القوافي التي جاء رويها مهموسا كحرف "الهاء" في قول الشاعر:

يا جرحنا...

والحب وعد أنت تعلم ما مداه؟

ما دريه؟

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوسيك، أبريل، ص35.

(2) - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص65.

إن بات عاشقه تخاتله رؤاه،

يا جرحنا، والحب في شفتيك

فاصدع...!

يا سداه!

ما الحب إلا أن يثور الجيل بدري الجباه

ما الحب إلا في الدماء...

تثير في الصخر الحياة!

فتثور يا حلم الحسين جياذ من عشقوا خطاه... (1)

فهذا النموذج الشعري، مثال عن ورود حرف الروي "الهاء" الذي يوحى بالتأوه

والياس والضياع.

وليست القافية رويًا فقط على الرغم من أنه أكثر حروفها أهمية، بل هناك

بجانبه التأسيس والدخيل والردف والوصل والخروج، ولعل "الهاء" أكثر الحروف شبيها

من الناحية الصوتية بحروف المد، وعلى هذا النحو جاءت قوافي الشاعر المقيدة

الساكنة في حين كثرت القوافي المطلقة لاحتوائها على إمكانات موسيقية أكثر.

ج- الموسيقى الداخلية في شعر التفعيلة عند الغماري:

نتناول في هذا العنصر المادة الصوتية الموظفة في نصوص الغماري توظيفًا

متنوعًا، يحدث إيقاعًا داخليًا، وهذا ما يسمى بالموسيقى الداخلية، وهي: "ذلك النظام

الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيره ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل

موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي أو القافية"⁽²⁾. وقد تنبه القدماء إلى أهمية

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص184.

(2) - إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص278.

الموسيقى الداخلية، فالجاحظ يقول " فأجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفرغا واحدا وسبك سبكا واحدا"⁽¹⁾.

وهذا ما يتوفر في شعر الغماري الذي بناه على نسق شعر التفعيلة، الذي يتسم بقيم صوتية تتمثل في الجرس الذي يشكل "خصيصة ذاتية محسوسة في بناء اللفظة من خلال تباين أحراس حروفها التي بنيت عليها، وشكل هذه الحروف في أتلافها وتنافرها نغم الألفاظ وقيمتها الحسية مفردة كانت أو منظومة في سياق التعبير الأدبي"⁽²⁾.

أولاً: موسيقى الحرف:

ويقصد به النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة ذلك النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، وقد اعتبرت عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر والأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع المتلقي تردها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص⁽³⁾، وحين نبحت عن موسيقى الحروف في قصائد الغماري نجد جملة من الظواهر الصوتية التي تجسد هذا المنحى الأسلوبي، ففي قصيدته (مقاطع من ديوان الرفض)، وهي من بحر الرجز، يقول:

أتيك من بوابة الجسور

جسورنا الممتدة العريقة

بحجم قصة من الفتح المطل بالحقيقة

أتيك من أهداب

فرحي بخيط النور... بانسكاب

(1) - الجاحظ "أبو عثمان عمر بن بحر"، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط1، (د.ت)، ص26، 27.

(2) - ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص170.

(3) - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. نقلا عن إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص208.

العطر في إطلاله الأحاب

آتيك من كتاب

أسراره الخضراء في أسفارنا انقلاب⁽¹⁾

يوظف الشاعر في هذا النموذج صوت المد الذي يظهر جليا قبل حرف الروي، كما نلاحظ هذا المد أيضا في الكلمات المبنوثة داخل الأسطر الشعرية، وهي: آتيك، بوابة، جسور، أهداب، النور، انسكاب، إطلالة، كتاب أسراره الخضراء، أسفارنا، انقلاب، فتتأزر المدات في التعبير عن عواطف الشاعر، فأصوات المد تحمل طاقة أنينية عالية توفرها انفساحاتها النغمية، بينما نجد الأصوات الساكنة تشبه أنينا مكتما، فالمد في كلمة (الجسور) يناسب إحساس الشاعر في معانقة عقيدته ويناسب الامتداد وعدم الانفصال، والمدات المتتالية تعبر عن الإحساس بالشوق والوجد والحنين، ويبدو لي أن الغماري كان على معرفة بوظيفة الأصوات، أو أن هذه الأصوات كانت تتساب على لسانه عفويا، مثلا حرف "اللام" الذي يعبر عن السيولة، استخدمه الشاعر في قوله من قصيدة بعنوان (حرام) وهي على بحر الهزج:

فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حيننا

على أطلال واديننا

على نجوى شربت بها شرابا نبضه العسل

ومن شكوى شرفت بها...

فجرحي ليس يندمل⁽²⁾

نلاحظ من خلال هذا المقطع تكرار حرف "اللام" عشر مرات منها حرفين روي، ففي المرة الأولى كان الشاعر يأمر حامل الأقداح، والقده لا يكون فيه إلا

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 21-22.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 46.

الشيء السائل كالماء والعسل والخمر، ثم يذكر الوادي الذي يعبر عن السيلان، فكان بذلك حرف اللام المتكرر "دالا على السيولة والميوعة، ويرى الدكتور مصطفى السعدني "أن الصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، في حين أن الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وفي حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر بمعنى أن الأصوات المجهورة تصلح للإشاد، أما الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معها يتم عن طريق القراءة"⁽¹⁾، ومن حروف الهمس التي وردت في شعر الغماري قوله من قصيدة "ألم هواك" وهي من بحر الوافر:

كأن دقائق الساعات أو مجراك يا فاك

طيور صاها شرك!

فغاص الأين في الأين

لا أين ولا كيف؟!

وقائم سيفنا المنسي يبكي السيف

والسيف!

أساطير...

بقايا من بقايا الأمس، أو طيف

نلوذ به...

ننميه

ويورق في المدى الزيف!

أسائل همزة الوصل... عن الفصل!

وحرف الجر يغرينا

فيا في كالفيا في أنت!

(1) - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر لعربي الحديث، ص33.

يا بنت الثلاثينا

أغيرينا...؟

أغيرينا انعطاف العطف أو تغريبة البديل⁽¹⁾

نعثر في بنية النص السابق على أربعة أصوات مهموسة وهي:

(السين-الصاد-الكاف-الفاء)، وجاءت السين في المفردات الآتية: الساعات، سيفنا، المنسي، أساطير، الأمس، أسائل"، و تأتي الصاد كما في(صاها، فغاص، الوصل، الفصل) وترد الكاف كما في(كأن، مجراك، فلك، شرك، كيف، يبكي)، وتأتي الفاء كما في(فلك، فغاص، كيف، سيفنا، طيف، الزيف، الفصل، الحرف، في، الفيافي، انعطاف، العطف).

وقد كان للهمس هنا دلالة على العاطفة الحساسة والحنان الفياض الذي يتصارع مع المرارة والحقد والخداع، ومن الأصوات المجهورة يقول الغماري من قصيدته (تحدي الموت في الدروب المهاجرة):

أيا شجر الضياء الرطب لا تثمر

إذا انتحرت أناشيدي...

أمطر قافيتي سما... ومن أوراقك الخضراء

أمطر قاتلي خنجر...

إذا انتشرت كما الأوراق في شفتي أغاريدي⁽²⁾

يبرز لنا هذا النموذج صوتا مجهورا هو "الراء"، فتجئ في آخر الكلمة كما في: (شجر، تثمر، أمطر، خنجر)، و يأتي في وسط الكلمة كما في: (الرطب، انتحرت، الخضراء، انتشرت الأوراق، الأغاريد)، فهذا الصوت "الراء" هو صوت صاحب عنيف، فالشاعر لا يقوى على كتم بعض صخبه.

(1)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 61، 62

(2)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص 89-90.

ثانيا: موسيقى البديع والأسلوب.

إن لغة التعبير لها عناصر صوتية أخرى استغلها الشعراء استغلالا كبيرا، وسماها البلاغيون بالمحسنات اللفظية، ولعل أهم هذه المحسنات السجع والجناس والتضاد والتصريع والتكرار...، وهذه المحسنات البديعية ليست إلا أبحاثا في موسيقى الشعر، فإن كانت الدراسات العروضية تناولت الموسيقى الخارجية، فإن البلاغة تناولت دراسة ما نسميه بالموسيقى الداخلية، وفي شعر الغماري نجد التجانس والتضاد من خصائص أسلوبه أحيانا، ولكنه لا يشكل ظاهرة بارزة عنده، وقد تتبعت القصائد التي اخترتها مدونة للبحث، لأفقد عند حدود استعمال الشاعر لها فوجدت أنها مناسبة في موضعها غير متكلفة تزيد المعنى وضوحا والأسلوب جمالا، كقوله:

أسائل همزة الوصل... عن الفصل!

وحرّف الجر يغرينا!⁽¹⁾

هذان السطران من قصيدة يبلغ طولها أربعة وثمانين سطرا تحتوي من عناصر البديع الجناس المتمثل بين كلمتي (الوصل-الفصل) وهو جناس ناقص، أضفى نوعا من الموسيقى والانسجام تطرب له الأذن. ومن أمثلة التضاد والجناس في الوقت نفسه، قول الشاعر:

يحاول وجه الضياع السفر

يحاول أن يسكن البر والبحر

عينك بري وبحري...

.....

لماذا تسافر تلك العيون إلى عالم الريح والموت

حيث الشعوب القطيع....

وحيث الصقيع المطر؟⁽²⁾

(1)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص62.

(2)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص65-66.

وقد جمع الشاعر في هذه الأسطر بين ثنائيات متضادة هي: البر ≠ البحر، والجناس في قوله: الصقيع، القطيع، فأما الطباق فقد زاد المعنى وضوحاً، وفي إشارة إلى انبثاق "خضراء" من الصحراء وفتوحاتها عبر البحر، وقد أجاد الشاعر في هذا التلميح الذي تشكل بين ثنائيات متضادة لها دلالتها التاريخية، ولا ننسى ما للتضاد من دور في توضيح المعنى، وفتح المجال لخيال القارئ، فالشاعر يقيم مقابلة بين العيون التي تريد السفر إلى عالم الريح والموت من خلال أسلوب الاستفهام، وفي هذا إشارة إلى الجبهة العريضة التي لا تسير مع منطلقات الشاعر الفكرية وموقفه النضالي، ولا يبدو الجناس أو الطباق عند الشاعر من المحسنات البديعية المقصودة. أما الترصيع في قصائد الغماري فقد شكل في بعض قصائده ظاهرة بارزة عنده بفضل التكرار الذي يعتبر من الظواهر الأسلوبية التي تشكل نسقا تعبيريا فهو يؤدي "رسالة دلالية غير صريحة، رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة، ولا تؤديها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو الجملة أو الحرف، وعبر الإلحاح على هذا الموضوع أو ذلك ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر وارتأى تأديتها عبر التكرار"⁽¹⁾، ويشكل الترصيع في قصائد الغماري أحد الأدوات الفنية المعتمدة ومثال ذلك قوله:

قتلوا ألف مره

صلبوا ألف مره

أحرقوها ألف مره⁽²⁾

ولا يخفى ما في هذا النموذج من تكرار نتج عنه نغم موسيقى داخلي، ودلالة ركز عليها الشاعر، وهي دلالة القتل والصلب والإحراق، وهي دلالة الموت التي أكد عليها التعبير.

(1) - كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص304.

(2) - مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص72.

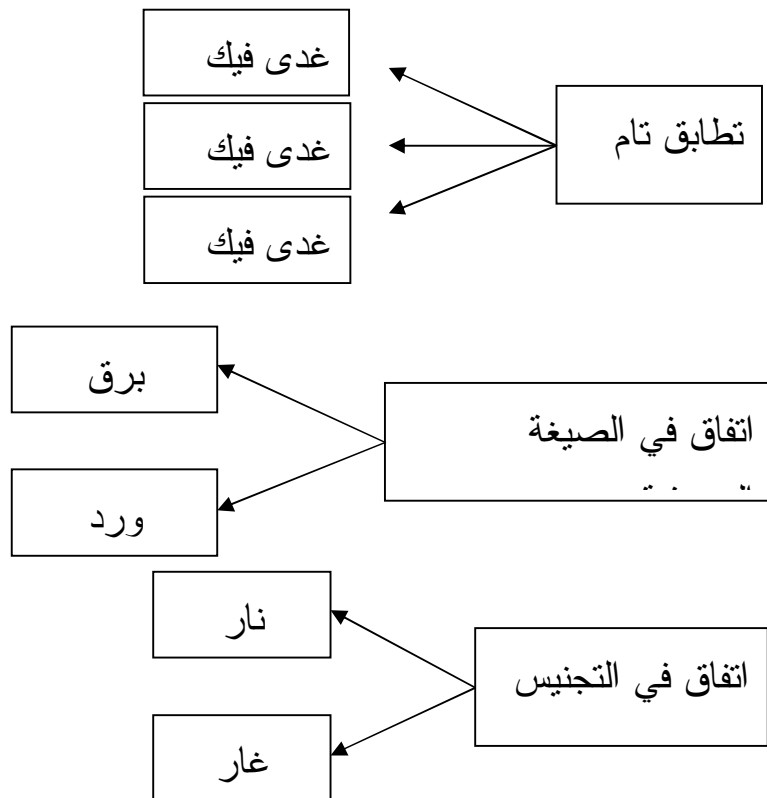
ومن أنواع التكرار أيضا يقول الغماري:

غدى فيك برق ونار

غدى فيك ورد وغار

غدى فيك.... (1)

من خلال هذا النموذج نلاحظ أن الشاعر قد منح أسطره الشعرية شكلا هندسيا متوازنا إذ وظف أربعة عناصر ألسنية في السطرين الأول والثاني، وتركيزه على بعض المواد الصوتية، ويقوم بتكرارها ثلاث مرات، كما هو الشأن في عبارة "غدى فيك"، ومرتين اثنتين، كما نلاحظ ذلك في التجنيس الذي يجمع بين كلمتي: "نار، غار" و الاتفاق في الصيغة الصرفية بين كلمتي "برق، ورد"، والملاحظة على هذه العناصر الألسنية أنها جسدت لنا الترصيع الناجم عن عملية التكرار، وقد مثل الترصيع في هذا المثال مقابلة لفظة بلفظة عموديا فكان التوازي بينهما وفق الشكل الآتي:



(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

ومن خلال هذا الشكل نستنتج وجود تكرار للوحدات نفسها أو اتفاق أصواتها، واتخاذ صيغها الصرفية، وهي التي مكنت لهذه الأبيات من وجود التوازي و "التكرار عنصر يطغى على العناصر البديعية في القصيدة المعاصرة، بل يحتويها ومن ثم يقوم بفعل التنامي EXCROISSANCE للقصيدة، ومن خلاله يكون لعنصر الترصيع والتوازي دورا فعالا في تجسيد البنية الإيقاعية (1)، ويبرز التوازي المقطعي والعمودي والتناظري بوضوح في شعر الغماري ومثال ذلك:

يرفض أن يستورد الغناء العنديل!

يرفض أن تمارس العهارة

باسم الحضارة

يرفض أن تمارس الطهارة

في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة!

يا زمن الحقارة(2)

يتجاوب الترصيع في هذا النموذج مع الشكل العمودي الذي اختاره الشاعر وفق معاودة دورية للفعل (يرفض) وتطابق في المواقع الأخيرة للمفردات: العهارة- الحضارة-الطهارة، الإمارة، الحقارة، وكل هذا التوازي حقق تجاوبا إيقاعيا بين الألفاظ عموديا وسلاسة الانسياب، ولا ننسى التجانس الصوتي الذي تحقق بين الكلمات: "الترويج، التتويج" فالتوازي في هذا المثال جاء عموديا وخلق انسجاما بين الصوت الشعري الملفوظ والصوت الشعري المكتوب، فكل جملة يتصدرها فعل مضارع ثم يليه مصدر مؤول ثم الفاعل ولا تكاد تختلف تركيبية الجمل الفعلية اللاحقة إلا في استنثار الفاعل أو إضافة جار ومجرور.

(1)- ينظر، عبد الرحمان تبرماسين: "تبض النص"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي،

15-16 أبريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ص179.

(2)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28، 29.

ثالثاً: تكرار الحرف:

إن تكرار الصوامت في النص الأدبي يحمل قيمة أدبية إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة، ويسهم في تعزيز معنى العبارة و"يعقد بين أجزاء البيت نطاقاً يزيد بها تماسكا وارتباطاً"⁽¹⁾، ومثال ذلك قول الغماري:

في الخلايا

في مرايا الشمس

في عقم المرايا

في لهات الريح

في عبيد الخبز

في خبز العبيد

عامر وجهك بالموت الجديد!

عامر وجهك بالموت الجديد!⁽²⁾

يتضح لنا من خلال هذا النموذج تكرار حرف الجر (في) الذي كان تكراره عاملاً أساسياً في رسم صور الشاعر التي تعادل فكره والمشاعر المصاحبة له، ومن الحروف المكررة عند الشاعر حرف "الباء" كقول الشاعر:

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمة الأسعار في هذب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات....⁽³⁾

(1) - ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1994، ص94.

(2) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص .

(3) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

في هذا النموذج يكرر الشاعر صوت (الباء)، وهو صوت مجهور يتلاءم مع الحالة النفسية للشاعر الذي يصرخ من أعماقه، ويأمل في تغيير الواقع و من حروف العطف التي لعبت دورا في الإيقاع الداخلي حرف "الواو"، كما في قوله:

سأجني اللذة الخضراء من ألمي

ومن شفتي.... نداءات إلهية

ومن قممي.. مشاوير نضالية

لأغبق في ربيع غدي

وبين ظلاله سورة

وأهزم كل أسطورة (1)

تأتي "الواو" في النموذج السابقة للأسماء والظرف والفعل، ولعبت دور الربط بين الصور المتفرقة والمتباعدة، ومن ثم فقد قامت باستدعاء الصور التي تنتعش بها الذاكرة عن طريق تداعي المواقف والمشاعر، وكان حرف "الواو" بمثابة الإيقاع المتوالي الذي تطرب له الأذن.

رابعا: تكرار الكلمة:

إن تكرار الكلمة يحقق إيقاعا يساير المعنى ويجسمه كقول الشاعر من قصيدته:

"ألم هواك" وهي من بحر الوافر:

وتكبر....

تكبر الرؤيا يحجمك يا سمواتي (2)

تكرار الشاعر لكلمة "تكبر" هو تكرار إيقاعي يساير المعنى الذي أراده الشاعر الذي صور رؤيته البعيدة المدى بحجم السماء، واتساع مداها باتساع رؤيته، وتكرار

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة ص119.

(2) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص59.

فعل "تكبير" هو تصوير للاتساع نفسه عن طريق تجسيم هذه الرؤية في صورة محسوسة، ومن الألفاظ التي كررها الغماري لفظة (رفض) كقوله:

وترفض ... ترفض السمحاء أو كارا وأصناما

ويرفض ضوعها القدسي من في ليله هاما⁽¹⁾

في هذا النموذج نجد لفظة "ترفض" وردت ثلاثة مرات متتالية، ومن الألفاظ المكررة أيضا لفظة "العشق" التي وردت خمس مرات كقوله:

ويوغل في الدجي ضوعا يورد العشق يقترب

واقراً سورة العشاق من أشواقها الذهب

ومن ألمي لبوح العاشقين... أمد أشعاري

وتهدي في ليالي السأم للعشاق أزهارا

يتاجر بالحشيش وبالنساء ويعشق الدنيا⁽²⁾

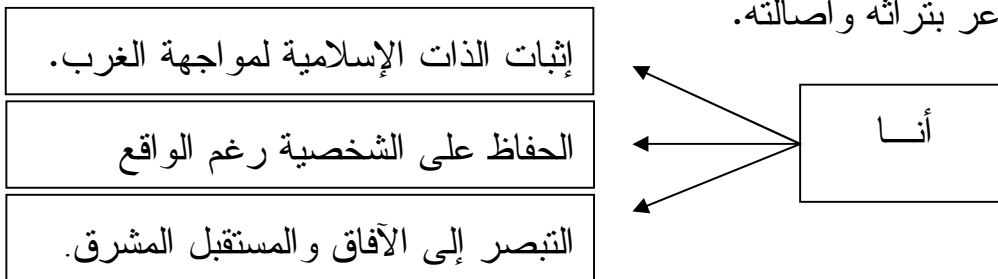
فالعشق عند الغماري هو الحب الخالص لعقيدته، ومن أجلها يعشق كل الصعاب، ومن الألفاظ التي كررها الشاعر "الضمير" كقوله :

أنا الماضي أنا الألم

المقيم..... أنا الغد الخضر⁽³⁾

فهذا التكرار للضمير "أنا" فيه دلالة على الذاتية الحارة والتأكيد على ارتباط

الشاعر بترائه وأصالتة.



(1) - مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص163.

(2) - المصدر نفسه، ص163.

(3) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ط2، ص179.

إن تكرار الشاعر لضمير "أنا" فيه دلالة على أبعاد زمنية، فهو يريد للماضي المجيد أن يحل محل الحاضر، لأنه يعيش حاضرا مرفوضا ويتطلع إلى مستقبل تسوده القيم الإسلامية الخالدة، وفي هذا دلالة على وعي الشاعر بمواطن الخلل والفساد في واقعه الراهن، ولذا كان طموحا في تغيير واقعه إلى الأحسن من أجل بلوغ الهدف.

ومن أمثلة التكرار أيضا تكرار الفعل (أعرف)، حيث يقول:

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين

تخضر قافيتي في جبين الفخار

وأعرف أنك ذاتي

يحدثني مطر الذاكرة

وأنت في شفتي الحديث

وأعرف...

فانتحري يا مسافة...⁽¹⁾

إن تكرار الفعل "أعرف" يدل على المعرفة التي يمتلكها الشاعر، وقد أشاع تكرار هذا الفعل نوعا من الحركة بتحوله إلى فاصلة زمنية تؤدي وظيفة الاستمرار لزمان الفعل والتأكيد عليه، وعلى فاعليته، وبنفس الأسلوب يكرر الشاعر اسم "قندهار" كما في قوله:

قندهار

قندهار

أنت يا شعلة فتح في انتخاعات النهار

قندهار⁽²⁾

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 69.

(2) - المصدر نفسه، ص 71.

من خلال هذا النموذج يكرر الشاعر الاسم "قندهار"، فضلا عن كونه عنوانا للقصيدة بل مفتح كل مقاطع من مقاطعها كقوله:

قندهار

قندهار

وتعني في لهاتي بالبطولات الهزاز (1)

لقد كان هذا الاسم في القصيدة محورا تركزت عنده الدلالة صادرة منه وعائدة إليه، وفي هذا الاسم المكرر دلالة على أهمية المكان في نفس الشاعر، وفي هذا دلالة على البطولة والمقاومة التي تشهدها المدينة الأفغانية "قندهار" المقاتلة، والتي مازالت إلى يومنا هذا تحت أقدام أمريكا وهي تقاوم الاحتلال.

خامسا: تكرار التراكيب.

يشيع تكرار الجمل في قصائد الغماري، هذا التكرار ظاهرة أسلوبية عرفت في الشعر المعاصر عموما، حيث يلجأ الشاعر "إلى التكرار ليوظفه فنيا في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنية. أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره (2)، وخير مثال عن تكرار التراكيب قول الغماري:

من يرد التتار...؟

ومن يستجيب؟

يا زمان التحدي....

ومن يستجيب؟

لخطا لا تغيب

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة ، ص72.

(2) - مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص172.

لخطا لا غيب**لخطا لا تغيب (1)**

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يفجر عدة تساؤلات، وتتخذ صيغة الاستفهام "من" وحدة تتكرر على امتداد المقطع وفيها دلالة على الرفض و الصمود ومقاومة التتار الذين شنوا حملاتهم الشرسة على ديار المسلمين فسفكوا فيها الدماء وقتلوا آلاف من الأبرياء و انتهكوا الأعراض والحرمات وتناولت أيديهم على دور العلم والمكتبات وتكرار الشاعر لهذا الاستفهام دلالة على استحضار التاريخ وإسقاطه على الحاضر وكأنه يحذر الأجيال القادمة من التخاذل والتهاون.

ومن صيغ الاستفهام المكررة أيضا قول الشاعر:

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلينا

من أيتموا؟

من أئكلوا؟

من أرملوا؟

من صيروا غدنا مئينا! (2)

هذا الاستفهام المتكرر في شكل أسئلة متوالية يعمل على تنشيط الأجواء الذهنية للمتلقي، فيقيم الشاعر حوارا بينه وبين القارئ، هذا فضلا عن الإيقاع الموسيقي الذي يحرك ذهن المتلقي فيحاول الإجابة عن الأسئلة المطروحة.

سادسا: التدوير.

التدوير مظهر إيقاعي، وقد ورد في المعجم الاصطلاحي بمعنى "أن يشترك شطر البيت في كلمة واحدة ويكون بعضها في السطر الأول، وبعضها في الشطر

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص77.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71

الثاني، ويسمى البيت مدورا⁽¹⁾. فالقصيدة المدورة تتيح فرصة تعدد الأصوات داخل النص الشعري، وبذلك فالتدوير "يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"⁽²⁾. وصار التدوير في القصيدة المعاصرة أداة فعالة في تحقيق جمالية النص الشعري، وأصبح التدوير يشكل إمكانية موسيقية تربط بين الإيقاع والدلالة الفكرية والمشاعر العاطفية في آن واحد، وبالتالي تجري المعاني جريانا خلال السطور، ولا يقف القارئ إلا عند نهاية الجملة التي قد تستغرق بيتين أو أكثر، ويكون "بتدوير التفعيلة على السطرين متتالين أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة في النص الشعري كاملا"⁽³⁾. والتدوير بهذا المعنى يعني القضاء على وحدة النغمة المتكررة في القافية، حيث يقوم بخرق الوقفتين معا العروضية والدلالية وقد يشمل جزءا من القصيدة أو القصيدة بكاملها فيكون جزئيا أو كليا⁽⁴⁾، وشعر الغماري يكاد يخلو من ظاهرة التدوير، فلا نكاد نعثر عليه، ولعل قلة وجوده يعود إلى وضوح قوافيه دون تكسير عمود القافية، كما هو الشأن في القصائد المدورة التي تغيب فيها النغمة الموحدة، ومن أمثلة التدوير الدلالي قول الغماري من قصيدة بعنوان "براءة" التي جاءت على بحر الكامل:

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمة في هدب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات...

(1) - أنر أبو سويلم، محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان-الأردن، 1991، ص56.

(2) - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص85.

(3) - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1911، ص220.

(4) - عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة باتنة، ط1، 2002، ص129.

العاصفات...

الناشرات...

الفارقات...

الموغلات مع الهجير

كفروا بمعجزة العصور

عجبا...

ونسخر حين يكبر همهم بين المرايا والقصور⁽¹⁾

في هذا النموذج عمد الشاعر إلى الحذف الذي عوضه بنقاط الاسترسال عن طريق التدوير لتستقيم له البنية العروضية، ومن ثم يتحول حرف "التاء" من حرف روي إلى حرف سجع فقط يقوم بدور إيقاعي داخلي يشبه القافية وما هو بالقافية، ليثري الشاعر نصه بنغم موسيقى متواصل ومسطح يعكس دلالة حلم القادمين من الثغور.

ولجوء الشاعر إلى حذف أحد طرفي العبارة القرآنية: (عصفا، نشرا، فرقا،...) والاكتماء بالطرف الأول كان بهدف تسريع الحركة والحدث، ففي موقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة، ولعل سرعة الحركة والانتقال في الحدث يجعل الصور تتلاحق الواحدة تلو الأخرى، ومن خلال هذا التسارع الكبير يتولد التدوير الذي يتلاءم مع التسارع الزمني للأحداث وتتابعها، دون وقفات لالتقاط النفس، وهذا التدوير الدلالي يقوم بدور إيقاعي داخلي يشبه القافية.

هذا على مستوى الشكل، أما على مستوى المضمون، فإن مصدر إلهام الشاعر قد استجاب لتجربته الفنية التي أراد من خلالها التعبير عن محن المسلمين وفساد أخلاقهم، وتتجلى قدرة الشاعر ومهارته في استدعاء نص قرآني للتعبير عن هموم الذات.

أما التدوير العروضي الذي ينقسم إلى نوعين: "التدوير الجزئي" وهو تدوير في الشطر مهما بلغ طوله وعدد تفاعيله بشرط أن لا يشمل القصيدة كلها، أما التدوير الكلي

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 67.

" فهو الذي تدور فيه القصيدة تدويرا كاملا من أولها إلى آخرها كما لو كانت شطرا واحدا متصلا عروضيا وقافية"⁽¹⁾.

وفي شعر الغماري لا تشكل ظاهرة التدوير سمة بارزة، حيث لا نجد التدوير الكلي إلا في قصيدة واحدة من مجموع القصائد المدروسة كما في قصيدته "شكوى" والتي تتشكل من أربعة مقاطع ونختار منها مقطعين وهي من بحر الوافر:

مفاعيل ...ن/مفاعيلن	أمولاي...الهوى يقتا
مفاعلتن/مفاعلتن	ت من كبدي ومن أملي
مفاعلتن/مفاعلتن	وتركض تركض الظلما
م- فاعلتن /مفاعيلن	ع...تعصر حبة المقل
مفاعي -ن/ ..فاعلتن/فاعيلن	ومني.. آه يشرب دربي السادر
مفاعيلن/ ..فاعلتن/فاعيلن	ومني اه.. يسخر دهري الكافر

* * * * *

مفاعيلن/مفاعيلن/م-فاعيلن	أ أغنية أنا لليل يا مولاي...أصداء
مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن	مواويلي على شفة محنطة... و أشلاء
مفاعيلن/مفاعيلن/م-	جباه الرفض في واديك...
فاعلتن../مفاعيلن	يا وطني ... أما غنى
مفاعيلن/مفاعيلن	وكنا في الهوى ألما
مفاعلتن/مفاعيلن	تترجمه ما فينا
مفاعيلن/مفا...عيلن/م-	على نار الدجى.. تخض-
مفاعيلن/مفاعيلن	على ذاكرنا بساتينا

(1)- محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص58.

فهذا النموذج قد تجسد التدوير فيه وقد مس أبيات المقطعين حيث نلاحظ بعض الأسطر قد انتهت بنصف كلمة، فيضطر الشاعر إلى نقل نصفها إلى السطر الذي يليه، وهذا ما يجعل الأسطر تتابع دون وقفات، ورغم هذا تتابع المدور الذي يجعل المتلقي ملزماً بمواصلة القراءة حتى النهاية، فإنه يولد غنائية وليونة في الخروج عن المؤلف وكسرأله.

ومن أمثلة التدوير الجزئي ما قاله الشاعر في قصيدة بعنوان: "ثورة صوفية" التي وردت على بحر الوافر:

أحبائي.... مفاعيلن

إذا صلبت مشاوير الضجر منا فلاكنا مفاعلتن/مفاعلين/مفاعيلن/مفاعيلن

إذا كانت هموم العشق تمطر في دمي جمر مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعلتن/مفاعيلن

بماء لوصل محترقا مفاعلين/مفاعلتن

فيا رباه... مفاعيلن/م—

أترع مهجتي شوقا فاعيلن/مفاعيلن

وزد في مقلتي أرقا مفاعيلن/مفاعلتن

لأفني في ليالي العشق دربا رافضا مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفا

حدا...⁽¹⁾ علتن

فهذا النموذج يمثل حركة التدوير التي مست الشطر دون أن تشمل القصيدة كلها، وقد تجسد فيها التدوير العروضي والدلالي معاً، إلا أنه تدوير جزئي مس بيتين من القصيدة، وأظهر التوتر الداخلي للشاعر من خلال التسارع في المقطع وفق دلالة واحدة متنامية، ويظهر ذلك في الجملة الشعرية الطويلة المدورة والموزعة على عدة أسطر، ومثل هذا التدوير يعمل على أسر المتلقي في ثنايا التجربة، فيجعل هذا الأخير يعيش جو القصيدة الشعري.

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 100.

وخلاصة القول: إن شعر الغماري تقل فيه ظاهرة التدوير، لأن الشاعر يحافظ كثيرا على القافية، فقوافيه تساعد القارئ على التواصل معه بعيدا عن تلك الحداثة التي تمزق جسد النص، وتعبث بوحداته البنائية المستقلة، بدءا من التفعيلة إلى البحر، وتكسر نظامه الموسيقي عبر السياق الشامل⁽¹⁾، وبالتالي يصعب على القارئ معرفة بداياته من نهاياته وعليه فشعر الغماري يمتاز بالموسيقى الطافحة التي تطرب الأذن مع وضوح في القوافي، وقد استغل الطاقة الموسيقية الصوتية والصرفية والتركيبية التي تتمتع بها اللغة العربية، طوعها لتستجيب في تعبيره عن خلجات نفسه بغية التأثير في المتلقي.

(1) - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص214.

الفصل الثاني:
المستوى المعجمي والدلالي

الفصل الثاني: المستوى المعجمي والدلالي

- 1- الحقول الدلالية.
- 2- الظواهر المعجمية.
- 3- الانحراف الأسلوبي.

إن الشاعر مبدع في اللغة والموسيقى، " ولكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفرداً، ويرتبط المعجم ارتباطاً حياً بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم ابن البيئة، إذ المجتمع وبيئته لهما تأثير على معجم الشاعر اللغوي (...). إن ما يشكل معجم الشاعر ومفرداته ودلالاتها تجربة الشاعر الشعرية فيستمد منها مفرداته ومعانيه"⁽¹⁾.

ولقد تفردت وسائل شاعرنا الفنية على مستوى اللفظ والعبارة، وهذا التفرد راجع إلى خصوصية الرؤيا الشعرية بمضمونها الفني والفكري، والشاعر الغماري كما يرى الدكتور حسن فتح الباب " يملك إمكانيات التطور والقدرة على توظيف الوسائل الفنية الجديدة، ولا سبيل أمامه لإغناء شعره بها إلا إذا اختار الشعر الحر، فهو وحده الذي يفتح له أفاقاً لا حد لها للتعبير عن النفس والعالم والحياة إذا استطاع أن يوفق بين هذا الشكل وبين رؤيته موضوعاً ومضموناً، وروحاً وإيقاعاً..."⁽²⁾. لهذا الجانب أهمية بالغة بالنسبة للشاعر، ذلك أنه المحور الأساسي الذي تدور حوله التجارب النفسية للشاعر، حيث يتم تشكيل البعد الفني الذي يلتحم بالجانب الفكري أو المضمون الشعري، وشعر الغماري من هذه الناحية " مرتبط بالحياة أشد ارتباطاً، بل أن تجاربه تكاد تكون صدى مباشراً لأحداث الحياة على اختلافها...، وهي تمثل رد فعل انعكاسي (رفض)"⁽³⁾، وما سجلته وأنا أقرأ قصائد الشاعر أن الغماري شاعر ثائر على الواقع والظلم وينشد الحرية ويشيد بالقيم الإسلامية، وكل هذه خطوط أساسية وجوهرية في القصيدة الغمارية، وعليه يمكن القول إنه شاعر ملتزم بقضايا أمته ومجتمعه وصاحب رسالة عظيمة، فالموقف الإسلامي الذي يتبناه ليس بالموقف السلبي تجاه الواقع والمجتمع، والبحث في المعجم الشعري للغماري ممكن بالاعتماد على مبدأ الحقل الدلالية التي

(1) - راشد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري لفئة المعلومات، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م،

ص111، 112.

(2) - حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،

1987، ص207.

(3) - الطاهر يحيوي، محمد تومي: شعراء وملاحم، مطبعة أزمزيان، الجزائر، (د.ت)، ص 113.

تتسجم مع الأسلوبية في نظرتها للدلالة، لذلك ارتأينا أن ندرس هذه الحقول في قصائد الغماري التي اختيرت كمدونة للبحث، لنقترب أكثر من لغة الغماري ومعجمه الشعري.

1- الحقول الدلالية:

يعرف أحمد مختار عمر الحقل الدلالي بأنه: " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"⁽¹⁾، كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"⁽²⁾، والحقول الدلالية تساهم في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تكثر عند الشاعر ودلالتها، وهذا ما تتجه إليه الأسلوبية حيث تعتبر أن الألفاظ ممثلة لجوهر المعنى، واختيار الشاعر لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعتها، وتأثير ذلك على الفكرة وكذا في مجاورة الألفاظ لبعضها بعض.

إن نظرية الحقول الدلالية تقوم أساساً على تنظيم الكلمات في حقول دلالية تجمع بينها، فهناك حقل دلالي يشمل على الألفاظ الخاصة بالإنسان، وحقل دلالي ثانٍ يشمل على الألفاظ الخاصة بالحيوان والطيور، وآخر يتضمن ألفاظاً خاصة بالسلاح والحرب وحقل يمثل الألفاظ الخاصة بالزمن والحياة والموت، أما الحقل الدلالي الخامس فيشمل الألفاظ الخاصة بالألوان، والحقل الأخير يحتوي على الألفاظ الخاصة بالبلدان.

1-1 حقل الإنسان:

أ- الحقل الفرعي (أسماء الشخصيات):

لقد وظف الغماري في نصوصه الشعرية أسماء الشخصيات توظيفاً رمزياً، ومن الشخصيات التي استعملت هي: (قيس، ليلى، الفرزدق، فاطمة، ذا يزن، نزار، ثمود، عقبة، طارق، عشتار، عاد، إقبال، علي الفاروق، الحجاج، الحسين....) هذه الشخصيات المختلفة يتكئ الشاعر على رسم ملامحها ليسقطها على الحاضر الرديء،

(1) - أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص79.

(2) - المرجع نفسه، ص80.

فيستعيد ذكرى (صفين) (وذي الفقار) وهو سيف الإمام علي بن أبي طالب حيث يقول:

آتيك من بوابة الشروق

وجها من الأصالة الممتدة العروق

سيف " علي في يدي " و " درة الفاروق "

آتيك

في قصائدي الرعود والبروق

وأترك الناعين في تغريبة اليسار⁽¹⁾

ففي هذا النموذج وظف الشاعر شخصيتين هما (علي بن أبي طالب) و (عمر بن الخطاب) وقد تم ذلك بالإشارة إليهما، فالأول يرمز للبطولة والثاني يرمز للعدل، ونستشف أيضا من هذا التوظيف، ولوع الشاعر الغماري بشخصية الصحابي العظيم والخليفة الجليل علي بن أبي طالب، وروح الطهارة المثالية التي تجسدت في أهل البيت النبوي الشريف وشيعتهم حيث يقول:

قتلوك يا سيف الحسين ويا أصالة "ذي الفقار"

أنت الحروف الخضر تقرأها الشهادة سيف نار

كانوا فكان الرعب يعتصر المسافة والدمار

حبلت بهم رؤيا تخثر في مفاصلها احمرار

في كل كوكبة "حسين" في كل مجزرة "يزيد"

وتظل تهتف يا حسين تظل ترثي...ياشهاد⁽²⁾.

كما وظف الشاعر شخصية (اقبال) الشاعر الإسلامي حيث يقول:

وبين يديك يا اقبال..... في شفقتك أغرودة

(1)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص23.

(2)- مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص36.

وبالآلم الذي عانيت يا إقبال..... بالحلم
وبالصحراء.....(1)

وواضح من هذا النموذج أن الغماري متأثر بالشاعر محمد إقبال، وعلى هذا الأساس الرمزي تكون أسماء ليلي وقيس وغيرهما من أسماء الشخصيات تلويحات صوفية ترمز إلى معان روحية خفية، كقول الشاعر:

"ليلي" تشرئب لها الرقاب.....
يا قدس.....

نحن الرافضون

وإن طغى زبد كذاب(2)

ويقول أيضا:

قيس ولا ليلي

وليلي قصة معارة(3)

ويقول مصطفى الغماري أيضا في قصيدة " أنا المجنون " يا ليلي " مستهلا بذكر

المجنون وليلي، وقصة عشقهما بوادي القرى على طريقة الرمز الصوفي ذاته:

أنا المجنون يا ليلي

وأنت الجن والسحر

أنا الساري بليل الحز

ن لا شفق ولا فجر

وياليلي الهوى العذري

شوقي راعف عمري

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، 103، 106.

(2)- مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص61.

(3)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص33.

على وادي القرى ليبيت

لما هاجني الذكر⁽¹⁾

فالغماري في هذا النموذج ليس هو المجنون، ولا يعرف من وادي القرى غير ما جاء في شعر "قيس بن الملوح" وصاحبته ليست ليلي، وليس الزمان زمانه فالترابط في معاني شعره إذن قائم على أساس الرمز ليس غير، ويرى الدكتور عثمان حشلاف في كتابه (الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، أن اقتصار الشاعر على التجربة الصوفية وحدها أدى إلى اختناق المعجم اللغوي لدى الشاعر وكثرة دورانه في مساحة صغيرة من المعنى، ومن نتائج ذلك أيضا انسحاب شبه كلي من حياة الناس المتحركة باستمرار في الواقع.⁽²⁾ والحقيقة أن الغماري تغنى كثيرا بالعروبة وجعل الشعرية نغما يزدان به القصيد، ووترا يلهب الإحساس والوجدان، فالعروبة أجدادا وأمجادا وبطولات وانتصارات، غير أن الشاعر اصطدم بالأنظمة العربية الرجعية، فكان رد فعله خيبة أليمة، وفي هذا يقول من قصيدة "براءة":

حسبوا التقدم أن نسامح قاتيلينا

من أيتموا؟

من أثلخوا؟

من أرموا؟⁽³⁾

فالغماري من خلال هذا النموذج يسخر من الذين حاولوا أن ينسوا أو ينتاسوا ما ارتكبه الحكام أذئاب الاستعمار والاشتراكيين الجدد من جرائم في حق الشعوب المستضعفة، وكل هذا بإسم التقدم، ويقول الغماري أيضا:

وطن يباع في انحناءة الجباه للمحتل

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص 107.

(2) - حول هذه الدلالة ينظر، عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)،

منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 51.

(3) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 71.

في الزمن المختل⁽¹⁾

ففي هذا المثال يبكي الشاعر الوطن فلسطين الذي بيع بثمن زهيد، وذهب بأعوه يخضعون في ذل وهوان لإسرائيل وحلفائها من أجل الانتفاع بأغراض شخصية، وعليه يمكن القول أن المسألة لا تقتصر على مجرد توظيف بعض الرموز الصوفية، فالأصح أن نتابع هذه الظاهرة في عالم الشاعر النفسي والفكري، فلو كان الغماري صوفيا فهل كان بإمكان هؤلاء أن يصنفوه وفق مذهب صوفي معين، وذلك ما لا نرى له وجود في شعره.

ب- حقل الإنسان (ألفاظ الجسد): وظف الغماري كثيرا من ألفاظ الجسد مثل الوجه، والجبين، والعين، والجفن، والرأس، والشعر، واليد... الخ وعلى سبيل التمثيل لا الحصر فقد وظف الشاعر لفظ " اليد " بعيدا عن معناها المعجمي، كقوله:

يذاها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

يذاها...⁽²⁾

كما وظف لفظة " العين " من نفس القصيدة بقوله:

عينك بري وبحري

وعينك ذاكرة الموج

ملحمة الرمل

عينك فاصلة ونبي

وعينك حين ارتكاض الهجير فرات وري⁽¹⁾

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 28.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 63.

(1) - المصدر نفسه، ص 65.

في هذا النموذج يوظف الشاعر رمز (العينين) الذي طالما شدا على وتره الشعراء المعاصرون منذ كشف عن سحره بدر شاكر السياب في قصيدته (أنشودة المطر).⁽¹⁾

1-2- حقل الألوان:

لقد وظف الشاعر الغماري ألفاظ الألوان في شعره، فاستخدم اللون الأخضر والأبيض والأحمر خاصة، ولكل لون دلالاته في سياقه النصي، واحتل الأخضر المرتبة الأولى من خلال النصوص التي اخترناها مدونة للبحث على سبيل التمثيل لا الحصر، من ذلك قول الغماري:

وينتحر اخضرار اللحن

وغامت لهفة خضراء

أشدو عليك يا سفري

على أبعادك الخضراء⁽²⁾

ويقول من نفس الديوان:

أيا من يحمل القيتار... لا نغما وأغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية⁽³⁾

ففي هذين النموذجين يرمز للشريعة الإسلامية بالخضراء، أما الخاصية الثانية للقاموس اللوني عند الغماري، هو ارتكازه على التراث في التصوير البياني لشدة تعلقه بالجذور الإسلامية الأولى، ويذكرنا قاموسه اللغوي بإشراق مناخه النوراني صفاء وضياء في الأرض والسماء، أزهارا وثمارا في كل الفصول:

(1) - ينظر، ديوان بدر شاكر السياب: دار العودة بيروت، 1971.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة ثورة صوفية، ص 97، 98، 99.

(3) - المصدر نفسه، ص 103.

(صلاة المواسم، الحلم الرطب، تبحر في الشواطئ، ألف غد مزدهر) ويتجلى هذا الفيض في القاموس اللوني إذ يغلب عليه البياض والخضرة (الياسمين، فرع زيتونة أخضر الموسم المقمر).

كما في قوله:

بداها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

يندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر⁽¹⁾

فهذه الأسطر الشعرية تبرز قدرة الشاعر في مزجه بين التعبيرات المقتبسة من القرآن الكريم والصور التراثية، وبين الأخيلا المستخدمة في الشعر المعاصر، فصلاة المواسم تذكرنا بصلاة الاستسقاء وفرع زيتونة أخضر بآية قرآنية: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾⁽²⁾، ثم يأتي التعبير الحداثي في قوله: (يندلع الحزن شلال شوق قديم...)

كما وظف الشاعر اللون الأحمر في قصيدته (ثورة الإيمان):

شيوخية حمراء تشفي غليلهم

ولكنها تدمي القلوب... وتظمي⁽³⁾

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 63.

(2) - صورة النور، رقم الآية 35.

(3) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص 33.

ففي هذا النموذج يصف الشاعر الشيوعية باللون الأحمر، وفي هذا تعبير عن الشر والفساد والحرمان والقهر، واللون الأحمر يرمز به إلى الشيوعية، والشيوعية هي مجرد " نزوة حقيرة تشفي غليلهم وتشبع نهمهم وحقدهم، وإن كانت تؤلم نفوسا وتجرح قلوبا"⁽¹⁾.

ويقول الشاعر أيضا:

كم سجدنا للذئاب الحم

ر في زي الأسود

ورأينا العفة العذرا

ء تهوي كالجليد⁽²⁾

فالشاعر يصور الغرب بالذئاب الحم، وقد زالت عفتنا العربية وذابت كالجليد جراء الخضوع، والخنوع الكامل للغرب، فأصبحنا أمامه بلا هوية ووجود.

1-3- حقل البلدان:

لقد وظف الشاعر في قصائده أسماء بعض البلدان التي لها وقع في نفسه وفي الشعور الجمعي للأمة الإسلامية وهي: (فلسطين(القدس)، والهند، وأفغانستان (قندهار)، والباكستان(لاهور)، والجزائر(أوراس)، وإيران(طهران)) وبلدان أخرى يمجتها الشاعر وينعتها بصفات قبيحة، مثل باريس؛ لأنها تبقى رمزا للاستعمار والتهتك الأخلاقي في رأي الشاعر الإسلامي، كما جاء في قوله:

زعموك باريس الحضارة

ولأنت باريس الدعارة

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلينا⁽³⁾

فالغماري يتحدث عن الذين يزعمون أن الحضارة تأتي من الغرب، ومن أجل التقدم يجب أن نسامح الاستعمار على ما ارتكبه من جرائم، ومن البلدان التي كانت مفخرة الشاعر هي " أوراس " لقوله:

(1) - الطاهر يحيوي: البعد الفني والفكري عند الشعار مصطفى الغماري، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب

الجزائر، 1983، ص120.

(2) - مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص68.

(3) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71.

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد " عقبة "

والشموس الخضر تعتصر النشيد⁽¹⁾

فالغماري يرى في الأوراس إعادة لانتصارات " عقبة بن نافع"، فالتاريخ يعيد

نفسه مرة أخرى عن طريق الأوراس ومجده، وفي هذا ربط بين الماضي والحاضر.

ومن البلدان الإسلامية التي وردت في شعر الغماري هي " طهران " " لاهور "

"قندهار" وإنما نشعر عندما نقرأ قصائد الغماري أنه شاعر لا ينتمي إلى أرض معينة

ذات جغرافية محددة وإنما يكون حيث يكون الإسلام، فهو في القدس، وقندهار وطهران

ولاهور ... وغيرها من البلدان الإسلامية، لأن بين هذه البلدان تراسل حضاري، يقول:

وأرحل شوقاً إلى القدس

شريان وجد إلى قندهار

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين⁽²⁾

من خلال النموذج السابق يمكننا القول أن الغماري صاحب رسالة عالمية

فالإسلام عنده يتجاوز الحدود الإقليمية والقطرية، بل والقارية، فهو يتجاوب مع القضايا

الإسلامية حيث كانت.

1-4- حقل الحيوان والطيور:

لقد وظف الشاعر كثيراً من أسماء الحيوانات التي أراد من خلالها التعبير عن

مكوناته ومضامينه، فأطلق على الغرب عديداً من الرموز الحيوانية، كالدب والذئب

وغيرهما، ومثال ذلك قوله:

حينما يلقي في البور العقيم

(1)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص176.

(2)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص69.

ينسل الليل بشيطان رجيم**وتواري سواة الدب تواريها الصور****والكلام السقط****واللحن الأغر⁽¹⁾**

واللافت أن لفظ " الدب " يجيء بكثرة في سلسلة الرموز الحيوانية التي يستخدمها وهو يعني عنده في الغالب الدلالة المألوفة لهذه الكلمة في الإبداع الإسلامي حيث يشير إلى الشيوعيين الماركسيين مع الغرب الاستعماري عموماً⁽²⁾، ويقول الغماري أيضاً:

تعاون الدب مع الذئب**فزرعوا الخلاف في الأنساب****ووزعو أطروحة مشؤومة****في أمة مقهورة مهضومة****حكم الذئب يرهب الخراف⁽³⁾**

ويقصد الغماري هنا بالذئب الماركسيين والغرب عامة الذي جعل العرب أمة منقادة كالخراف التي تتبع راعيها.

ومن الطيور التي وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية، ويأتي في مقدمتها طائر

"البومة"، كقوله:**البومة الحمراء تغتال الرؤى****فالدوح لا ظل ولا أغصان⁽⁴⁾**

فالبومة الحمراء رمز الشؤم والشيوعية التي تقتل الأحلام والآمال.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 83

(2) - حول هذه الدلالة ينظر، جمال مبارك: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة

الإبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، 2003م، ص 186.

(3) - مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، ط1، 1994، ص 74، 75.

(4) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 51.

ويقول الغماري أيضا:

أنا الطائر رمت الرياح بعشه
فانشل...يطويه الضياع وينشر
شلاء مثل جناحه أشواقه
وجراحه بدم البراءة تقطر
لهب السنين الجائعات بريشه
ويد الخناجر في مداه تزمجر
تتدفق الاحزان في شريانه⁽¹⁾

في هذا المقطع يرسم الشاعر للشعب صورة طائر ضعيف القوى مهيبض الجناح جريح لا يقوى على الطيران، لأن جناحه مكسورة وتقطر دما بسبب سلب فاعليته الطيران، ومن الطيور التي وظفها الشاعر طائر العندليب.

كقوله:

في الزمن الغريب
يثور بالغناء العندليب
يرفض أن يستورد الغناء العندليب
يرفض أن تمارس العهارة
باسم الحضارة⁽²⁾

فالشاعر أراد أن ينبهنا من كيد وخداع المستعمر، وما العندليب إلا الصوت المناضل والرافض للذل والهوان.

(1) - مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص 81.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 28.

1-5- حقل الموت والحياة:

تمثل دائرة الحياة والموت مفتاحاً مهماً من مفاتيح تجربة الشاعر، مفاتيح قضيته مع الزمن بشكل خاص، فنحن نموت ونحيا في الزمن، لأن الزمن لحظات معلقة بين الماضي والمستقبل، والشاعر الغماري من الشعراء المعاصرين الذين توفرت لديهم الغيرة الشديدة، على قيم الإسلام، والتجاوب مع محن المسلمين، حيث ما كانت فهو يعبر عن إحساسه إزاء قضايا الإسلام وتشتد عواطفه تجاه تلك الأقطار التي يكون فيها المسلمون أقلية مضطهدة، ومثال ذلك قوله:

هل لوجه الموت حد؟

يا شباب..

أسرجوا الخيل وشدوا

يا شباب ..

من يدنا تزهو الأيام بالضوء

ويمتد الكتاب

حبنا يهزأ بالموت

ويندى باليقين

حبنا أقوى من الموت

وأبقى من ثلوج القهر

ومن قهر السنين⁽¹⁾

لقد تكررت لفظة الموت ثلاث مرات في هذا النموذج، وهي تحمل دلالات شتى منها أن الموت لا يمكن رده وأن حب المسلم لعقيدته يدفعه لاقتحامه وعدم الخشية منه وفي هذا دعوة للشباب المسلم لاقتحام الموت ومقابلة العدو بشجاعة وثبات، ثم أن طلب الموت ليس رؤية عدمية، وإنما ولادة جديدة فحب الشاعر لعقيدته أقوى من

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص137.

الموت، لأن بيع النفوس في ميدان القتال دفاعاً عن العرض، أو نوداً عن الحرمات يحمل دلالة الحياة التي ترفض الضيم والذل وتفضل الموت على ذلك، وفي ذلك يقول:

أقاتل بإسمك ألف جدار

وكم قتلنتي الوجوه الصغار

لكن بإسمك الصعب أحياء

وأموت وأحياء...⁽¹⁾

ففي هذا النموذج تتجسد لنا ثنائية الحياة والموت، فالفعل أقاتل يقابل الفعل قتلنتي، والفعل أموت يقابل الفعل أحياء، وبين الموت والحياة يتشكل نسيج النص الدرامي ليجسد قمة المأساة والتمزق بين الفناء والحياة.

1-6- حقل الحزن والتشاؤم والاعتراب:

يحتل هذا الحقل حيزاً كبيراً في شعر الغماري، وقد اقتضى الموقف العقائدي للشاعر مواجهة الأنظمة الإسلامية الرجعية، وكان رد فعله خيبة أليمة وشعور حزين على أحوال العرب الذين يستوردون كل شيء حتى الأفكار، فهم مخدرون بفكر الآخر، كقوله:

وإن رؤاهم سراب

ولو نستطيع خلغنا الأهاب

وقلنا لسمريتنا ارتحلي

فكم طاب في الشفرة الانتخاب

باسم الحضارة ينمو استلاب⁽²⁾

فالغرب حسب الشاعر يسلب المسلمين هويتهم باسم الحضارة، وهذا الاستلاب في تزايد مستمر، ويلومهم على تغربهم في فكر الآخر الذي لا يأخذون منه سوى القشور، كقوله:

(1) - مصطفى العمري: حديث الشمس والذاكرة، ص 68، 69.

(2) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 125.

وأزرق مستهتر كفار

يغري الشعوب بصدى الدولار⁽¹⁾

ويقول أيضا:

مذ مارسوا بالطهر كل العهر إنا عريان

مذ أفرغت منا العقول وأطلقت منا اليدان

قطعت يد لم تهو غير هوانها قطعت يدان⁽²⁾

فالشاعر يتحدث عن تغريب عقول المسلمين وتشويه صورة تاريخهم، ولا يكتفي الغماري بالحديث عن غربة المسلمين فقط، بل يتحدث عن غربته هو كذلك، كما في قوله:

كلانا يا غريب الدار رفض يمضغ الألما

كلانا في الدروب الخضر إصرار.. يزيغ دما⁽³⁾

لا شك أن الشاعر يعيش غربة نفسية يتقاسمها مع الشاعر محمد اقبال، وهذه الغربة ناتجة عن رفض الشاعر للواقع الذي يعيشه المسلمون اليوم، فالثورة على الواقع والظلم والإشادة بالاسلام والدفاع عن قيمه الأصيلة كلها خطوط أساسية في القصيدة الغمارية وهذا ما جعل الغماري ينظر إلى واقعه نظرة تشاؤم وحزن، لأنه رافض لحاضره ناع له.

1-7- حقل اللغة النثرية والصحفية :

يتسع المعجم الشعري الغماري أحيانا في توظيف اللغة النثرية الصحفية مثل: (حجم المسافات، حجم الدروب، حجم التحدي لتيأس وجوه الرياح، لتنتحرالريح، الكلام الهجين، اليسار، اليمين، الشعار... الخ).

(1)- مصطفى الغماري: براءة، ص78.

(2)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص34.

(3)- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص106.

فهذه اللغة النثرية الصحفية تمتزج بالصور التراثية ومفردات القاموس الشعري المعاصر، مثل: (رموز، المسافة، مدى، الحضور، الغياب، مثل قوله:

أراهن أن الهوى غير دربك آل

وأنتك إن شل فينا الحضور حضور

وأن ضاق عنا المجال مجال

يداها...

ويزدهر الركب ركب المحبين

ان مع الركب نجوى وعبر الجفاف اخضلال

بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا

بحجم الدروب النضال...

لتياس وجوه الرياح

لتنحرف الريح⁽¹⁾

ففي هذا المقطع يستخدم الشاعر اللغة الحديثة في تصوير لحظة التفجر مستخدماً لفظة (آل) وهي لفظة معجمية مهجورة ترادف السراب، وتبلغ الحدائة أوجها في قوله: (وأنتك، إن شل فينا الحضور حضور)، ثم يستخدم اللغة النثرية الصحفية (حجم المسافات، حجم الدروب، الرياح، النضال).

وعلى هذا المنوال ينسج قصائده من مفردات مقتبسة من القرآن الكريم، أو القاموس اللوني، إذ يغلب عليه البياض والخضرة، أو استخدامه مفردات الإشراق الظاهرية التي يستقيها من القاموس الرومانسي الأثير، مثل كلمة (الرؤى، تسكر، الدجى، يزدهر، الركب، اخضلال، نهر، زلال، عطر، الضياء، الحلم...الخ) ورمز الشريعة الإسلامية بالخضراء يشيع في شعره.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

وفي ختام الحديث عن الحقول الدلالية يمكننا القول أن لغة الشاعر الغماري تكاد تكون نسيجا وحده في سلامة اللغة مفردات وتراكيب، وقاموس الشاعر يزخر بالمفردات المألوفة المتداولة في الشعر الغنائي بمدلولاتها المتعارف عليها، ويشوب نسيجه اللغوي آفة التكرار في الألفاظ والجمل التعبيرية، إذ نجد فيها تلك " اللوازم " التي تشيع في قصائد الشاعر، وهو يرددتها مثنى وثلاث أحيانا، كقوله:

لم تزل في غربة العصر نقاتل

من يدينا يورق الفجر وتختال السنابل

من جرح الدرب للسايرين آلاف المشاعل

لم نزل في (قندهار) الكبر في (طهران)

نار وجدول

لم تزل في غربة العصر نقاتل⁽¹⁾

فالشاعر يستخدم في بداية المقطع (لم نزل في غربة العصر نقاتل)، وفي السطر الرابع بعد سطرين فقط يقول: (لم نزل في قندهار)، وفي السطر الأخير يكرر العبارة نفسها وبهذه الطريقة الأسلوبية تتسم قصائد الغماري الحرة والعمودية، ولا يحتاج الناقد إلى بذل أدنى جهد كي يلاحظ تلك الظاهرة في شعره، كما في قوله:

في الخلايا

في مرايا الشمس

في عقم المرايا

في لهاث الريح

في عبيد الخبز

في خبز العبيد⁽²⁾

(1)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص75.

(2)- مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص132.

فالشاعر هنا يكرر لفظة المرايا، ولا شك أن هذه الكلمة (المرايا) قد تسربت غير مرة لشدة حاجته النفسية إلى البوح بها، ونفس الحال ينطبق على الكلمتين (عبيد/ الخبز) وقد كان الشاعر بإمكاناته اللغوية والتعبيرية في غنى عن هذا التكرار اللفظي. وهكذا نرى أن القصيدة الحرة عند الغماري هي أقرب إلى روح الشعر وقيمه الجمالية الحديثة، وتثبت القصائد التي صاغها على نسق شعر التفعيلة من حيث المستوى المعجمي أن الشاعر مبدع في صورته وتراكيبه اللغوية، وقادر فنيا على المزج بين التعبيرات المقتبسة من التراث وبين تعبيرات الشعر المعاصر.

2- الظواهر المعجمية:

من الظواهر الدلالية في الدرس الأسلوبي التي تتصل بالمعنى المعجمي والتي سنناقشها في هذا المبحث ما يأتي:

- التضاد.
- الترادف.
- الانحراف الأسلوبي.

أ- التضاد **antonymie**:

هذا المفهوم نجده عند اللغويين العرب قال أبو الطيب اللغوي (ت 351هـ) "والأضداد جمع ضد، وضد كل شيء ما نفاه نحو البياض والسواد والسخاء والبخل والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضد له، ألا ترى أن القوة والجهل مختلفان، وليس ضدين وإنما ضد الجهل العلم"⁽¹⁾.

ويذهب بعض النقاد المعاصرين إلى القول بأن ظاهرة التضاد " تعتبر مرتكزا من المرتكزات التي تنهض عليها القصيدة المعاصرة، فهي تجعل من الكلمات والصور حوافز لحمل كلمات وصورا أخرى للبروز أو التوالد أو التفجر"⁽²⁾. وإذا ما بحثنا على

(1)- مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص175.

(2)- محمد لطفي اليوسفي: تحليلات في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص85.

أسلوب التقابل في شعر الغماري، سوف نجده بكثرة، ففي شعره تتقابل القضايا والأبعاد، وليس تقابل ألفاظ ومفردات فحسب بل تضاد في المعاني أيضا، ومن صور هذا التقابل قول الشاعر من قصيدة " الدرب لا يجفو صاحبه"، وهي من بحر الكامل:

أجزائر الألم المجاهد

أنت الهوى

واللاهثون الريح، والحلم المهشم

والعاشقون الزاد، والسفر المقاتل

لا شهوة الغربي تغريه

ولا صدأ المناجل

بالنور تندى كل حنجرة

فتتطلق الفواصل

في بعدها تشدو بأعراس الفتوحات السنايل

للسلم طلعتها تضيء دروبنا

لا للقتابل

للحب

للأطفال

ينمو شطؤها... لا للمعاول⁽¹⁾

يتضح لنا من خلال هذا المقطع الشعري صورة التقابل المتمثلة في وجود

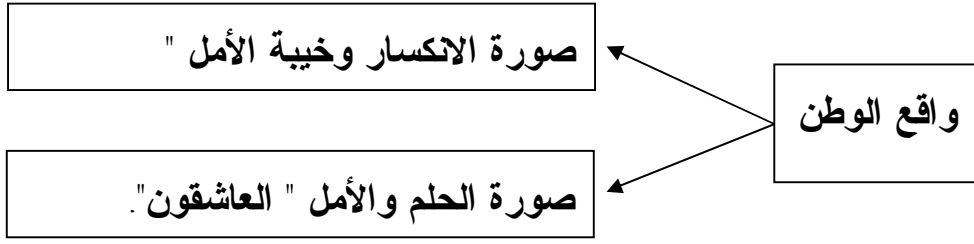
طرفين متقابلين هما:

أ- أعداء الوطن " اللاهثون "

ب- أبناء الوطن الأحرار " العاشقون "

ويمكن التمثيل لهذا التقابل بالشكل الآتي:

(1)- مصطفى الغماري: ، ص186، 187.



إن بنية الواقع توحى بوجود واقع مأساوي، يحتدم الصراع فيه بين اللاهثين الذين يجرون وراء كل خرافة وبدعة جديدة، وأنهم كالريح لا يمتلون إلا أنفسهم بغيهم وضلالهم وجهلهم ونكرانهم والعاشقون المناضلون يقفون ضد كل مظاهر الزيف والنفاق والعمالة في الوطن العزيز. ومن صور التقابل أيضا قول الغماري من قصيدة " من يرد التتار؟" وهي من بحر المتدارك:

حلموا بالخراب الجميل

حلموا بالجديد الأصيل

حلموا بالمرايا التي تعلق النار أشداقها

بالذهول الطويل

(بغصون النقا)

(بعيون المَهَا)

(بالرُصَافَة)

(بالجسر)

واكتحلوا بالغضاحين ليلاتهم سافرت في الصدود

نسينا الحمائل

أم نحن من نسي الله فارتد منسحقا بالقيود

من يرد التتار..؟

من يستجيب؟

يا زمان التحدي..

إجرح الأمام

ومن يستجيب

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب⁽¹⁾

ينبني المقطع الشعري كما هو واضح على عنصر لغوي أساسي هو البنية الفعلية، ومن العناصر التي ينبني عليها الفعل ودلالاته مادته عنصر التعدي واللزوم، فالفعل بوصفه مدخل معجمي قائم بذاته يدل دلالة مطلقة على الحدث الذي يتضمنه، وقد يتحقق هذا الحدث في الواقع اللغوي باستتاده إلى عنصر لساني آخر خارج عن فئته، فيتعدى محققا له ما كان ليتحقق هذا الحدث لولا ذلك العنصر فأمسى كلاهما يلزم الآخر⁽²⁾.

فالبنية الفعلية تنطوي مرة على مسند إليه " فاعل + مفعول " ومرة أخرى على مسند إليه فقط غنية به عن وجود مفعول به "، أما التشكيل الشعري فإنه يقيم بينهما تمايزا مهما في النص فيخص بنية اللزوم بالأسلوب الخبري، ويخص بنية التعدي بالأسلوب الإنشائي، وعلى أساس هذا التمايز الأسلوبي تقوم ثنائية بنائية في النص الذي ينقسم تبعا لذلك إلى جملتين شعريتين⁽³⁾.

وهما حسب النموذج السابق كما يلي:

أ- حلموا، اكتحلوا

ب- من يرد التتار؟

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص79.

(2) - أحمد حساني: السمات التقريبية للفعل في البنية التركيبية مقارنة لسانية، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص67.

(3) - محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع هليو بوليس غرب مصر الجديدة، القاهرة، 2001م، ط1، ص93.

يتجلى عنصر الصراع على مستوى التركيب: الخبر، الإنشاء - الجملة الاسمية، الجملة الفعلية- الغيبة - الخطاب - الإثبات، النفي، الأمر، النهي...⁽¹⁾.

وحسب النموذج المختار للدراسة يقيم الشاعر مقابلة بين بنية الإخبار (بنية اللزوم) وبنية الإنشاء (بنية التعدي)، فبنية اللزوم في النظام اللغوي تتكون من الفعل والفاعل وتستغني عن المفعول به، أما بنية التعدي فإن الفعل لا يكتفي بمرفوعه، وإنما يتعدى إلى مفعوله أو أكثر، والجملة الفعلية بمركبها الاسنادي، يضاف إليها المكون الفرعي وهو المتممات، وفي النموذج الشعري السابق نجد المكون الفرعي يمثل المحور الدلالي، حيث يتكرر المكون الأساسي " حلموا " على امتداد المقطع، وتكرار هذا المكون بدون فرعه يقدم لنا معنى مبتورا يحتاج إلى توضيح، وعليه فإن النظام النحوي لا يتطابق مع نظام التشكيل الشعري الذي يتشكل على قاعدة جمالية خاصة به، وعليه يكون المكون الفرعي هو أساس الوضوح، والبحث عن المعاني التي أرادها الشاعر وهي، الخراب الجميل، الجديد الأصيل، المرايا، الذهول، الغصون، العيون، الرصافة، الجسر. وتتجلى لنا ظاهرة التضاد من خلال هذه المفردات، وهي توحى بالمفارقة التي ينتج عنها صراع، وحينما يقترب الشاعر من نهاية بنية اللزوم يحذف المكون الفرعي، ويحل محلها بنية التعدي الإخبارية في مقابل بنية اللزوم، ثم الانتقال من الأسلوب الإخباري إلى الإنشائي عبر حرف الاستفهام " الهمزة"، وهو رد فعل من الشاعر المغاير لبنية الحلم كما في قوله:

من يرد التتار..؟

من يستجيب؟

يا زمان التحدي..

(1)- محمد مفتاح، تحليل خطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.)،

فبنية التعدي الإنشائية تغطي عليها تساؤلات عدة، وهي توحى باضطراب الرؤيا والبحث عن المخرج، وعليه يكون هذا المثال دليلا على وجود تقابل قضايا وأبعاد، وليس تقابل ألفاظ ومفردات فقط، ومن صور التقابل الذي يجسد قمة الصراع قول الغماري:

أقاتل باسمك ألف جدار

وكم قتلنتي الوجوه الصغار

ولكن باسمك الصعب أحيا

أموت وأحيا ..(1)

هنا يعتمد الشاعر في بناء القصيدة على الصور المتقابلة المتضادة، ليشكل بنية جمالية تتضح في الأفعال الواردة، وهي: " أقاتل ≠ أحيا "، وبين الموت ≠ الحياة تتجسد قمة المأساة، وهذا يوحي بوجود عالمين: عالم الفناء والموت، ومن صور التقابل الإثبات والنفي باعتبارهما قيمتين خلافتين تظهران المفارقة بين حالتين متقابلتين، تتمثل الأولى في إثبات القيمة الحضورية للرعب واليأس، باعتبارهما قاتلتين للشجاعة والأمل في الحياة، كما في قوله:

اليسار الذي منح الرعب مثل اليمين الذي

منح اليأس إنا على الرعب واليأس نجتر أحلامنا

في انتظار ...

من يرد التتار؟

آه لا السيف سيف

ولا الدرب درب

ولا الدار دار(2)

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 68، 69.

(2) - المصدر نفسه، ص 78.

ففي هذا المقطع الشعري يقوم الشاعر بنفي السيف والدرب والدار، فكل ما نفاه الشاعر يتفق مع رؤيته الخاصة لا رؤية الجماعة، لأن السيف موجود إلا أنه ليس سيفه، والدرب موجود ولكنه ليس دربه، والدار موجودة ولكنها ليست داره، ومن الواضح أن جمل التأكيد قامت برصد الواقع المعاش الذي تحياه الجماعة، ويأتي النفي ليتم معنى هذا الواقع الذي يفتقد السيف كرمز للقوة والدرب كرمز لمعالم الطريق والدار كرمز للحرمة، وعلى هذا الأساس يقيم الشاعر تقابلا داخل البنية اللغوية.

ب- الترادف: synonymie

يعد الترادف وسيلة من وسائل تأكيد المعنى وتقويته في نفس المتلقي، وهو "توارد لفظين أو ألفاظ كذلك في الدلالة على الانفراد، أو بحسب أصل الوضع على معنى واحد من جهة واحدة"⁽¹⁾، وقد ظهر الخلاف جليا بين القدماء، كما ظهر بين المحدثين العرب والغربيين حول ظاهرة الترادف بين معترف بوجودها ومنكر لذلك⁽²⁾ وظاهرة الترادف في شعر الغماري تكاد تكون من أبرز ملامح الأسلوب الفني الغماري، كما في قوله:

قتلوا ألف مرة

صلبوها ألف مرة

أحرقوها ألف مرة⁽³⁾.

فالسباق هنا يجعل الكلمات (قتلواها، صلبوها، أحرقوها) مترادفات وقد وظفها الشاعر لتأكيد المعنى.

ومن أمثلة الترادف أيضا:

ومن صديد الليل طاب لهم الشراب

سكروا

(1) - راشد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص 180.

(2) - ينظر في هذه المسألة، أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص 215، 231.

(3) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 72.

ومن مزق الدجى.

تغريهم الخمر اليباب⁽¹⁾

ففي هذا النموذج يوظف الشاعر الترادف بين عبارتي (صديد الليل، مزق

الدجى) ولهما دلالة واحدة، وهو الليل الحالك الظلام.

ومن صور الترادف أيضا:

وكم تعطرت المقابر

وزكت...

فكل جراحنا ورد...

وذكر مفاخر

بوجودها كان الفدى

لا بالموارد والمصادر⁽²⁾

نلاحظ تقارب دلالي بين الكلمتين (تعطرت، زكت)، فكلاهما يدلان على

الرائحة الطيبة التي تنبعث من المقابر التي تضم جثامين الشهداء، ونلاحظ أيضا

الترادف بين كلمتي (الموارد والمصادر) فهما تحملان دلالة واحدة وهي المنبع.

3- الانحراف الأسلوبي:

يعد مصطلح الانزياح حسب رأي عبد السلام المسدي عسير الترجمة، لأنه غير

مستقل في متصوره.⁽³⁾ والانزياح هو ترجمة حرفية للفظة الفرنسية (lecart)، وهو

يعني التجاوز أو العدول، ومفهومه هو خرق القاعدة اللغوية والنحوية من قبل الشاعر،

وقد سماها النحاة واللغويون ضرورة شعرية، فالخروج عن قواعد اللغة انحراف متعمد

نابع من تمسك الشاعر بالحرف دون غيره، وبالكلمة دون غيرها على الرغم من قدرته

(1) - مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص59.

(2) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص182.

(3) - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس، ط1، 1982، ص164.

على استبدالها مع الحفاظ على قواعد اللغة، والتعارض بين التعبير الشعري والنحوي لم يكن مرجعه ضعف الشاعر إذا كان موهوبا ومبدعا ولا قصور لغته، بل إن هذا التعارض أساسه الإرادة الشعرية نفسها⁽¹⁾. وبالتالي فالانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه المؤلف، وانتهاك صيغ الأساليب وشنن الخطاب الأدبي بطاقات أسلوبية جمالية تؤثر في المتلقي.

وتظهر أهمية الانحراف في خلق إمكانية جديدة للتعبير والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدم مع ما تعود عليه الذوق. والمتصفح لقصائد الغماري يصادفه كما هائلا من التقنيات التي لجأ إليها الشاعر مازجا فيها بين التعبيرات المقتبسة من التراث الرومانسي، والتعبيرات المستخدمة في الشعر المعاصر. ومن شعرية الانزياح نأخذ قصيدته " حديث الشمس والذاكرة " حيث يقول فيها:

بداها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

بداها..

ويندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر

بداها

واعصر الحلم الرطب

تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر

بداها..

ويكبر دفء الفواصل..

(1) - ينظر، محمد السيد ابراهيم: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 78.

ويكبر نسل السلاسل⁽¹⁾

فاللغة الحديثة التي تصور لحظة التفجر في المقطع الافتتاحي للقصيدة هي قول

الشاعر:

يندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر

وما نلاحظه على هذين السطرين الشعريين، هو انفصال مفردات اللغة عن

قاموسها اللغوي من خلال تغريبها في بنية الإضافة في قوله: شلال شوق قديم، بركان

عشق، ومثل هذه الصياغة تلغي تماما المفهوم البلاغي النحوي لشرط الإضافة،

وللتذكير فإن الإضافة هي نسبة بين شيئين يتعرف أحدهما بالآخر، غير أن لغة الشعر

تعدل عن مثل هذا النظام حيث تكسر نظام النحو المنطقي، ومن صور التجاوز عند

الشاعر تكراره للضمير دون عودة لمفسر له، كما في قوله من قصيدة " هم الآن " :

هم الآن يبكون في صمتهم

هم الآن يبكون

ومنتقم همجي

وزوبعة من ظنون

هم الآن يبكون

والرعب يختصر الدرب

والدرب أغنية

والأغاني مرايا من الزمن الكلس

تورق بالشوك

هم الآن يبكون⁽²⁾

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص163.

(2) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص119، 120.

نلاحظ تكرار الضمير على مدى المقطع، وإن عدم عودة الضمير إلى مفسر له يؤدي إلى تعميم الضمير، وهذا التجاوز يصبح أكثر غموضاً حين يتكئ الشاعر على إهمال شرط القاعدة وهي عودة الضمير إلى مفسر بعينه، وأن تحميل الضمير من الدلالات يؤدي إلى تأويل متعدد يتباين مع كل قراءة، ولا ينتهي إلى مرجع قار، فقد اشترط النظام النحوي في الضمير أن يعود على الاسم المتقدم، وقد يعود على متأخر في اللفظ متقدم في الرتبة⁽¹⁾، والغماري لم يلتزم بهذه القاعدة، ومن صور الانزياح أيضاً " المصاحبات اللغوية" وهي تنتج عن انزياح دلالي يفرضه المعنى المرغوب فيه من قبل الشاعر، وتعرف هذه الظاهرة بعلاقة الغياب في اللسانيات " الإيحاء"، أي أن غياب مترادفة مع الكلمات في نظام لغوي ما تحقق الكلمة تداعبا في الذهن ببروز الكلمة المألوفة الغائبة، ونجد منها على سبيل التمثيل لا الحصر كما في الجدول التالي:

الجملة المألوفة	الجملة في قصائد الغماري
يا ألف منارة تضيء بعرس طهران السعيد فما لسواد الليل يحجب الضياء الرياح تعصف تذبل وروده جفافاً	يا ألف قافية تضيء بعرس طهران السعيد فما لوجه الليل يسخر بالضياء الرياح تسخر تذوب وروده ألماً
كلانا يا غريب الدار رفض العيش السأم رحنا نضيع أوقاتنا والأنبياء تزيّفها المحطات العميلة فيض عشق	كلانا يا غريب الدار رفض لطلع الألم رحنا نشرب الأيام والأنبياء تخنقها المحطات العميلة بركان عشق
رائحة النفط تنبعث من شفّتي بدوي متوج	رائحة النفط تقطر من شفّتي بدوي متوج

وهي كما نلاحظ ليست بالكم الكبير، لأن الشاعر كثيراً ما تأتي عباراته بأنماط مألوفة وهي هنا أقرب إلى ما دعا إليه جاكبسون حول شعر النحو الكامن في تكرار

(1) - ينظر، صالح فضل السامرائي: معاني النحو، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ج 1، (د.ت)،

الصور اللغوية نفسها، إلى جانب الصورة الصوتية فقد كان هم جاكبسون في شعر النحو هو رسم الفاصلة بين المجازات، والصور النحوية فليست المجازات هي فقط الأدوات الفعالة في الشعر بل ينبغي استثمار الصورة النحوية بوصفها أداة توظيف فعالة كذلك في الشعر .." (1).

ولم يقتصر الأسلوب الفني الغماري على توظيف الظواهر الصوتية والمعجمية توظيفا فنيا، بل تجاوز ذلك إلى المستوى الصرفي والتركيبي، مما أكسب إبداعه شعرية أسلوبا عربيا رقيقا، ينجذب إليه عشاق الأسلوب العربي الصافي الفصيح، وذلك ما نعالجه في الفصل اللاحق من هذه الدراسة.

(1) - حسن نظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص104، 105.

الفصل الثالث: المستوى الصرفي والتركيبى

أولاً: الظواهر الصرفية ودلالاتها.

1- بنية الأفعال

2- بنية الأسماء

ثانياً: البنية التركيبية (أنواعها، أنماطها، أجزاؤها)

1. الجملة الخبرية

2. الجملة الإنشائية

3. تحليل أجزاء الجملة

4. دلالة الجملة من حيث الزمن.

تمهيد:

سأحاول في هذا الفصل أن أدرس الظواهر الصرفية التي شكلت بعداً فنياً وجمالياً في شعر الغماري- شعر التفعيلة نموذجاً- مسلطاً الضوء في ذلك على مزايا اللفظ وبراعة الشاعر في توظيفه، وقد اعتمدت في دراستي على ما اخترته من نماذج شعرية تتوفر على مثل هذه الظواهر الصرفية بغية وصف النظام الصرفي في لغة الغماري.

أولاً: الظواهر الصرفية ودلالاتها:

الظواهر الصرفية تتطوي درسا تحت ما يعرف بـ "المورفولوجيا"⁽¹⁾، وهو العلم الذي يدرس بنية الكلمات انطلاقاً مما يطرأ عليها من تغيير، كالتصغير والإعلال والإبدال والتصريف، فيدرس تركيب المفردات اللغوية وكيفية بنائها وأنواعها المختلفة، لذلك فهو يختلف عن علم النحو الذي يبحث في بناء الجملة وأنواعها ووظائف المفردات فيها⁽²⁾. فعلم الصرف يهتم ببنية كل كلمة بذاتها وطريقة صوغها وميزان قياسها، أما اهتمام النحو يكون بالروابط والعلاقات الإعرابية التي تربط بين الكلمات المختلفة داخل الجملة، وللکلمات العربية حالتان: حالة أفراد وحالة تركيب، فالبحث عنها وهي مفردة يكون على وزن خاص وهيئة خاصة هو موضوع علم الصرف، والبحث عنها وهي مركبة ويكون آخرها على نحو مطابق لمنهج العرب وفي كلامهم من رفع أو نصب أو جر أو جزم هو موضوع علم النحو، فالصرف يدرس الصيغ اللغوية والوحدات الصرفية وموضوعه الأسماء المعربة والأفعال المتصرفة، فلا يعني بالأسماء المبينة والأفعال الجامدة والحروف.⁽³⁾

ومن هنا فإن أساس الدراسة التي سأقوم بها تنطلق من اللفظ الذي هو الحجر الأساس في بناء التركيب اللغوي، مراعيًا في ذلك جذر الكلمة وما يطرأ عليه من تغيير لغرض دلالي أو صرفي يفيد الجمل والعبارات.

(1) - morphologie ترجمت بعلم الصيغ، وعلم الصرف وتركت على أعجميتها.

(2) - ينظر، شحدة فارح وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر ببيروت، ط1، 2000م، ص107.

(3) - ينظر، عادل جابر وآخرون: الجامع في اللغة العربية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان ط4، 1996،

ففي بنية الأفعال تناولت بالدراسة الصيغ البسيطة والمركبة التي كان لها دور هام في التعبير عن دلالات أرادها الشاعر، وفي بنية الأسماء تطرقت إلى دراسة المشتقات وآثارها البلاغية وأنواع الجموع والأسماء بصفة عامة، وفي بنية الأفعال تناولت الصيغ الصرفية البسيطة المفردة، فدرستها من حيث الزمن والصيغة على اختلاف أشكالها وتباين دلالاتها، ثم درست الصيغ المركبة التي تجمع بين الحرف والفعل

1: بنية الأفعال

أ- الصيغ الصرفية البسيطة:

إذا ما ألقينا نظرة أفقية على شعر مصطفى محمد الغماري الذي بناه على نموذج التفعيلة، فإننا نلاحظ تعامل الشاعر مع اللغة تعاملًا جيدًا، وقد استفاد من تعدد صيغ الأفعال واختار ما يناسب معانيه، كما استخدم الأفعال بمختلف أزمنتها وصيغها، إلا أن اللافت للنظر هو سيطرة صيغة المضارع وطغيانها على صيغتي الماضي والأمر، فالعبارة الشعرية عند الغماري كثيرا ما تكون جملة فعلية يتصدرها فعل مضارع، مثل: أحارب، أرمي، تشوي،... الخ

واستعمال هذا النوع من الفعل فيه من السر ما يبرره، ذلك أن اعتماد الفعل المضارع بصورة رئيسة حفظ للمشاعر حيويتها وعنفها وتوترها.

وهذا لا يعني أن الفعل الماضي والأمر أقل حيوية من المضارع، وإنما يتوقف فهم ذلك على معرفة وظيفة الفعل في السياق ومناسبته لمقتضيات الأداء الفني، إذ لكل فعل دوره وأداؤه ووظيفته، فإذا كان الفعل الماضي يناسب القص والرواية، فإن المضارع يناسب استحضار الصورة وبث الروح فيها في الزمن الحاضر أو المستقبل، أما فعل الأمر فلا يتناسب مع هذه المضامين إلا نادرا، لأنه يدل على طلب القيام بالفعل، ولهذا "فالمضارع يمثل تصورا للحدث على نحو يجعله ممارسا وواقعا إذ فيه الآنية والاستمرارية، ويخرج بالمتلقي من حالة السرد إلى التجسيم والعودة إلى مسرح الحدث ووقت وقوعه".⁽¹⁾

(1) - عباس بيومي عجلان: الأداء الفني للنص، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، (د.ط)، 1994، ص 217.

وخير نموذج اخترناه من قصائد الغماري قصيدة بعنوان " ألم هواك " التي تراكم فيها الفعل المضارع بنسبة كبيرة .

جدول رقم (01)

الديوان	بوح في موسم الأسرار
القصيدة	ألم هواك
الأفعال المضارعة	ألم، أراعي، أروية، يمج، تطالع، أقرأه، يمتد، يحطم، يذيب، تضيء، أصنع، تهيم، توغل، أسكر، ألملم، ألف، تكبر، يصنعون، تشتد، تساير، يطول، يأتي، يبكي، تلوذ، تنمي، يورق، أسأل، يغري، يهوي، يقبل، يسكب، ينقض.
عددها	32
النسبة	86.48%
الأفعال الماضية	ثل، صاد، غاص، جاعت، سدت
عددها	05
النسبة	9.80%
أفعال الأمر	0
عددها	0
النسبة	0%

يتضح لنا من خلال الجدول أعلاه، أن الشاعر أكثر من استخدام الفعل المضارع، وهذا يدل على أن قصائده تسكن المستقبل باستمراريتها، لهذا عبر بالفعل المضارع في تسلسل متصاعد كما في القصيدة التي اخترناها نموذجاً للدراسة:

ألم هواك تاريخاً من الألم

ألم هواك

أراعي نجمه

أرويه للريح

ألم هواك

أقرأه صهيلا أخضر القسمات

ومهرا

فارسا يمتد من صفين

يحطم صخرة المأساة

يذيب الحاضر الصخري أنفاسا ربيعية

وأياما تضيء الدرب بالكلم الإلهية⁽¹⁾

واضح من هذا المقطع أن الشاعر وظف كما هائلا من الأفعال المضارعة، وهي تتصاعد نحو اتجاه واحد، وهو العزم على تحطيم صخرة المأساة في إشارة إلى الواقع المرير الذي يحياه الشاعر، لأن الصخرة توحى بالصلابة والتحجر والتكلس، والشاعر عازم على تحطيمها ليحقق أياما تضيء الدرب بالكلم الإلهية، وقد كرر الشاعر صيغة الفعل "ألم" ثلاث مرات، وفي هذا التكرار دلالة على البعد الكيفي المساوي للبعد الكمي في فضاء النص، فهذا التكرار الذي اعتمده الشاعر تأكيد على الملاذ المتسع الذي يجده عند اعتناقه عقيدته السمحة التي يستمد منها قوته وعزمه.

ولو تأملنا الصور المكثفة على امتداد المقطع، لأفينا أن الفعل المضارع يعود إليه الفضل في رسم الصور الفنية، بحيث يكون كل فعل مضارع جزءا من الصورة، أو مساعدا على إكمال معالمها، فالفعل "ألم" مثلا يرسم صورة الملاذ الذي يحس به الشاعر عند اعتناقه عقيدته، فالعقيدة لدى الغماري هي الماضي بعزه ومجده، والفعل "أراعي" يمثل صورة الشوق الذي ينتاب الشاعر بين الواقع والحلم الجميل، والفعل "يحطم" يرسم صورة التهديم والتخريب إزاء صرخة الشاعر التي تدل على سخطه من حاضره المأساوي الذي يعيشه العالم العربي الإسلامي.

والفعل المضارع بهذه الوظيفة يلعب دورا فنيا في التركيب الشعري، وعلى هذا النحو تكثر نسبة وروده في شعر الغماري، حيث قمنا بإحصاء عدد الأفعال المضارعة في القصائد التي اخترناها موضوعا للدراسة، فكانت صيغة المضارع طاغية على

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 57، 58.

الجملة الفعلية بتواتر يبلغ 870 فعلا مضارعا أي بنسبة 75.45%، ولم تبلغ صيغة الماضي إلا 262 مرة بنسبة 25.71%، أما صيغة الأمر فقد وردت ثلاثين مرة فكانت نسبتها ضئيلة جدا، حيث بلغت 2.94% والجداول الآتية توضح نسبة ورود صيغة المضارع في شعر الغماري:

1- ديوان أسرار الغربية

جدول رقم (02)

القصيدة	الصيغة	تواتر الأفعال المضارعة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة المئوية	ملاحظات
حرام	أفعل، تفعل، يفعل، تفاعل، يفتعل، ينفعل	أذوي، يلوب، تطويني، تصلب، أقاد، ييبث، ينشر، يطم، تسافر، تفتش، يتسكع، تضاجع، تستقل، أذكر، سيلهب، يلهب، تلملم، تعتصر، يسفح، تصدأ، ترن، تنتثر، يشربها، تحسو، يغيم، يزدهر، يندمل، ألوب	28 فعلا	70%	تكرار صيغة ألوب مرتين وصيغة يلهب مرتين وصيغة ترن مرتين
ثورة صوفية	ينفعل، يفعل، تفعل	ينتحر، يموت، تبليه، تعصرني، تسقيه، يشرب، يسخر، يملأ، يشرب، ثلوب، تلهث، تركض، تتبت، يعشق، يولول، يمطر، تورق، تركض، يحوس، يخضل، يطوي، تمطر، أترع، أختار، تمرح، ترف، يخلد	27 فعلا	67.05%	تكرار صيغة يشرب، ثلوب، تركض، مرتين
بين يدي اقبال	نساfer، ثلوب، تمعن، يحمل، أروي، ينكر، يرفر، يخضر، يتموج، تورق، يسكر، يجوب، يبعث، أسقيك، يجوب، يزهر، تركض، يعصر، تلوح، تجهض، تتشل، تحلو، يمضغ، أعتصر،	33	80.48%	تكرار صيغة يجوب مرتين	

			يزيغ، تذبذب، تزهو، تحاصر، أحتضر، تهتف، يورق، ينشال، تمتد	
	70.58%	36	تخترق، يجتث، يخنق، تشرب، أكل، تمخر، تشل، تنتحر، يروي، تفوح، تغلك، يذوي، يحفر، تسلي، ترفض، تلهث، تلوب، تنهل، يزهر، يسكب، تمد، تخضل، يسكن، يعشق، أمد، أطوي، ألم، أهوي، اخترق، أسأم، يصلب، ترود، أختار، سأجني، أعتق، أهزم	معزوفة الألم
تكرار صيغة تركض يقتات مرتين، وصيغة تبقى ثلاث مرات	67.85%	19	يقتات، تركض، تعصر، يشرب، يسخر، يحقق، يناغي، تترجم، تخضبل، تقتات، تضرب، تسكر، تكبر، تبقى، يمد، تزف، تبقى، يزهر، يسأم	شكوى
تكرار صيغة تلهث مرتين وصيغة يهوى ثلاث مرات وصيغة يكبر خمس مرات وصيغة تزرع مرتين	89.28%	50	يغرينا، تلهث، توقظ، يصحو، يسخر، تصقلنا، تهوي، تجلو، تزرع، تهوي، نركع، نسكر، نشرب، يكبر، تصحو، يشمخ، ينفخ، تصلب، توغل، تزهر، يرعد، أقرأ، تهوي، يبايع، يرود، يمطر، يورق، أشهد، تهادي، يرف، تزرعني، تخضوضر، يطيب، تختمر، تنزع، تستشعر، تأبى، يعتصر، ليوب، يستجي، يأتمر، يستسقي، ينتثر، يغم، يوغل، يمد، ينتحر، أكبر، تكبد، تسكر	سراب

2- ديوان قصائد مجاهدة:

ملاحظات	النسبة المؤوية	عدد الأفعال المضارعة	تواتر الأفعال المضارعة	القصيدة
/	55.55%	10	تستمعين، تثمر، ترتقبين، تسقين، تثبت، يندى، يعشق، يلقاك، يزرع، ستقهر	تحدي الموت في الدروب المهاجرة
تكرار صيغة يأبى مرتين	85.36%	35	تتفك، يحطر، يدور، يفىء، يستمرى، يعصر، تسخر، يندى، يعب، تبرعم، يشل، تفنى، تذوب، تولول، تلم، تغيم، تدور، تلهث، تحبو، تنأى، تشرئب، تشدها، يتيه، يتماطلون، يعانقون، تمتد، تزهر، تشل، تفك، تلهم، تتخايل، تتواثب، يأبى	إلاك يأبى الدرب
تكرار صيغة يكبر مرتين وصيغة تلتف وتميد وتثور مرتين وصيغة أراك ثلاث مرات	63.35%	83	يكبر، يصمد، يثور، يوري، يسخر، تعلق، تنتث، يجفو، تعصر، تتسبح، تلحد، تعوي، تلم، يورق، يخطر، يعرف، تبتغي، يتاجرون، يضمرون، يحن، يحركها، تصبح، تمتد، تنهار، يكبر، يزجون، تعري، تنقض، يختال، تقتلع، تتدب، تترك، يدمن، تروي، تنطلق، تذوب، ينمو، تنيه، يتاجر، تشدو، تزجيه، أرى، يعصف، ينمو، تغيب، تشاب، يدمن، تلد، يندب، تلف، تختبر، تنصب، ترويك، تميد، ترويه، ألوب، تلتف، تبدد، تستهدي، أفنى، تذوب، أبحر، أستدير، تطل، تعلم، تحتال، يثور، تتعرف، ترسم، تلد، يكبر، تضيء، تخايل، تجود، أراك	الدرب لا يجفو صاحبه

3- بوح في موسم الأسرار

ملاحظات	النسبة المئوية	عدد الافعال المضارعة	تواتر الأفعال المضارعة	القصيدة
/	70.37%	45	يضيء، تشرق، يفور، يورق، انسفحت، تغرق، يشرئب، تعبق، تلم، يحجب، تختنق، ينساب، تخترق، يخفق، تحاصر، انتمو، يجن، تلوكه، تعمق، تحاصر، تباع، تهون، تستباح، توغل، تضم، ترويك، يروم، تمتد، تصل، تمضغ، تجباه، نديرها، ترهب، تصابي، تطاول، يلتهب، تدك، يغزر، يحدوها، يورق، يروق، تضيء، يتاجرون، يضيق، يزدهر	مدي مضائك
تكرار صيغة "ألم" ستة مرات وصيغة تكبير ثلاث مرات وصيغة يغرينا ثلاث مرات	91.83%	42	ألم، أراعي، أروبه، يمج، تطالع، أقرأ، يمتد، يحطم، يذيب، تضيء، أصنع، تهيم، توغل، أسكر، ألملم، أدفن، تكبر، يصنعون، تمتد، تشتد، تساير، يطول، يأتي، يبكي، تلوذ، ننسيه، يورق، أسأل، يغرينا، يقتل، يسلب، ينقض، يهوى، يضيء	ألم هوأك
	61.40%	35	ينفي، يصحو، تورق، أغلو، يغريني، أكن، يجن، تخضر، تحمل، يوحى، تندي، أغلبه، تسكر، يجيب، يموج، ترفض، ترى، تغني، يسافر، يعاطيها، تناوح، تتلى، يجلى، تحسو، تقرأ، تتم، تعلي، تخيل، يفوز، يعد، تورق، يكفر، تتجلى، يزجي، يبلغ	أحببت حب الخير

تكرار صيغة يكون أربع مرات وصيغة تستطيع ثلاث مرات	78.12%	47	يبيكون، تختصر، تورق، تصدأ، تخبو، يكفر، تسكن، تعقص، تحضرت، تغريه، ينضج، يبدأ، تحصرت، ينشعب، تنقله، تضخم، تورم، ينسل، تغني، تسترق، يصرخ، يجن، تأتي، يجزأت، تحزمت، تبشر، تشهد، تهوى، تنفي، تتبعث، تشرب، يسكرون، تروي، تستطيع، ترجي، ينمو، يكفر، يأبى، يرفض، يسترق	هم الآن
---	--------	----	--	---------

4- ديوان مقاطع من ديوان الرفض

ملاحظات	النسبة المئوية	عدد الأفعال المضارعة	تواتر الأفعال المضارعة	القصيدة
تكرار صيغة آتيك، خمس مرات، وصيغة ترفض خمس مرات وصيغة تمارس ثلاث مرات	89.28%	50	آتيك، يثور، تزهو، أترك، يلمع، يرفض، تكبر، تقيء، تضيء، تلعن، يرى، تخضوضر، تهزأ، ينبعث، تموت، تكفر، تستوطن، تمارس، تصغر، يكفر، تولد، تكبر، تزييف، تمارس، يسخرون، يسكنون، تشرق، تنتحر، تنكسر، تمضي، تلهث، تستنهض، ترفع، تصنع، يباع، تعصر، ندمن	مقاطع من ديوان الرفض
/	62.69%	34	يزرع، يكفر، نسخر، يكبر، تزهو، تفور، يمور، تهوي، تنام، تظل، تطل، تباع، ينوء، تعاقره، تحتفل، تمد، تلوك، نسامح، يبيع، يلهث، ترن، يصغر، يشتري، يلجم، يصرخ، تكفر، يحملها، يلمع، أراك، يسلم، تلهب، أغلو، أهواك، تميمس	براءة

5- حديث الشمس والذاكرة:

ملاحظات	النسبة المئوية	عدد الأفعال المضارعة	المثال	القصيدة
تكرار صيغة يكبر مرتين وصيغة يحاول وأعرف مرتين	62.90%	39	يندلع، أعتصر، يكبر، تمتد، أراهن، يزدهر، ينطلق، تياس، تشعر، يمتد، يحاول، تسافر، يريدون، يبيع، يبحث، تخبئها، يضيف، يتسع، أتقيأ، يعبرني، تلفحني، يسافر، تقطر، ترصد، تباع، تزرع، أقاتل، أحياء، أموت، أسافر، أرحل، أعرف، تخضر، يحدثني، تعشب	حديث الشمس والذاكرة
تكرار صيغة يغريه ونقاتل مرتين وصيغة يهوى ثلاث مرات	63.82%	30	تدميك، يخضر، تزهى، عندي، تغني، تمتد، تنمو، يوارى، تدار، يعتلك يعفي، يجري، يغشاه، تعريه، يعلم، يهوي، يشاء، تغشى، تبكي، يرفض، تحمل، تتنوى، تقاتل، يورق، تختل	قندهار المقاتلة
تكرار صيغة يرد خمس مرات وصيغة تغيب ثلاث مرات وصيغ تتعري تهتف يعلم، يستجيب، مرتين	57.14%	24	يرد، يعبر، نجتر، يتوج، تتعري، نمارس، نهتف، نتغنى، ندمن، يعلم، يعلمون، تعلق، يتسجيب، تغيب	من يرد التتار؟
/	83.33%	15	يلقح، ينسل، توارى، ينأى، يعصرون، تنسل، توسع، يتدلى، يتوارى، تغني، تنمو، تندس، تزكي، يتصبى، يتصابا	على هامش لقاح

6- قراءة في آية السيف

جدول رقم (07)

ملاحظات	النسبة المئوية	عدد الأفعال المضارعة	تواتر الأفعال المضارعة	القصيدة
تكرار صيغ ينام خمس مرات	44.89%	22	ينام، أثلو، أتلطي، أصنع، أزرع، تختال، يصنع، يسكب، تغنيا، انتشينا، تسل، يورق، يخجل، تستلهم، ترتاد، تعلق، يمتد	لن ينام الحق
تكرار صيغة نعرف مرتين	61.11%	11	يولد، تولد، تقولوا، يخضر، تحمل، تتاجي، تحلم، نعرف، نعرف	قدر أن تعشق الشمس
تكرار صيغة ينال وينزف مرتين	62.05%	20	يدميها، ينقض، يغرينا، تغنيه، يعرف، استعدناها، لتحضر، ليعود، تمتد، تمتد، تأتي، يرعف، ينالوا، ينالوا، ينزف، نحيها، تحيا، ينزف	حنين إلى خضراء الظلال
تكرار صيغة تغني مرتين	100%	14	يورق، تخضر، أتقيأ، يمتد، تزرع، يعشقها، ينام، أغني، يمتد، يكبر، نغني، نغني	زهرة الحلم اليقين
تكرار صيغة يورق مرتين وتمتد مرتين وصيغة يروي أربع مرات	58.92%	33	ترسم، يورق، تمتد، تهب، تحيل، أهماها، تهب، تباريها، أقطف، تمتد، تندي، تورق، تهوي، تدايننا، تبعث، نعان، نجزع، نعرف، لم نرو، يعشقه، لم نعرف، ينقص، تفرع، يزهر، يروي.	ليس لي إلا هواها
تكرار صيغة تمتد مرتين	97.77%	44	يذقها، يجثم، يمتد، تراه، تغزل، تغني، تداري، يخضر، يدري، يورق، يستحيل، يحلم، يندى، ينبت، يمنينا، نجري، تعمر، ينأى، تطوي، يستجبل، تأخذ، نجري،	أغنية للحزن والجهاد

			نهوي، يتمطى، يغم، ينقص، تلهو، توغل، يحلم، يروي، يواريه، تزهو، يمتد، يهزأ، يندى، يسفر، يعان، يخشى، يعان، يشكو، يولد، يزهر، يمطر، أرتاد
--	--	--	--

7- ديوان أغنيات الورد والنار

ملاحظات	النسبة المئوية	عدد الأفعال المضارعة	تواتر الأفعال المضارعة	القصيدة
تكرار صيغة تغم مرتين	73.17%	30	يغم، تنأى، تلوب، تسلع، يجهضه، ترمده، يغم، أصرخ، ينتحر، نجيب، تحركها، ينثال، تمصمه، ينهل، يمطر، ترتوي، يبهر، يضاجعها، يتسكعون، يضويها، تورق، يتهافتون، تغريهم، تميد، ينخر، أسافر، يرتجل، أتعرف، تخدعني	أواه يا سفر

8- ديوان عرس في ماتم الحجاج:

ملاحظات	النسبة المئوية	عدد الأفعال المضارعة	تواتر الأفعال المضارعة	القصيدة
/	56%	14	يورق، يعتصر، يعمد، نهتف، يهب، تتام، نثور، تنهار، نروي، تختصر، تدر، يطفؤ، يعشقه، تقرؤها	قتلوك

يتضح لنا من خلال الجداول الإحصائية للفعل المضارع، ونسبة وروده في القصائد التي كانت نموذجاً للدراسة، سيطرة الفعل المضارع على الجمل الفعلية في شعر الغماري، لذلك كان التعبير بالزمن المضارع كما يرى بعض النقاد هو الذي "يجعل القصيدة تسكن المستقبل وتمتلئ بفرح الآتي، ونشوة الحلم وترسم المستقبل على صورة آمالها"⁽¹⁾.

(1) - خالدة سعيد: حركية الابداع، دار العودة بيروت ط2، (د.ت)، ص98.

فالفعل المضارع يبيث الحركة بالعديد من الصور، فإذا كان الفعل الماضي يدل على الانقضاء، فالفعل المضارع يدل على الحركة والاستمرار، كما في قول الغماري على سبيل التمثيل:

لم نزل في غربة العصر نقاتل

من يدينا يورق الفجر... وتختال السنابل (1)

إن الفعل " نقاتل " أكثر دلالة وصورة في المخيلة من الفعل " قتل " الذي يدل على انتهاء الحدث، أما صيغة الفعل " نقاتل " مقترن بالحركة وبالفاعل والزمن فيدل على استمرارية الحدث.

أما الصيغ الصرفية التي وظفها الشاعر فنجد منها الفعل الثلاثي المجرد، ولعل أهم صيغة في هذا الاستخدام هي:

1-1 - صيغة (فعل):

ورد بناء - فعل - بفتح العين في قصائد الغماري دالا على القيام بالفعل والعمل وأغلب أفعاله متعدية، وهو أكثر الأفعال عددا، لأنه الفعل الحقيقي الذي يدل غالبا على العمل والحركة، لذلك فهو أكثر تصرفا إذ تقابله ثلاث صيغ في المضارع. (2) ومن الصيغ الصرفية الواردة في شعر الغماري على وزن "فعل" قوله في قصيدة " بين يدي إقبال " :

عرفت الحب يا إقبال

كيف؟ أينكر الوتر؟

شميم العطر من ليلاه حين يرفرف السمر

عرفت الحب في حرف إذا انطلقا

وشاهدت الهوى في الحرف مخترقا

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص75.

(2) - الطيب بكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تقديم صالح القرماضي، نشر وتوزيع عبد

الكريم عبد الله، تونس، ط3، 1992، ص89.

عرفت الحب

عرفت الحب قافلة من الإيمان (1)

إن تكرار صيغة الفعل (عرفت) يتضمن الدلالة الماضية في تجسيد الحدث الفعلي الذي دأب الشاعر على تأكيده، ويجيء بناء فعل - بفتح العين - للدلالة على الجمع، أو التفريق، أو الإعطاء، أو المنع، أو الامتناع أو التحويل، أو الاستقرار⁽²⁾ ومثال ذلك:

قتلوها ألف مره

صلبوها ألف مره

أحرقوها ألف مره

زرعوا الشوك على الأعتاب

مدوا ألف صخره (3)

نلاحظ على هذا النموذج سيطرة صيغة (فعل) على بقية الأفعال (قتلوها، صلبوها، زرعوا، مدوا)، حيث قرنت بضمير الجمع (الواو) لتؤكد على التحويل والتعبير الذي أحدثه أعداء الشاعر الذين أرادوا القضاء على العقيدة الإسلامية بشتى السبل.

1-2- صيغة "فعل":

وردت صيغة "فعل" بكسر العين قليلة الاستعمال في شعر الغماري مثل:

(شربت، ظمئت، شرقت، حسبوا، زهيت... الخ) ومما جاء في قول الشاعر:

فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حيناً

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغزبية، ص 104.

(2) - ابن عقيل: شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، تقديم محي الدين عبد الحميد، ج 4، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، ط 16، 1974، ص 262.

(3) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 72.

على أطلال واديننا
 على نجوى شربت بها شرابا نبضة العسل
 ومن شكوى شرفت بها
 فجرحي ليس يندمل
 وها ظمئت وريقات الرمال السمر
 يا ساقى بأعماقى (1)

نلاحظ في هذا المقطع وجود صيغ صرفية على وزن " فعل " التي تدل على معان مختلفة، فمنها ما يدل على الامتلاء كصيغة (شربت)، ومنها ما يدل على علة كصيغة (شرفت)، ومنها ما يدل على خلو كصيغة (ظمئت) والحقيقة أن صيغة " فعل " ليس لها ضابط وتأتي من كل فعل يدل على حزن أو فرح أو غضب أو امتلاء أو خلو أو علة أو عيب أو لون أو حلية.

1-3- صيغة " فعل " بضم العين:

هي أقل الصيغ ورودا في قصائد الغماري، ومن الأفعال التي جاءت على هذه الصيغة هي: تكبر، تصغر، حلمت، تنقله، وقد وردت هذه الأفعال في قوله:

فأكبر... تكبر المأساة
 في أعماق صحرائي
 وتكبر الصلاة في اشراقه الجباه (2)
 للكفر غنى طائر تموت في أشعاره الأشعار
 ويصغر الألم
 ويكبر التسكع السأم (3)

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص46.

(2) - المصدر نفسه، ص180.

(3) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص22، 23.

حلمت بنا سمر بظلال

لينشعب الشعب في يومه الصعب

تثقله حاجيات المساء (1)

وتكبر ...

تكبر الرؤيا بحجمك يا سمواتي

وتكبر فيك يا زمني المشاوير

وتمتد (2)

إن الصيغ المذكورة في الأسطر الشعرية كلها أفعال لازمة، غير متعدية إلى مفعول، " فكل فعل "فعل" فهو غير متعد إلى مفعول، لأن فعل الفعل في نفسه وتأويله الانتقال، وذلك كقولك كرم عبد الله، وظرف عبد الله. وتأويل قولي الانتقال إنما هو انتقال من حال إلى حال، تقول ما كان كريما ولقد كرم، وما كان شريفا ولقد شرف، فهذا تأويله" (3).

أما الدلالة التي أفادتها الصيغ على وزن "فعل" فهي التعجب، وأن معناه صار كالغريزة و"يجيء بناء "فعل" بضم العين إلا للدلالة على غريزة أو طبيعة نحو: جدر فلان بالأمر، خطر قدره، وإذا أريد التعجب بفعل أو المدح به صار إلى هذه نحو قضاوا الرجل، وعلم بمعنى ما أقضاه وما أعلمه" (4).

فعندما يقول الشاعر: تكبر المأساة، فقد أراد التعجب بمعنى ما أكبرها ! ويصغر الألم، بمعنى ما أصغره !، وتثقله حاجيات المساء بمعنى ما أثقلها ! بينما صيغة الفعل

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص77.

(2) - المصدر نفسه، ص77.

(3) - المبرد: أبو العباس (محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والآداب، مكتبة المعارف ببيروت، ج1 (د.ط) (د.ت)، ص366.

(4) - ينظر: حول هذه الدلالة بن عقيل: شرح بن عقيل تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج2، دار العلوم الحديثة ببيروت، (د.ت)، ص599.

"حلمت" يدل على صفة خلقية، لأنه حلم بمعنى سكن عند الغضب، وسامح في حين أنه قادر على رد الفعل، وهذه صفة خلقية من صفات النفس الطيبة المتخلقة. وخالصة القول أن صيغة الفعل الثلاثي المجرد الواردة في قصائد الغماري قد أفادت معان كثيرة، فكانت صيغة فعل " بفتح العين تعبر عن معان مختلفة يصعب حصرها، أما صيغة فعل بكسر العين فقد دلت على الأعراض نحو صيغة ظميء، بينما صيغة فعل بضم العين فقد دلت على غريزة أو تعجب.

1-4- صيغة "فعل"

ورد بناء فعل بتضعيف العين دالا على معان مختلفة، لأن هذه الصيغة " يكثر استعمالها في ثمانية معان تشارك " أفعل" في اثنين منها، وهما التعدية والإزالة، وتنفرد بستة: التكثير في الفعل، وصيرورة الشيء، ونسبة الشيء إلى أصل الفعل، والتوجه إلى الشيء، واختصار حكاية الشيء وقبول الشيء"⁽¹⁾.

وقد استخدم الشاعر هذه الصيغة بدلالات مختلفة، منها التعدية كقول الشاعر:

غرفتهم فحة الطين صراعا طبقيا

لغة تنسل من رحم إله حجري⁽²⁾

ويقول الغماري أيضا:

يا حمى (سعد)

إلى كم تنتزى بإسمك الحر القيود

شردتنا في منافي الجوع⁽³⁾

غالت موسم الضوء النضيد

(1) - أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، ط12، 1957، ص41، 42.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83.

(3) - المصدر نفسه، ص75.

فالفاعلان: (غرق، شرد) لازمان في صيغة الثلاثي، وقد تعديا إلى مفعول، والتعدية تعني تصيير الفعل اللازم متعديا، وتأتي التعدية بتضعيف الفعل اللازم ليتعدى إلى مفعول واحد، وفي الفعل المتعدي إلى واحد ليتعدى إلى اثنين، ولم يستعمل التضعيف في المتعدي إلى اثنين ليتعدى إلى ثلاثة، ولقد قال ابن هشام " أن الحريري زعم أنه يجوز في علم التعدية إلى اثنين أن تنقل بالتضعيف إلى ثلاثة، وعلق على هذا بأنه لا يشهد له سماع ولا قياس"⁽¹⁾.

كما جاءت هذه الصيغة تدل على معنى المبالغة ومثال ذلك قول الشاعر:

نفتش عن معاني الشوق والإيمان والتوحيد والوحدة

وتنتست غربة فينا مدى...⁽²⁾

وقال أيضا :

هومت كالتقابل مجنونة هذه الريح

مثقلة بالليالي الكبار⁽³⁾

وقال أيضا:

نحن نحن الشهود

يا زمان القيود

يا زمانا يتوج فيه اليهود⁽⁴⁾

فالفاعل " نفتش " يدل على كثرة التفتيش والبحث، والفعل " هوم " يدل على كثرة التهويم لهذه الريح التي تعصف بكيان الشاعر، والفعل (يتوج) يدل على التتويج الذي يحظى به اليهود في زمن الردة والانتكسار.

(1) - ابن هشام، جمال الدين الأنصاري: مغنى اللبيب، دار الفكر، بيروت، 5، 1979، ص680.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص44.

(3) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص77.

(4) - المصدر نفسه، ص78.

وجاءت صيغة "فعل" أيضا لتدل على معنى الصيرورة والتحويل ومثاله قول

الشاعر:

من صيروا غدنا مئينا !

مزقا وأمشاجا وطينا

ولساننا مسخا هجيناً (1)

فالفعل " صيروا" دل على التحويل، وقد ألحق به واو الجماعة والشاعر هنا يريد

أن يستفهم عن حالة التغير التي حدثت في مجتمعه، أي أن غده ومستقبله تحول في كل شيء فلم يبق كما كان سابقا.

1-5: صيغة "أفعل"

هذه الصيغة من أوزان الثلاثي المزيد بحرف، وتأتي لعدة معان: " للتعديّة، أو

للدلالة على أن الفاعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل، أو للدلالة على الدخول في

زمان أو مكان، أو للدلالة على الصيرورة... "(2). وقد وردت في قول الشاعر:

أموت وأحيا ...

وفي شفّتي وعدك الحق

في مقلّتي انتظار

أسافر حتى النهار

وأرحل شوقا إلى (القدس)

شريان وجد إلى (قندهار)

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين

تخضر قافيتي في جبين الفخار

وأعرف أنك ذاتي (3)

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71،72.

(2) - ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج4، ص263.

(3) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص69.

نلاحظ على هذا المقطع الشعري وجود صيغة (أفعل) عدا فعلين (أسافر، تخضر)، حيث تتوالى الأفعال (أموت، أحياء، أرحل، أعرف) وقد دلت هذه الصيغة على السلب، فالشاعر عاش مسلوب الهوية، يعاني من الظلم والقهر، إلا أنه على يقين تام بأن النصر حليفه.

كما وردت هذه الصيغة بمعنى التعدية كقول الشاعر:

أتلو سورة الموت الزوام

أتلظى عقبه

مهرا إلهيا

وطارق...

أصنع الشرق إذا حادت عن الدرب المشارق

أزرع النار على الدرب⁽¹⁾

في هاته الأسطر وردت صيغة "أفعل" أفعالا لازمة، وصارت بدخول همزة القطع عليها متعدية إلى مفعول ما.

1-6: أفعل بمعنى " فعل":

ورد لهذا المعنى في قول الشاعر:

أمقابر الانسان ماشادوا...

وأسموه حضارة؟⁽²⁾

لقد جاءت هذه الصيغة بمعنى "فعل"، وقد أفادت همزة القطع التأكيد، لأن الزيادة مفيدة وإلا كانت عبثا⁽³⁾، والمتأمل في الصيغ الصرفية التي جاءت على وزن " أفعل" قد أسندت في أغلبها إلى ضمائر من نوع واحد، وهو ضمير المتكلم، ومثل هذا التوظيف

(1)- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص23.

(2)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص78.

(3)- ينظر، ابن قتيبة: أدب الكاتب، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط4، 1963.

هو " أهم سمة تطبع شعر الغماري، وهو توفره على الذاتية الحارة، فذات الشاعر تطل علينا من خلال كل جملة شعرية، وقد استطاع أن يمتزج بموضوعه امتزاجاً كلياً، ولعل حرصه على هذه الذاتية هي التي تدفعه إلى استعمال ضمير المتكلم في أغلب الأحيان، ومن ثم فهو قلما يستعمل ضمير المخاطب، ولم يلجأ إلى الصيغ الخطابية إلا في حالات قليلة جداً"⁽¹⁾، وقد أضافت هذه الصيغ الصرفية التي جاءت على بناء "أفعل" عناصر أخرى إلى التركيب عن طريق تعديتها، والشاعر يستخدم هذه الصيغ بالاختيار وبغرض التعبير عن حالات شعورية معينة، لأنها الأصح والأدق في توصيل ما يريد.

7-1: صيغة " فاعل":

الأصل أن يكون هذا البناء بين اثنين، ليدل على المشاركة، وذلك أن يفعل كل واحد منهما ما يفعل الآخر، ويعبر عنه أيضاً بالمفاعلة⁽²⁾، وهذه الصيغة يكثر استعمالها في المعاني الآتية: " للمشاركة والمبالغة والدلالة على أن شيئاً صار صاحب صفة يدل عليها الفعل، وقد يدل (فاعل) على (فعل)"⁽³⁾، وقد وردت صيغة (فاعل) في شعر الغماري للدلالة على المشاركة والمبالغة في قول الشاعر:

ألم على درب الضحى

ألم تحاصره الرياح⁽⁴⁾

يبدو أن الفعل " تحاصره"، قد أفاد المبالغة في الألم الذي أصاب الشاعر، وزادته الرياح حصاراً فلا تتركه يمضي، كما استخدم الشاعر هذه الصيغة في قوله:

حين بيع الكبر في سوق الصغار !!

ضاجعوا الريح..

(1) - نور الدين بوصباغ: "القصيدة النوفمبرية، نشأتها، موضوعاتها، بناؤها" جريدة النصر، الاثنين 30 ديسمبر 1991، ص 7.

(2) - حول هذه الدلالة ينظر، ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص 358.

(3) - عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية بيروت، 1973، ص 35، 36.

(4) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 32.

وغنوا للطواغيت الصغار!!⁽¹⁾

تتجلى صيغة (فاعل) في الفعل "ضاجعوا" الذي اقترنت به واو الجماعة، وقد دل على التيه والضياع والانسياق مع أهوائهم، لذلك فقد أفادت هذه الصيغة المشاركة في المضاجعة.

1-9- صيغة "تفعل":

تأتي هذه الصيغة بخمسة معانٍ "مطاوعة (فعل) مضعف العين والاعتقاد، والتكلف والتجنب والتدرج"⁽²⁾، وقد ارتبط هذا البناء بدلالات متنوعة منها:

- الصيرورة والتحويل: كقول الشاعر:

تضخم فيك المصير

تورم من سرطان العياء⁽³⁾

إن صيغتي (تضخم، تورم) قد أفادت التحويل من حالة إلى أخرى، كما دلت هذه الصيغة على معنى مطاوعة (فعل)، وذلك في قول الشاعر:

جذر الضياع تحطمت

ورأيت في السفح السفاحة⁽⁴⁾

لقد ورد الفعل (تحطمت) على وزن (تفعل) الذي يدل على المطاوعة ومن المعاني التي أفادتها صيغة "تفعل" التدرج، أي التدرج في حصول الفعل كقول الشاعر:

يذاها...

وأعصر الحلم الرطب

تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر⁽¹⁾

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص26.

(2) - أحمد الحملوي: شذا العرف في فن الصرف، ص43.

(3) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص122.

(4) - المصدر نفسه، ص175، 176.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكر، ص63.

فالفعل " تبحر " يدل على التدرج في حصول الفعل، وهو الدخول في البحر تدريجياً، ومن الصيغ الواردة عند الشاعر، وتحمل الدلالة نفسها قوله:

فتسمننا بريق الوهم خلناه اخضلالا

وشربنا من كؤوس القهر خلناها زلالاً⁽¹⁾

إن الفعل "تسمننا" يفيد التدرج في حصول الفعل، أي أن الشاعر تنفس بريق الوهم وتشممه، ومن المعاني التي دلت عليها هذه الصيغة الاتخاذ، وذلك في قول الشاعر:

قتلوك يا سيف الحسين ويا أصالة " ذي الفقار "

وتواثبوا حقدا عليك..تلفعوا شيم التتار !

كانوا فكان الرعب يعتصر المسافة والدمار !

حبلت بهم "رؤيا" تخثر في مفاصلها احمرار !

هم لليمين... وان تعرى زيفهم...كانوا اليسار!⁽²⁾

إن أعداء الحسين اتخذوا شيم التتار، وارتدوا ثياب المغول في هجومهم الشرس وملأوا المكان فزعا، وكان من نتائجه انتهاك الأعراض والحرمات والتخريب والدمار، وقد ورد الفعلان (تلفعوا، تخثر) على وزن "تفعل"، وقد أفادت صيغة "تلفعوا" الاتخاذ، أي أن أعداء المسلمين اتصفوا بالمكر والغدر، بينما صيغة "تخثر" فقد أفادت التحويل من حالة إلى أخرى فالفعل خثر يدل على معنى غلظ بعد أن كان ليناً، أي أنهم يحملون نوايا خبيثة تعبر عما يكونونه من زيف.

1-10- صيغة "افتعل":

ويجيء بناء افتعل للدلالة على المطاوعة ويطاوع الثلاثي، نحو جمعته فاجتمع ويطاوع بناء أفعل نحو: أنصفته فانتصف، ويطاوع بناء فعل نحو: عدلت الرمح

(1)- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص27

(2)- مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص96.

فاعتدل، وله دلالة الاتخاذ نحو: اشترى واختم أو للدلالة على اختيار أو لغير ذلك⁽¹⁾، وتوزعت صيغة "افتعل" في قصائد الغماري على المعاني الآتية:

- **المطاوعة:** "وتعني قبول الأثر وعدم الامتناع عليه، باعتبار المطاوع في الأساس هو المفعول به الذي يصير فاعلاً"⁽²⁾. ومن الأفعال الدالة على المطاوعة هي: تنتثر، نعتصر، أرتوي، تختمر، تستعر، تقطلع، تختبر، تخرق، يلتهم، يمتد، تشتد، يعتلك، يكتحل، فهذه الصيغ جميعاً أفادت المطاوعة التي تقوم مقام "انفعل"، مطاوع فعل نحو نثرته فانثر، وعصرته فاعتصر، ورويته فارتوى، وخمرته فاختم، وسعرته فاستعر... الخ ومثال ذلك قول الغماري:

بداها...

وأعتصر الحلم الرطب

تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر⁽³⁾

وقوله أيضاً:

فانتحري يا مسافة...

إنا لقاء على بعده تعشب الذاكرة⁽⁴⁾

فالفاعلان (اعتصر، انتحري) يدلان على المطاوعة: ولعل الشاعر حين عصر الحلم استجاب له وطاوعه فاعتصر، وحين نحر المسافة استجابت له كذلك فانتحرت، لذلك فإن هذه الصيغة الصرفية تفيد المطاوعة أو الاستجابة.

من الصيغ الدالة عليه في شعر الغماري: (ارتحل، انتهل)، كما في قوله:

حببتي وعيون الليل تصلبني

في غربة الروح... في منفاك أرتحل

(1) - ينظر، شرح بن عقيل: دار الفكر، بيروت، ج2، ص601، 602.

(2) - ينظر، سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ج4، ط2، 1983، ص65.

(3) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص63، 69.

(4) - المصدر نفسه، ص63، 69.

أنت العروبة.

مدي الضوء

قافلة خضراء

من عطرها النشوان أنتهل⁽¹⁾

إن الصيغة الصرفية "أرتحل" بمعنى أرحل، وهي تأكيد للفعل "أرحل" والدلالة نفسها تنطبق على الفعل (أنتهل) بمعنى أنهل وهي تأكيد للفعل أنهل.

- التشارك: ومن الصيغ الدالة على هذا المعنى "تحتفل" التي جاءت في قوله:

وتحتفل البطون

وتمد شهوتها الفنون

وتلوك غنتها اللحون⁽²⁾

ورد الفعل "تحتفل" على وزن "تفتعل" بمعنى التشارك، لأن الاحتفال يفيد أن شخصا قد فرحت معه الجماعة وأكرمته، أي صار كل منهما مشاركا للفرح.

- الاتخاذ: ومن الصيغ الدالة على هذا المعنى تبتغي:

خضراء

ماللمزعة الشمطاء

تلحد في حماها

تعوي في شقة الصقيع

تبتغي أفقا سواها⁽³⁾

فدلالة صيغة "تبتغي" أفقا سواها، بمعنى تتخذ طريقا غير طريق "خضراء"، والمراد أن المزرعة الشمطاء اتخذت طريقا للانحراف بدل طريق الهدى والصواب.

(1)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص113.

(2)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71.

(3)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص177.

1-11- صيغة "انفعل":

ورد هذا البناء في قصائد الغماري بنسب قليلة جدا، وما عثرنا عليه من صيغ قد جاء دالا على المطاوعة، مثل قوله:

فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حيننا

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شرابا نبضه العسل

ومن شكوى شرفت بها

فجرحي ليس يندمل⁽¹⁾

إن الشاعر ينفى في السطر الشعري الأخير اندمال الجرح، وهذا الاستعمال للفظ يطلق المعنى ولا يحده، لأن صيغة "اندمل" فهي مطاوعة صيغة "افعل" فنقول: أدملته فاندمل، وصيغة "يندمل"، تعني أن الجرح أخذ في البرء لكن الشاعر باستعماله البليغ الموحى لهذه الصيغة عبر عن استمرار الهموم والآلام التي جاءت به، ومن الصيغ التي وردت على هذا الوزن صيغة "انكفأت" التي توحى بمدى سطو الآلام التي أمت بالشاعر كقوله:

وما انكفأت هموم الأمس عني

يا أحبائي...⁽²⁾

فقد أفادت صيغة انكفأت المطاوعة فنقول: كافأته فانكفأ، ومن الصيغ الواردة أيضا صيغة (تندس)، فهي تعني إخفاء الشيء، وهي من الفعل دس، يدس، دسا، ولكن استعمال الشاعر لهذه الصيغة جعلها توحى بالمكر والخديعة كقوله:

في صراع الكلم المعجون بالقهر...تغني للرفاق

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص46.

(2) - المصدر نفسه، ص118.

باقة تنمو على درب النفاق

في حواشي الصمت تندس الإبر

إبر... حمى تزكي شهوة الصحو⁽¹⁾

لقد وظف الشاعر هذه الصيغة " تندس " ليعبر عن قمة الخداع والمكر بالإبر والتي توحى بالنزغ الخفي، وفي هذا تعبير عن الحواجز والعراقيل التي ترمي بالشاعر إلى الضياع واللاجدوى.

ومن الصيغ أيضا: " انسفحت " التي تصور سجية النفس المجاهدة الساعية إلى أعلاء كلمة الحق كقول الشاعر:

أفغان

وانسفحت نفوس في ترايك تعرق⁽²⁾

وقوله أيضا:

عرفت الحب في حرف إذا انطلقا

وشاهدت الهوى في الحرف مخترقا⁽³⁾

نلاحظ على صيغة " انطلق " أنها توحى بانطلاقة الروح المجاهدة بالفكر والتعبئة الروحية، وقد دلت على المطاوعة فنقول: أطلقته فانطلق

1-12- صيغة: " فعلل "

هذه الصيغة قليلة في شعر الغماري، وقد أدت دلالات معينة، فقد أفادت إحياء الألفاظ بالمعاني " فنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة

(1)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83.

(2)- مصطفى الغماري: بوح في مواسم الأسرار، ص74.

(3)- المصدر نفسه، ص74.

متبادلة"⁽¹⁾. وقد تألقت هذه الصيغ من مقطعين مثل: لملم، رفرف، ولول، ومثال ذلك قول الشاعر:

دروب الحب

أن أذكر فيا خوفي من الذكرى

سيلتهب... يلتهب العمر

الذي غنى كروم هوى تلملمها⁽²⁾

وقال أيضا الشاعر:

عرفت الحب يا اقبال

كيف؟ أينكر الوتر؟

شميم العطر من ليلاه حين يرفرف السمر⁽³⁾

وقال أيضا:

سرابا يعشق الأرقا

يولول في دمي أرقا

ويمطر في دمي أرقا⁽⁴⁾

وقال أيضا:

نحن لولاها لقي مدت بصحراء رهيبة

عسوس الليل بها وانشق عن رؤيا جديبة⁽⁵⁾

نلاحظ على الصيغ الصرفية الواردة على وزن "فعلل" أنها تمتاز بقيمة تأثيرية وشحنة بلاغية ناتجة عن التناغم الصوتي، بحيث أن وقع جرس هذه الأفعال يحاكي الصورة الذهنية لها، وهذه الأفعال هي: (تلملم، يرفرف، يولول، عسوس)، هذا فضلا

(1) - جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص 16.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 44.

(3) - المصدر نفسه، ص 99 - 104.

(4) - المصدر نفسه، ص 99 - 104.

(5) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 74.

عن التجانس الصوتي لهذه الصيغ، ولعل رحلة واحدة للقارئ في قصائد الغماري يجد مثل هذه الصياغة.

1-13- صيغة "استفعل":

توزع هذا البناء في قصائد الغماري على المعاني التالية:

- **الطلب:** من الصيغ الدالة على هذا المعنى: يستجدي، أستتير، يستسقي، كما في قول الشاعر:

وتأبى الشمس رمزا من

رؤى الناعين يعتصر

وفي قمم الصقيع يلو

ب..يستجدي...ويأتمر

وفوق مقابر الأشبا

ح يستسقي...وينتثر⁽¹⁾

وقال أيضا:

ما كنت أبحر

غير أنني أستتير

بعد الوصال⁽²⁾

فكل الصيغ الواردة على وزن " استفعل " وهي: يستجدي، يستسقي، أستتير، تفيد الطلب، فيستجدي من الجد وهو مد اليد طلبا للعون واستتير لطلب الإنارة ويستسقي لطلب السقاية والاستسقاء.

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص180.

(2)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص183.

- **المطاوعة:** ومن الصيغ الصرفية الدالة على هذا المعنى: تستباح، نستدر وقد جاءت في قوله :

ألم تحاصره الرياح

أسرار غربته على عقم المسافات اللقاح

ما إن تباع كما الإيماء ولا تهون وتستباح⁽¹⁾

وقال أيضا:

فالحب تندى في القلوب وروده حبا وطيبا

أغليه عن أن تستدر به الدموع⁽²⁾

فصيغة " تستباح " مطاوعة صيغة "أباح" نحو: أبحته فاستباح وصيغة " تسترد "

مطاوعة صيغة "در" نحو: درته فاستدر.

1-14- صيغة "استفعلل": معنى " أفعل": ورد لهذه الدلالة صيغة "تستنهض"

في قوله الشاعر:

تمضي ...

وكل همها زيف

وكل زيفها ترات

يلهث في أهدابها اللهاث

تستنهض الأجداث⁽³⁾

إن صيغة " تستنهض " بمعنى "أنهض" وقد فضل الشاعر هذه الصيغة لقوتها

الدلالية ولأنها تستعمل في المعنوي أكثر مما ترد في المحسوس، فقد استخدمت هنا

لتجسد صورة أولئك الخصوم المنحرفون، فوصفهم الشاعر باللهات المنحرفين الذين

(1)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص32.

(2)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص75.

(3)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص27.

يجرون وراء كل خرافة وبدعة، وقد فضحهم الشاعر وكشف أساليبهم في استنهاض الأجداث وكانت الصيغة الصرفية أليق، بمقامهم لمجاوزتهم الحد.

- **الدلالة على الاتخاذ:** ورد لهذه الدلالة صيغة "تستوطن" كما في قول الشاعر:

الحب يا حبيبتى قوافل المدينة

بعد على أيامه تخضوضر الشواطئ الحزينة

تهزأ بالمرافئ اللعينة

تكفر بالبيادق الهجينة

تستوطن المدينة المدينة⁽¹⁾

إن الصيغة الصرفية "تستوطن" بمعنى اتخذت المدينة موطناً لها والمراد اعتناق الشاعر لمحبوبته المدينة وهي عقيدته التي يزداد حبه لها يوماً بعد يوم.

ب-الصيغ الصرفية المركبة:

الصيغة المركبة تعني: "البنية الصرفية المتكونة من (حرف + فعل) أو من فعل الكينونة وما مثله + فعل، حيث يعد الحرف والفعل أو فعل الكينونة وما مثله صيغة واحدة ذات دلالة واحدة"⁽²⁾.

هذه الصيغة شكالت ظاهرة أسلوبية في شعر الغماري فقمنا بتصنيفها على النحو

الآتي:

النمط الأول: أداة (لام الأمر) + فعل

النمط الثاني: أداة (لم) + فعل

النمط الثالث: ما + فعل أو لا + فعل

الصورة الأولى "لِيفْعَلْ": وردت هذه الصيغة المركبة في قصائد عديدة وتتضمن فعلاً مضارعاً مثبتاً ويدل على حدوث الفعل في الحال والاستقبال و" جمل الإنشاء فيما

(1)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص26.

(2)- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص97.

عدا الاستفهام قاصرة على إفادة الحال أو الاستقبال بحسب القرائن، ولا دلالة فيها على الماضي، فالحال أو الاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة والأمر باللام⁽¹⁾. ومثال ذلك قول الشاعر:

تكبيرة تنمو على شفاها بحجم هذا العصر
فلتنتحر يا كفر...

يا أمشاج ...

ولتتكسر يا صارم الحجاج

ولتسكري من رهج الأحقاد يا أمواج⁽²⁾

من الصيغ الصرفية الواردة في هذا المقطع هي: (لتنتحر، لتتكسر، لتسكري)، والذي يستدعي انتباهنا فيها هو تضمنها الأمر باللام وأنها دلت على زمن الحال والاستقبال وبنفس الأسلوب ترد في قول الشاعر:

لتتأس وجوه الرياح...

لتنتحر الريح

أنا بحجم التحدي النضال⁽³⁾

ويقول أيضا :

ليت هذا الزمن البرقي ما كان..

لتخضر السنون

ليعود الزمن الوردي نحيا في رباه

حلما أخضر

وجها عمريا

وصلاة..⁽⁴⁾

(1) - حول هذه الدلالة ينظر، تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979، ص250، 251.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص26.

(3) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

(4) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص59.

ولعل الملاحظ على هذه الصيغ: "لتيأس، لتنتحر، لتخضر، ليعود" أنها تدل على معنى التغيير والثورة، وتعكس لنا بعض السمات النفسية التي تبلور عالم الشعر النفسي، فالغماري يستنكر ويرفض الظلم المسلط على الشعوب، ويحاول أن يستنهض همم الشعوب، ويهتف بصوت عال رافضا حاضره ثائرا عليه، ويتمنى طي صفحة الزمن وقدم آت يثور لأجله ويدعو إليه، وهو يتمثله في صورة الأسمى والأنبيل من قيم الماضي المجيد.

الصورة الثانية: " لم يَفْعَل":

لقد عبرت الصيغة المركبة " لم يفعل" عن نفي وقوع الفعل في الماضي لأن "الجملة الخبرية المنفية فإن الغالب فيها هو استعمال المضارع للدلالة على الماضي، لأنه هو الذي يضم أكثر أدوات النفي لم، لما، ليس، وما، ولا، ولن"⁽¹⁾، وقد وجدنا هذه الصيغة الصرفية المركبة في قول الشاعر:

لم نعان العطش المر

ولم نجزع لهيبه

نحن لولا ظلها لم نعرف الحب

ولولا طيفها لم نرو طيبه⁽²⁾

استخدم الشاعر الصيغ المركبة المتمثلة في: "لم نعان، لم نجزع، لم نعرف، لم نرو، فهذه الصيغ أفادت نفي وقوع الفعل في الزمن الماضي فيتوقف الفعل المضارع عن الاستمرار لأن أداة الجزم (لم) قلبت زمن المضارع إلى الماضي، ودلت عن عدم استمرار، معاناة الشاعر، لأنه يجد لذة في الكفاح والنضال، فالعقيدة تزيد الشاعر إصرارا على الجهاد والصبر رغم المعاناة التي تعرض لها.

(1) - ينظر، تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979، ص246.

(2) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص74.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لأجلك تأكل الأسفار خطوي فالخطى رهق

ولم أسأم

ولم يصلب على شفتي الهواء الألق⁽¹⁾

فالصيغتان: لم أسأم، لم يصلب، قد عبرت عن زمن وقوع الفعل في الزمن الماضي، ودلت على مقاومة الشاعر للعراقيل والحواجز، ولم يظهر ملله، فقد قال سيبويه في باب نفي الفعل: " إذا قال: فعل " فإن نفيه " لم يفعل"، وإذا قال: " قد فعل " فإن نفيه " لم يفعل " " ⁽²⁾.

الصورة الثالثة: " ما فعل "

لقد عبرت هذه الصيغة عن الزمن الماضي المنتهي بالحاضر " ولا ينفي صيغة " فعل" منها أي أدوات النفي التي تدخل على الفعل المضارع إلا " ما"، و أما فيما عدا ذلك فنفي الماضي يتم دائماً بواسطة إدخال الأداة على صيغة " يفعل " ⁽³⁾، وقد تجلت هذه الصيغة في مثل قول الشاعر:

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

يا جرحي القدسي

والنار التي في القلب ثورة

ما كنت إلا في هواك قصيدة خضراء حرة

ما كان ذنبي غير أني عشقتك ألف مرة

ما كنت أبحر

غير أنني أستنير

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص 115.

(2) - سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة - بمصر، ج 3، ط2، 1983، ص 117.

(3) - تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 247.

بعد الوصال⁽¹⁾

إن الصيغ المركبة: "ماعرفت، ماكنت، ماكان، دلت على الزمن الماضي المنتهي بالحاضر، كما دلت من الناحية البلاغية عن تخصيص الشاعر شيء بآخر عن طريق أسلوب القصر الذي يعتمد على النفي والاستثناء، وقد كان لهذا الأسلوب أثرا قويا في أداء المعنى، وتمكين الكلام في النفس وتقريره في الذهن.

الصورة الرابعة " لا يَفْعَلُ ":

لقد دلت هذه الصيغة في قصائد الغماري على المستقبل الممتد أو على الزمن المطلق كما في قوله: " لا تغيب " لا تشاب، لا تروي، لا يضيء، لا تجود، لا تغزيه، لا أمت " وقد جاءت هذه الصيغ في مثل قوله:

يا جرحنا القدسي

لا أمت هوانا

لا ارتياب

كنا الصلاة

وغيرنا ضغث وتصليه كذاب

الله أكبر في الجوانح لا تغيب، ولا تشاب⁽²⁾

نلاحظ على الصيغ الصرفية على وزن " لا يفعل " في النموذج المختار قد دلت على الزمن المطلق، لأن الشاعر يرفض رفضا قاطعا أن يستكين أو يتراجع في سبيل ما قرره وعزم على تحقيقه مهما كلفه ذلك من ثمن، فهذه الصيغ التعبيرية تدل على حقيقة ثابتة إلى يوم الدين.

وفي الختام نصل إلى القول بعد هذه الدراسة للبنية الصرفية، أن الشاعر الغماري قد استخدم مختلف الصيغ الصرفية البسيطة منها والمركبة، وقد تفاوتت في

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175، 180، 181.

(2) - المصدر نفسه، ص180، 181.

نسبة ورودها عند الشاعر، حيث نلاحظ سيطرة صيغة الفعل الثلاثي المجرد المفتوح العين على الفعل المجرد الرباعي الذي يأتي على وزن " فعلل " وهذا يتماشى مع رؤية ابن جني (ت392هـ) في حديثه عن أصول الصيغ الثلاثة، فقد استخدم الثلاثي أكثر من الرباعي، لأنه أقل حروفاً من غيره، ولو كان ذلك لكان الثنائي أقل حروفاً، ولكن استخدمه لأنه أكثر استعمالاً وأعدل تركيباً، ويعلل ذلك بقوله: " أعلم أن الجواب عن هذا الباب تابع لما قبله والمحمول على حكمه، وذلك أن الأصول ثلاثة: ثلاثي، ورباعي، وخماسي، فأكثرها استعمالاً وأعدلها تركيباً: الثلاثي، وذلك لأنه حرف يبتدئ به، وحرف يحشى به وحرف يوقف عليه "(1).

إن ما ذهب إليه العلامة اللغوي " ابن جني " وتحليله لاستخدام العرب صيغة الفعل الثلاثي في المجرد أكثر من غيرها من الصيغ، ينطبق على محاولتنا التطبيقية في شعر الغماري فوجدنا صحة ما ذهب إليه، وهو أن الثلاثي كثر استخدامه لخفته أكثر من غيره من الصيغ، ولدلالته على معان كثيرة يصعب حصرها، وخاصة أن الفعل الثلاثي المجرد المفتوح العين تقابله ثلاث صيغ في المضارع: فتح ضم، وفتح كسر، وفتحتان، أما المزيد بحرف واحد، فيأتي في الرتبة الثانية من حيث الاستعمال صيغته "أفعل" ثم بقية الصيغ بنسب متقاربة.

كما نلاحظ أيضاً سيطرة صيغة الفعل المضارع على صيغتي الماضي والأمر وتوصلنا على إثرها إلى حقيقته مفادها أن مدار الصورة الفنية في شعر الغماري تعتمد كل الاعتماد على الفعل المضارع الذي كان له الدور في الأداء الفني، إذ يعبر عن المضامين وتصوير الأحداث، وتتجلى فيه الأنوية والاستمرارية، ويخرج بالمتلقي من حالة السرد إلى التصوير، كما في قول الشاعر:

هم الآن يبكون في صمتهم

(1) - ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني 392هـ) -: الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت ج1، ط2،

(د. ت)، ص55، 56.

هم الآن يكون

ومنتقم همجي

وزوبعة من ظنون

هم الآن يكون

والرعب يختصر الدرب

والدرب أغنية

تورق بالشوك

هم الآن يكون⁽¹⁾

إن تكرار الفعل المضارع "يكون" في بنية النص أبان عن وجود حركة بتحوّله إلى فاصلة زمنية، ولكنها لا تؤدي وظيفة التوقف أو الانقطاع، بل تؤدي وظيفة الاستمرار لزمن الفعل، والتأكيد عليه بالتكرار، وفي هذا دلالة على الحزن والكآبة، وبفضل هذه الصيغة الصرفية المتكررة تتعمق دلالة الصورة، فتجسد لنا صورة هؤلاء الباكين الذين يذرفون الدموع بدون توقف، وعليه فقد كان للفعل المضارع دور في تجسيد الدلالة النفسية إلى جانب الدلالة الفنية التي تحققت عن طريق تكرار النغم الموسيقي الواحد مما أضفى على المقطع سمة التأثير على المتلقي.

أخيراً يمكن القول أن البنية الصرفية في شعر الغماري من حيث المعاني الدالة عليها كانت معبرة عن المعاني والقيم الشعورية التي تجيش بها نفس الشاعر، وأن مدلولات هذه الصيغ على اختلاف أوزانها تبقى عقيمة الدلالة ما لم تتحد مع غيرها من الصيغ لتشكل بنية لغوية ذات مدلول فني وفكري.

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 119.

ثانياً: بنية الأسماء

تشكل الأسماء في شعر الغماري مادة صرفية ثرية، وقد تبين لنا ونحن نتصفح قصائده التي بناها على نموذج شعر التفعيلة، أن المشتقات وصيغ الأسماء تمثل بروزاً أسلوبياً وقيماً صرفية لها دلالات ومعان عديدة داخل الجمل والعبارات.

1- جمع التفسير :

لقد اتضح لنا أن الشاعر حشد في قصائده أيضاً من جموع التفسير لخدمة بعض الوظائف الصرفية، وقد اتخذ من أسماء جمع التفسير مادة طيبة في إثراء قاموسه اللغوي، وقد جاءت جموع التفسير معبرة عن عدة معان منها مشاهد الحرب وأجوائها مثل: "الدماء، السلاسل، القيود، الجيوش، القنابل، ولم ترد هذه الصيغ في قصيدة واحدة بل كانت شائعة الاستعمال في جميع القصائد التي اختيرت مدونة للبحث، ومثال ذلك قول الشاعر:

يكبر دفء الفواصل

ويكبر نسل السلاسل

كانت مجالسهم بالسكون تضج

وعبر الضجيج تباع القضية

وتزرع باسم العروبة سمر الدروب مشانق

ومن دمنا يا زمان الضحى والزنايق

ومن دمنا الحب والحرب

نحن الأغاني

ونحن البنادق⁽¹⁾

يذكرنا هذا المقطع الشعري بالثنائية التي تجمع بين الحرب والسلام، كما في قصيدة "الإنسان الكبير" للشاعر محمد الصالح باوية من ديوانه "أغنيات نضالية"،

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص61.

فالشعب الجزائري حسب رأي الشاعر شعب مسالم ويلجأ إلى الحرب إذا فرضت عليه، ونلمس من خلال النموذج المختار اللغة الثائرة التي تشكلت في جموع دالة على الرفض والثورة، ومن الجموع الدالة على الظلم والقهر قول الغماري:

وشربنا من كؤوس القهر خلناها زلالا

ونسخنا بالشعارات الكتاب

وغدونا...وعلى أشلاتنا تعلو القباب

وانتبهنا

فإذا معبودنا خبز

وناديننا ذئاب

أه يا أحبائنا الأغلين ما جدوى الحياة

حين غبتم فتناeinنا عيوننا وشفاه

كنتم الأئس وكنا نغما أخضر

شوقا

وصلاة⁽¹⁾

إن جموع التكسير الواردة في هذا المقطع هي: " كؤوس، الشعارات، أشلاء، ذئاب" فالشاعر يهدف من خلال توظيفه لهذه الجموع إلى التعبير عن رفضه الواقع الرديء، وما من واقع أشد قتامة وأكثر مرارة من الواقع العربي المشتت بين واقعية الصمت والقمع والاستيلاء والغربة والضياع والنفي.

كما وظف الشاعر جموعا ذات لغة نثرية صحفية مثل: الرياح، المسافات، الدروب، الشوارع، الشباب، المجالس، الجماهير، الشعوب، البشر، ومثال ذلك قول الغماري:

أراهن أن الهوى غير دربك آل

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص28.

وأنتك إن شل فينا الحضور حضور..

وان ضاق عنا المجال مجال

يداها

ويزدهر الركب ركب المحبين

أنا مع الجفاف اخضال

بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا

بحجم الدروب النضال

لتياس وجوه الرياح

لتنحدر الريح⁽¹⁾

ففي هذا المقطع يستقي الشاعر ألفاظه من ينبوعه التراثي والرومانسي الأثير، فهو ينسج عباراته وصوره من (أل، يزدهي الركب، اخضال، نهر زلال، ومن اللغة النثرية الصحفية والتي وردت على صيغ جموع التكسير كقوله: المسافات، الدروب، الرياح، دون ضرورة فنية، ومن أبرز ملامح الأسلوب الفني للغماري هو استخدامه لمفردات الاشراق ومعانيه الظاهرية كقوله:

يداها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

يداها

يندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر

يداها

واعتصر الحلم الرطب

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

تبحر في الشواطئ

ألف غد مزدهر

يذاها

ويكبر دفء الفواصل

ويكبر نسل السلاسل⁽¹⁾

إن صيغ جمع التكسير الواردة في هذا المقطع هي: المواسم، الشواطئ، الفواصل، السلاسل، فهذه الجموع "يقوم الرمز الطبيعي فيها بتوحيد الذات بالعالم، والتعبير عن دلالات تجربة الشعراء باستنباطهم لطاقت هذا الرمز، وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة"⁽²⁾، فقد جاءت هذه الجموع مزيجا رائعا من الوضوح والإشراق والجمال، لكن الشاعر أخذها من الطبيعة ورمز بها إلى معان مختلفة.

ومن الجموع التي كان لها حضور في قصائد الغماري "جمع المذكر السالم" الذي حقق بعض الدلالات الأسلوبية، كالتهمك والسخرية من أولئك الذين يناقضون نهج الشاعر وموقفه الفكري، كما في قوله:

ما للجباري؟

في مزايدات الصغار يتاجرون

كم يضمرون لغدنا همما يجن بها الجنون

متأشركون

وإنهم باسم الحضارة مشركون

متأمرون

يسارهم زمر يحركها اليمين

دعواهم سحب الظنون⁽³⁾

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 61.

(2) - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ط1، 1991م، ص 282.

(3) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص 177، 178.

يقوم وصف الشاعر لهؤلاء المتجبرين على تلك المفارقة بين طموح الشاعر ورفضه لواقعه الراهن، ووظف الشاعر صيغة جمع المذكر السالم ليوحى بها إلى دلالات عميقة، فلم يشر إلى أسماء مذاهب أعدائه، بل اكتفى بالإشارة إليهم بشعاراتهم الجوفاء التي تحن إلى الاستعمار بكل شوق وهيام، فقد عدل الشاعر عن ذكر مذاهبهم لمقصد دلالي هو التحقير لمذاهبهم واكتفى بوصفهم بنعوت ذميمة تليق بمقامهم مثل: "اللاهثون، يتاجرون، متأشرون، مشركون، متآمرون،... الخ وهذه الصفات التي ألحقها الشاعر بهم وفق صيغة الجمع أبرزت وقاحة هؤلاء الأوغاد.

كما استخدم الغماري صيغة "جمع المؤنث السالم"، كما في قوله:

كفروا بمعجزة العصور

بالمرسلات...

العاصفات...

الناشرات...

الفارقات...

الموغلات مع الهجير⁽¹⁾

فهذه الجموع المؤنثة السالمة صاغها الشاعر من اقتباسه لبعض المفردات القرآنية من سورة المرسلات في قوله تعالى: ﴿وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا {1} فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا {2} وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا {3} فَالْفَارِقَاتِ فَرَقًا {4}﴾⁽²⁾ فقد دل هذا التوظيف على تأثر الشاعر بالأسلوب القرآني وتشبعه بالثقافة الإسلامية.

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 67.

(2) - سورة المرسلات: رقم الآية: 1، 2، 3، 4.

2- اسم الفاعل:

يعرف اسم الفاعل بأنه "اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل"⁽¹⁾ ويصاغ من الفعل المبني للمعلوم، فمن الثلاثي على وزن فاعل ككاتب، ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر كمكرم، ولقد ورد اسم الفاعل في شعر الغماري بكثرة، ومثال ذلك قوله:

ومنى...آه يشرب دربي السادر
ومنى آه .. يسخر دهري الكافر
جناح الضوء للसार
ين يخفق بالهوى لحنا
إلى ما يا طيور الفجـ
ر تضرب فيك أسفار
وتسكر منك قافية
مهاجرة...واعصار
وتكبر فيك يا طير الضـ
حى القدسي أسرار
وتبقى أنت في وادي
السراب مولولا غرد
كقيتار .. يمد الضوء
ء فاصلة ترفه مدى
وتبقى أنت وجه الغربة الساحر
وتبقى أنت رمز الرفض للحاضر
ليزدهر دربنا السادر

(1) - عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص75.

ويسلم دهرنا الكافر⁽¹⁾

من الصيغ الصرفية الواردة على وزن "فاعل" في هاته الأسطر الشعرية هي:
 (السادر، الكافر، السارين، مهاجرة، مولولا، الساحر، الحاضر) ليعبر الشاعر عن
 رفضه التام لكل نهج لا يتماشى وعقيدته.
 ومن الصيغ التي وردت على غير قياس وزن " فاعل " هي صيغة " شيخ " كما
 في قول الشاعر:

شهودك في الليالي...النار يا شيخ المحبين

وكم تحلو عذابات الهوى النار في سحر المناجين⁽²⁾.

فهذا البناء قليل نحو: شاخ فهو شيخ وطاب فهو طيب وشاب فهو أشيب⁽³⁾،
 والجدير بالملاحظة أن الشاعر الغماري يلجأ أحيانا إلى تحويل صيغة فاعل للدلالة على
 المبالغة والكثرة في الحدث باستخدام أوزان مشهورة تسمى صيغ المبالغة، كصيغة "
 فعال " مثل قول الشاعر:

فمن المشارق نحن

يا عشاق بالتاريخ أولى

جمر الغناء يفور من أعماقنا بوحا ووصلا⁽⁴⁾

إن صيغة " عشاق " تدل على المبالغة في العشق، وهي مأخوذة من اسم الفاعل
 "عاشق"، ومثالها صيغة " نضار " في قول الشاعر:
 كطاقم يلمع الفكين من عظم أو من نضار⁽⁵⁾ !

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغزبية، ص 146، 147.

(2) - ينظر، ابن عقيل: شرح بن عقيل، مكتبة السعادة القاهرة، ج2، ط14، 1965، ص: 134، 136.

(3) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 78.

(4) - المصدر نفسه، ص 78.

(5) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 24.

حيث عمل الشاعر على مبالغة صيغة "فاعل" في لفظة "نضار" وهي مأخوذة من كلمة نضير وهي الجميل من الذهب والفضة، ويفضل مبالغة لفظها، فقد أفادت الشيء الثمين والخالص من كل شيء.

ومن الصيغ المستعملة عند الشاعر صيغة "كذاب"، ومثالها قول الشاعر:

وطني إذا غنيت أنت لي الغناء المستطاب

باق وإن كفر الهجير وأرجف الزمن الكذاب (1)

نلاحظ على صيغة "كذاب" أنها أفادت المبالغة وتأكيد المعنى، لأن هذه الصيغة مشددة العين تدل على الإنسان كثير الكذب، وقد وظفها الشاعر ليوحي بمدى حبه لوطنه وخلوده في نفسه مهما امتدت خيبة الأمل إليه، فهو باق على عهده رغم العهود والوعود التي استحالت إلى كذبة كبرى، لذا فجر الشاعر موقفه النضالي على كل مظاهر الزيف والنفاق والعمالة في هذا الوطن، كما نجد صيغتي "عطاش" و"شلال" في مثل قول الشاعر:

ويداك، يا حلم العطاش.

يداك شلال رحيم

أفنى

تذوب صباية عطشى إلى وطن النجوم (2)

لقد أفادت صيغة "عطاش" المبالغة في شدة العطش وإحساس الشاعر بحاجته إلى شرب الماء، ثم مقابلة هذا العطش الشديد بكلمة "شلال" التي تعني تدفق الماء بكثرة، وهذه المقابلة بين العطش وندرة الماء بشلال يتدفق منه الماء بغزارة لا شك أنها جميلة وخاصة إذا ربطنا العطش باليأس والهموم والشلال الذي يذيب هذه الهموم،

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 76.

(2) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص 183.

وفي هذا التقابل بين المعنيين ينتج عنه روح وحركة، بل بينهما صراع وتغالب فهذا الشلال يقضي على العطش الذي يرمز إلى جمود آمال الشاعر.

ومن الصيغ التي أفادت المبالغة أيضا صيغة "فعول" مثل قول الشاعر:

وبالآلم الذي عانيت يا اقبال ... بالحلم

بقافية الخلود .. بلحننا تمتد أوطان⁽¹⁾

فصيغة "خلود" أفادت المبالغة في تخليد مكانة الشاعر الإسلامي " محمد اقبال " الذي ملأ الدنيا بأشعاره، ومثلها صيغة: جنون، جروح، حرون، الفاروق، العروف والتي وردت في قول الشاعر:

ويكبر التسكع السأم

بحجم من غنوا له ... ويسخرون

ويسكنون صوته الصوت الصدى

الصوت الحرون

أتيك من بوابة الشروق

وجها من الأصالة الممتدة العروق

سيف " علي " في يدي ودرة " الفاروق "⁽²⁾

فصيغة "حرون" أفادت المبالغة، لأن معناها أصلا: من الفعل حرن يحرن حرنا الحمار، أي تعاصى عن الانقياد فهو حرون، ولكن الشاعر بعث في المفردة روحا جديدة، حيث جعل للتسكع وهو مدرك معنوي كالصوت الصدى الذي لا يسمع، ولعل الشاعر بتشبيهه هذا يوحي بالعجز عن النطق، وقد جرى المعنى مجرى التجسيد، والتشخيص، وعلى هذا المنوال وردت صيغ المبالغة في شعر الغماري، وقصائده طافحة بمثل هذه الصياغة التي تجعل المعاني الذهنية صورا معبرة ومتدفقة بالمعاني.

ومثلها صيغة "خلود" في مثل قول الشاعر:

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص106.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص22، 23.

والحلم في دمائها تغريبة الأحرار

في زمن الطاعون والردة واليسار!

في الزمن المتاجر السمسار! ! (1)

إننا نلاحظ عدول الشاعر عن استخدام صيغة اسم الفاعل "طاعن" إلى صيغة أخرى للتعبير عن سمات الزمن الرديء، فصيغة طاعون تدل على المرض القاتل الذي عم شره كوباء تعرف البشرية مآسيه عبر التاريخ.

3- اسم المفعول:

يعرف اسم المفعول على أنه: اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول وهو بدل على وصف من يقع عليه الفعل. (2)

ويصاغ من الثلاثي على وزن مفعول كمضروب ومقروء، ومن غير الثلاثي فيكون كاسم فاعله، ولكن بفتح ما قبل الآخر نحو مستنثار، ومشترك، وقد وظف الغماري صيغة " مفعول " للدلالة على وصف المهازل وصور الانكسار والهزائم، كقول الشاعر:

ألم هواك تاريخا من الألم

ألم هواك

أراعي نجمه

بلحن من شفاه الدرب مجروح

والغيب مشلول التسايح (3)

نلاحظ في هاتيه الأسطر ورود صيغتي " مجروح، مشلول "، وكلاهما تدلان

على الألم والمعاناة التي يواجهها الشاعر، ومما جاء من هذه الصيغ قول الغماري :

يتوارى الموت خلف (الزئبق المبلول)

جفنين

(1)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص25.

(2)- عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، ص81.

(3)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص57.

وموسيقى

وخبزا للرفاق

في صراع الكلم المعجون بالقهر ،، تغني للرفاق

باقاة تنمو على درب النفاق (1)

وظف الشاعر في هذه الأسطر اسم المفعول (مبلول، المعجون) للتعبير على حالة الحزن التي تحيط به جراء كيد وخداع المستعمر، فهو يتستر خلف أقمعة المودة والسلام.

وفي ختام هذا المبحث يمكن القول أن الكلمة في شعر الغماري عنصر حي يستمد حيويته من السياق، فيؤثر فيها وتؤثر فيه، فهي كمثل الكائن الحي يكتسب حياته بالتفاعل مع أبناء جنسه، ولكن لا قيمة لهذا الكائن إذا لم يوضع في إطاره الواسع وهي الجملة، وما لغة الشعر إلا التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحى به هذه الكلمات. "والكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية، وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه لدلالة هذه الكلمات، وإنما هي تجسيم للوجود فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم " (2).

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص84.

(2) - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ص64.

ثالثاً: البنية التركيبية:

1- المستوى التركيبي في شعر مصطفى الغماري :

- مفهوم الجملة:

الجملة هي عنصر الكلام الأساسي، إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة، ويحول المنتفع مادة فكره إلى كلام معبر بواسطة الجمل، ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك، وقد يختلف تعريف الجملة وفق تصور العلماء لها، أو حسب العلم الذي يسعى إلى تحديدها، فهي لدى معظم علماء الفلسفة والمنطق والدلالة أدنى عنصر للكلام المفهوم، أو أدنى عنصر من الكلام الذي يؤدي معنى تاماً ومركباً في آن واحد، إذ يحصل المعنى الجزئي بالكلمة المفردة، وهي لدى علماء التواصل صورة للفهم والإفهام يعبر بها الباحث عن فكرة بسيطة أو مركبة، ثم يسكت بعدها ويكتفي المتلقي بما استمع من معنى مفيد أو تام أو مركب.

وتطرق النحاة القدامى إلى مفهوم الجملة، وقد ذهب قسم منهم إلى القول بأن: الجملة هي الكلام والكلام هو الجملة كابن جني الذي قال: "فكل كلام مستقل بنفسه مفيد لمعناه هو الذي يسميه النحويون الجمل نحو: زيد أخوك وقام محمد" (1).

أما ابن هشام في كتابه المغني، فقد عرف الجملة بقوله: "الجملة عبارة عن الفعل وفاعله (كقام زيد) والمبتدأ وخبره (زيد قائم)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو (ضرب اللص) و(قائم الزيدان) و(كان زيد قائماً) و(ظننته قائماً)" (2). وبهذا فإن ابن هشام يفرق بين الكلام والجملة، ويرى أن الجملة أعم من الكلام بقوله: " إذ شرط الإفادة بخلافها، ولهذا تسمعهم يقولون: جملة شرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيداً فليس بكلام" (3). واعتبر علماء اللغة المحدثين الجملة الصورة الصغرى

(1) - ابن جني أبو الفتح: الخصائص تحقيق محمد علي النجار، ج1، ص17.

(2) - ابن هشام: مغني البيب، عن كتب الاعاريب، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ص37.

(3) - المرجع نفسه، ص37.

للكلام المفيد أي الكلام الذي يخضع لمتطلبات اللغة ونواميسها ورأوا أنها تتألف من عملية اسنادية فهي: " تتألف من ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، وهما عمدة الكلام ولا تتألف من غير ذلك" (1).

وقسموا الجملة إلى اسمية وفعلية وظرفية، باعتبار المسند لا المسند إليه، لأن أهمية الخبر أو الحديث، إنما تقوم على ما يؤديه المسند من وظيفة، والجملة من حيث طبيعة المسند ثلاثة أنواع:

- **فعلية:** وهي التي يكون المسند فيها دالا على التغير والتجدد، وهي تتكون من الفعل والفاعل ومتعلقات الفعل.

- **اسمية:** وهي التي يكون المسند فيها دالا على الدوام، وتتكون من المسند إليه وهو المبتدأ والمسند ويسمى الخبر.

- **ظرفية:** وهي التي يكون المسند فيها ظرفا أو مضافا إليه، وهي من متعلقات الفعل غالبا، والمسند هو ما تقدم فيها من مضاف إليه أو أداة، وعلى هذا الأساس "فالنظام اللغوي يقدم عناصر تركيبية كبرى هي الجمل النحوية بنوعها الإسمية والفعلية، وهذه الأقسام الكبرى ترتد إلى بنية بسيطة علاقة إسنادية، إلا أنها تظل قابلة للتوسع extension والتقلص والحذف d'élection وإعادة التركيب permutation، هذا فضلا عن قابلية دخول عناصر أخرى يحتوي عليها النظام اللغوي تتيح له إقامة عدة تقابلات ثنائية داخل البنية اللغوية الواحدة هذه التقابلات هي التي تمثل الأساس الذي ينبني عليه النص الشعري" (2). ومن أسمى الأهداف التي تسعى الأسلوبية الحديثة على اختلاف مدارسها إلى تحقيقها هي التوسيع من إطار الجملة ودراسة التركيب اللغوي،

(1) - فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط2، 2007، ص16.

(2) - محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للطباعة والنشر، مصر الجديدة، ط1،

وذلك بتشريح جزئياته وخلاياه تشريحا أكثر عمقا وتكاملا وذلك قصد ملامسة عناصر الشكل والمضمون معا.

وفي دراستنا هذه سنتطرق إلى أنواع الجمل كالجمل الخبرية والانشائية ووظائفهما، ثم نقوم بتحليل أجزائها وأنماطها، وبعض الجمل التي شكلت بروزا أسلوبيا كالجمل الاستفهامية والشرطية .

أولا: أنماط الجمل:

1- الجملة الخبرية:

جاء في تعريف الخبر أنه "ما يحتمل الصدق و الكذب لذاته"⁽¹⁾. والمقصود بالصدق ما كان مطابقا للواقع، أما الكذب فمخالفة الواقع⁽²⁾، وبالعودة إلى شعر الغماري، فقد ساهمت الجملة الخبرية في بنية الجملة الشعرية التي تميزت بجماليات البنى الأسلوبية .

أ: أسلوب التوكيد:

القصد من التوكيد ترسيخ الأمر في ذهن السامع وإزالة الشك وتوضيح المقصود، وقد وظف الشاعر هذا الأسلوب بوسائل عديدة منها:

- التوكيد بالأدوات والحروف:

"إن": حرف توكيد مشبه بالفعل يدخل على الجملة الإسمية، فينصب الأول ويسمى اسمه ويرفع الثاني ويسمى خبره، كما تدخل "أن" على الفعل المضارع فتتصبه، وتقيد التوكيد أيضا، كقول الغماري:

أجزاء الألم المجاهد

يا منار الكبرياء

إني أراك

(1) - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ضبط وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص55.

(2) - ينظر، سقال ديزيرة: مقال، علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص43.

فما لوجه الليل يسخر بالضياء

إني أراك حقيقة ما أخطأتها عين رائي⁽¹⁾.

تمثلت الجملة الاسمية المنسوخة في: " إني أراك "، وكان اعتماد الشاعر على أداة التوكيد " إن " له ما يبرره تركيباً ودلالياً، فمن حيث التركيب فإن النمط المميز للجملة الاسمية المؤكدة هو كالتالي:

أداة التوكيد (إن) + الاسم (ضمير المتكلم) + الخبر (جملة فعلية)

ومن المتفق عليه بين نحاة اللغة العربية أن المبالغة في التأكيد تقتضي الجمع بين مؤكدين، وقد أشار إلى ذلك "ابن يعيش" بقوله: "إنما جمعوا بينهما مبالغة في إرادة التأكيد وذلك إذا قلنا: زيد قائم، فقد أخبرنا بأنه قائم لا غير، وإذا قلنا: إن زيدا قائم، فقد أخبرنا عنه بالقيام مؤكداً كأنه في حكم المكرر نحو زيد قائم زيد قائم"⁽²⁾، وعندما كرر الشاعر الجملة الاسمية: "إني أراك" فقد زادها تأكيداً عبر الأسطر الشعرية الواردة في المقطع الشعري، ويعود هذا ربما لكونها تمثل محورا أساسيا في دلالة البنية اللغوية، وفي هذا تأكيد بأن رؤية الشاعر للجزائر المجاهدة لا يشوبها ريب في مقابل من تسقط في أعينهم جزائر البطولات والتضحيات، لذلك ارتبطت الأداة "إن" بموطن الإنكار "وأن الكلام إذا كان مع المنكر كانت الحاجة إلى التأكيد أشد، وذلك أنك أحوج ما تكون إلى الزيادة في تثبيت خبرك إذا كان هناك من يدفعه وينكر صحته"⁽³⁾.

- "قند" التحقيقية: وتدخل على الفعل الماضي وتقيد تحقق حصوله، وذلك مثل قول الغماري في قصيدة بعنوان "قندهار المقاتلة":

حدثينا عن كتاب الضوء عن أي الشهيد

قد نسينا أحرف الله، وأبنا بالنشيد

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص 185، 186.

(2) - ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، المجلد الثاني، ج 8، عالم الكتب، بيروت، ص 63، 64.

(3) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 251، 252.

وعدونا نحمل التابوت

نبكي القدس والماضي البعيد (1)

لقد دخلت " قد " على الفعل " نسي " فأفادت في السطر الشعري تحقق النسيان، أي نسيان كتاب الله والإبتعاد عن الدين.

- "السين": حرف يختص بالمضارع ويخلصه للاستقبال، وإذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه أفادت أنه واقع لا محالة، كقول الغماري :

سأجني اللذة الخضراء من ألمي

ومن شفتي ... نداءات إلهية

ومن قممي ... مشاوير نضالية

لأغبق في ربيع غدي

وبين ظلاله سورة

وأهزم كل أسطورة (2)

إن الشاعر من خلال هذا المقطع يؤكد على السير نحو هدفه، وأنه سيحقق لذته التي دأب من أجلها .

- تراكييب التوكيد:

* النفي والاستثناء: النفي والاستثناء من أساليب القصر التي تعني تخصيص شيء بطريقة معينة، ومن الأمثلة على ذلك قول الغماري:

ليس بعد الدمع يا خضراء إلا الإبتسام

دمعنا الرفض

الصلاة البكر

والجرح المقاتل

(1)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص74.

(2)- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص119.

ليس إلا السيف حاديننا وإن جمجم غدر !

لن ينام الحق

والرمز الإلهي الإمام

ليس بعد الدمع يا خضراء إلا الابتسام (1)

وقوله أيضا :

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد عقبة

والشموس الخضر تعتصر النشيد

وتلم أهداب النخيل

فيورق الطلع النضيد (2)

ففي المثال الأول وظف الشاعر أداة النفي، وهي الفعل الناقص (ليس) في بداية السطر، ثم أداة الاستثناء في وسط السطر، وقد خصص الشاعر موقفه النضالي بالابتسام وحده دون غيره من الأشياء. وفي المثال الثاني أفاد أن النصر خاص بالأبطال الذين يحملون السيف دون غيرهم من المقاتلين.

وفي المثال الثالث وظف الشاعر أداة النفي (ما) مع أداة الاستثناء (سوى)، ليؤكد أن الأوراس رمز للثورة والبنديقية والدم والرصاص، وهي إعادة لانتصارات عقبة بن نافع، وفي هذا ربط بين الماضي والحاضر الذي تجسده كلمة الأوراس.

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص24، 29.

(2) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص176.

ب: أسلوب الشرط:

وهو أسلوب لغوي يبني على جملة تتألف من أداة (حرف أو اسم)، ومن تركيبيتين، الأول الشرط والثاني جواب الشرط والجزاء .

تقوم الأداة بربط التركيبتين ربطاً وثيقاً يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر، و" ليست عبارتا الشرط والجواب جملتين لأن كلا منهما بمفرده لا يعبر عن فكرة تامة، وهذه الفكرة إنما تعبر عنها الجملة الشرطية"⁽¹⁾. وبالرجوع لشعر الغماري لاحظنا أن الشاعر يميل إلى توظيف أداة الشرط (إذا) بنسبة كبيرة، ومن الأدوات الشرطية الأخرى هي: (إن، من، مهما، لو، لولا)، وهذا ما يثري الدلالة التي تتضمنها هذه الأدوات، ويمكننا تفصيل الجمل المتضمنة لهذه الحروف كالتالي:

– الجملة الشرطية المتضمنة الأداة (إذا): مثل قول الغماري :

إذا صلبت مشاوير الضحى منا فلا كنا⁽²⁾

الناظر في ترتيب عناصر هذه الجملة الشرطية يجد أنها تضمنت أداة الشرط "إذا" + فعل الشرط (صلبت)، وهو فعل ماضي مبني للمجهول + جواب الشرط (فلا كنا) وهو فعل ماضي منفي ومقترن بالفاء.

ومثال ذلك قوله أيضاً :

إذا كانت هموم العشق تمطر في دمي جمراً

بماء الوصل محترقا

فيا رباه

أترع مهجتي شوقاً⁽³⁾

(1) – ينظر، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد محمود الشركزي الشنقيطي، ومراجعة محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص189.

(2) – مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص100.

(3) – المصدر نفسه، ص100.

جاءت الجملة الشرطية لهذا التركيب مرتبة كالتالي: أداة الشرط+ الشرط الذي تمثل في الفعل (كان) + جواب الشرط (فعل أمر مقترن بالفاء)
وقد جاءت جملة فعل الشرط ماضية، بينما جاء جواب الشرط فعل أمر والرابط الفاء.

ومن الأنماط التي حذف منها جملة الجواب في الجمل المبدوءة بأداة الشرط "إذا" كقول الشاعر:

وكان الغيب في شفتي إذا حدثت.. في كفي (1)

لقد حذف جواب الشرط "إذا"؛ لأنه سبق "إذا" كلام دل على جواب الشرط المحذوف ومن أنماط الجملة الشرطية المبدوءة بـ " إذا" قول الشاعر:

وطني إذا غنيت أنت لي الغناء المستطاب (2)

وقوله أيضا :

وكان الغيب في جفني إذا برعمت في الشفق الرحيب

صلاة آهاتي (3)

جاءت جملة الشرط في المثال الأول مرتبة كالتالي: جملة فعل الشرط ماضية، وجاء جواب الشرط جملة اسمية.

أما في المثال الثاني تأتي "كان" الفعل الناقص متبوعة باسمها وهو "الغيب" وفعل الشرط هو "برعم"، ونلاحظ على الفعل كان أنه ورد في جملة شرطية مطولة، لأن من وسائل إطالة الجملة الشرطية وتوسيعها الأفعال المساعدة مثل: كان، كاد، أولئك، أراد، أخذ، وأدوات منها: قد، لم، اللام، التي للتوكيد وأدوات النفي والقسم، وكذلك تكرار

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص117.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص76.

(3) - المصدر نفسه، ص117.

الشرط أو الجواب وسيلة من وسائل إطالة توسيع جملة الشرط⁽¹⁾. ومن الوسائل التي أطال بها الغماري "الجملة الشرطية" تكرر أحد ركني الجملة الشرطية، كقوله:

إذا كانت هموم القوم ... ياسادة

هوى

ووسادة حمراء

أغنية

إذا كانت هموم القوم تعلقها خطأ زمني

حكايات نضالية

إذا كان انبثاق الأمس يذوي في يدي سفرا

ويحفر في ذمي رهقا

وفي شفتي

غناء أسود النغمات مختنقا

وتسلية

فآه منك ... يا دربي⁽²⁾

نلاحظ من خلال المقطع تكرر الجملة الشرطية ثلاث مرات، وفي هذا التكرار تأكيد على مخزون ذاكرة الشاعر التي تحوي الماضي بكل مآسيه، وجاء جواب الشرط في أسلوب نداء يعبر عن الآهات والحسرة.

- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "إن": (إن) الأصل فيها عند البلاغيين الدلالة على عدم جزم المتكلم بوقوع الشرط، ومن أجل ذلك استعملت غالبا في الحكم النادر، لكونه غير مقطوع به.⁽³⁾

(1) - أشرف ماهر محمود: أنماط الشرط عند طه حسين، دراسة نحوية نصية من خلال (الأيام، الوعد الحق)، كلية

الآداب، جامعة القاهرة، (د.ت)، ص260.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص116.

(3) - محمد سعيد أسير وبلال جنيدي: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، ط1، دار العودة،

1981م، ص187.

اشترط في جملة الشرط والجواب لـ "إن" أن تكون فعلية استقبالية ولا يخالف هذا لفظاً إلا لفائدة، وذلك لأن ظاهر الحال يقتضي مراعاة بين اللفظ والمعنى، ويعدل عنها إلى الماضي⁽¹⁾، كقول الشاعر:

صمت الشعوب وإن تطاول سوف يلتهب إتهاباً⁽²⁾

"إن" شرطية جازمة، وفعل الشرط فعل ماضي (تطاول)، وجاء الجواب فعلاً مضارعاً (يلتهب) وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان، فجملة الشرط ماضية في حين جاء الجواب فعل مضارع، فدللت الجملة على الوقوع والحصول قطعاً، وأما العلاقة بين الشرط والجواب فقائمة على الارتباط السببي، لأن الجواب مسبب عن الشرط ومترتب عليه، فإرادة الشعوب لا تقهر وإن صمت زمناً تحت وطأة القهر، فقد تصل بعدها إلى درجة تنفجر بعد صمتها، والنظام الترتيبي لهذه الجملة كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = إن (الجزائية) + تطاول + يلتهب

الشرط الجواب

وكقول الشاعر أيضاً:

إن يدمنوا دعوى الشباب

فنحن يا غدنا الشباب⁽³⁾

جاءت جملة الشرط مضارعية، وجاء الجواب جملة اسمية إتصل بها الرابط "الفاء" وفعل الشرط (يدمنوا)، وجواب الشرط اقترن بالفاء، وهذا ما يتمشى والقاعدة النحوية لأنه "إذا كان الجواب لا يصلح أن يكون شرطاً وجب اقترانه بالفاء، وذلك كالجملة الاسمية نحو: إن جاء زيد فهو محسن"⁽⁴⁾، والفاء متعلقة بجواب "إن" وقد أفادت

(1) - محمد سعيد أسير و بلال جنيدي: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، ص188.

(2) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص35.

(3) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص181.

(4) - ينظر: شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، المكتبة المصرية صيدا، بيروت، ج2، ص375.

"إن" التعليق، أي الدلالة على وقوع الجواب وتحققه بوقوع الشرط وتحققه، أما عبارتا الشرط والجواب مختلفتان فالأولى مضارعة والثانية جملة اسمية، وترتيب عناصر هذه كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الرابط + الجواب

ج ش = إن (الجزئية) + يدمنوا + الفاء + نحن يا غدنا شباب

الشرط جواب الشرط

ويقول الغماري أيضا :

أراهن أن الهوى غير دربك آل

وأنت إن شل فينا الحضور حضور

وإن ضاق عنا المجال مجال⁽¹⁾

ما يميز هذا التركيب اللغوي أن جواب الشرط "إن" محذوف تفسره جملة "إن" المتقدمة عليها، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان: الأولى ماضية والثانية جملة اسمية، والعلاقة بين الشرط والجواب قائمة على الارتباط التلازمي، لأن الشاعر يؤنس بالمجد والخلود لعقيدته، وأنه يدرك تمام الإدراك أنه يعيش أحداث القرن العشرين ومتناقضاته، وأن إيمان الشاعر بعزة الإسلام ومجده، جعله مرتبطا أشد الارتباط بموقفه ومبدئه، وترتيب عناصر الجملة هو كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = إن (الجزئية + شل، ضاق + محذوف تقديره (ظهر حضور، مجال)

- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "مَنْ"، والمثال عليها قول الشاعر:

من يرى في الكوخ غير لذة الأئين

غير اشتهاه أصفر مرهل الجبين

غير انتحار

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص182.

ينعت باليسار (1)

فعبارتا الشرط والجواب كما نرى مؤتلفتان، لأن كليهما بصيغة المضارع،
والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط السببي، لأن عبارة الجواب مسببة عن عبارة
الشرط مترتبة عليها، وترتيب عناصر هذه الجملة هو كالتالي :

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = من + يرى + ينعت

الشرط جواب الشرط

ومن أمثلة هذا النمط أيضا قول الغماري:

بئست تجارة من أقاموا الفكر في سوق التجارة (2)

نلاحظ على هذه الجملة الشرطية أن فعل الشرط (أقاموا) فعلا ماضيا، وجوابه
(بئست) جاء ماضيا كذلك فهما جملتان مؤتلفتان فعلهما ماض، وترتيب عناصر هذه
الجملة، هو كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = من + أقاموا + بئست

الشرط جواب الشرط

وما نلاحظه على هذه الجملة الشرطية هو تقديم جواب الشرط على فعل الشرط،
ويعود هذا إلى أهمية الخبر.

- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة " مهما": إن أداة الشرط "مهما" هي أقل أدوات
الشرط الجازمة ورودا في شعر الغماري، ومثال ذلك قول الشاعر :

مهما تسكنت الرؤى

فالدرب لا يجفو صاحبه (3)

(1)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص182.

(2)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص80.

(3)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175.

جاءت جملة الشرط ماضوية، وجاء جواب الشرط جملة اسمية مقترنة بالفاء، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان: الأولى فعلية والثانية اسمية، والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط التلازمي، لأن طريق الحق معلوم وأن عبارة الجواب ليست مسببا عن عبارة الشرط، بل هما متلازمان

- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "لو": هذه الأداة الشرطية غير جازمة ومثال في قول الشاعر:

لو نستطيع خلعنا الإهاب

فكم ضاق عنا الإهاب (1)

جاءت هذه الجملة الشرطية مضارعة وجاءت جملة الجواب ماضوية، ونلاحظ على فعل الشرط (نستطيع) أن " لو " قلبت زمنه من الاستقبال إلى الماضي، وعليه فإن عبارتي الشرط والجواب مؤتلفتان من حيث الدلالة على الماضي، ومختلفتان من حيث البناء، لأن الأولى بصيغة المضارع والثانية بصيغة الماضي .

ومن الجمل الشرطية الواردة على هذا النمط قول الشاعر:

ولو نستطيع حملنا الصليب

وما فيه لولا التزمت عاب (2)

وقوله :

لو يعلم المدمنون الشراب السراب (3)

وقوله :

آه لو يعلمون بأن رؤى الاقتراب اغتراب (4)

(1)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص126.

(2)- المصدر نفسه، ص126.

(3)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص181.

(4)- مصطفى الغماري: المصدر نفسه، ص79.

ففي المثال الأول جاء فعل الشرط مضارعاً والجواب ماضياً، ودلالة هذا التركيب الشرطي، أن هذه الشعوب المستضعفة التي ترضى بالذل والهوان لو أتاحت لها الفرصة لا اعتنقت المسيحية ديناً، وتركيب الجملة كالاتي :

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = لو + نستطيع + حملنا

الشرط جواب الشرط

وإذا انتقلنا إلى المثال الثاني و الثالث نجدهما يتفقان في تركيب الجملة الشرطية، حيث نلاحظ على تركيبهما الشرطي أن جواب الشرط في كليهما محذوف يفسره فعل الشرط المذكور فيهما وتقدير الكلام، لو يعلم المدمنون الشراب يعلمون السراب، ولو يعلمون بأنه رؤى الاقتراب يعلمون الاقتراب .

- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة " لولا " : لولا حرف شرط غير جازم يدخل على جملي الشرط والجزاء فيربطهما ببعضهما ولكنه لا يجزم⁽¹⁾ ونمثل له بقول الشاعر :

أنا لم أكن لولاك قافية يجن بها أوام⁽²⁾

نجد في هذا السطر الشعري مجيء " لولا " مسبوقه بفعل مضارع منفي بـ " لم أكن " يفسر فعل جواب الشرط، فلولا وجود العقيدة التي يؤمن بها الشاعر ما كان هناك شعر يتغنى بمجدها وعزتها، وعليه ترتيب عناصر هذه الجملة كالاتي :

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = لولا + لم أكن + قافية يجن بها أوام

والمنتبغ للجمال الشرطية التي وردت في قصائد الشاعر يجد أن أغلبها جاء على شكل حكم، وهي أقوال تزحم بالبلاغة ومنها في الشعر العربي الكثير، ومثال عن ذلك: حكم زهير "بن أبي سلمى"، "فالجمال الشرطية هي جمل بلاغية تعتمد على التمرکز

(1)- محمد سعيد أسير وبلال جنيدي: الشامل، ص756.

(2)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص74.

المنطقي، وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وفيها تزخر الكلمات بكل طاقاتها البلاغية لآداء ذلك المعنى المحدد وهدف الشاعر منها هو المعنى⁽¹⁾.

كما تميزت الجملة الشرطية عند الشاعر أحيانا بالرتابة والتكرار، خاصة عندما تطول على امتداد المقطع مشحونة بالمعاني ضمن تجربة غنائية يحقق بها الشاعر ما ينشده من غايات.

2- الجملة الإنشائية:

إذا كان الخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته، فإن الإنشاء هو "كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته"⁽²⁾.

والأساليب الإنشائية تنقسم إلى قسمين: طلبية كالأمر والنهي، والاستفهام والتمني والنداء، وغير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم.

وفي دراستنا هذه سنتطرق إلى الأساليب الإنشائية الطلبية، لأنها أكثر رواجاً في شعر الغماري وبخاصة الاستفهام الذي شاع بكثرة في قصائده، بالإضافة إلى وجود بعض الجمل الطلبية كالأمر والنداء، وقد جاء في تعريف الإنشاء الطلبية أنه " ما يستدعي مطلوب غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب"⁽³⁾.

أ- أسلوب الاستفهام:

جاء تعريف الاستفهام أنه " طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته"⁽⁴⁾.

وما نلاحظه على أسلوب الغماري في نظمه للقصيدة الحرة، هو استثماره للطاقة الاستفهامية بغية جذب المتلقي إلى صميم شعره، ولا يخفى على الدارس ما للاستفهام

(1) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، 1405هـ،

1985م، ط4، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ص97.

(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مطبوعة الجامعة التونسية، 1981، ص349.

(3) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص70.

(4) المرجع نفسه، ص78.

من شحنة بلاغية تلفت انتباه القارئ. وقد استثمر القرآن الكريم هذه الطاقة الاستفهامية في مخاطبة أذهان العرب ووجدانهم كقوله تعالى: ﴿أَفَرَأَيْتُمْ مَا تُمْنُونَ﴾ {58} أَأَنْتُمْ تَخْلُقُونَهُ أَمْ نَحْنُ الْخَالِقُونَ} {59}، وقوله تعالى: ﴿أَفَرَأَيْتُمْ مَا تَحْرُثُونَ﴾ {63} أَأَنْتُمْ تَزْرَعُونَهُ أَمْ نَحْنُ الزَّارِعُونَ} {64}، وقوله تعالى: ﴿أَفَرَأَيْتُمُ الْمَاءَ الَّذِي تَشْرَبُونَ﴾ {68} أَأَنْتُمْ أَنْزَلْتُمُوهُ مِنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ الْمُنزِلُونَ} {69} (1). والاستفهام كثير في شعر الغماري، فقد وظفه لعدة أغراض والتي منها:

- الأداة (مَنْ): هذه الأداة تستخدم " للاستفهام عن العقلاء دون سواهم" (2)، ومثالها قول الشاعر في قصيدة (ألم هوأك):

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلينا

من أيتموا ؟

من أأكلوا؟

من أرملوا؟

من صيروا غدنا مئينا؟

مزقا وأمشاجا وطينا

ولساننا مسخا هجينا

من يبيع النار بالحلم المعثق؟ (3)

فالشاعر في حيرة من أولئك الذين اعتقدوا أن التقدم هو مسامحة الأعداء وحبهم لهم، ولعل هذا السلوك ترك في نفس الشاعر حيرة فتشوشت رؤاه وتعددت أسئلته إلى درجة تعدد الاستفهامات وطغيانها على المقطع بأكمله.

(1) - سورة الواقعة: رقم الآيات: (58-59، 63-64، 68-69).

(2) - سقال ديزيرة: علم البيان بين النظريات والأصول، ص56.

(3) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71، 72.

- الأداة (كيف): ومن صيغ الاستفهام الواردة في شعر الغماري الاستفهام بالأداة كيف، هذه الأداة التي ترتبط أساساً بمعنى السؤال عن الأحوال، وقد تحقق ذلك في قول الشاعر من قصيدته " لن تموت الحقيقة " :

وكيف يموت الهوى؟ كيف يغني؟

وكيف تصدق أوهاميه؟

وكيف إذا لج ألف سؤال؟

تصدقه الأعين الزانية (1)

- الأداة (لماذا): وهو استفهام استنكاري يعمقه الشاعر في أذهاننا ووجداننا حتى نجيب عنه، أو نحاول الإجابة، وكثيراً ما يمتزج الاستفهام الاستنكاري بالتعجب المدهش كقوله:

لماذا تسافر تلك العيون إلى عالم الريح والموت؟

حيث الشعوب القطيع

وحيث الصقيع المطر

وماذا يريدون باسم القدر؟ (2)

إن الشاعر مندهش من تلك العيون التي تسافر إلى الفناء، لذلك تعددت أسئلته المتتالية والمتكررة، وكان الغرض من الاستفهام إظهار التعجب والتهكم.

- الأداة (الهمزة):

تعتبر الهمزة رأس أدوات الاستفهام، وتكون للتصور، أي لإدراك المفرد وتكون للتصديق أي لإدراك النسبة⁽¹⁾، وقد وظف الشاعر هذه الأداة كما في قوله:

أمقابر الإنسان ما شادوا....؟

وأسموه حضارة؟

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص53، 54.

(2)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص66.

(1)- ينظر: سقال ديزيرة، علم البيان بين النظريات والأصول، ص55.

ومأتم الوجدان تلك أم التسيب والدعارة؟

رمم وبوم مرة الأصداء

أم قيم معارة؟⁽¹⁾

نلاحظ على التركيب الاستفهامي في المقطع الشعري السالف الذكر، أن الاستفهام كان غرضه التحقير الممزوج بالإنكار، فالإقتصار على معنى التحقير دون الإنكار قد يضعف من قوة التأثير، لأن مصدر استصغار من يخاطبهم الشاعر متولد من إنكاره لما صنعوا وشيدوا.

ومن القصائد التي عنونها الشاعر بجملة استفهامية قصيدة بعنوان (من يرد التتار؟) من ديوان (حديث الشمس والذاكرة)، وقد كرر الشاعر هذه الجملة الاستفهامية على امتداد أسطر القصيدة، بل تتكرر في بداية كل مقطع شعري كقوله:

من يرد التتار؟

من يرد السيول التي جرفت بيتنا؟

من يرد التتار..؟

آه لا السيف سيف

ولا الدرب درب

ولا الدار دار

من يرد الرياح التي سلبت (ذايزن)؟

من يرد التتار؟

ومن يستجيب؟

يا زمان التحدي..؟

لجرح الإمام..

ومن يستجيب

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص79.

لخطا لا تغيب..

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب (1)

فالاستفهام المتكرر في النموذج سابقا يدل على حث المخاطب وحمله على القيام بعمل، معين ويتكرر الفعل صوتيا ودلاليا مشيعا به الشاعر جوا من الأسى والحسرة، وبتكرار الشاعر لهذه الجملة الاستفهامية التي تمثل محورا أساسيا في نصه، لأنها تحتوي فكر الشاعر كله الذي يضم حكايا الضياع.

ب- أسلوب الأمر:

وهو طلب "حدوث الفعل من المخاطب مع استعلاء المتكلم"⁽²⁾، وقد وظفه الشاعر بصيغتين: الأولى فعل الأمر، والثانية المضارع المقترن بلام الأمر (لتفعل) ومثال ذلك قول الغماري:

اسق الرفاق

وللشهاد ذكرى وأغنية وعيد

اسق الرفاق

ودعك من ماضي هلامي تلبد

اسق الرفاق فربما طرب العبيد

من سكرهم... ويثور فلاح ويكبر عامل

وتميس بيد (1)

يكرر الشاعر جملة الأمر (اسق الرفاق)، ما يجعل الدلالة صادرة منها فهي مبعث السخرية عند الشاعر، وهي معادل للتفاهة في حياة الشاعر، ومن أجل ذلك ألح

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص77، 78، 79، 80.

(2) - سقال ديزيرة: علم البيان بين النظريات والأصول، ص51.

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص69.

الشاعر على تكرارها وكانت مسيطرة على شعوره وبرزت على صفحة النص ثلاث مرات، كما وظف الشاعر أسلوب الأمر المتمثل في الفعل المضارع المقرون بلام الأمر وذلك في قوله:

ليت هذا الزمن البرقي ما كان

لتخضر السنون

ليعود الزمن الوردي نحيا في رباه

حلما أخضر (1)

يتضح من خلال هذا النموذج خروج أسلوب الأمر عن غرضه الحقيقي، وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء إلى التمني، وهو طلب حصول أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا وإما لكونه ممكنا غير مطموح في نيته، وقد استعمل الشاعر "ليت" للدلالة على الطلب البعيد المنال.

ج- أسلوب النداء.

النداء هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف النداء، أو هو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات، وقد يخرج إلى معاني أخرى، ويعرف بأنه " تنبيه المنادى، وطلب الإقبال منه بحرف من حروف النداء"(2).

ولقد شكل أسلوب النداء ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر الغماري، ومثال ذلك قوله:

وبين يديك يا اقبال ... في شفتيك أغرودة

معطرة بنور الوحي ... أنشودة

أيا من برعم الإيمان في جنبه أشواقا

أيا من يحمل القيثارة لا نغما وأغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص59.

(2) - ابن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ج2، (د، ت)، ص118.

عرفت الحب يا إقبال... (1)

إن النظام التركيبي لأسلوب النداء هو الجملة الندائية المصدرية بالأداة "يا" التي تستخدم لجميع أنواع المنادى، و "أيـا" لنداء البعيد، وقد جاء النداء في هذا السياق دالا، على معنى الاعجاب بشخصية " محمد اقبال " التي وجد الشاعر فيها ملاذا متسعا لروحه الراضة وفكره المحاصر، فمن "اقبال" يستمد عزيمته، وما اقبال والغماري إلا وجهان لعملة واحدة.

ومن المعاني التي أفادتها أداة النداء " يا " معنى العويل والصراخ، كقوله:

يا زمان القيود

يا زمانا يتوج فيه اليهود

نتعري..

نمارس أوثاننا في محيط الصغار

تتعري مساوئنا

يا زمان التعري (2)

استخدم الشاعر الأداة "يا" في موطن الفجيرة والصراخ، ونداؤه المتكرر للزمن الرديء يوحي بالحسرة والألم. ومن النداء أيضا قول الغماري:

آه يا أحببنا الأغلين ماجدوى الحياة

حين غبتم ... فتناينا عيوننا وشفاه

كنتم الأئس... وكنا نغما أخضر

شوقا

وصلاه

آه يا أحببنا والحب رفض مستمر

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص103.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص78، 79.

يزهر السيف على أيامه

يمتد مهر

فاشربي يا خيول الله إن الأمر أمر⁽¹⁾

فهذه النداءات المتكررة "يا أحبابنا، يا خيول الله، أراد بها الشاعر الماضي المزدهر الذي ولى والذي يمثل بالنسبة إليه نزوعا داخليا يعجز عن تحقيقه في الحاضر.

3. الجملة الوظيفية:

وظف الشاعر هذه الجملة في مختلف دواوينه، وسنختار منها ما كان ذا أهمية في المدونة، وهي جملة الخبر وجملة الحال.
أ: جملة الخبر: ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته " هم الآن":

هم الآن يبكون في صمتهم

هم الآن يبكون

ومنتقم همجي

وزوبعة من طنون

هم الآن يبكون

والرعب يختصر الدرب

والأغاني مرايا من الزمن الكلس

تورق بالشوك

هم الآن يبكون

أعينهم في السماء

وأيديهم في الفضاء

وبوح على شفتي الصمت يكفر بالصمت

يورق من صمته ألف مهر فدائي⁽¹⁾

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص28، 29.

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص43.

في هذا المقطع الشعري تبرز الجملة الاسمية بنظامها المعتاد، إلا أننا نلاحظ وجود ظرف زمان (الآن) قد توسط المسند إليه والمسند، وقد جاء المسند إليه منوعاً بين الضمير والاسم، أما المسند فقد تنوع خبر موصوف، وقد تكرر المسند " الخبر " على مدى الجملة الشعرية "يكون"، بالإضافة إلى تنوعه وتدرجه من البسيط إلى المعقد تركيباً مؤكداً في تدرجه هنا عضوية الدلالة في المقطع الشعري كله، وقد انبنى التركيب النحوي على الشكل الآتي:

- هم (مبتدأ) + ظرف زمان (الآن) + يكون (خبر جملة فعلية) + جار و مجرور .

إن التشكيل النحوي للجملة الاسمية في هذا المثال يقدم صورة أصلية لها في النظام اللغوي، وهي: ثلاثة أنماط أساسية تبعا لنوع الخبر فيها:

الخبر (مفرد)، الخبر (جملة بنوعها فعلية أو اسمية)، الخبر (شبه جملة)، ومن الأغراض الأسلوبية للجمل الاسمية التي انبنى عليها المقطع الشعري السالف الذكر، هي دلالة التأكيد اللفظي للمكون الأساسي للجملة الاسمية: " هم الآن يكون "، حيث تكرر هذا المكون الأساسي على مدى المقطع، ولعل تكرار الشاعر لهذه الجملة الاسمية هو تأكيد صفة البكاء للذين يخبرنا عنهم، لأن تقديم المتحدث عنه يقتضي تأكيد الخبر وتحقيقه كله.

كما نلاحظ على الجملة الاسمية دلالة الاختصاص المتمثلة في المكون اللغوي الذي فصل بين الصفة والموصوف (ظرف الزمان)، وقد كان لهذا الفصل قيمة دلالية، هي تخصيص الشاعر لمن يخاطبهم بمقامهم الحزين، لذلك جاءت الجملة مصدرة بضمير للدلالة على الاختصاص بهذه الحالة، وغرض الشاعر من ذلك التنبيه.

كما تحقق غرض الاختصاص والإثبات في قول الشاعر من قصيدته " سراب "

أنا الماضي أنا الألم

المقيم ... أنا الغد الأخضر

على شفتي (نعيمة) في

دمى تخضوضر السور
 وملئ لهاتي السمرا
 ع.... غنى يالهُوى الوتر
 و غنى بالجدائل ... كم
 يطيب لعاشق سفر
 وللقرآن ... للدم ... للر
 مال السمر ...تختمر (1)

من خلال المقطع الشعري يعرف الشاعر بنفسه، من خلال الأوصاف التي نسبها لذاته عن طريق ضمير المتكلم "أنا"، هذا الضمير الذي تكرر ثلاث مرات فكان له دورٌ أساسيٌّ في بنية التركيب النحوي.

أما المسند (الخبر) فإنه متنوع دلاليا ومتوحدا تحت مظلة المسند إليه، لأن "إنتاج المعنى الشعري يعتمد على الالتفاف حول المعنى التقريري المباشر مضمنا إياه في تشكيل يتسع عنه ويمتد ليحتضن في التفافه موقف الشاعر الفكري و داخل جمالياته، ويتم ذلك عبر استبدالات لغوية على محور الاختيار وتحويلات على محور التأليف"(2).

إن التركيب النحوي السابق هو من اختيار الشاعر، لأن الخبر في الجملة قاصر عن دلالة وصف المعاناة التي يحيها الشاعر، فلجأ إلى التنوع والتوسيع في تركيب الجملة، كما أن تكرار ضمير المتكلم (أنا) وهو المسند إليه أدى ذلك الميل إلى الذاتية اللامتناهية، وهذا ما يدل على إتحاد ذات الشاعر بموضوعه، هذه الذات التي تبدع في ظل هوس الأفكار وتأجج عواطف الألم والأمل.

أما الجملة المركبة المنسوخة، فقد وظفها الشاعر كذلك ومثالها قوله:

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص175.

(2) - محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، ص107.

وكان الفراغ يجوب مفاصلنا

والسحاب جهاما

ورائحة النفط تقطر من شفة بدوي متوج !

وكانت بنادقهم ترصد الجبل

والحرس الملكي المدجج

وكانوا ...

وكانوا وياليتهم لم يكونوا

وهاتوا ولا عجب أن يهونوا

وكانت مجالسهم بالسكون تضج (1)

فالمتمأل في النموذج يلاحظ استخدام الشاعر للفعل الماضي الناقص "كان" الذي يدل على اتصاف اسمه وخبره في الزمن الماضي في حالة معناها الناقص، أما في حالة تمام معناها، فتأتي بمعنى وجد أو حصل أو حدث. (2)

أما بنية التركيب النحوي لهذه الجملة الاسمية يوميء إلى براعة الشاعر في استخدام لغة المفارقة أو التضاد، وهذا لإبراز ما يكتنف الموقف الوجداني والفكري للشاعر من تناقضات حيث يقوم التقابل بين الزمن الماضي والحاضر، وبين الإنسان الفقير في زاده والغني في عقيدته، وبين سلالته من السلاطين المتوجين والمتسلطين على أبناء أمتهم، ولعل الشاعر بهذا التعبير يرمز إلى الحداثة المزيفة التي يتغنى بها الكثير من أبناء الأمة المنحرفين، وبسببهم تعيش الأمة واقعا مكسورا في الحاضر ومنقطعا عن التراث وبعيدا عن المستقبل المنشود، فغرقوا في التيه وأصيبوا بالانهيار، وقد ورد الخبر جملة فعلية على مدى المقطع الشعري.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 67، 68.

(2) - حول هذه الدلالة ينظر، صبيح التميمي: هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، ج3، ط2،

1410هـ - 1990م، ص 81.

كما جاءت الجملة الخبرية في شعر الغماري خبراً للأحرف المشبه بالفعل،
ومثال ذلك قول الشاعر:

أجزائر الألم المجاهد..

يا منار الكبرياء !

إني أراك..

فما لوجه الليل يسخر بالضياء

إني أراك حقيقة ما أخطأها عين رأيي⁽¹⁾

تمثلت الجملة الاسمية المنسوخة: "إن" + الضمير المتكلم + الفعل (أراك)، وإن
اعتماد الشاعر على أداة التوكيد "إن" له ما يبرره تركيبياً ودلالياً، فمن حيث التركيب
نلاحظ المبالغة في التأكيد من خلال الجمع بين مؤكدين، لأن الشاعر كرر الجملة "إني
أراك" فزادها تأكيداً كما ارتبطت الأداة "إن" بموطن الإنكار "إذا كان الكلام مع
المنكر كانت الحاجة إلى التأكيد أشد، وذلك أنك أحوج ما تكون للزيادة في تثبيت خبرك
إذا كان هناك من يدفعه وينكر صحته"⁽²⁾، لذلك أكد الشاعر رؤيته للجزائر وسخريته
من الذين تسقط في أعينهم جزائر البطولات والمعجزات.

ب : جملة الحال: من الجمل الوظيفية الواردة في شعر الغماري جملة الحال التي "
تعد من الوظائف النحوية التي يمكن أن ترد جملة معاقبة للمفرد فتأتي هذه الجملة لتبين
هيئة صاحبها ومحلها النصب، وقد تكون اسمية أو فعلية"⁽¹⁾، فجملة الحال الاسمية
مثالها قوله:

عطشت إليك

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص185، 186.

(2) - الإمام عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص251، 252.

(1) - رابع بومعزة: الجملة الوظيفية في القرآن الكريم صورها بنيتها العميقة توجيهها الدلالي، عالم الكتب الحديث،

عمان، الأردن، ط1، 2009، ص355.

وأنت في أيامها نار ونور⁽¹⁾

فالجملة الاسمية (وأنت في أيامها نار ونور) جاءت لتؤدي وظيفة الحال، وهذه الجملة تتكون من رابطتين (واو) الحال والضمير (أنت) ضمير صاحب الحال. أما الحال التي وقعت جملة فعلية فمثالها قول الشاعر:

في زمان القيظ والرعب خطاها

ترسم الآلام فجرا

يورق الفجر ويمتد حقولا وسنابل

هو ذكرى

ومشاعل⁽²⁾

فالجملتان الفعليتان اللتان يتصدرهما الفعلان (ترسم)، (يورق) وقعا حالا، وصاحب الحال هو (خطاها).

كما وظف الشاعر الجملة الحالية في مثل قوله:

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمة الأسحار في هذب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

لقد وردت الحال في هذا النموذج " جملة فعلية"، وأن صاحب الحال هو الاسم المجرور " بالحلم، بالطير" وقد اشتملت جملة الحال على رابط يربطها بصاحبها، وهو الضمير المستتر في الفعلين " يزرع، يكبر".

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص183.

(2) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص71.

ثانياً: تحليل أجزاء الجملة.

1- التقديم والتأخير: يمثل التقديم والتأخير واحداً من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، وهو يحقق غرضاً نفسياً ودلالياً، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحاً أسلوبياً خاصاً، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة، ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة، فيسعى المبدع إلى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونة الفكري، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني قائلاً: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية،... ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان." (1)

وفي شعر الغماري كثير من هذا الأسلوب، مما أضفى على نصوصه الشعرية حيوية ولفات جمالية بارزة.

- تقديم الجار والمجرور: وأكثر صور التقديم والتأخير في شعر الغماري تقديم الجار والمجرور على كامل عناصر الجملة، كقول الشاعر:

على شفتي (نعيمة) في

دمى تخضوض السور

وللقرآن... للدم... للثر

مال السمر... تختمر (2)

لقد ساهم هذا التقديم المتوالي لشبه الجملة "الجار والمجرور" في إعطاء نوعاً من التكتيف لبعض الصور وتصعيد الدلالة، واعتقد أن أجمل الصور وأكثرها هو تقديم ما حقه التأخير، فتقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور، قد أعطاه من

(1) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، شرح وتعليق عبد المنعم الخفاجي دار الجيل، بيروت - لبنان، ط1،

2004، ص110.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص179.

الاتساق رغم أنه اتساق اللامتساوقات فقولته: "على شفتي نعيمة" يحتاج إلى تحليل، فالشفة صورة يمكن توقعها أما أن تكون "نعيمة" على شفة الشاعر، فهذا ما يؤدي إلى غرابة الصورة، فنعيمة اسم علم مؤنث وهي تعني لغويا النعمة والخير العميم الوفير، وتقابل هاتين الصورتين صورة "الشفة" وصورة "نعيمة" في المستوى الدلالي الواحد، ليزيد الدلالة تصعيذا وكثافة.

ومن صور التقديم والتأخير أيضا تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية كقولته:

وبالنور

والألم الذي عانيت يا إقبال ... بالحلم

وبالصحراء

كم تتوثب الصحراء ملئ دمي

بألف غد على أضوائه.. ينثال نيسان

بقافية الخلود... بلحننا تمتد أوطان (1)

نلاحظ على النموذج تقديم مستمر لشبه الجملة "الجار والمجرور"، وقد دل هذا التقديم على بيان الحالة، أي حالة النور الذي يفتح المجال في الإشعاع والحرية وكسر القيود والانتعاش من الأسر، وكأن تكرار لفظة "النور" دلالة على الإشراق والفجر والصبح والحرية .

- تقديم المفعول به على الفاعل:

ومن صور التقديم والتأخير كذلك تقديم المفعول به على الفاعل ومثال ذلك:

يثور بالغناء العندليب

يرفض أن يستورد الغناء العندليب (2)

فالشاعر قدم المفعول به (الغناء) على الفاعل (العندليب)، وهذا كسر لترتيب عناصر الجملة، وخرق لنظامها وهذا ما يسعى إليه شعراء الحداثة، فالمفعول به هنا

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص106.

(2)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28.

(الغناء) أهم من الفاعل (العندليب)، لذلك أراد الشاعر لفت الانتباه لأهمية المفعول به وقدمه على الفاعل.

ومن صور التقديم والتأخير أيضا قول الغماري:

وينتحر اخضرار اللحن

يا قدرى

يموت براحتي وتري

فتبكيه

تواشبح الحنين المر

تعصرني لتسقيه

بقايا من كروم الضوء يشرب شوقهن غدي⁽¹⁾

قدم الشاعر المفعول به (شوقهن) على الفاعل (غدي) ليلفت الانتباه إلى الحالة

الصعبة التي يعيشها الشاعر.

- تقديم الخبر على المبتدأ:

قدم الشاعر الخبر على المبتدأ في قصيدة (حديث الشمس والذاكرة):

وحيد أنا في زمان الهجير

أقاتل بإسمك ألف جدار⁽²⁾

لقد قدم الشاعر الخبر على المبتدأ ليشير إلى الوحدة والعزلة التي يعيشها في هذا

الزمن الذي يقا تل الشاعر فيه بتفاني ودون هوادة.

- توالي أشباه الجمل:

لجأ الغماري كغيره من شعراء الحداثة إلى الاكثار من (شبه الجملة) التي تفتقر

إلى فعلها الرئيس، حيث تتوالى هذه الجمل وأشباه الجمل مما يؤدي إلى تكسير العبارة

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص97.

(2)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص68.

وبعثة عناصرها عبر النص، وبالتالي فإننا نشهد في الشعر الحدائي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز.⁽¹⁾ وهذا ما يتجلى لنا في هذا المقطع، حيث يقول الشاعر :

الشعر يا حبيبي حدائق الأفكار

تفيء من دموعنا

تورق في ضلوعنا

تضيء من دموعنا

مشاتلا من نار

أسرارها أسرار

والحلم في دماؤها تغريبة الأحرار

في زمن الطاعون والردة واليمين واليسار

في زمن الصديد والغناء والدوار

في الزمن المتاجر السمسار

بالجوع

بالسفاح

بالأكواخ

بالإعصار⁽²⁾

نلاحظ شبه الجملة على امتداد المقطع "في زمن الطاعون، في زمن الصديد، في الزمن المتاجر، بالجوع، بالسفاح، بالأكواخ، بالإعصار... أنها تفتقر إلى روابط، وبالتالي ينتج خرق لقواعد التركيب اللغوي، وكسر للقواعد النحوية، وأنها تفتقر إلى

(1) - ينظر: كمال خير بك: حركة الحدائفة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2،

1986، ص158.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص24، 25.

فعلها الرئيس (تضيء) مع فاعله، هذا النقصان الذي لاحظناه على شبه الجملة يشكل خرقاً للقاعدة اللغوية، ويشكل نوعاً من الجمالية الأسلوبية .

ثالثاً: أنواع الجمل.

1: الصيغ الاسمية ودلالاتها: وهي الجملة التي لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ، حيث تتألف الجملة الاسمية من مسند ومسند إليه، أو من مبتدأ أو خبر، والمبتدأ لا بد أن يكون اسماً، أو ضميراً، وأما المسند أو الخبر فلا بد أن يكون وصفاً، أو ما نقل إليه من الاسم أو الجملة أو الجار والمجرور والظرف⁽¹⁾.

أ. الجملة الاسمية المثبتة البسيطة: وذلك مثل قول الغماري:

أنا طائر البرق

تلفحه الريح

ما إن له مقر⁽²⁾

إن ما يميز نظام الجملة الاسمية المثبتة، أنها تلتزم بالترتيب المعتاد لنظام الجملة العربية، أي أنها تخضع في نظام ترتيب عناصرها إلى الشكل التالي:

المسند إليه + المسند، ولم يفصل بين طرفي التركيب الاسنادي بفواصل، وبالتالي

فإن نمط هذه الجملة هو:

المبتدأ (ضمير) + الخبر (مفرد)

أنا + طائر البرق

صدرت الجملة بضمير يفيد التأكيد وحيث إن الخبر مفرد، فإن الجملة تضمنت

مقصداً دلالياً وهو الثبوت والاختصاص.

ويقول الغماري أيضاً:

(1) - ينظر: صالح بلعيد: التركيبة النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ط1، ديوان

المطبوعات الجامعية، 1994، ص110-111-127-128.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص67.

الوعد يكبر في المساحة

ويضمم الوادي جراحه.. (1)

نمط هذه الجملة هو كالتالي: المبتدأ (اسم) + الخبر (جملة فعلية)

الوعد + يكبر

لقد صدرت الجملة باسم، وجاء الخبر جملة فعلية (يكبر) فالجملة الفعلية

تضمنت مقصدا دلاليا وهو تجدد الكبر من ذلك الوعد الذي يتحقق لا محالة.

ب. الجملة الاسمية المنسوخة: مثل قول الشاعر:

وكان الفراغ يجوب مفاصلنا

والسحاب جهاما (2)

ونمط هذه الجملة يكون كالاتي :

الفعل الناقص + المبتدأ + الفعل (خبر جملة فعلية)

كان + الفراغ + يجوب مفاصلنا

استخدم الشاعر الفعل الماضي الناقص (كان) للدلالة على اتصاف اسمه وخبره

في الزمن الماضي، ومن الجمل الاسمية المنفية المنسوخة والمسبوقة بأداة نفي قول

الشاعر:

عرفت الحب

لا كهف بطين الشهوة الحمراء مغتبق

ولكن .. شاطئٌ يخضر في أبعاده الحلم

هناك هناك في بعد الهوى يتماوج الحلم

قفار كلها الآمال

لا كأس ولا وتر

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص67.

ولا نشوة دروب العشق

لا زاه بها الشجر

فقف يا حامل الاقداح

لا كرم ولا قدح

هنا انتحر الربيع الرطب

جف العطر في الازهار

لا أنس ولا فرح (1)

إن المتأمل في الجملة الاسمية خلال هذا المقطع الشعري، يجد أنها قد اشتملت على أداة نفي "لا"، وقد دخلت على اسم نكرة فأفادت نفي الجنس، أي نفي مأوى هؤلاء الأوغاد الذين يجرون وراء شهوتهم ونزواتهم الحقيرة، ونأخذ على سبيل التمثيل قوله:

لا كهف بطين الشهوة الحمراء يغتبق

ولكن ... شاطئ يخضر في أبعاده اللحم

فالتركيب الاسنادي لهذه الجملة الاسمية قد تضمنت النفي والاستدراك بالأداتين "لا" و لكن التي تفيد الإثبات، والشاهد على ذلك قوله تعالى حكاية عن اليهود: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ أَلَا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَكِن لَّا يَشْعُرُونَ﴾⁽²⁾، والشاعر أراد إثبات أمر ينكره ممن يخاطبهم وهم على ريب فيما يقرره.

أما الجمل الاسمية في قول الشاعر: لا كأس، لا وتر، لا نشوة، لا زاه، لا كرم، لا قدح، لا أنس، لا فرح. " فقد أفادت جميعها النفي بـ "لا" في دخولها على هذه الأسماء النكرات، وهذا النوع من التعبير يسمى عند علماء البديع بنفي الشيء بإيجابه ومعناه، ولعل السر في جمال هذا الأسلوب أنه جمع بين الإيجاب والسلب في سياق

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص45، 46.

(2) - سورة البقرة: الآية رقم 12.

واحد، وقد تكون هذه الأسماء المنفية لها مقصد دلالي عميق الأثر، فالكأس والوتر والكرم والقدرح والأنس والفرح كلها موجودات، إلا أنها ليست من نصيب الشاعر، لأن الطريق أمامه غير معبد، وبالتالي انصرف عن اللذات، فلا لذة يشعر بها ولا فرح يزهو به.

2: الصيغ الفعلية ودلالاتها: الجملة الفعلية تفيد التحديد والحدوث في زمن معين تحدده القرائن وفي مقدمتها قرينة السياق، ذلك لأن الفعل مرتبط بالزمن وتحولاته⁽¹⁾، فالفعل الماضي مقيد بالزمن في الماضي، والمضارع مقيد بزمان الحال أو الاستقبال في الغالب، لذلك وصفت بالتجدد، والتغير وهذا يعطيها حيوية ونشاطا.

تمثل الجملة الفعلية في شعر الغماري بروزا أسلوبيا، وهي أكثر ظهورا من الجملة الاسمية، فالعبارة الشعرية عند الشاعر كثيرا ما تكون جملة فعلية على اختلاف أنماطها وصورها قصد الإخبار عن الحدث في زمن، وهي تتألف من: (فعل + فاعل) أو (فعل + نائب فاعل)، والفعل في هذه الجملة لا بد أن يكون فعلا ماضيا أو مضارعا غير مبدوء بالهمزة أو النون أو التاء للمخاطب الواحد، أو فعل أمر لغير المخاطب الواحد و الفعل في هذه الجملة إما أن يكون اسما أو ضميرا أو نائب فاعل⁽²⁾، ومن أكثر الجمل الفعلية بروزا في شعر الغماري الجملة المضارعية، ثم تأتي الجملة الماضية، وأخيرا جملة الأمر.

أ- الجملة الماضية:

إن ما نلاحظه على الجملة الماضية في شعر الغماري، أنها وردت بقلة مقارنة بمثيلاتها المضارعية، ومن الجمل الماضية .

- **الجملة الفعلية الماضية المثبتة البسيطة:** وهي نوع من الجمل المجردة من أداة التوكيد والنفي كقول الشاعر:

وغامت في مدى عينيك

(1)- طالب الزوبعي: علم المعاني، ص79، 80.

(2)- صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الامام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات

الجامعية، ط1، 1994، ص111، 112.

يا موال

أوراق الهوى حسرة

ومات اللحن في القيثار

جف العطر في الأزهار

لا أنس ولا فرح

وها ضمنت وريقات الرمال السمر

يا ساقى

بأعماقى (1)

نلاحظ على الجمل الفعلية الماضية قد التزمت في نظامها التركيبى الشكل الآتى:

فعل ماض + فاعل " ظاهر أو مستتر " + متممات الجملة.

والأفعال الماضية هي: " غامت، مات، جف، ظمئت"، وقد تصدرت الجمل ودلت

على حدوث عمل في زمن مضى وانتهى قبل زمن التكلم.

أ- الجملة الفعلية الماضية المنفية: ومثالها قول الشاعر:

ما عاد للطاغوت أن يوري على حلمي رياحه !

ما عاد فيك لمن أقاموا في ربيعك ألف مآثم (2)

ويقول أيضا:

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد (عقبة) (3)

فالنظام التركيبى للجملة الماضية المنفية هو:

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص46.

(2)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175.

(3)- المصدر نفسه، ص176.

أداة نفي " ما " + المسند (الفعل) + المسند اليه (الفاعل) مضمرة في البنية السطحية +
متممات الجملة

وفي النموذج الثاني جاء النظام التركيبي للجملة الماضية كالتالي:

أداة نفي + الفعل + الفاعل + أداة الاستثناء " سوى " + متممات .

وكان غرض الشاعر من هذا التركيب الدلالي الفخر والاعتزاز بجبال الأوراس التي كانت أرضاً عظيمة يروي عنها القصص والحكايات فهي رمز للثورة والثوار والبنديقية والدم.

ب- الجملة المضارعة:

- الجملة الفعلية المضارعية البسيطة المثبتة: وقد تحقق هذا النمط من الجمل في قول الشاعر من قصيدته " ألم هواك ":

ألم هواك تاريخاً من الألم

ألم هواك

أراعي نجمه

أرويه للريح

بلحن من شفاه الدرب مجروح

ألم هواك

والأوثان سادرة

يمج النار كاهنها (1)

فالصورة العامة التي تجمع الجمل الفعلية المضارعية هي: المسند " الفعل " + المسند إليه " الفاعل"، وهذه الجمل تبدأ من التركيب البسيط إلى المعقد، فجملة " ألم هواك "تتكون من مركب اسنادي واحد، بالإضافة إلى ما تعلق بعنصريته من مركبات غير اسنادية كالحال والجار والمجرور والمفعول به والصفة.

(1)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص57.

- الجملة الفعلية المضارعية البسيطة المنسوخة: لقد أكدت هذه الجملة بقرائن لغوية متنوعة أهمها:

- التوكيد باللام " لام الأمر " وقد تمثل هذا النمط في قول الشاعر:

ليحترق الضياء الرطب يا سادة

ليجتث الحنين المر أعياده

ليخفق في دمي (1)

لقد التزم الشاعر في الجمل الفعلية النمط التعبيري الذي يتشكل على النحو الآتي:

- لام الأمر + فعل مضارع + فاعل + صفة + مفعول به.

- لام الأمر + فعل مضارع + فاعل + صفة + مفعول به

- لام الأمر + فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور

- التوكيد بحرف السين: من المقاصد البلاغية لحرف: السين أنها تفيد وقوع الحدث

في المستقبل القريب عندما تدخل على الفعل المضارع، وذلك للدلالة على تحقيق

وقوع الحدث ومثال ذلك قول الشاعر:

سأجني اللذة الخضراء من ألمي

من شفتي ... نداءات إلهية (2)

نلاحظ أن دلالة تحقيق الحدث في زمن المستقبل القريب للفعل " أجني " فالشاعر

على ثقة تامة في إلحاق الهزيمة بكل من يدعي الأكاذيب والأساطير.

- التوكيد بـ " أن " ورد هذا التركيب في قول الشاعر :

يرفض أن يستورد الغناء الغنديل

يرفض أن تمارس العهارة

باسم الحضارة

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص115

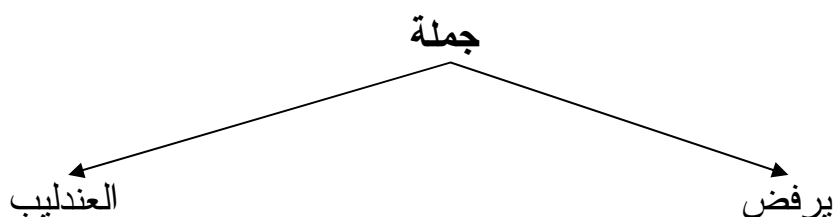
(2)- المصدر نفسه، ص119.

يرفض أن تمارس الطهارة

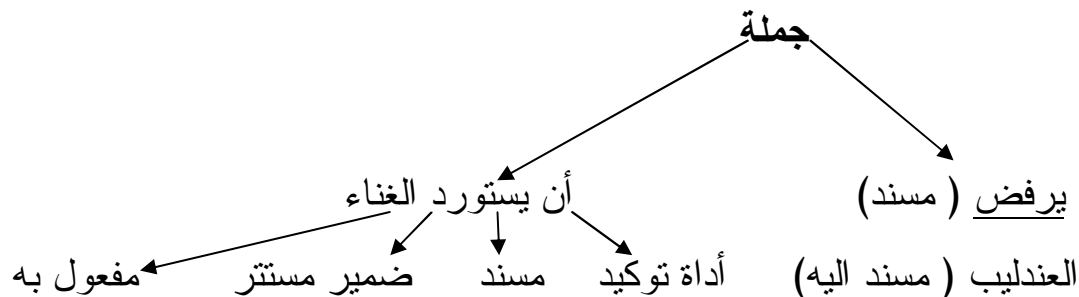
في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة⁽¹⁾

نلاحظ في هذا التشكيل النحوي اقتران الفعل المضارع بأداة التوكيد " أن"، وهذا الاقتران في تأويل مصدر "اسم الحدث" تقديره "استيراد"، وإذا نظرنا إلى سياق الجملة "يرفض أن يستورد الغناء العنديب"، نكتشف أنها تتألف من عمليتين اسناديتين وهما كالآتي :

المركب الاسنادي الأول: يرفض العنديب



المركب الاسنادي الثاني: أن يستورد الغناء



نلاحظ على الجملة النحوية في مجال البنية السطحية أنها تتكون من عنصرين اسناديين أسند أحدهما إلى الآخر اسنادا شكليا، أما المفعول به في البنية السطحية يتكون من ثلاثة عناصر لسانية جوهرية في العملية الإسنادية هي:

الأداة "أن" + المسند (يستورد) + المسند إليه (ضمير مستتر) + متممات (المفعول به)

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28.

وعليه نستنتج أن هناك تركيباً بين جملتين في البنية العميقة لأن المركب: أن + الفعل المحول عن اسم الحدث الضمني، وهو في تركيب الجملة يتبوأ المفعول الحقيقي في البنية العميقة كما هو في الشكل أعلاه.

- الجملة الفعلية المضارعة المنفية:

- النفي بـ "لا": وقد ورد ذلك في قول الشاعر:

يا جرحنا القدسي

لا أمت هوأنا

لا ارتياب

الله أكبر في الجوانح لا تغيب، ولا تشاب (1)

نلاحظ على التشكيل النحوي في الجملة الفعلية المنفية أن الشاعر وظف أداة النفي " لا"، وجاء الفعل بعدها منفيًا إذ تختص " لا" بنفي الفعل في المستقبل حيث يرى سيبويه: أن "لا يفعل" نفي لـ " هو يفعل"، ولم يكن الفعل واقعا، أي أنها تنفي المستقبل (2) أما النظام التركيبي للجملة المنفية هو كالاتي:

أداة النفي "لا" + المسند " الفعل المضارع" + المسند إليه (ضمير مستتر) + متعلقات الجملة

أداة النفي "لا" + المسند " مضمرة في البنية السطحية + متعلقات الجملة

- النفي بـ "لم" ومثال ذلك قول الشاعر:

ولم أسأم

ولم يصب على شفتي الهوى الألق (3)

ويقول الشاعر أيضا:

(1)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص180.

(2)- سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ص117.

(3)- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص118.

لم نزل في غربة العصر نقاتل

لم نزل في قندهار الكبير في طهران

نار وجداول

لم نزل في غربة العصر نقاتل (1)

النظام التركيبي الغالب على ترتيب الجمل المضارعية المنفية " لم " هو:

أداة النفي " لم " + فعل مضارع + فاعله " ضمير مستتر أو ظاهر + متعلقات الجملة.

ولقد عبرت صيغة " لم يفعل " عن نفي الزمان في الماضي، ومن الناحية الدلالية

فقد دل التعبير عن صمود الشاعر أمام المحن والصعاب، فلم يسأم ولم يستسلم، لأنه في

"مواجهة مجابهة يلوذ فيها بحرم العقيدة الإسلامية الشامخ فهو مجاهد لائذ بعصمة الله

مستجير بدينه الحنيف، لأنه يجد في هذا الملاذ متسعاً لروحه الراضة وفكره المحاصر

فمنه يستمد قوته وعزمه ومنه يفجر ثورة الجهاد الإسلامي" (2).

وخلاصة القول حول المستوى التركيبي في شعر الغماري، نلاحظ على الجملة

الانشائية وما تنطوي عليه من استفهام ونداء وأمر أنها كانت ذات دلالات هامة،

فالجملة الاستفهامية تميزت بقوة التأثير والإيحاء، أما دلالاتها فقد أشركت المتلقي في

حواره مع الشاعر، بينما الجملة الندائية فقد شحنها الشاعر معاني متنوعة، ويغلب على

جملة الأمر الدلالة على السخرية والتمني وتبين لنا من خلال تحليل أجزاء الجملة

بعض الظواهر الأسلوبية كالنقد والتأخير الذي ساهم في خلق أغراض بلاغية كالتأكيد

والتنبيه، ومسافة جمالية بين النص والمتلقي، مما يجعل نصوصه متعددة القراءات ولا

تستهلك في قراءة واحدة، ومازاد شعره انفتاحاً هو تلك الصور الفنية الشفافة التي

استفاد فيها الشاعر من التصوير القرآني والشعر العربي القديم، ومن عطاءات الشعرية

المعاصرة، وذلك ما سنتناوله في ما بقي من هذه الدراسة الأسلوبية.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص75.

(2) - الطاهر يحيوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري: ص141.

الفصل الرابع: الصورة الشعرية

أولاً: الصورة الشعرية، مصادرها وأنماطها

- 1 مفهوم الصورة الشعرية .
- 2 مصادر الصورة الشعرية في شعر الغماري .
- 3 أنماط الصورة .

ثانياً: الرمز في الشعر الغماري

- 1 مفهوم الرمز .
- 2 الرمز الخاص .
- 3 الرمز الموضوعي .

أولاً: الصورة الشعرية، مصادرها وأنماطها

1- مفهوم الصورة الشعرية :

مصطلح الصورة ترجمة للفظة الفرنسية "IMAGE"، وتعرف الصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات، فالوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة"⁽¹⁾، والصورة بمعناها الأسلوبي: "تجسيد لعلاقة لغوية بين شيئين"⁽²⁾، وأول من استعمل مصطلح الصورة هم "الرومانتيكيون"، وهي عندهم عبارة عن صيغة لاكتشاف الحقيقة التي بواسطتها يريد الشاعر أن يكتشف معني تجربته الشخصية"⁽³⁾.

وإذا كان مصطلح الصورة حديث النشأة، فإن محتواها موجود في التراث النقدي على نحو ما هو بارز في كتب علوم البلاغة العربية، فقد كان يقصد بمصطلح الصورة الشكل، فهذا الجاحظ يقول: "إنما الشعر صناعة ضرب من النسيج وجنس من التصوير"⁽⁴⁾.

كما نجد أيضاً في تراثنا النقدي عناية خاصة بالتصوير، وبيان خصوصية الشعر عند ابن خلدون الذي عرف الشعر بقوله: "هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي..."⁽⁵⁾. وذكر ابن خلدون لكلمة الاستعارة فيها تعبير عن الصورة في جانبها العميق والمشحون بالدلالات النفسية والشعورية، وإذا كانت الاستعارة أرقى ما وصل إليه النقد العربي القديم من أساليب

(1) - سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي وصاحبيه، دار الينابيع، دمشق - سوريا، (د.ت)، ص21.

(2) - فرانسوا مورو: الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب ابراهيم، دار الينابيع، دمشق - سوريا، 1995، ص23.

(3) - نقلا عن إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999م، ط1، ص253.

(4) - أبو عثمان الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى الباي، القاهرة، 1948م، ج3، ص132، 133.

(5) - ابن خلدون: تاريخ العلامة ابن خلدون، م2، منشورات دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1960، ص1104.

البيان والتصوير، فإن الصورة بمفهومها الحديث تجاوزت " عمود الشعر " إلى ضروب جديدة في التصوير، فلم تعد الصورة مجرد توشيه وتميق أو تشبيه أو مجاز أو كناية إنها " تعبير عن نفسية الشاعر، وإنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام"⁽¹⁾، لذلك أصبحت القصيدة الحديثة توظف التراث بمختلف صورته، وتستعين بالوقائع والأحداث وبالاعلام التاريخية والأساطير الشعبية، لتجسيد التجربة الشعرية في معادلهاموضوعي، أو الفني و" لم تعد تتجسد في تشبيه أو مجاز أو كناية، أنها ليست ترفاً فنيا وإنما هي معادل موضوعي للعالم الداخلي الذي بموج بتيارات الرضا والحنفوان"⁽²⁾. وعلى ضوء هذا الفهم الحديث للصورة الشعرية، يقودنا البحث إلى الولوج لدراسة الصورة الشعرية في شعر التفعيلة عند الغماري.

2- مصادر الصورة في شعر الغماري:

إن المتمعن في شعر الغماري يجد أن إبداعه للصور الفنية نابع من مصادر متنوعة، فرحلة العطاء الشعري عنده طويلة ومستمرة، وللشاعر نتاج يدعو إلى التنويه والإعجاب، ويمكن حصر مصادر الصورة الشعرية في المجالات الآتية :

أ- الثقافة الدينية للشاعر: والتي تتمثل في حضور النص القرآني في تصويره الشعري، ولعل هذا الاتجاه التعبيري له علاقة بنفسية الشاعر ووجدانه.

ب- الثقافة الأدبية والتاريخية: ونعني بها تأثر الشاعر بالشعر العربي قديمه وحديثه، ومدى إطلاعه على تاريخ الأمة وأحداثها العظيمة.

ج- أحداث أمته وعصره: ونقصد به ظروف العصر والحياة اليومية التي يحيها الشاعر، ومدى تجاوبه مع القضايا الإسلامية حيث كانت.

(1)- د. إحسان عباس: فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، 1985م، ط2، ص238.

(2)- محمد أحمد العرب: " التعبير بالصورة في الشعر الحديث"، مجلة الفيصل، الرياض 1983م، العدد: 77،

أ- الثقافة الدينية:

تتمثل في توظيف الشاعر للصورة القرآنية والصورة المستمدة من الحديث الشريف، وتبرز مدى أثر القرآن والحديث في نماذج من صورته الشعرية التراثية، و"قد لا نجد القرآن يشكل المصدر الأساسي للصورة الشعرية عند الغماري كما هو الشأن مثلا عند مفدي زكرياء الذي اتخذ من القرآن رافدا قويا للتصوير والإقتباس في كثير من قصائده... ولعل السبب يعود إلى أن الغماري أكبر ذاتية وأشد جيشانا وغنائية فعبر عن صدى القيم القرآنية في حسه الإسلامي المتوهج أكثر مما استعار الآيات القرآنية بالتضمن والإقتباس"⁽¹⁾.

إن إيمان الغماري العميق بالعقيدة الإسلامية، جعله يمثل الأساس في القصيدة الإسلامية المعاصرة بالجزائر بعد الشعراء الشيوخ، ويؤكد الغماري للذين يحاولون محاصرة المد القرآني أنهم واهمون، ذلك أن القرآن قد امتزج بوجوده، وصار يجري كالدم في عروقه بلسان الفرد تارة وعلى لسان المجموع تارة أخرى:

يا قاتل الأضواء مئذنتي أمد على أبعادها فجري

لن تقهروا القرآن في دمنا فدماؤنا بحروفه تجري⁽²⁾

فالشاعر بصير بمواطن الضعف والخلل في نفوس أعدائه، ولذلك يقول الغماري: "إن الأدب الإسلامي المعاصر - الذي نريده- ادب رسالة مقاتلة، ودعوة مجاهدة، أدب يحمل المضامين الإسلامية ويحمل الحدث الإسلامي في كل مكان..."⁽³⁾. والغماري من خلال فهمه للإسلام صاحب رسالة عالمية، فالإسلام عنده يتجاوز الوطن الصغير والكبير، فهو يتجاوب مع القضايا والأحداث حيثما كانت، و"لا شك أن

(1) - مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى الغماري (1973، 1988) بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الإسلامي، إشراف د. العربي دحو، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، السنة الجامعية 1994-1995، ص204.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص70، 71.

(3) - مصطفى الغماري: في النقد والتحقيق، سلسلة من أوهام المحققين، دار مدني، الجزائر، 2003م، ص61.

أول من يجب عليهم أن يقتدوا بالقرآن الكريم أنفة وتعاليا الشعراء الذين هم رسل هذه الأمة التي تكالب عليها الاستعمار الصليبي بغزوه الاستيطاني والفكري، وهم لن يبلغوا هذه المنزلة إلا إذا كان شعرهم يحمل سمات الطهارة والنقاء المستمدين من التنزيل، وبذلك يتميز بطابع الجزالة والقوة، ليزيل حجب جاهلية القرن العشرين.⁽¹⁾ وإذا كان الغماري يمثل الريادة في الشعر الإسلامي المعاصر بالجزائر، فهل وفق في تصويره الفني المستمد من القرآن الكريم والحديث الشريف عبر تجربته الشعرية في شعر التفعيلة؟ وما هي أساليب توظيفه للصورة القرآنية؟

يعتمد الغماري في رسم صورته الفنية على التصوير البياني القرآني، فيحافظ على بعض عناصر الصورة القرآنية مع تحوير وإضافة بعض العناصر الجديدة كما في قوله:

حينما يلقح في البور العقيم

ينسل الليل بشيطان رجيم

وتواري سواة الدب

تواريتها الصور⁽²⁾

فالعبرة "تواري سواة الدب" تحيلنا إلى قوله تعالى في قصة ولدي آدم ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِي سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾⁽³⁾، ولكن الشاعر استبدل لفظه أخي بلفظة الدب، ليكيف الصورة القرآنية مع السياق الشعري، والدب في شعر الغماري يجيء بكثرة في سلسلة الرموز الحيوانية التي يستخدمها، وهو يعني عنده في الغالب الدلالة المألوفة لهذه الكلمة في الإبداع الإسلامي، حيث تشير إلى الماركسي بخاصة.

(1) - محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، المطبعة العربية، غرداية الجزائر، 1984، ص71.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83.

(3) - سورة المائدة، الآية رقم30.

ولا شك أن الصورة المستمدة من القرآن هنا تسعف الشاعر في رسم صورة الشيوعي المعاصر الذي كان يزعم أنه يحمل الجنة الأرضية للبشر، ثم انكشفت سوائه فجأة في ظل معطيات واقعية واجتماعية جديدة جعلته يتوارى عن الأنظار بعريّة "الأيدولوجي" الصارخ فلا يجد ما يستر به خزية الفكري والاقتصادي⁽¹⁾، وهناك طريقة أخرى يلجأ إليها الغماري في بناء صورته من خلال الاقتباس الحرفي للمفردات القرآنية، مع حذف أحد أجزاء العبارة القرآنية، كما في قوله من قصيدة بعنوان "براءة":

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمه الأسحار في هدب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات...

العاصفات...

الناشرات...

الفارقات...

الموغلات مع الهجير⁽²⁾

فهذا الحشد التعبيري مأخوذ من سورة المرسلات، إذ قال تعالى:

﴿وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا فَالْفَارِقَاتِ فَرَقًا...﴾⁽¹⁾، حيث

حلل قبلي أحد الباحثين هذه الصور ولاحظ أنها جاءت في صورة تضمين مغل حيث "لجأ الشاعر إلى حذف أحد جناحي الصورة القرآنية المعبرة وهي كلمة عرفاء، واكتفى

(1) - ينظر: مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، (مذكرة ماجستير)، قسم الأدب العربي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 1994/1995، ص209.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

(1) - سورة المرسلات: مكة إلا الآية 48 مدنية، الآية رقم: 1، 2، 3، 4.

باللغة الأولى " والمرسلات"، عارية من أي إيقاع أو حركية⁽¹⁾ إلا أن الموضوعية تقتضي هنا أن نقول: إن الغماري لجأ إلى حذف أحد طرفي العبارة القرآنية "عرفاء، عصفاء، نشراء، فرقا" واكتفى بالطرف الأول بهدف تسريع الحركة والحدث، مما يجعل الصور تتلاحق بسرعة، ومن خلال هذا التسارع يتولد بما يعرف "التدوير" الذي يتلاءم مع التسارع الزمني للأحداث وتتابعها دون وقفات، وهذا التدوير الدلالي يقوم بدور إيقاعي داخلي يشبه القافية، وما هو بالقافية، ليثري الشاعر نصه بنغم موسيقي متواصل هذا على مستوى الشكل، أما على مستوى المضمون فتتجلى لنا قدرة الشاعر على استدعاء نص قرآني للتعبير عن هموم الذات ومحن المسلمين.

ب- الثقافة الأدبية:

لقد ظهر تأثير الغماري في تقليده للشعراء القدامى شأن المبتدئين في نظم الشعر، فنرى في بعض صورته الشعرية التي شكلها تأثراً بكبار الشعراء كالمتنبي وابن زيدون وابن الفارض وغيرهم أو شعراء العصر الحديث مثل أحمد شوقي وسليمان العيسى ومحمود درويش وغيرهم.

إن تشكيل الصورة في الشعر يعتمد على عناصر عديدة، أهمها مخزون الشاعر الثقافي الذي يحدد نوعية الصورة ودرجة قوتها أو ضعفها وحدثها أو تقليديتها، وهذا ما يؤكد الغماري حيث يقول: " إن شعر التجربة الإسلامية يمتاز بثراء القاموس الشعري، والحس اللغوي الأصيل، وعمق المخزون الثقافي، بالإضافة إلى معيشة الحدث الإسلامي لا كما تصوره الأسس الأيديولوجية الوافدة، وإنما من منظور الأصالة المتدفقة بالحياة والانتصار للحق .."⁽¹⁾.

والمتمعن في شعر الغماري تطالعه في كثير من الأحيان حالات عديدة لأبيات شعرية مشهورة في النماذج التراثية، ومثال ذلك قوله:

(1) - مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى الغماري، ص 211.

(1) - مصطفى الغماري: في النقد والتحقيق، دار مدني، الجزائر، 2003، ص 54.

حلموا بالخراب الجميل

حلموا بالجديد الأصيل

حلموا بالمرايا التي تعلق النار أشداقها

بالذهول الطويل

(بغصون النقا)

(بعيون المها)

(بالرصافة)

(بالجسر)⁽¹⁾

هذه الأسطر الشعرية تتناص بشكل واضح مع البيت الأول من قصيدة (علي بن

الجهم) في مدح المتوكل :

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري⁽²⁾

حيث قام الشاعر بعملية الاقتطاع من الشطر الأول في البيت، ثم وزعه عبر أسطره

الشعرية وقد رمز الشاعر بهذا التضمين إلى خذلان الأمة وتقهرها في هذا الزمن.

وقد يذهب الشاعر الغماري أحيانا إلى توظيف بعض صور الشعر الجاهلي في

مقدماته الطللية كما في قوله:

سكرنا وكم طال باسم الشعارات نخب

وغنى لنا حادي العيس

عجنا على الربيع...

هاربعنا اليوم نهب...⁽¹⁾

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 79، 80.

(2) - علي بن الجهم: الديوان، تحقيق خليل مردم بك، ط2، دار الآفاق، بيروت، 1985، ص 142.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 67.

فالمتمأل في أسطر الشاعر هنا يلمح المفردات التراثية، مثل: (العيس، عجنا، الربع)، هذه المفردات تدل على ارتكاز الشاعر على القاموس اللغوي القديم في التصوير البياني على نحو ما نجده في الشعر الجاهلي الذي يتميز بلغة فصيحة وجزلة، فهذا من حيث اللغة، أما من حيث التصوير، فيتبادر إلى ذهن القارئ صورة الوقوف على الأطلال وما طالب به أبو نواس من تغيير مذهب الشعر قصد التوفيق بين الشعر والحياة، بحيث يكون الشعر مرآة صافية تتمثل فيها الحياة، ومعنى ذلك العدول عن مذهب القدامى في الشعر وما ألفوه من ضروب العيش في الصحراء والتغني بها، فليس يليق بساكن بغداد المستمتع بحضارتها أن يصف الخيام والأطلال، وإنما يجب عليه أن يصف القصور ويتغنى بالخمرة فإن فعل ذلك فهو كاذب في مثل قوله:

عاج الشقي على دار يسائلها وعجت أسأل عن خمارة البلد⁽¹⁾

والغماري يستخدم هذه الإحالات إلى الأجواء الطللية القديمة، لتصوير واقع التخلف والتهمك من الذين يكتفون من الأصالة والتراث بمظاهر شكلية، باهتة دون عودة حقيقية لروح التراث .

ومن شعراء العصر الحديث الذي تأثر به شاعرنا الغماري سليمان العيسى الذي تتقاطع نصوصه الشعرية في بعض أبياتها مع شعر الغماري، ومثال ذلك قول سليمان العيسى:

آمنت بالوطن الكبير يطل خفاق البنود⁽²⁾

هذه الدلالة يناهضها الغماري بقوله:

لا يوم (عمورية) يروي ولا سود البنود⁽¹⁾

(1) - أبو نواس (حسن ابن هاني): الديوان، تحقيق وشرح أحمد عبد المجيد الغزالي دار الكتاب العربي بيروت، 2010، ص55.

(2) - سليمان العيسى: المجموعة الكاملة، م1، ص501.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص19.

ويقول العيسى:

وانظر دماؤك في نشيد الثأر عنوان النشيد⁽¹⁾

ويقول الغماري:

صاغوا أناشيد السراب وكم سكرنا بالنشيد⁽²⁾

وعلى هذا النحو يستمد الغماري من شعر سليمان العيسى العبارات المشرقة ولكنه يخالفه في نزوعه القومي.⁽³⁾

ج- ظروف عصر الشاعر وأحداث أمته:

والغماري شاعر واضح الموقف والانتماء، ويعود هذا الوضوح إلى طبيعة الشاعر الصريحة الواثقة، فهو متضح الوجهة الفكرية...⁽⁴⁾، ومن هنا جاءت طبيعة الموقف الواضح من الشيوعية فهو صاحب رؤية فكرية واجتماعية وسياسية تقوم على الإسلام الواحد، ومن المواضيع التي استدعت انتباه الشاعر قضية فلسطين، هذا الوطن السليب الذي عانى وما يزال كذلك من ويلات المحتل الصهيوني، حيث قال الشاعر من ديوانه "مقاطع من ديوان الرفض":

وطن يباع في انحناء الجباه للمحتل

في الزمن المختل

يا زمانا نعصره خمرا تدار

في ساعة من شهوات الليل أو مجرى النهار⁽⁵⁾

(1) - سليمان العيسى: المجموعة الكاملة، م1، ص572.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص10.

(3) - ينظر جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص280، 281.

(4) - ينظر الطاهر يحيوي: البعد الفني والفكري عند الغماري، (م و ك)، الجزائر، 1983 م، ص119.

(5) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28.

فهنا يبكي الغماري وطنه فلسطين الذي بيع بثمن بخس، وراح بائعوه يخضعون في ذل وهوان لإسرائيل وحلفائها من أجل خدمة أغراضهم الشخصية، والشاعر الغماري يرى أن الحضارة الغربية حضارة مزيفة وهي حضارة المادة لا الروح، كما في قوله:

إنا لنكفر بالحضارة حين يحملها الصليب

شفه مرهلة ووجدان غريب

ورؤى يلمعها الغريب

تغري بأضغاث اليسار

بالحارين من اللهب إلى اللجوء المستعار⁽¹⁾

في هذا النموذج تتضح لنا رؤية الشاعر للحضارة الغربية، فهي تتسم بالسلبية والشاعر محق في ذلك، لأن حضارة الغرب لم تجن منها البشرية سوى الدمار والاستعمار والخراب رغم وجود الجانب الحسن فيها. والغماري في اتجاهه الفكري يعيب على العرب المسلمين تخليهم عن دينهم وتبنيهم للأفكار المستوردة. في مثل قوله من قصيدة "يا حادي الغول":

معلبون بضاعات موردة

مخدرون بإغراء المدى الأشر⁽²⁾

فالعجماني يرى هنا أن العرب يستوردون كل شيء حتى الأفكار، فهم مخدرون بفكر الآخر وهو تقليد أعمى لا فائدة ترجى منه.

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص74.

(2) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص8.

3- أنماط الصورة :

حين نبحت في موضوع الصورة، يمكن لنا أن نضع تصنيفات عامة تجعل الصورة من خلالها في أنماط فنية، بحيث ننظر في كل نمط من زاوية خاصة.

أ- النمط النفسي:

يمكن تقسيم الصور من خلال هذا النمط إلى صور حسية وأخرى عقلية، ونعني بالصور الحسية تلك التي ترتد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية .

أما الصور العقلية فنعني بها تلك الصور التي ترتد إلى ثقافة الشاعر، وقد درسناها تحت مسمى مصادر الصورة.

وتنقسم الصور الحسية إلى مجموعات من الصور حسب الأعضاء التي تنتمي إليها كل مجموعة و" لن تبعد الاجتهادات الصورة الفنية عن سلطان الحواس، لأن النافذة التي تستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة هي الحواس، كما أن الذهن محتاج في كثير من اعتماداته إلى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال واللبث" (1).

ولا يختلف ناقدان على ما للحواس من نصيب في تفجير الصور الفنية، وهذا لا يجعلنا ننفي وظيفة الصور الذهنية، فقد قال الناقد والفيلسوف الإيطالي "بيند يتو كروتشيه" (ت 1952): " إن الفن أساسه القدرة على تكوين الصور الذهنية، أما أبرز الصور الحسية، فعملية صناعية ومهارة" (2).

ولا يخفى على أحد أن الذهن يستقبل المعرفة عن طريق الحواس، والمتأمل في شعر الغماري الذي بناه على نموذج شعر التفعيلة، يجد أن الصورة الشعرية عنده تجاوزت أحيانا المجاز القديم الذي يعتمد أساسا على التشبيه والاستعارة والكناية،

(1)- الصانع عبد الإله: الصورة الفنية معيارا نقديا، دار الشؤون الثقافية بغداد، العراق، ط1، 1987 م، ص406.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واتسمت بالمجاز الحديث الذي يقوم على فلسفة حديثة في التصوير، أساسها الرمز في التعبير وتراسل الحواس، ولعل أول حاسة هي البصر.

ب- النمط التراسلي:

- الصور البصرية:

إن الصورة البصرية في شعر التفعيلة عند الغماري - موجودة بكثرة في ثنايا قصائده، وتتخذ سياقاً عاطفياً نفسياً، ونلمحها بالبصر والبصيرة، فالغماري يوظف أفعالاً مستمدة من عوالم ذات دلالات بصرية، ومن النماذج الحية للصورة البصرية قول الشاعر:

أنا طائر البرق

تلفحه الريح

ما أن له من مقر

يسافر حيث الغياب الحضور

وحيث الشباب اغتراب

ومن عطش الغربة المر كان الشباب⁽¹⁾

هذه صورة الضياع يرسمها الشاعر لنفسه، إنها صورة عصفور لا ذنب له غير الغناء والصداح، ومع ذلك فقد عصفت الرياح بعشه، فأصبح غريب الدار لا مقر له، فكان لا بد له من السفر.

ومن الصور البصرية الحية أيضاً قول الغماري:

يولد الحي من الميت كما تولد نار من حجر

لا تقولوا: إن للريح جفافاً

نحن لولا الريح ما كنا وما كان المطر

من ربيع الصحو يخضر المطر

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 67.

قدر أن نعشق الشمس

وأن تحمل الأم البشر⁽¹⁾

لقد وظف الشاعر في هذا النموذج مجموعة من الصور الجزئية، استمد بعضها من القرآن الكريم مثل: " يولد الحي من الميت "، فقد اقتبس الشاعر هذه الآية الكريمة من قوله تعالى: ﴿قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّنْ يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَمَنْ يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَمَنْ يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ﴾⁽²⁾، ثم قابلها بصورة النار التي توقد من الحجر، ثم وضح أن الريح سبب وجوده ووجود المطر ثم وضح أن القدر كتب عليه أن يحب الشمس وبها يحمل هموم الناس والبشر.

- الصورة السمعية:

تعتمد الصور السمعية على تصور الأصوات وفعلها في النفس، فتواجهنا حشود الصور السمعية فيتحول المسموع إلى فكرة و" ربما سمعت الأذن بلاصوت كحديث النفس، وهاتف القلب والوحي المشير، فالصمت له لغته، والضمير له أذان، والعين قد تسمع بالنظر، والأنف ليشم بالصوت..."⁽³⁾.

وفي شعر الغماري صور موسيقية تتشكل من خلال المفردات التي تحاكي أصواتها، مثل " تعوي، حشرجة، أو مفردات الدالة على الصوت مثل: جلجلة، يهتف، اهازيج، الصخب، مواويل، تسابيح، الهمس، النغم، ومثال ذلك قول الشاعر:

نتغنى بقيس... ونهتف بالنزار⁽⁴⁾

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص33.

(2) - سورة يونس، الآية رقم: 31.

(3) - علي الشلق: السمع في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط1، 1984، ص5.

(4) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص79.

فالفعلان " تهتف، نتغني " لهما دلالة صوتية، فالهتاف بمعنى الصياح العالي، أي مد الصوت، والغناء هو الطرب والترنم، وكلاهما مدرك صوتي كما تتسم صور الشاعر بذكره للآلات الموسيقية، كالناي والقيثارة والوتر في مثل قوله:

أيا من يحمل القيثار لا نعما وأغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية

عرفت الحب يا إقبال

كيف؟ أينكر الوتر؟⁽¹⁾

إن القيثار التي يعزف عليها الشاعر "محمد إقبال" تختلف عن قيثارة المغني والعازف؛ لأن القيثارة هنا رمز للشعر الذي يعد موسيقى ونغم، وله وظيفة ورسالة مقدسة، والعلاقة بين القيثارة والمسبحة وجهان لعملة واحدة، فالمسبحة تعني في اللغة خرازات منظومة وكذلك الشعر فهو كلمات منظومة وفق إيقاع معين.

ومن النماذج الجيدة للصورة السمعية قول الشاعر:

للكفر غنى طائر تموت في أشعاره الأشعار

ويصغر الألم

ويكبر التسكع السأم

بحجم من غنوا له ... ويسخرون

ويسكنون صوته الصوت الصدى

الصوت الحرون⁽²⁾

يمزج الشاعر في هذا النموذج بين صور ذهنية وسمعية يتردد صداها في الأذن، وهي صورة الطائر الذي يغني للكفر، وفي هذا دلالة على مجالس الطرب واللهو التي انغمست فيها الشعوب الإسلامية فصارت ضعيفة يستهويها الغناء.

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص104.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص23.

- الصور الذوقية:

تتشكل الصور الذوقية في شعر الغماري من خلال الخيال الذوقي، ومن صورهِ الذوقية قوله:

ليحترق الضياء الرطب...يا سادة
ليجتث الحنين المر أعياده
ليخنق في دمي
في حلم أزهارِي
وفي الأمل الربيعي الموشي صوت قيثاري
لأكل من سنين الموت
من رهج الظلام المر
تشرب من دموع الصمت أنْهاري⁽¹⁾

لقد حشد الشاعر مجموعة من المفردات ذات الدلالة الذوقية وهي: المر، رهج، فالمرارة هي عكس الحلاوة، والرهج يريد به السم القاتل.

ومن صورهِ الذوقية أيضا:

ندمن الخمرة القبلية
والشهوة البربرية
والغصة المضرية

لو يعلم المدمنون الشراب السراب

آه لو يعلمون بأن رؤى الاقتراب اغتراب⁽²⁾

يرسم الشاعر في هذه الأسطر الشعرية صورة للواقع الرديء الذي أصبح طقوسا جاهلية كالعصبية القبلية والحمية والقومية، فإدمان الخمر رمز إلى تخدير العقل،

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص115.

(2)- المصدر نفسه، ص106.

ومن ثم العيش في اللاوعي، والشهوة البربرية رمز إلى حياة اللهو، والغضبة المضرية رمز إلى الطيش والتهور، وهذه حالة تاريخية تتمثل في قبائل مضر العربية التي كانت بينها ضغائن وأحقاد وحروب مستمرة كحرب عيس وذيبيان، وقد وظف صوت بشار بن برد في قوله :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو مطرت دما (1)

حيث أخذ الشاعر عبارة " غضبة مضرية" ليخص بها صورة الطيش والتهور، وقد أثرى الغماري أبعاد الصورة باستدعاء نص غائب بطريقة فنية تجعلها ذات قراءة ممتعة.

وهكذا نلاحظ على صور الشاعر أنها مستمدة من التراث، وأنه لا يرى في الحاضر العربي إلا سقوطا مستمرا في الجاهلية، وبالتالي فهو عاجز عن قراءة التاريخ الحاضر قراءة جديدة بعيون جديدة تخرجه من أطر الإدراك القديمة، وتجعله يكشف عن تعثر مسيرة التحديث والتحرر التي احتضنها العربي استجابة لتحديات العصر، بعد أن نفص عنه رماد العصور الوسطى، لذلك يتحسر الشاعر على أوضاع الأمة العربية موظفا لفظة " آه " للدلالة على الألم.

ومن النماذج الحية التي تصور عمق التجربة الحية قول الغماري :

من يرد التتار؟

ومن يستجيب ؟

يا زمن التحدي

لجرح الإمام

ومن يستجيب؟

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب (2)

(1) - ديوان بشار بن برد: شرح وتحقيق مهدي محمد نصر الدين، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، ص590.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص80، 81.

هذه التساؤلات ترسم لنا صورة مجسدة تتمثل في حوار الشاعر مع نفسه، وذكره لكلمة التتار إشارة إلى دمار مدينة بغداد وإحراقها من قبل التتار والمغول، لذلك فالشاعر يدين الحاضر العربي، ويرى فيه ردة بكل ايدولوجياته وعائقا ضد تتار العصر " اليهود، أمريكا"، حيث يقول :

نحن نحن الشهود

يا زمان القيود

يا زمان يتوج فيه اليهود

نتعري

نمارس أوثاننا في محيط الصغار

تتعري مساوئنا

يا زمان التعري⁽¹⁾.

يعتمد الشاعر على تشخيص أبعاد الصورة، فأسقط ذلك على الزمن الذي وصفه بأنه عاري ومقيد، ليحيلنا إلى العبث العربي فقد صارت الأمة العربية ضعيفة كسيرة ومفضوحة تخلت عن سلطان القوة والعز، وصارت تعتقد بالخرافة، وتؤمن بالوثنية البعيدة عن كتاب الله العزيز.

ومن نماذج الصور الذوقية ما يذكر الشاعر فيها بعض الأواني الخاصة بالشرب

مثل: "القدح والكأس " كما في قوله:

فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حيناً

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شراباً نبضه العسل

ومن شكوى شرقت بها

فجرحي ليس يندمل⁽²⁾

(1)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص78، 79.

(2)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص45.

إن صوت "اللام" المتكرر في هذا النموذج من الأسطر الشعرية يدل على السيلان، فقد أمر الشاعر حامل الأقداح أن يقف لحظة ليتأمل صورة انكسار الحضارة، ويشهد أن وادي الشهادة والماء الرضاب أصبح اطلالا، وليس هنا من الشاربين سوى الشاعر الذي ارتوى شرابا نبضه العسل، واليوم أصبح هما وجرحا لا يندمل فكيف يطيب الشراب؟

- الصور الشمية:

إن صور الشاعر لم تتوقف عند حدود النظر، أو الرؤية أو السماع أو الذوق، بل تعدتها إلى الصور الشمية، فالعطر هو أول ما يتنفسه الشاعر من أناشيد معطرة بنور كتاب الله العزيز، فإذا ما حملت قصائد "إقبال" أغاريد الوحي، فإن هذا الشذى هو شذى الغماري الذي تفوح منه رائحة الأزهار والعطر بكل أصنافه، فيخيل إلينا ونحن نتذوق شعر الغماري على أننا نشم عبير روائح طيبة، كما جاء في قوله:

وبين يديك يا اقبال في شفتيك أغرودة

معطرة بنور الوحي أنشودة⁽¹⁾

يقدم الشاعر من خلال هذه الصورة شيئا غير مألوف، فقد تجاوز منطقة الإحساس الذي ألف أن يشم العطر، فالأغرودة هي مدرك صوتي لا شمّي، وهذا العدول الإيجابي عن الصيغة المألوفة أطلق دلالة العطر من قفصها المحكم فأصبحت ذات دلالات عديدة منها: عطر الإيمان الذي يهب من خلال أشعار "محمد إقبال"، وتأخذ دلالة العطر أيضا أبعادا نفسية حين يصبح الزهر هو مصدر العطر لا جدوى منه لقول الغماري :

مات اللحن في القيتار

جف العطر في الأزهار

لا أنس ولا فرح⁽²⁾

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص103.

(2) - المصدر نفسه، ص46.

إن عبارة "جف" العطر في الأزهار توحى بذبول الأزهار وذهاب رائحتها، وهي مدرك بصري شمّي، وجفاف العطر مدرك شمّي، ولكن هذا التركيب التراسلي يصور إحساسه الداخلي بقيمة الرائحة التي جفت، وفيها دلالة على المجد الضائع الذي لم تبق منه سوى المظاهر الزائفة.

ومن الصور الشمية أيضا يقول الغماري:

وكان الفراغ يجوب مفاصلنا

والسحاب جهاما

ورائحة النفط تقطر من شفتي بدوي متوج⁽¹⁾

إن عبارة "رائحة النفط" تحمل دلالة الرائحة الكريهة التي تتبعث من شفتي بدوي متوج، وفي هذا إشارة إلى أصحاب العمائم الذين يمتلكون آبار البترول ويستحوذون على ثروة كبيرة جعلتهم يتوجون بأموالهم.

ويقول الشاعر أيضا :

وكم تعطرت المقابر

وزكت

فكل جراحنا ورد

وذكرانا مفاخر

بوجودها كان القدي

لا بالموارد والمصادر⁽²⁾

إن لفظة "تعطرت" تدل على حاسة الشم، وهي هنا تدل على عطر الإيمان والمجد والمكان، إنه عالم من العطر الروحي والحضاري، ثم نلاحظ دلالة الفعل:

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 67.

(2) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص 182.

"زكت" التي زادت رائحة العطر نقاوة وطهارة، ويوافينا الختام مؤشرا إلى أن مبعث هذه الروائح هو تلك النفوس الطاهرة.

- الصور الليلية :

إن " الصور الليلية" لا تأتي ببساطة للمتلقي إلا بالنظر المتأنى لها، وفي شعرنا العربي القديم صور ليلية تزاحمها صور سمعية وبصرية، وخير مثال على ذلك قول البحتري في وصف " ايوان كسرى" :

تصف العين أنهم جد أحيا ء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم إرتيابي حتى تتقـراهم يداي بلمس⁽¹⁾

ففي هذين البيتين يرسم الشاعر صورة أشخاص حقيقين لا رسوم فحسب، ولكنهم أشخاص لا يتفاهمون بالصوت، وإنما يتفاهمون بالإشارة كالخرس، وعندما اشتد شك الشاعر في حقيقة الصورة دفعه هذا الشك إلى تتبع أجزائها باللمس لمعرفة حقيقتها، فهذه هي الصورة الليلية التي تداخلت مع الصورة البصرية لخلق صورة متكاملة الأجزاء.

وفي شعر الغماري تتجلى الصورة الليلية في الأفعال التي لا تقوم حدثها إلا إذا لمستها اليد مثل: " يعتصر، يضم، يرتدي، ...الخ. ومثالها قول الشاعر :

ألم هواك تاريخا من الألم
ألم هواك
أراعي نجمه
أروية للريح
يلحن من شفاه الدرب مجروح
ألم هواك
وأصنع من دمي ...
من فيض آياتي ...

(1)- البحتري: ديوان البحتري، المجلد الثاني، شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995،

مواويلا يطير بها جناحان

من الحب القديم⁽¹⁾

إن تكرار الشاعر للفعل " ألم " يعبر عن دلالة اللمس ومثله الفعل: "أصنع" فالشاعر اعتمد في تشكيل صورة اللمسية على التجسيد، أي تجسيد المعنوي في صورة محسوسة فالهوى أمر معنوي، وقد جعله الشاعر أمرا ماديا يضمه إليه، وكذا الحال بالنسبة للفعل "أصنع" الذي يدل على المهارة والإبداع.

ج- النمط البلاغي:

نقصد به الأساليب الجمالية القديمة والمعروفة في بلاغتنا النقدية خاصة صور عمود الشعر كما حددها المرزوقي وغيره، كالتشبيه والاستعارة وغيرهما، والجدير بالملاحظة أن الصورة الشعرية في شعر الغماري لا تبدو فقط في التقسيم الذي اتبعناه على أساس الحواس الخمس، إذ أن هذا التقسيم لا يوضح لنا الصورة بدقة، فصور الشاعر تتشكل أحيانا على تراسل الحواس فنرى في الصورة الواحدة نمطين أو ثلاثة أنماط من الصور، بحيث تكون بصرية سمعية أو شمعية ذوقية أو لمسية بصرية شمعية؛ أي عن "طريق اتخاذ مجاز جديد يعتمد على تراسل الحواس، أي يستعمل الشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي، ويستخدم الشيء المشموم ما من شأنه أن يتخذ للشيء المرئي أو الملموس"⁽²⁾. وهو ما يطلق عليه في النقد الحديث بـ " تبادل الحواس " أو التراسل والشاعر تتفاوت صورته الشعرية في تشكيلها الفني بين التقليد خاصة في مراحل تجربته الأولى والتجديد الذي ابدع فيه صوراً جديدة .

- الصور التقليدية: وهي الصور التي اتبع فيها الشاعر سنان القدماء من تشبيه واستعارة وكناية، وهي ما تعرف بصور العمود الشعري.

(1)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص58، 59.

(2)- محمد ابن النجوم: مقال بعنوان: هل يغدو مصطفى محمد الغماري شاعر الإسلام في القرن العشرين؟، مجلة الثقافة الإسلامية، الرياض، ع8، ص177.

ونكتفي ببعض الصور لننظر بعد ذلك في قدرة الشاعر على تشكيل الصور الحديثة.

ومن صور التشبيه الشديدة الوضوح كما في قوله في قصيدة " قدر أن نعشق الشمس":

يولد الحي من الميت كما تولد نار من حجر

لا تقولوا: إن للريح جفافا

ومن الريح سقر

نحن لولا الريح ما كنا وما كان المطر

من ربيع الصحو يخضر المطر

قدر أن نعشق الشمس

وأن نحمل آلام البشر

أن نناجي طيف ذكرانا

وأن نحلم.⁽¹⁾

فالشاعر أراد أن يؤكد دور الرسالة السماوية في منح معنى الوجود وهدفية وحقيقته وأنه لولا هذه الرسالة الخالدة لما شعر بأي قيمة، وأي معنى للمسلم بدون الإسلام؟ بل أي وجود للإنسان بلا عقيدة؟ إن هذا المعنى السامي عبر عنه الشاعر بذلك التشبيه السطحي القريب الطرفين المسرف في الوضوح والجفاف، بل إن تصوير الشاعر لنفسه بلا عقيدة في صورة المطر بلا ريح وتكرار لفظة المطر حول العبارة في هذا السياق إلى مجرد صورة نثرية بصرية باهتة، وأين قوله هذا من صورته الفنية حين يطمس وجه الشبه بين الأشياء، ويبدع علاقات جديدة تتوحد فيها الصور بالانفعالات النفسية، كقوله:

يحاول وجه الضياع السفر

يحاول أن يسكن البر والبحر

(1) - مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص33.

عينك بري وبحري

وعينك ذاكرة الموج

ملحمة الرمل

عينك فاصلة ونبي

وعينك حين ارتكاض الهجير فرات وري⁽¹⁾

الصورة هنا حديثة جدا لا تعتمد التصوير التشبيهي أو الاستعاري الجزئي، ولكنها تتكىء إلى سلسلة من الإضاءات المنبثقة من التراكيب الشعرية المتموجة الموحية بموقف الشاعر المصور.⁽²⁾

وقد استخدم الشاعر رمزا العينين الذي طالما شدا على وتره المعاصرون منذ أن كشف عن سحره " بدر شاكر السياب" في قصيدته " أنشودة المطر"، والملهمة هنا في جل قصائد الغماري هي (خضراء) التي يحارب الشاعر تحت رايتها، ثم يذكر الشاعر عبارة "ملحمة الرمل" التي تشير إلى انبثاق (خضراء) من الصحراء وفتوحاتها عبر البحار.

ومن الصور الشعرية التي تضي على التجربة صبغة العمق والتأمل "هذا الخليط بين مدركات الحواس بصور حالة الاستغراق والذهول والدهشة التي يغرق في محيطها الشاعر"⁽³⁾، ومن تراسل الحواس عند الشاعر قوله:

فنحن الظهر مصلوبا

ونحن الرفض مسجوننا⁽⁴⁾

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص65.

(2) - ينظر: مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى الغماري (1973 - 1988)، ص226.

(3) - صابر عبد الدايم: من ملامح التجربة الشعرية من وحي طيبة، مجلة الأدب الإسلامي، المملكة العربية

السعودية-الرياض، م5، ع 18، 1419هـ، ص40.

(4) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص175.

وظف الشاعر تشبيها بليغا طرفاه هما الشاعر المشبه والطهر مشبها به، وهي صورة شمّية بصرية، وقد تجاوز الشاعر الدلالة المألوفة للتركيب بتقديم صورة جديدة مثيرة، تحتاج إلى إعمال الفكر فلفظة " الطهر " أطلقت من قفصها المعجمي فأصبحت تعني عدة دلالات منها الطهر الروحي والحضاري يتعرض للانتكاس والموت والفناء، ثم تأتي الصورة الجزئية الثانية التي تخيل الشاعر فيها الرفض كائننا حيا مسجوننا وهو مدرك معنوي شخصه في صورة إنسان.

ومن تراسل حاسة السمع بحاسة البصر قول الشاعر:

مرايا البرق تصقلنا

كما تهوى ... وتجلونا

وتزرعنا ... كما نهوى

مزامير.. دواوينا (1)

لقد شخص الشاعر صورته الفنية إذ جعل " مرايا البرق " كائننا حيا يقوم بالسقي والزرع وهي صورة بصرية تتداخل مع صورة سمعية وهي لفظة " مزامير"، فهذا التركيب التراسلي يصور إحساس الشاعر، ومن تراسل حاسة الذوق بحاسة البصر، قول الشاعر:

جماجمنا كؤوس القهـ

ر ملئ يديه ...أيدينا

ملطخة بخمر الليل

هات الكأس ... وأسقيننا (2)

في هذا النموذج يعقد الشاعر مماثلة بين الجماجم والكؤوس التي شخصها الشاعر في صورة إنسان، وهذا تشبيه محسوس معقول، فالصورة بدأت بالتجسيم ثم

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص175.

(2) - المصدر نفسه، ص176.

انتقلت إلى التخيل، فالفهر أمر معنوي وقد جسمه الشاعر، ثم تتداخل حاسة الذوق بالبصر من خلال جمع الشاعر بين كلمة " خمر " ذوقية بكلمة " الليل " بصرية .
ومن الصور الكلية التي تعني تجميع مجموعة من الصور الجزئية المتأزرة لتشكيل الصورة الكاملة عن طريق الترابط بين الصور، كقول الغماري:

وأعصر يا أغاني الضوء

أشرب نار ألامي

وتيبس في دمي رؤياي

تصلب في أحلامي

وتنبت غربة وحشية

تغثال أنسامي

وكم غنيت على ظمأ بنار الحرف أيامي⁽¹⁾

الصورة هنا ذات ظلال متكاملة، يمكن اعتبارها صورة متدرجة في طريقها إلى الصورة الكلية، لتوحي بقمة القحط الذي أصاب رؤيا الشاعر والذي يتجسد من خلال الظلال التالية:

- الظل الأول: جمود الآمال ويبسها في نفس الشاعر.

- الظل الثاني: تصلب في أحلامه.

وهكذا تكتمل الصورة الفنية فالأحلام تيبس ثم تصلب، ويمكن أن نلاحظ عنصر الحركة القوية الذي حاول الشاعر رسمه قصد تجسيد حالة الضياع لديه: وتنبت غربة وحشية تغثال أنسامي ."

فمجموع الصور في المقطع متساندة فيما بينها ومتجانسة مما أكسب الصورة الكلية كثيرا من الحيوية والخصب وبهذا التصوير " يتجاوز الأداء الفني تخوم الصور التراثية من كونها شذرات مبتسرة تشبه بقعا لونية، تتزاحم أحيانا وتتنافر أحيانا أو تتمزق أحيانا ..."⁽²⁾

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص111.

(2)- رجاء عيد: لغة الشعر، ص389.

ومن الصور الفنية التي تعبر عن التيار الإسلامي والعروبي، قول الشاعر:

أشدو عليك يا سفري

على أبعادك الخضراء

تورق في المدى شفقاً

وتركض في دمي ألما يجوس الغيب منطلقاً⁽¹⁾

فالمغماري شاعر يدرك تمام الإدراك أنه يعيش أحداث القرن العشرين ومتناقضاته، فحدد موقعه دونما تردد، فأوقف جهاده على الإسلام واستمات في الدفاع عنه... وبذلك صارت العقيدة الإسلامية حياة متكاملة زاخرة في شعره، ... حياة ممتدة الأبعاد في لونه الفني والنفسي متغلغلة في روحه ووعيه.⁽²⁾

ومن أحسن الصور التي تعبر عن الموقف الجهادي قول الغماري:

آتيك ...

في قصائدي الرعود والبروق

وأترك الناعين في تغريبة اليسار

صدي

مواتا

الشعر يا حبيبتي حدائق الأفكار

تفيء من دموعنا

تورق في ضلوعنا

تضيء من دموعنا

مشاتلا من نار

أسرارها أسرار

والحلم في دماها تغريبة الأحرار

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 99.

(2) - الطاهر يحيى: البعد الفني والفكري عند مصطفى الغماري، ص 64.

في زمن الطاعون والردة واليمين واليسار⁽¹⁾

إن قصائد الشاعر صارت رعوذا وبروقا تلفت انتباه الغافل ويتدرج الشاعر في مثل هذا الوصف في تشبيه الشعر بالحدائق ومن الدموع والضلوع، يفجر الشاعر قصائده النارية في وجه خصومه، " فالغماري رفع شعار الدعوة إلى التمسك بالدين الإسلامي الحصن المنيع ضد كل رياح الغزو الثقافي والانحراف الاجتماعي والثقافي، فيصرخ متحسرا كافرا بالظلام، كافرا بالقيود"⁽²⁾، وهكذا تتجمع الصور المجسمة في تكامل واتحاد تتحد فيها ظلال الألفاظ ومن الصور التي تتسم بالغموض والإبهام في شعر الغماري قوله:

وينتحر اخضرار اللحن

يا قدرى

يموت براحتي وتري

فتبكيه

تواشبح الحنين المر

تعصرني لتسقيه

بقايا من كروم الضوء يشرب شوقهن غدي

ويعن في ... أبعادها أبدي

أيا قدرى

إذا انتحرت أغاريد الضياء الرطب

وامتدت ليالي اليأس من حولي

وضج الدرب

يملاً مقلتي جرحاً

(1) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص24، 25.

(2) - ينظر: عبد الحميد هيمة: الصور الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات نموذجاً)، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1995، ص106.

ويشرب من صبابتي⁽¹⁾

فالشاعر يلجأ إلى تكديس الصور إلى درجة الإبهام، وهذا التكديس الشديد للصور أدى إلى ظهور صور غير متوقعة إن لم نقل غريبة، إذ كيف ينتحر اخضرار اللحن وكيف يعصر الشاعر تواشيح الحنين المر، وكيف تنتحر أغاريد الضياء الرطب... الخ إن هذا التكديس من شأنه أن يلف القصيدة بكثير من الغموض، فتطالعنا صور الصدمة أو الطلقة غير المنتظرة، لأن الشاعر المعاصر من أهدافه توليد المفاجأة والدهشة.

ومن الصور التي تحمل أبعادا دلالية ما بعدية - استشرافية- تفاعلية يقول الغماري في قصيدته " ألم هوأك":

ألم هوأك

أقرأه سهيلا أخضر القسمات

ومهرا

فارسا يمتد من صفين

يحطم صخرة المأساة

يذيب الحاضر الصخري أنفاسا ربيعية

وأياما تضيء الدرب بالكلم الإلهية⁽²⁾

فالزمن في هذا النموذج الشعري يقوم على التعارض بين لحظتين:

1- لحظة مغلقة يظل الزمن فيها اغترابا يميزه (الحاضر الصخري).

2- لحظة منفتحة على أبعاد انبعائية تميزها (الأنفاس الربيعية).

أو بين زمنين متعارضين: (الزمن الحاضر) و (الزمن المستقبلي)، وهذا

يجسد لنا حلم الانبعاث والرغبة في تغيير الواقع.

(1)- مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص97، 98.

(2)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص58.

د- الصورة الرمزية في شعر الغماري:

1- مفهوم الرمز:

يعد الرمز وسيلة فنية يوظفها الشاعر في تجربته الشعرية، والرمز يعني اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافاً ذاتياً، وهو بأبسط معانيه الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً.⁽¹⁾

وتفيد كلمة الرمز لغوياً معنى " الإشارة والإيماء بالشفهتين أو الحاجب "⁽²⁾، أو بأي وسيلة أخرى، كاليد والرأس والعين وما شابه ذلك، مما يمكن أن يؤدي إلى الإفصاح عن الشيء المراد، وإلى قريب من ذلك جاءت إشارة القرآن في قوله تعالى مخاطباً نبيه زكرياء: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾⁽³⁾.

ولعل أول من أشار من نقادنا القدامى إلى الرمز هو قدامة بن جعفر القائل: "أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها أو بلمحة دالة"⁽⁴⁾.

ومعنى ذلك أن الرمز هو عدول عن التعبير المباشر إلى الترميز والإيحاء، وإذا ما عدنا إلى الشعر العربي القديم وجدناه لم يعرف الرمزية بمفهومها الفلسفي، وإنما عرف رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالاستعارة والتشبيه والكناية التي مسها الغموض قليلاً بينما الشعر العربي الحديث، فقد فهم الرمزية بمفهومها الواسع، واستخدم الشعراء الرموز في أعمالهم الفنية متأثرين بالأدب الغربي، خاصة المدرسة الرمزية التي تنظر إلى اللغة على أنها وسيلة للإيحاء، وليست وسيلة توصيل للمعاني وتنظر إلى الأدب في توليده للمشاركة الوجدانية بين القارئ والأديب أنه لا يسعى إلى نقل المعاني وإنما يسعى إلى نقل العدوى الفنية، ومن الرمزيين اللغويين " بودلير" فهو يرى

(1) - إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، ص238.

(2) - إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، ص238.

(3) - آل عمران رقم الآية: 41.

(4) - قدامة بن جعفر: نقد النثر، المكتبة العلمية، بيروت، (د، ط)، 1980، ص61.

بأن الوظيفة الأساسية للأدب تتمثل في نقل الصور اللغوية من نفس إلى أخرى، ويرى أن الحواس متداخلة ينوب بعضها عن بعض في التأثير النفسي.⁽¹⁾

ومثال ذلك أنك إذا قرأت وصفا لأحد الرمزيين وهو يصور السماء المغشاة بالسحب البيضاء لقوله: " وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ"، فإنه يمكنك أن تحس باللون من خلال حاسة اللمس التي توحى بها لفظة " نعومة اللؤلؤ"

وإذا كان الرمز أحد الوسائل في تشكيل الصورة الفنية، فإنه له علاقة بالصورة، فالرمز "ينبثق من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطا مركزا يتجاوز كثيرا حد الإشارة إلى المعنى العام القريب والمألوف، بحيث يوقظ في النفس معاينة (الماورائية) التي لا بست ميلاده الأول مرة..."⁽²⁾.

والكلمة أو الصورة تكون رمزا كما قال كارل يونغ (carl jung) حين توحى بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر، وبذلك يكون لها جانب أو مظهر (لا شعوري) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء.⁽³⁾

وهذا يتطابق مع ماهية الرمزية التي تتلخص " في إدراك أن شيئا ما يقف بديلا عن شيء آخر، أو يحل محله أو يمثله، بحيث تكون العلاقة بين الإثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد، أو علاقة الخاص بالعام، وذلك على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود حقيقي مشخص، ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد، فالميزان مثلا يرمز إلى العدالة، والحمامة ترمز إلى السلام، والصليب يرمز إلى المسيحية"⁽⁴⁾.

(1) - حول هذه الدلالة ينظر، إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص275.

(2) - عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي، ص179.

(3) - أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، العدد 03، 1985، ص04.

(4) - المرجع نفسه، ص04.

وفي هذا المجال ينبغي التمييز بين الرمز (symbole) والعلامة (signe)؛ لأن لكل واحد مفهومه الخاص، ولا يمكن بأي حال من الأحوال استخدامها كمترادفين فالرمز " يشير إلى مفهومات وتصورات وأفكار مجردة، بينما تشير العلامة إلى موضوعات وأشياء ملموسة، أو على الأقل إلى أمور أدنى من درجة التجريد " (1).

وتنقسم الرموز بصفة عامة إلى نوعين: الرمز الخاص (الذاتي)، والرمز العام (التراثي)، فالرمز الخاص كما يرى الأستاذ "يحي الشيخ صالح"، هو " الذي يأتي به الشاعر أصالة دون أن يسبقه إليه غيره، ليعبر به عن تجربة أو شعور ما، وهو محفوف بالكثير من المزالق أهمها الغموض الذي يكتنفه، ويحول بعض الشعراء الرمزيين الرمز إلى طلاس فتمتلئ هوامش قصائدهم بالتعليق والشروح التي تفسر مراميه من استعمال رموزهم" (2).

أما الرمز العام فهو الذي يملك أساسا من الدين أو التاريخ أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشعراء، مستلهمين جوانبه التراثية من شخصيات لها مكانتها وشهرتها سلبا أو إيجابا كشخصية "إبليس، قابيل، صلاح الدين، أبو تمام.... الخ. فهذا النوع من الرموز يتسم بالوضوح، لأنه كثيرا ما يكون عالقا في ذاكرة الجماعة وتفسيره يتطلب ثقافة تراثية فحسب، وهذا ليس دائما لأن الشاعر المبدع كثيرا ما ينأى عن مفهومه المتعارف عليه ليفجر منه إichاءات متجددة.

والدارس لشعر الغماري يلاحظ كثرة الرموز وتنوعها بين الرموز اللغوية والموضوعية أو التراثية ليوحي بها إلى معاني أو غايات جمالية فنية أو سياسية فكرية ويمكننا تقسيم هذه الرموز إلى ما يلي:

(1) - أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي، ص 05.

(2) - ينظر: يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دار البعث للطباعة، قسنطينة، ط1، 1987،

- أ- الرمز اللغوي (الخاص) وهو من أبرز الظواهر الفنية في شعر الغماري وأكثر أنواعه وروداً الرموز التي تنتمي إلى عالم الطبيعة
- ب- الرمز التراثي (الموضوعي) وهو أكثر الرموز وروداً في شعر الغماري

2- الرمز اللغوي:

المقصود بالرمز اللغوي، هو "الرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة"⁽¹⁾، وهو الرمز في مستواه البسيط حيث يلجأ الشاعر إلى لون من المجاز اللغوي الذي لا يستند إلى العلاقات البلاغية كما حددها البلاغيون القدماء، وإنما يحمله الشاعر ما شاء من معاني جديدة، و"الغماري جعل من الطبيعة أمه الرؤوم في مرحلته الشعرية الأولى فكانت عناصرها المختلفة دائماً الحضور في قصائده"⁽²⁾، وجاءت تعابيره مرتبطة بعالم الطبيعة فكان مثل الرومنسيين في اللجوء إليها، غير أنه يختلف عنهم في توظيفه لهذه الرموز فيشكل رموزه من عناصرها وبقية أدواته التعبيرية، ليشكل في النهاية عالماً خاصاً به ورؤية إسلامية تميزه عن الرومنسيين الذين يلجئون إلى الطبيعة يبتونها شكواهم ومتصرفين في معالجة القضايا العامة إلى التعبير عن التجارب الخاصة، واللجوء للطبيعة هروبا من تعقيدات الحضارة الحديثة وزيفها.

والمنتبع لشعر الغماري تطالعه باستمرار مفردات الطبيعة التي اتخذت عنده صفة الرموز وذلك مثل: النور، الضوء، الفجر، الضحى، الصبح، الشروق، الريح، البرق، المطر، الليل، الظلام، الدجى، الضباب، البحر، الدرب وغيرها.

ولنأخذ مثلاً لفظتي "الليل والريح" كنموذج للترميز بعناصر الطبيعة في شعر الشاعر، كقوله من قصيدته "حديث الشمس والذاكرة":

وماذا يريدون باسم القدر؟

مؤامرة

(1) - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص218.

(2) - مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، ص233.

حاكها الليل

إن الذي باع فاطمة موشك أن يبيع السور
تغربت عني وكان الزمان الهلامي يبحث عن ناهدي طفلة بربرية
تخبؤها الريح للموسم الملكي هدية
تغربت عني...
وكان المحيط يضيق ويتسع الرعب
إن السُّجون غنية
وإني على حرها أتقياً حرّي
ويعبرني في الشوارع ذعري
أنا طائر البرق
تلفحه الريح
ما إن له من مقر⁽¹⁾

إن الليل هنا يحيك مؤامرة في سرية وخفاء ومكر ودهاء ... وأما الريح المنتشرة في كل مكان فتلفح الشاعر، وتترصده في كل زاوية أو منحرج فيشقى بالعيون اللاحقة ولا يكاد يقر له قرار.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن الغماري يستخدم لفظتي الريح والرياح استخداماً قرآنيًا، حيث نلاحظ الإحساس اللغوي الدقيق لدى الشاعر حيث يستخدم لفظة الريح ولا يستخدم لفظة الرياح، فالرياح رمز خير وعطاء، بينما الريح رمز العصف والدمار، ولنا في حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - إيضاح واف: [اللَّهُمَّ اجْعَلْهَا رِيحًا وَلَا تَجْعَلْهَا رِيحًا]⁽²⁾، فالقرآن الكريم يستخدم كل مفردة من هاتين المفردتين في دلالتها المناسبة.⁽³⁾

وقد استخدم الغماري المفردتين معا كقوله:

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 66، 67.

(2) - مسلم: صحيح مسلم، ص 899.

(3) - ينظر، شلتاغ غيرد شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 77، 78.

ليت هذه المسافة مطوية
 ليتها لم تكن
 قالها صاحبي
 وامتطى سهوة الحلم
 والريح مقبلة بجيوش التتار
 من يرد التتار؟
 من يرد السيول التي جرفت بيتنا
 آه نيساتنا غاله الانحسار
 هومت كالقنابل مجنونة هذه الريح
 مثقلة بالليالي الكبار
 من يرد الرياح التي سلبت (دايزن)؟
 سلبته اليمن
 سلبته الحمائل⁽¹⁾

لقد وظف الشاعر لفظة الريح بمعنى الدمار والهلاك، وهي مقبلة بجيوش التتار وهم رمز الدمار لمدينة بغداد، ثم يأتي الشاعر بلفظة السيول، وهي من المعجم الطبيعي وقد دلت على الهلاك أيضا فكانت مرادفا لكلمة الريح، لأنها اشتركت معها في الدلالة نفسها، ثم يشبه الشاعر الريح بالقنابل التي تعني الدمار، ثم نلاحظ لفظة، " الرياح" التي ترمز إلى العطاء والخير قد وظفها الشاعر في معنى عكسي، لأن الشاعر يستحضر ملحمة بطولية لسيف بن ذي يزن قد ذهبت وولت، لأن الرياح سلبتها ولم تبق للأمة سوى الهلاك والألم.

ومن الرموز الخاصة أيضا ما يتعلق باللون الذي اتخذه الشاعر رمزا في نصوصه الشعرية، كما في قوله:

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص33.

شيوعية حمراء تشفي غليلهم

ولكنها تدمي القلوب وتظمي⁽¹⁾

هنا الشاعر يرمز إلى الشيوعية باللون الأحمر الذي يوحي بالشر والفساد،
والشيوعية هي مجرد نزوة حقيرة تشفي غليلهم وتشبع نهمهم وحقدهم، وإن كانت تؤلم
نفوسنا وتجرح قلوبنا.⁽²⁾

كما يوظف الغماري اللون الأخضر كرمز في قوله:

في المطلق الأزلي

نحن الكلمة الخضراء تتلى

نحن الربيع

ووجهك المسبي يا أمشاج دفلى⁽³⁾

هنا يستخدم الشاعر اللون الأخضر كرمز للشرعية الإسلامية ومن الرموز
الخاصة عند الشاعر الرمز اللغوي ومثال ذلك قول الشاعر:

أسأل همزة الوصل عن الفصل

وحرف الجر يغرينا

فيا " في " كالفيافي أنت

يا بنت الثلاثينا

أغرينا ؟

أغرينا انعطاف العطف في تغريية البديل

والتوكيد مرفوعا على نعت من المثل⁽⁴⁾

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغزبية، ص33.

(2) - ينظر: الطاهر يحيوي، البعد الفني والفكري عند الغماري، ص120.

(3) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص76، 77.

(4) - المصدر السابق، ص62.

ههنا يوظف الشاعر رمزا لغويا يشير به إلى فكرة معينة، هي مساءلة جيل التواصل الذي عاش أحداث الثورة التحريرية عن الفصل في الأمور العالقة حتى تصل إلى أحلام الشهيد التي ظلت عبارة عن وعود كاذبة، وقد يعني هذا الرمز معاني أخرى حسب قراءة كل متقف.⁽¹⁾

3- الرمز الموضوعي:

ويمكن تقسيمه في شعر الغماري إلى قسمين هما: الرمز التاريخي والرمز

القرآني

- الرمز التاريخي:

يساعد الرمز التاريخي الشاعر على نقل تجربته، إنه استدعاء للذاكرة التاريخية، وهو جزء من الذات الحضارية للأمة، "إن استلهم التراث يلبي حاجات عديدة نحددها على المستوى الثقافي باحياء التراث، وعلى المستوى السياسي والاجتماعي بتجنب القهر والاضطهاد، وعلى المستوى القومي بالإشارة إلى الجذور ضد الغزو الأجنبي، وعلى المستوى النفسي بالهروب من غربة الحاضر إلى عالم حلمي أفضل"⁽²⁾.
ويكثر استخدام هذا النوع من الرموز عند الغماري كتوظيفه للشخصيات الإسلامية كشخصية الإمام الحسين، وعلي بن أبي طالب وعقبة بن نافع، وعمر الفاروق، واقبال وغيرهم كما في قوله من قصيدة "قتلوك":

قتلوك يا سيف الحسين ويا أصالة " ذي الفقار "

وتواثبوا حقدًا عليك ... تلفعوا شيم التتار

قتلوك يا رمز الشهادة في مسافات الفخار

أنت الخلود... وقاتلوك الليل يصلبه النهار

(1) - ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية،

الجزائر، 2003، ص167

(2) - علي عشري زايد: الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (مخطوط دكتوراه دولة)، جامعة القاهرة،

1975، ص220.

أنت النهار ...

أنت الحروف الخضر تقرأها الشهادة سيف نار

أنت الفخار

أنت الدم المسفوح يورق في ملامحه انتصار

وهم الصغار ...⁽¹⁾

هنا يوظف الشاعر شخصية " الإمام الحسين " كرمز تاريخي يشير إلى الجريمة التي ارتكبت في حقه، وهو يمثل بالنسبة للشاعر النموذج والمثال الحي، وفي قوله ويا أصالة ذي الفقار " فيها إشارة إلى شجاعة وبطولة " الحسين " الصامد ضد الأعداء. ونجد الغماري يوظف الشخصيات التاريخية تبعاً لمواقعها ومواقفها التاريخية ودورها الفكري والجمالي في تجربة الشاعر، فإذا كانت الشخصية التاريخية تعرضت للظلم يجد الشاعر فيها ملاذاً في التعبير عن تجربته، لأنها تتماشى ورؤيته الفكرية كشخصية الإمام علي -كرم الله وجهه- وابنه الحسين -رضي الله عنه- وغيرهما، وفي المقابل نجد شخصيات ناصبت الإمام علي العداوة وعرفت بالظلم، فإن الغماري يوظفها بوصفها معادلاً للطرف الثاني في الصراع المعاصر بين فكرته الإسلامية وخصومها، ويعلن الغماري كفره بالحضارة التي تستورد قيماً تشوه أصالة الأمة العربية الإسلامية في مثل قوله:

إنا لنكفر بالحضارة حين يحملها الصليب

شفة مرهلة ووجدان غريب

ورؤى يلمعها الغريب

تغري بأضغاث اليسار

بالحاربيين من الالهب إلى اللجوء المستعار⁽²⁾

(1) - مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، (ش، و، ل، ت)، الجزائر، 1982، ص95.

(2) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص74.

في هذا النموذج يتضح موقف الشاعر من الحضارة الغربية، فهو يدعو إلى القطيعة الكاملة معها، لأنها لا تحمل إلا الشر، ولفظة الصليب هي رمز للمسيحية التي يعتنقها الغرب.

وفي المقابل نجد الغماري يثور ضد حاملي التراث أو الهاربين إلى الماضي بلا وعي أو امتلاء حضاري فاعل، لأن التغني بالأمجاد وحدها لا تكفي للإقلاع الحضاري بالأمة، ومن هنا تأتي ثورة الغماري على هؤلاء في مثل قوله:

شلت عيون الغدر

شلت مرايا عشقها النفطي

لا أيامها حبلى

ولا انتاجها انتاج

تمضي

وكل همها زيف

وكل زيفها تراث

يلهث في أهدابها اللهاث

تستنهض الأجداث

ودينها التوريد والتصدير

إلهها قصدير

ووطن يباع في انحاء الجباه للمحتل

في الزمن المختل⁽¹⁾

إنه ضد المتقاعسين والعابثين في وقت تسرق فيه العقائد وتباع الأوطان، ويحتاج الإسلام إلى نوع خاص من أبنائه البررة ذوي الوعي الرسالي والتاريخي الإيجابي، أما ذوي التاريخ الزائف فإن الماضي نفسه يرفضهم.

(1) - المصدر نفسه، ص 27، 28.

وعدونا نحمل التابوت

نبكي القدس ... والماضي البعيد

يرفض الماضي وجودا رافضا فيه الوجود⁽¹⁾

إن حمل التابوت رمز سلبي للتعامل مع التراث في قسمه الميت، ولذلك فإن النتيجة أن يبكي حاملوه - مجرد بكاء - القدس دون أن يبادروا إلى تغيير ما بأنفسهم لأجل أوضاعهم حتى تستعاد القدس ميدانيا.

ومن أسماء الشخصيات ذات الوجه السلبي عند الغماري شخصية " يزيد بن معاوية" التي ترمز إلى القسوة والهلاك والظلم في مثل قوله :

في كل كوكبة "حسين" في كل مجزرة " يزيد"

ونظلم نهتف يا حسين نظلم نرثي يا شهيد⁽²⁾

فحيث ما ولى الانسان وجهه في هذا العصر، تظالعه كوكبة حسينية تواجه الظلم والردة الحضارية وفتك " يزيدي" يحاول أن يمزق كيان الأمة، فهو رمز الهلاك والتقهقر.

كما وردت شخصية "الحجاج بن يوسف" كرمز للظلم والطغيان كما في قول الشاعر:

فلتنتحر يا كفر

يا أمشاج

ولتتكسر يا صارم الحجاج

وتسكري من رهج الأحقاد يا أمواج⁽³⁾

(1)- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص74.

(2)- مصطفى الغماري: عرس في ماتم الحجاج، ص96.

(3)- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص26.

إن الحجاج هنا رمز للحاكم العربي المعاصر في حكمه الجائر، ولذلك خاطبه بنبرة صارخة تحمل هجاء سياسيا يوحي بعودة الظاهرة الأموية في جانبها السلبي ممثلة في أنظمة الحكم العربي المعاصر:

بيعت بأسواق الصغار حمائل الماضي السعيد

لا سيف " عقبة " لا جياذ الفتح تختصر الحدود

ماذا؟ أردة أمة للجاهلية من جديد؟

أم فتنة أموية تذر الصحابة كالحصيد

أمجاهدون ؟ أم أنه باسم الجهاد نما الجديد؟

طهران تعرف أنهم حرب على القيم الولود

حرب على خطأ الإمام على الشهادة والشهيد⁽¹⁾

إن الحرب التي يشنها أعداء الإسلام اليوم على أبناء المسلمين فيسقط فيها الملايين من الشهداء شبيهه بالحرب التي شنها الأمويون على الحسين فسقط في كربلاء مضرجا بدماء الشهادة الزكية.

ومن الشخصيات التاريخية الإسلامية التي وظفها الغماري أيضا شخصية عقبة بن نافع الفهري (ت63 هـ - 683 م) فكان لهذا التوظيف دلالات فكرية ومسح جمالية يستشفها القارئ ومثال ذلك قول الشاعر:

كنا الصلاة

وغيرنا ضغت وتصلية كذاب

الله أكبر في الجوائح لا تغيب، ولا تشاب

إن يدمنو دعوى الشيايب

فنحن، يا غدنا الشباب

نحن الذين بـ " عقبة " كانوا

(1) - مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص96، 97.

وما كان الخراب

سكروا بدعوى الجاهلية

إن دعواهم سراب⁽¹⁾

يوظف الشاعر شخصية عقبة " ليثبت فينا الإحساس بالحاضر، وتحقيق كينونة الذات ورغبتها، والثورة على الواقع المتآكل نتيجة فقدان الأمة كيانها وذوبانها في شخصية الأمم الأخرى"⁽²⁾.

إن الشاعر عندما يستدعي الشخصيات الفاعلة في التاريخ الإسلامي المجيد، إنما يفعل ذلك ليكشف للقارئ عن ماض جهادي زاهر، ومن ثمة فإن استحضار "عقبة بن نافع"، أو استدعاء أي شخصية تاريخية في الشعر ليس مجرد توشيه، بل لهذا الاستدعاء جماليات منها جمالية إثارة الذاكرة التراثية، " فالشخصيات المغمورة أو المهملة بفعل أيديولوجيا معينة تحيا من جديد في النصوص التي تعيد كتابتها، لتؤدي رسالتها مرة أخرى"⁽³⁾.

كما أن استدعاء الشخصية التاريخية له جمالية إنتاج الدلالة الجديدة، "والشاعر عندما يلجأ إلى توظيف تلك الشخصيات ويعقد الحوار معها، لا يعيد كتابتها على نحو صامت، بحيث يشير إلى تلك المزايا التي تمتعت بها الشخصية التراثية، وإنما يستحضرها ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة، وينتزع الحكمة من التاريخ بأسمائه المنقوشة في الوجدان الجماعي، ويوقد الحس التاريخي والرغبة العارمة في تجاوزه وتعصير للثورة على احباطات الواقع المهين.... ومن هنا تتولد الدلالة الجديدة للنص المقروء الذي قد يكون ثائرا على بعض الشخصيات أو ساخرا منها أو مشوها لها..."⁽⁴⁾.

(1) - مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص181.

(2) - جمال مباركي: " عقبة بن نافع في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر - دلالات وجماليات -"، مجلة الأدب

الإسلامي، المملكة العربية السعودية، الرياض، ع 61، 1430هـ/2009م، ص48.

(3) - المرجع نفسه، ص51.

(4) - المرجع السابق، ص51.

ومن الشخصيات الحديثة أو المعاصرة التي وظفها الغماري والتي كانت ترمز إلى الجهاد والرفض شخصية " محمد إقبال " كقوله:

وبين يديك يا إقبال ... في شفّتك أغرودة
معطرة بنور الوحي ... أنشودة
أيا من برعم الإيمان في جنبه أشواقا
أيا من يحمل القيثارة ... لا نعما وأغنية
ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية
عرفت الحب يا إقبال
كيف؟ أينكر الوتر؟⁽¹⁾

في هذا المقطع يمدح الغماري "محمد إقبال" هذا الشاعر الإسلامي الكبير الذي كرس شعره في خدمة الإسلام والمسلمين، فهو رمز الزهد والورع، وهناك رموز تاريخية كثيرة ترد في شعر الغماري دالة على معاني: الجهاد والرفض والتغيير والثورة والتمرد، وتوظف في الغالب مع أصدادها لتجسيد موقف الشاعر والإيحاء بفكرته من خلال الموقف والموقف المضاد.

ومن الرموز التراثية التي تتعلق بالأمكنة نجد رمز "بدر" كرمز تاريخي مكاني يحيل إلى غزوة كانت حاسمة في تاريخ الدعوة، وقد يسقط الشاعر هذا الرمز التاريخي عن الواقع بصورة أكثر كما في قوله:

وأوراسنا بالجراح تثور
وأشواقنا في مخاض الرمال تثور
لتولد في زمن الردة الطبقية مسافات بدر
وتورق في زمن العري والاستيلاء
بساتين طهر⁽²⁾

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 104.

(2) - مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص 88.

في هذا المثال يشعر الشاعر بوطأة الإستلاب، لذلك فهو يجد في رمز " بدر " وسيلة لزرع الأمل من خلال الاستلاء بالتاريخ ومناخات الزهر الروحي، فيستحضر ظلال هذه الغزوة مصحوبة بمعاني انتصار المستضعفين المؤيدين بالمدد الرباني، ومن رموز المكان التي لقيت اهتماما كبيرا عند الشاعر هو رمز "الأوراس" وهو من رموز العصر الحديث كما في قوله:

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد " عقبة "

والشموس الخضر تعتصر النشيد

وتلم أهداب النخيل

فيورق الطلع النضيد⁽¹⁾

هنا يوظف الغماري رمزا " الأوراس " الذي يوحي بمعاني المقاومة والتحدي،

بالإضافة إلى دلالة المكان الخارجية:

الثورة (ألم الشهيد)

أوراس ← المستقبل الزاهر (يورق الطلع النضيد)

ربط الماضي بالحاضر (يا نخلة، عينايا ذاكرة)

ومن الرموز المكانية رمز " أفغان " في مثل قوله:

أفغان يا حلما يضيء ويا ظلال تشرق

من كل رابية يفور دم كريم مغنبق

من كل جرح ألف ميعاد نفجر يورق⁽²⁾

(1)- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص176.

(2)- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص31.

يدل رمز "أفغان" على المقاومة والتحدي والفداء ومثله رمز "قندهار"، كما يقول

الشاعر:

قندهار

قندهار

وتغني في نهاتي بالبطولات الهزاز

عبره تمتد أبعاد

وتتمو ساحة الثأر

بحجم الثأر ويمتد انتصار

فرس أنت

مرايا حرة

نهر انتصار

حين لا الدب يوارى سوءة الدب

ولا نخب الدمار⁽¹⁾

هنا يرمز الشاعر بلفظة "قندهار" إلى معاني البطولة والفداء والتحدي وحين

تعمق الشاعر في التصوير استلهم آية قرآنية مع تحوير لها في قوله تعالى: ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ

غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا

الْغُرَابِ فَأُؤَارِي سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾⁽²⁾. واستبدل الشاعر لفظة "أخي" بلفظة "الدب"

ليكيف الصورة القرآنية مع السياق الشعري، فالدب في شعر الغماري يجيء بكثرة في

سلسلة الرموز الحيوانية التي يستخدمها، وهو يعني عنده في الغالب الدلالة المألوفة لهذه

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذكرة، ص72.

(2) - سورة المائدة، الآية رقم 31.

الكلمة في الإبداع الإسلامي، حيث يشير إلى الماركسي⁽¹⁾، ونكتفي بهذا القدر من الكلام عن الرموز التاريخية التي اتخذنا البعض منها نموذجاً للدراسة .

4- الرمز الصوفي:

إن الرمزية الصوفية هي تجربة لغوية تتميز بالفرادة والحدة لغة تتطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها، وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة، إنها أفق مفتوح على المطلق واللانهائية فالرمز الصوفي يعبر عن نزعة مثالية في الإنسان وموقف كلي من الكون والحياة، أي أنه يعبر عن واقع الحلم.⁽²⁾

يتميز شعر الغماري منذ ديوانه الأول "أسرار الغربية" بفيض زاخر من الرموز الصوفية، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال عناوين قصائده مثل: ثورة صوفية، ثورة الإيمان، بين قيس وليلى، وقرأت كتابي، بين يدي إقبال، إلى صوفية الوجه والثورة... الخ

ولعل ظهور الرمز الصوفي في شعر الغماري يعود إلى المفارقة الفكرية والروحية والأخلاقية بينه وبين الواقع، فالرمز الصوفي " يعد رمزا احتجاجيا على مظالم الاستعمار الإستيطاني لأرضنا الذي من نتائجه حرمان هذا الشعب من ثرواته وتراثه وهويته، مما دفع الكثير من شعرائنا إلى رفع راية الانتماء إلى هذا التراث الإسلامي عاليا"⁽³⁾.

وسنقف عند أهم الرموز التي تشيع في الكتابة الصوفية عند الغماري ولنبدأ برمز الخمرة " فإذا أخذ الخمرة مثلاً وجدناها تقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس،

(1) - مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، الجزائر، 1995، ص 209.

(2) - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر فترة الاستقلال، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ط1، ص 45.

(3) - المرجع نفسه، ص 45.

فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ولا نحسه، وتجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل ويصبح الباطن والظاهر واحدا⁽¹⁾.

والملاحظ أن شعر الخمرة قد أخذ على يد الصوفية كما أخذ من قبل شعراء الغزل أسلوباً رمزياً حافلاً بالثراء يلوحون به على طريقتهم إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذوقية.⁽²⁾

هذا ما نجده عند الغماري في مثل قوله:

ندمن الخمرة القبلية

والشهوة البربرية

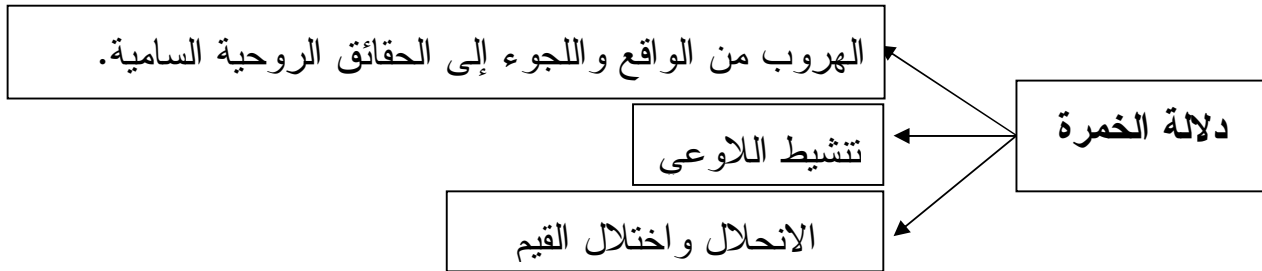
والغضبة المضرية

لو يعلم المدمنون الشراب السراب

آه لو يعلمون بأن رؤى الاقتراب اغتراب⁽³⁾

فالشاعر هنا يغرق في إيمان الخمرة لنسيان الهموم والأحزان، أو للتخفيف من

الفجعة، ومن ثم تكون دلالة الخمرة :



إن الخمرة في هذه التجربة تحولت إلى رمز، فالخمرة القبلية رمز للنعرات الطائفية والمذهبية في المجتمع العربي والإسلامي، فالغماري يدعو إلى العودة إلى الأمة والتاريخ الحضاري للإسلام، لخلق مجتمع موحد يحل فيه الولاء للأمة محل الولاء للقبيلة أو الإقليم. وإلى "وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها المرء في هذا العصر الموبوء الذي لفظ أخباره، فكان لتخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجسه المرعب ومن رتابة الوضع"⁽¹⁾.

(1) - نصر الدين حامد أبو زيد: اشكاليات القراءة والتأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص243.

(2) - عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، دار الأندلس، بيروت، 1982، ص131.

(3) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص79.

(1) - عبد القادر فيدوح: دلالات النص الأدبي، ص72.

لذلك فإدمان الغماري الخمرة الفنية يعد رمزا للهروب من الواقع بواسطة تعطيل حاسة الإدراك، وكما يقول أصحاب الفلسفة المثالية الذاتية: " فإن الذات أسبق في الوجود من الواقع"⁽¹⁾، وبالتالي يصبح تعطيل عملية الإدراك تعطيلًا للواقع، تعطيلًا للوعي وتنشيطًا للاوعي، ومن ثم الدخول في عالم الانحلال واختلال القيم في العالم الواقعي، فالشاعر هنا يصف مظاهر الانحلال المتمثلة في الإدمان على شرب الخمرة، ومن ثم زهاب العقل وممارسة كل أنواع الخبائث، فهذا العالم الذي يحياه الشاعر اختلت قيمه فدب فيه الفساد.

ومن الرموز الصوفية عند الشاعر رمز " المرأة" التي تحولت كما تحول الخمر إلى رمز عرفاني على ما يعانيه الصوفية من أحوال ومواجد باطنية، وهو يتردد في هذه التجارب لا بصورته المادية المحسوسة ولكنه يتحول إلى رمز له دلالات شتى.⁽²⁾ لقد أعجب الشعراء منذ القدم بعيون المرأة فكان رمز العينين في المرأة كثيرا ما عزف على وتره الشعراء منذ أن كشف عن سحره الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب" في قصيدته المشهورة "أنشودة المطر"، فهو يعد ملمحا فنيا هاما في تجارب الشعراء، بحيث يتردد عندهم لا بصورته المادية المحسوسة، ولكن يتحول إلى رمز له دلالات شتى، كما في قول الغماري:

عينك بري وبحري

وعينك ذاكرة الموج

ملحمة الرمل

عينك فاصلة ونبي

وعينك حين ارتكاض الهجير فرات وري⁽¹⁾

(1) - عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص194.

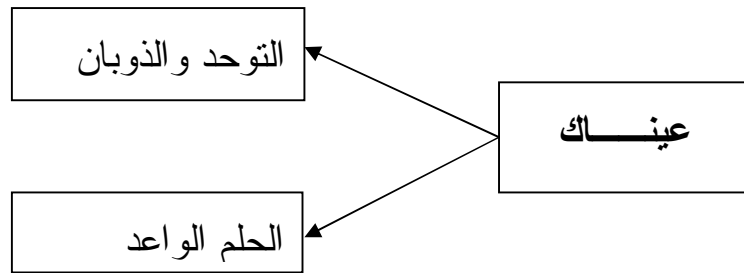
(2) - عبد الحميد هيمة: الصور الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات) نموذجاً، رسالة ماجستير

إشراف الدكتور: عبد الله حمادي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1995، ص245.

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص65.

هنا يحتمي الشاعر بعيون المرأة ويسافر عبر أهدابها في المدى، وفي احتمائه بهذين العيينين يتحقق حلمه الواعد ويسمو عن الواقع، فالبر والبحر وذاكرة الموج وملحمة الرمل، كلها إشارة إلى انبثاق " خضراء " من الصحراء وفتوحاتها عبر البحار والمحيطات.⁽¹⁾

إنّ فالغماري يسقط رمز العيينين وهو البعد الظاهري المرئي المتعلق بالأنوثة على البعد اللامرئي وهي: "عقيدته الإسلامية"، وفي هذا تأكيد على رغبة الشاعر في التوحد والذوبان، ومن ثم يكون رمز العيينين له دلالات هي:



وعلى هذا المنوال يكون رمز العيينين وسيطا جماليا يصل إلى الجمال المطلق؛ لأن المرأة في المنظور الصوفي تعتبر "رمزا للتعبير عن الحب" في جانبه الإلهي بلغة العواطف الإنسانية، بأساليب مأخوذة من شعر الغزل العفيف منه في رومانسيته المفرطة والصريح في حسيته وشهوانيته المباشرة.⁽²⁾

وعليه فقد حمل الشاعر رمز العيينين دلالات عميقة تتطلب قارئاً نوعياً؛ لأن "المتلقي الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص، فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة لها عن طريق الفهم التأويلي لها"⁽¹⁾.

(1) - ينظر، حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، ص219.

(2) - عاطف جودة نصر: الرمز الصوفي عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص255.

(1) - جمال مبارك: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص152.

وينطبع الرمز الأنثوي كذلك في جل قصائد مصطفى الغماري، فلو أخذنا مثلاً ديوانه "بوح في موسم الأسرار" لوجدنا رمز المرأة فيه يتردد أكثر من مرة، ومثال ذلك قوله:

ألم هواك
وأصنع من دمي
من فيض آياتي
مواويلا يطير بها جناحان
من الحب القديم
تهيم عينان
وتوغل في المسافات
وأسكر والهوى العنقود والساقى⁽¹⁾

إن الشاعر في هذا النموذج يطلق العنان لخياله وشعوره الفياض بالأحاسيس التي صاغها في قالب رمزي يصوره به الحب الصوفي الذي يقترب كثيراً من المفهوم الروحي المثالي منه إلى المفهوم المادي، فيرتفع رمز المرأة إلى نطاق التقديس. ويرى الدكتور عمر بوقرورة " بأن الغماري يمثل الاستثناء في شعراء المغرب العربي فلا نجد الرموز الصوفية عنده إلا مختصرة في ليلي، ولعل ذلك يعود إلى جملة من العوامل أهمها عدم اهتمام الفعل الثقافي الجزائري بالتراث عامة والصوفي منه خاصة... وثانيهما قرب هذه الرموز من طرق الصوفية التي لا يلتقي معها الغماري الذي رضع من فكر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ومن فكر مالك بن نبي"⁽¹⁾.

(1) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 59.

(1) - عمر بوقرورة: الاعترا ب في الشعر الإسلامي المغربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 1993، 1994.

وقد يكون الباحث على بعض الحق إذا كان يقصد بالرموز الصوفية التي تشكل القناع حيث يتخذ الشاعر من الرمز قناعاً لكل أجزاء القصيدة، أما "إذا كان مقصود الباحث الإشارات الرمزية أو الإحالات إلى اللغة والأجواء الصوفية بل حتى إلى الإعلام الصوفية فإن الغماري كثيراً ما يفعل ذلك في قصائده"⁽¹⁾.

ومن صور استخدام الشاعر للرمز الصوفي نجده في قصيدة بعنوان: "أنا المجنون يا ليلي"، مستهلاً بذكر المجنون وليلي، وقصة عشقهما بوادي القرى على طريقة الرمز الصوفي وذاته:

أنا المجنون يا ليلي

وأنت الجن والسحر

أنا الساري بليل الحز

ن لا شفق ولا فجر

سلي وادي القرى كم

همت لما أورك الحر⁽²⁾

وعلى هذا الأساس تكون أسماء المجنون، ليلي، الهوى، العذرى، وادي القرى، تلويحات صوفية ترمز إلى معان روحانية مستخفية فرمز ليلي هنا يوحي بمناخات الذوبان الصوفي في الذات الإلهية.

ونجمل كل ما سبق حول الصورة الشعرية والرمز عند الغماري، فنقول: إن الغماري في صورته الشعرية يجمع بين صور عمود الشعر وتقنيات الصورة الحديثة ويتوسع في المجازات، وتتشكل صورته بالتتابع في تماسك قوي لتشكل الصورة الكلية.

(1) - ينظر: مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، ص 260.

(2) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 107.

كما يعد الغماري من الشعراء الذين يجمعون بين الأصالة والمعاصرة في الصورة الشعرية، وقد استفاد من القرآن الكريم والشعر العربي قديمه وحديثه في تشكيل صورته.

أما الرمز فقد نوع الغماري في توظيفه من رموز خاصة إلى رموز تراثية أو صوفية.

تلك الرموز التي استطاع أن يدمجها في مناخاته الشعرية، وبيدوتها لتشكل مع النصوص الحاضرة تداخلا نصيا أو تناصا وذلك ما سنطرقه في الفصل اللاحق.

الفصل الخامس: التنصيص

1- مفهوم التنصيص.

2- أنواع التنصيص.

أ: التنصيص الديني.

ب: التنصيص التاريخي.

ج: التنصيص الأدبي.

1- مفهوم التنـاص INTERTEXTUALITE

ما زال مفهوم التنـاص غير مستقر بسبب انتمائه إلى أفق الحداثة - الغربية ومفاهيمها السيمولوجية والحديثة فهو " مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعانق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها، ولقد حدده باحثون كثيرون من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث ... غير أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا للمصطلح"⁽¹⁾.

وقد ترجم النقاد العرب المحدثون المصطلح الفرنسي INTERTEXTUALITE، وأول من استعمل مصطلح التنـاص في الأبحاث هي: جوليا كريستيفا (JULIA KRISTEVA) في الفترة الواقعة ما بين 1966-1967 م.⁽²⁾

وحددت جوليا كريستيفا مفهوم النص بأنه "ترحال لنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"⁽³⁾، وأطلقت على هذه الظاهرة مصطلح (التنـاص).

ولهذا المصطلح جذور في النقد العربي القديم، فيما يعرف بالسرقات الأدبية والتضمين والاقْتباس، وغيرها من المصطلحات النقدية التي أوردها ابن رشيق في (العمدة)⁽⁴⁾.

وهناك جهود نقدية عربية حديثة لم تكتف بتعريف التنـاص، بل راح نقادها يفصلون في المفهوم وينظرون حوله وفق رؤى نقدية مختلفة أمثال: محمد بنيس،

(1)- جمال مباركي: التنـاص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، 04 شارع مصطفى بوحيرد، الجزائر، ط1، ص37، 38.

(2)- ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص27 .

(3)- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1991م، ص21.

(4)- ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، تحقيق محمد فرقزان، دار المعارف، بيروت، ط1، 1988 م، ص1037، 1059.

ومحمد مفتاح في كتابهما: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، وتحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص).

وفي شعر الغماري سنقوم بالبحث عن ظاهرة التناص لنكتشف مدى قدرة الشاعر على المزج بين التعبيرات المقتبسة من القرآن الكريم، والصور التراثية في الشعر العربي قديمه وحديثه، وبين المفردات والجمل والأخيلة المستخدمة في الشعر المعاصر.

2- أنواع التناص في شعر الغماري:

أ: التناص الديني.

يأتي حضور النص الديني واضحا في شعر الغماري، ولعل هذا التوجه في استحضار الرافد من التراث الديني في النص الشعري يؤكد ما للقرآن الكريم من أثر على المستوى الوجداني والروحي تلقيا، وعلى المستوى الفني تشكيلا وعلى المستوى المضموني رؤية وتأثيرا.

والاقتباس من القرآن الكريم يمثل مظهرا من مظاهر تعامل الشاعر الغماري مع التراث الديني بكونه مصدر من مصادر البلاغة المتميزة ومنهلا عذبا يغذي به الشاعر عقله وروحه ويبلور موقفه ووجهة نظره .

ولقد استقى الغماري مصادر إلهامه من القرآن الكريم وفي ذلك يقول :

حينما يلقي في البور العقيم

ينسل الليل بشيطان رجيم

وتوارى سواة الدب توارىها الصور

والكلام السقط

واللحن الأغر (1)

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص89.

هذا المقطع الشعري يستلهم نصاً قرآنياً مع إعادة تحويرية من الآية الكريمة
 ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا
 أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾⁽¹⁾.

إن التداخل النصي جاء على شكل خاطف تشير إليه عبارة الشاعر: "تواري
 سوءة الدب تواريها الصور"، وقد حور الشاعر هذه الآية فاستبدل لفظه: "أخي"
 بلفظة: "الدب" الذي يرمز إلى الماركسي في الإبداع الإسلامي، "فالشاعر هنا يقوم بعملية
 استبدال وإعادة إنتاج لهذه الآية التي تمثل النص الغائب من خلال علاقة تناصية أقامها
 معها في قصيدته، لتتولد الدلالة الجديدة التي تفضح الشيوعي المعاصر الذي كان يزعم
 أنه يحمل الجنة الأرضية للبشر ثم انكشفت سوءته"⁽²⁾.

كما وظف الغماري النص القرآني الغائب بشكل اجتراري جامد، فيأتي التقاطع
 بين النصين خالياً من التوهج الشعري ومن ثم يطغى النص الغائب على النص الحاضر
 مثل قول الشاعر :

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمه الأسحار في هذب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات...

العاصفات...

الناشرات...

الفارقات⁽³⁾

(1) - سورة المائدة، الآية رقم 31.

(2) - جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 186.

(3) - مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 67.

إن النص القرآني الذي وظفه الغماري هو قوله تعالى: ﴿وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا {1} فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا {2} وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا {3} فَالْفَارِقَاتِ فَرَقًا {4}﴾⁽¹⁾.

هنا اقتبس الشاعر جزءا من الآية القرآنية، ثم حذف أحد طرفي العبارة، واكتفى بالطرف الأول من الجملة القرآنية ليعطي للقارئ فرصة التخيل والتصور، ويصبح النص القرآني بفعالية التناسية أحد الروافد الرئيسية لحدث ذلك التقاطع مع الفضاء النصي على عوالم أكثر رحابة من التعدد الدلالي والايجابي⁽²⁾.

كما يلجأ الغماري أيضا إلى الاقتباس من الحديث النبوي الشريف، كما في قوله:

إن جمر الحروف من شجر الوحي

ونجواه من صرخة الأنبياء

قدر الحرف أن يظل جهادا

أحمدي اللواء والكبرياء⁽³⁾

في هذا النموذج يوظف الغماري شخصية "محمد صلى الله عليه وسلم" للدلالة على الهداية النبوية وطريق الفلاح والصلاح، والجهاد والإباء.

ب: التنص التاريخي:

ومن النماذج الشعرية التي يحيل بها الشاعر (مصطفى الغماري) القارئ على العديد من النصوص التي تقوم على علاقة اندماجية في النص الحاضر، حيث تتعالق الأقوال المسموعة بالتاريخ العربي والنصوص الشعرية القديمة كقوله:

ليت هذي المسافة مطوية

ليتها لم تكن

(1) - سورة المرسلات الآيات رقم: 1، 2، 3، 4.

(2) عزت جاد: الشعر بين التفكيك الهوية، مجلة النقد الأدبي، ع 70، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص119.

(3) - مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص105.

قالها صاحبي
وامتطى سهوة الحلم
والريح مقبلة بجيوش التتار
من يرد التتار؟
أه لا السيف سيف
ولا الدرب درب
ولا الدار دار
من يرد الرياح التي سلبت (ذابزن)؟
سلبته اليمن
سلبته الحمائل
والدرب لا شفه
والعيون انكسار
نحن نحن الشهود
يا زمان القيود
يا زمانا يتوج فيه اليهود (1)

ههنا يضع الشاعر صوته الشعري داخل النص التراثي ويستمد منه البنية الإنشائية والدلالية للنص الحاضر، وذلك عن طريق استحضار الملاحم البطولية لـ "سيف بن ذي يزن" والتاريخ العربي خلال العصر العباسي⁽²⁾، ثم يواصل الشاعر قائلاً:

حلموا بالخراب الجميل
حلموا بالجديد الأصيل
حلموا بالمرايا التي تعلق النار أشداقها

(1) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 77، 78، 79.

(2) ينظر، جمال مبارك: التناسخ وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 251.

بالذهول الطويل

(بغصون النقا)

(بعيون المها)

(بالرصافة)

(بالجسر)

واكتحلوا بالغضا حين ليلاتهم سافرت في الصدود (1)

في هذا المقطع يقتبس الشاعر بيتا شعريا مشهورا للشاعر العباسي "علي بن الجهم" ليسخر منه ويحط من شأنه وفي ذلك عودة إلى الذاكرتين التاريخية والثقافية الشعرية، وظفها الشاعر كقيمة إرجاعية تصور واقع الأمة وما تعانيه من استيلاب فكري وحضاري، وهكذا يغدو النص التراثي بنوعيه التاريخي والشعري مكونا أساسيا من مكونات النص المقروء.

فالأسطر الشعرية الأخيرة تتناص بشكل واضح مع البيت الأول من قصيدة

(علي بن الجهم) في مدح "المتوكل":

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبنا الهوى من حيث أدري ولا أدري (2)

حيث أخذ الشاعر الشطر الأول من البيت ثم وزعه في النص، أي أن التناص هنا قام على (الاقتطاع) وحصل بطريقة الحوار التي لا تهان النص الغائب، وإنما تعيد كتابته من جديد وتقوم بنقده والسخرية منه، لأن النص الحاضر يعتبر النص الغائب من الأسباب الرئيسية في خذلان الأمة. (3)

(1) - ينظر، جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص80.

(2) - علي بن الجهم: الديوان، تحقيق، خليل مردم بك، ط2، دار بيروت، ص142.

(3) - ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص252.

ج: التنـاص الأدبي:

لقد أفاد الشاعر الغماري من التراث الأدبي، وذلك ما نجده عنده في بعض القصائد، فقد تداخلت نصوصه مع نصوص من الشعر العربي القديم والحديث، وهذه التداخلات النصوصية تعكس ثقافة أدبية واسعة يمتلكها الغماري. ومن مظاهر التنـاص مع الشعر العربي القديم قول الشاعر:

ندمن الخمرة القبلية

والشهوة البربرية

والغضبة المضرية

لو يعلم المدمنون الشراب السراب (1)

في النموذج السابق يقتبس الشاعر شطرا من البيت الشعري المنسوب إلى الشاعر العربي الكبير " بشار بن برد" أشهر مخضرمي الدولة الأموية والعباسية الذي قال:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو مطرت دما (2)

وقد أخذ الغماري عبارة "غضبة مضرية" من الشطر الأول من البيت ليرمز بها إلى صورة الطيش والتهور، وقد أثرى الغماري أبعاد الصورة باستدعاء نص غائب بطريقة فنية تجعلها ذات قراءة ممتعة، وهكذا نلاحظ مدى تداخل نصوص الشاعر الغماري مع نص شعري قديم.

ومن مظاهر التنـاص مع الشعر القديم كذلك قول الغماري:

سراب كل ما في الكو

ن... يا مولاي يغرينا

فنهت تلهت الأبعـا

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص106.

(2) - أبو معاذ بشار بن برد: الديوان، شرح وتحقيق: مهدي محمد نصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،

د... نهواها مساكيننا
وتوقظنا ... فيصحو الر
عب ... يسخر من مآقينا
فنحن الطهر مصلوبا
ونحن الرفض مسجوننا
ونحن الحاملون على
أكف القهر ناعينا (1)

إن مصدر الإيحاء في هذا المقطع الشعري لدى الشاعر هو مصدر تاريخي أدبي، وذلك لمعرفة أشعار " ابن زيدون"، وهو هنا أقرب إلى الشاعر " ابن زيدون " في نونيته الشهيرة، من حيث الجانب الموسيقي المتمثل في اختيار حرف النون الممدود رويًا لقصيدته وهذا ما يلائم الجو النفسي بصوته المهموس الحزين .

وعليه يمكن القول أن الغماري في مقطعه الشعري السابق الذكر يتقاطع شعره من حيث الموسيقى مع نص ابن زيدون، فكلاهما يتميز بموسيقى خارجية ناتجة عن حسن اختيار الوزن والقافية، وحرف الروي الواحد مما يناسب تأوهات التأم والشكوى، كما قال ابن زيدون:

أضحى التناهي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا (2)

ومن مظاهر التناص عند الغماري في الشعر الحديث ما استحضره من أبيات تتقاطع نسيبًا أو جزئياً مع شعر السياب، ومن تلك التداخلات النصية، قول الغماري:

ما عاد يخيفك أستار وأفتعة

ماضيك عريان ... قد أبقاك عريانا (3)

(1) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص 175.

(2) - ابن زيدون: الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، ص 386، 388.

(3) - مصطفى الغماري: أسرار الغربية، ص 127.

هذا البيت يتناس مع قول السياب:

ما عاد ليل قد استخفى بأقنعة

من أوجه الناس لولا أنت عريانا (1)

ومعظم التداخلات النصية تظهر من خلال تعامل الغماري مع دوال وتراكيب البنية الشعرية من النص الغائب وتوظيفها في النص الحاضر بكيفية يضي عليها من تجربته الشعرية.

يقول الغماري :

دمنا الأخضر المضيء طريق

ودم المؤمنين درب منير (2)

هذا البيت يتداخل مع قول العيسى:

دمك الطريق ومايزال بعيدا علق برمحك فجرنا الموعود (3)

وقد يهادن النص الحاضر دلالة النص الغائب، ومن ثم يأتي ليوصل هذه

الدلالة كقول سليمان العبسي:

إني أخاف فلست ممن يصبرون على وعيد (4)

ويقول الغماري :

كم مارسوا حرب الشعار

وأدمنوا مضع الوعيد (5)

وقد يأتي هذا التناس مناوئاً لدلالات النص الغائب بالحماس القومي الذي لا

يستجيب لواقع الأمة الراهن ويعبر عنه أصدق تعبير، ومن ذلك قول العيسى:

(1) - بدر شاكر السياب: الديوان، م1، ص493.

(2) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص60.

(3) - سليمان العبسي: المجموعة الكاملة، م3، ص256.

(4) - المصدر نفسه، م1، ص501.

(5) - مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص88.

آمنت بالوطن الكبير يطل خفاق البنود (1)

هذه الدلالة يناهضها الغماري بقوله:

لا يوم (عمورية) يروى

ولا سود البنود (2)

وعلى هذا النحو تتداخل نصوص الشعر لدى الغماري مع نصوص الشاعر سليمان العيسى وإذا كان الغماري قد استمد منه العبارة المشرقة فإنه يخالفه في نزوعه القومي. (3)

ونخلص إلى القول أن أسلوبية التناص في شعر الغماري متشعبة وطويلة وشيقة، تتم عن شاعر مثقف، له دربه ومران على القول الشعري، وتتطلب قارئاً نوعياً مثقفاً بأوسع معاني الثقافة تراثاً وحدثاً.

(1) - المجموعة الكاملة، م 1، ص 501

(2) - حديث الشمس والذاكرة، ص 19.

(3) - جمال مباركى: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 180-251.

خزائن

خاتمة:

بعد هذه الدراسة التطبيقية في شعر مصطفى الغماري الذي بناه على نموذج شعر التفعيلة. أرجو أنني قد توصلت إلى الكشف عن جماليات البنى الأسلوبية في شعره، وإني أعتقد أن الخاتمة ليست نهاية البحث فقد تكون بداية لبحث جديد، وعلى الرغم أن الدراسة كانت مقتصرة على شعر التفعيلة دون الشعر العمودي، إلا أنها كانت واسعة ومتشعبة أحياناً، وقد تحررت فيها الإيجاز والدقة، وقد أسفر البحث عن النتائج التالية:

- برزت الأسلوبية كعلم لغوي حديث يبحث عن الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، فهي تعالج الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية بعيداً عن الذاتية والانطباعية.
أما عن فصول البحث فقد توصلت إلى النتائج الآتية:

في الفصل الأول الذي خصصته لدراسة البنية الإيقاعية، وجدت الشاعر يمتلك القدرة الكافية على صوغ قصائده في قالب الموسيقى الحديث، ومن ثم فهو يثبت أن انحيازه إلى العمود الموروث ليس لعجز عن إبداع شعر التفعيلة، وقد استعمل الشاعر في الدواوين المختارة نمودجا للدراسة سبعة أوزان هي: الرمل، الكامل، الوافر، المتقارب، الرجز، السريع، الهزج.

أما قوافي الشاعر فتتميز بالمد الكثير، أو القوافي المقيدة، وبتنوع حرف الروي من مقطع إلى آخر تبعاً لحالة الشاعر النفسية.

- تفنن الشاعر في الإيقاع الموسيقي الداخلي بتوظيفه لعناصر موسيقية داخلية، كالتكرار والتجنيس الصوتي وبعض عناصر البديع.

- تبين لنا أن معجم الشاعر شامل وثرى، ونابع من تجربته الحياتية، وتتسم لغته بالتنوع بين التعبيرات المقتبسة من القرآن والصور التراثية وبين الجمل والأخيلة المستحدثة في الشعر المعاصر، وتوظيفه الفن في خدمة رؤيته الإسلامية وتطلعاته إلى

غد بلا اضطهاد ولا تعصب ولا استغلال، وتغيير الواقع الرديء، ولوم مجتمعه عن تخليه عن دينه وتبنيه للأفكار المستوردة.

في الفصل الثالث الذي خصصناه لدراسة البنية اللغوية بشقيها الصرفي والتركيبى حيث وصل البحث إلى ما يلي:

- أن اللغة الشعرية عند الغماري كانت عميقة الإيحاءات والدلالات في التعبير عن عالمه النفسي، وهذا يعود أساسا لبعده لغته عن قاموسها اللغوي المتعارف عليه، بحيث نجد الشاعر يقوم بتطويع العناصر الصرفية لخدمة دلالات معينة، فالمفردة الشعرية عنده لا تتوقف عند دلالتها القاموسية، بل تكتسي ظلالا وجمالا أسلوبيا في السياق الذي يحتويها.

- لقد استفاد الشاعر من تعدد صيغ الأفعال إلا أن صيغة المضارع كانت أهم سمة تطبع جمل الشاعر، فكان التعبير بالفعل المضارع مناسبا للشاعر في تجسيم وتشخيص المشاعر وبث الحركة فيها، وهذا ما يعد من القيم الجمالية والفنية.

- أما على صعيد البنية التركيبية فقد كشف البحث عن الأسلوب الذي اتخذته وسيلة للتعبير عن أفكاره فقد كان أصيلا في جل قصائده.

- كما وظف الجملة الشعرية بنوعها الخبري والإنشائي، وتميزت تراكيبه بالربط المحكم مع ارتفاع الموجة الانفعالية أحيانا التي تتجسد وفق ظواهر أسلوبية، كالجملة الاستفهامية وأسلوب التقابل والتضاد، وظاهرة التقديم والتأخير فقد وظفها بطريقة فنية تثير الانتباه.

أما الفصل المخصص لدراسة الصورة الشعرية، فقد كشف البحث أن الشاعر استخدم الرمز بنوعيه الخاص والتراثي، فقد توصل البحث إلى الكشف عن الصورة الشعرية الغمارية، بأنها تجمع بين صور عمود الشعر وتقنيات الصورة الحديثة، فيتوسع في المجازات ويغرف من عالم الذات المتحدة بالموضوع صورا تتلاحق في تماسك قوي لتشكل الصورة الكلية.

- يستقي الشاعر صورته من القرآن الكريم والحديث ومن الشعر العربي قديمه وحديثه، ويبدع صورته وفق فلسفة حديثة في التصوير تعتمد على "تراسل الحواس" وتبادلها قصد إحداث التأثير في نفسية المتلقي.

- لقد وظف الشاعر الرمز بكل أنواعه، وكان ذا دلالة خاصة وخصوصاً رموز التراث كأسماء الإعلام والبلدان، وبذلك كان الرمز أحد الأدوات الفنية المعبرة عن فكر الشاعر ورؤيته.

أما الفصل الأخير المتعلق بدراسة التناص في شعر الغماري، فقد توصل البحث إلى الكشف عن قدرة الشاعر الإبداعية في تفاعل نصوصه الشعرية مع النصوص المرجعية الغائبة، وتنوع مرجعيات الشاعر من الدينية إلى التاريخية إلى الأدبية.

ختاماً يمكننا القول إن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون محاولة تطبيقية للمنهج الأسلوبي على شعر الغماري الذي شكله وفق نموذج شعر التفعيلة، وتبقى اجتهادا علميا ولست أدعي الكمال فيما توصلت إليه من نتائج، فشعر الغماري ظاهرة فنية جديرة بمزيد من الدراسة تصل إلى نتائج أدق تستحق التقدير والتتويج.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولاً: المصادر

أ- الدواوين الشعرية:

1. بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، ط1، دار العودة بيروت، 1971م.
2. بشار بن برد: الديوان، تحقيق محمد ناصر الدين، دار الكتاب العلمية، بيروت (د.ت).
3. ابن زيدون: الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، 1990م.
4. سليمان العيسى: المجموعة الكاملة، دار الشؤون بيروت، 1980م.
5. أبو عبادة الوليد بن عبد الله البحتري: الديوان، ط1، م2، شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، 1995م.
6. علي بن الجهم: الديوان: ط2، تحقيق خليل مردوم، دار بيروت (د ت).
7. مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربية، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م.
8. مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980 م.
9. مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985م.
10. مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.
11. مصطفى محمد الغماري: عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.
12. مصطفى محمد الغماري: قرآة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

13. مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.
14. مصطفى محمد الغماري: مقاطع ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980م.
15. أبو نواس (حسن ابن هاني): الديوان لتحقيق وشرح أحمد عبد المجيد الغزالي.
- ب- الكتب التراثية:**
1. ابن جني: الخصائص، ط2، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت لبنان (د.ت).
2. حازم القرطاجي: منهج البلغاء، ط2، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الإسلامي بيروت، 1981م.
3. ابن خلدون: تاريخ العلامة ابن خلدون، م2، منشورات دار الكتاب اللبناني لبنان (د.ت).
4. ابن رشيق القيرواني: العمدة، تحقيق، صلاح الدين الهواري، ط1، 1996م.
5. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق، محمد قرقران، دار المعارف، بيروت، 1988م.
6. سيبويه: الكتاب، ط2، ج3، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي مصر، دار الرفاعي، الرياض 1983م.
7. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، تحقيق، السبع رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت 1978م.
8. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، شرح وتحقيق، عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 2004م.
9. أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ط1، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر.

10. أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج، تحقيق: عبد السلام هارون، مصطفى الباي، القاهرة، 1992م.
11. ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج4، ج2، ط16، تقديم محي الدين عبد الحميد، دار الفكر بيروت لبنان، 1974م.
12. ابن قتيبة: أدب الكاتب، ط4، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1963م.
13. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق، كمال مصطفى، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963م.
14. منظور: لسان العرب، ج1، ط1، دار مصادر بيروت، 1990م.
15. ابن هشام: مغني اللبيب، ط5، دار الفكر، بيروت، 1979م.
16. ابن يعيش: شرح مفصل، م2، ج2، عالم الكتب، بيروت لبنان، (د ت).
- ثانياً: المراجع العربية:**
1. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، منشورات مكتبة عمان الكبرى، الأردن، 2002م.
2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1965م.
3. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.
4. أحمد الحملوي: شذا العرف في فن الصرف، ط12، المكتبة الثقافية بيروت لبنان، 1957م.
5. أحمد الشايب: الأسلوب، ط5، مكتبة النهضة المصرية، (د ت).
6. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ضبط توثيق، يوسف الصميلي المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 2003م.
7. أحمد أمين: النقد الأدبي، ط4، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان.

8. أحمد أمين: ظهر الإسلام، ج3، ط5، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969م.
9. أحمد حساني: السمات التفريعية للفعل في البنية التركيبية مقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.
10. أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات السابع من أبريل، 1993م.
11. أحمد مختاري: علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.
12. أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة الشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م.
13. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، ط3، ج3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984م.
14. أشرف ماهر محمود: أنماط الشرط عند طه حسين، دراسة نحوية نصية من خلال (الأيام و الوعد الحق)، كلية الآداب، عمان الأردن، (د.ت).
15. إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع عمان الأردن، 2008م.
16. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.
17. جمال مبارك: التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003 م.
18. حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، 1983م.
19. حسن العرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط1، إفريقيا الشرق المغرب، 2001م.
20. حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م.

21. حسن نظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، 1994م.
22. خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط1، دار العودة بيروت، 1979م.
23. ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، 1997م.
24. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.
25. رابح بومعزة: الجملة الوظيفية في القرآن الكريم صورها بنيتها العميقة توجيهها الدلالي، ط1، عالم الكتب الحديثة، عمان، 2009م.
26. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البني الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، ط1، دار الحكمة، لندن، 2004م.
27. رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985م.
28. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984م.
29. شحدة فارح وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، ط1، دار وائل للنشر بيروت، 2000م.
30. شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1985م.
31. صالح بلعيد: التراكيب اللغوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرحاني، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994م.
32. صالح فضل السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط2، دار الفكر عمان الأردن، 2007م.

33. الصائغ عبد الإله: الصورة الفنية مصاراً نقدياً، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1987م.
34. صبيح التميمي: هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، ج3، ط2، دار البحث، قسنطينة الجزائر، 1990م.
35. الطاهر يحيى: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغمازي، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983م.
36. الطاهر يحيى: شعراء وملاحم، ط1، مطبعة أومزيان الجزائر، 1984م.
37. الطيب بكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط3، تقديم صالح القرماذي نشر وتوزيع: عبد الكريم عبد الله، تونس، 1992م.
38. عادل جابر وآخرون: الجامع في اللغة العربية، ط4، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، 1996م.
39. عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، دار الأندلس بيروت 1982م.
40. عباس بيومي عجلان: الأداء الفني للنص، ط1، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، 1994م.
41. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م.
42. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1 جامعة باتنة، 2003م.
43. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط1، الدار العربية للكتاب، 1982م.
44. عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، 1974م.
45. عبد القادر جليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1998م.

46. عبد القادر فيدوح: دلالات النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية وهران (الجزائر)، 1993م.
47. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، ط4، 1405هـ، 1985م، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ص97.
48. عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين لبلادي؟) لمحمد العيد الخليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر.
49. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1976م.
50. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1973م.
51. عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) ط1، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الدراسات الجزائرية، 2000م.
52. عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي، منشورات النيل الجاحظية مطبعة الدراسات الجزائرية، 2000م.
53. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1980م.
54. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
55. عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع مدينة نصر مصر، 2000م.
56. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة بيروت، 1981م.
57. علي الشلق: السمع في الشعر العربي، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1984م.

58. علي عشري زايد: الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر (مخطوط دكتوراه دولة) جامعة القاهرة، 1975 م.
59. عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغربي المعاصر، ط1، جامعة قسنطينة، 1993-1994م.
60. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، 2004م.
61. كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية الاسكندرية، 2006م.
62. كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين بيروت، 1981م.
63. كمال بشر: علم الأصوات، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
64. كمال عجالي، أبو بكر مصطفى بن رحمون: (حياته وشعره)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991.
65. ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، بغداد، دار الرشيد، 1983م.
66. محمد السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983م.
67. محمد الصالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.
68. محمد الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، مديرية الكشف والمطبوعات الجامعية حلب، 1981م.
69. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.

70. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، ط1، الجامعة التونسية، ع 32، تونس، 1991م.
71. محمد سعيد أسبر: الشامل، ط1، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العودة، 1981م.
72. محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، ط1، دار المعرفة الجامعية، جامعة طنطا، مصر، 1995م.
73. محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، أشراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001م.
74. محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1426هـ.
75. محمد لطفي اليوسفي: تحليلات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر تونس، 1985م.
76. محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، المطبعة العربية غرداية، الجزائر، 1984م.
77. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د . ت).
78. مصطفى حركات: قواعد الشعر، المؤسسة للفنون المطبعية، الجزائر، 1989م.
79. مصطفى محمد الغماري: في النقد التحقيق، دار مدني، الجزائر، 2003م.
80. ممدوح عبد الرحمان: المؤشرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1884م.
81. نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1987م.

82. نصر الدين حامد أبوزيد: إشكالية القراءة والتأويل، ط2، المركز الثقافي العربي بيروت، 1992م.
83. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1997م.
84. يحي الشيخ الصالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ط1، دار البعث للطباعة قسنطينة، 1987م.
85. يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع الأردن، 1999م.

الكتب المترجمة إلى العربية:

1. بيارجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإغماء العربي (د.ت)
2. جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر بيروت (د.ت)
3. جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة، فريد الزاهي مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1991م.
4. سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي و (د.ت)
5. فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م.
6. فرانسوا مورو: الصورة الأدبية، ترجمة، علي نجيب إبراهيم ، دار الينايبع دمشق سوريا، 1995م.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

1. مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري (1988/1973)، رسالة ماجستير، إشراف د. العربي دحو، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة ، (1995/1994).
2. عبد الحميد هيمة: الصور الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات نموذجاً) رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1995.

خامساً: المجلات والدوريات:

1. جمال مباركي: عقبة بن نافع في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر دلالات وجماليات، مجلة الأدب الإسلامي، ع61، مكتبة العبيكان وفروعها في المملكة العربية السعودية، الرياض، 1420هـ/2009م.
2. صابر عبد الدايم: مقال: من ملامح التجربة الشعرية من وحي طيبة، مجلة الأدب الإسلامي، ع18، المنتدى الإسلامي مكتب الرياض (د.ت)، 1419هـ.
3. عزت جاد: الشعر بين التفكير والهوية، مجلة النقد الأدبي، ع70، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م.
4. محمد ابن النجوم محرم، هل يغدو مصطفى الغماري، شارع الإسلام في القرن العشرين؟ مجلة الثقافة الإسلامية، ع38، محرم/صفر 1412هـ - تموز/آب 1991م.
5. محمد أحمد الغرب: التعبير بالصورة في الشعر الحديث، مجلة الفيصل السعودية، ع77، ذو القعدة 1403هـ/سبتمبر 1983م، الرياض.
6. نور الدين بوصاع: القصيدة النوفمبرية نشأتها موضوعاتها بناؤها، جريدة النصر اليومية، الإثنين 30 ديسمبر 1997م.
7. عبد الرحمان تيرماسين: نبض النص، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 15-16 أفريل، 2002م.

فهرس الموضوعات

- مقدمة: أ-ج
- مدخل: الأسلوبية مفاهيم وتجليات أولى 5
- 1- الأسلوب (المفهوم والمصطلح والتاريخ) Style 5
- 2- اتجاهات الأسلوبية: 7
- أ- الأسلوبية التعبيرية L'Expressivité (الوصفية): 8
- ب- الأسلوبية النفسية: (Psychologique) 9
- ج- الأسلوبية البنوية: (Structuralisme) 9
- د- الأسلوبية الصوتية: (Phonetique) 10
- هـ- الأسلوبية الإحصائية: (Statistique) 11
- 3- مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي: 11

الفصل الأول: المستوى الصوتي في شعر التفعيلة عند الغماري

- تمهيد: 14
- أ- البنية الإيقاعية الخارجية والداخلية: 15
- أ- في مفهوم الإيقاع والوزن: 15
- ب- الموسيقى الخارجية في شعر التفعيلة عند الغماري: 20
- أ- دلالة البحور المستعملة: 23
- أ- القافية: 33
- ج- الموسيقى الداخلية في شعر التفعيلة عند الغماري: 46

الفصل الثاني: المستوى المعجمي والدلالي

- 1- الحقول الدلالية: 68
- 1-1- حقل الإنسان: 68
- 2-1- حقل الألوان: 73
- 3-1- حقل البلدان: 75

- 76..... 4-1- حقل الحيوان والطيور:
- 79..... 5-1- حقل الموت والحياة:
- 80..... 6-1- حقل الحزن والتشاؤم والاعتراب:
- 81..... 7-1- حقل اللغة النثرية والصحفية:
- 84..... 2- الظواهر المعجمية:
- 84..... أ- التضاد antonymie:
- 90..... ب- الترادف: synonymie
- 91..... 3- الانحراف الأسلوبي:

الفصل الثالث: المستوى الصرفي والتركيبى

- 97..... تمهيد:
- 97..... أولاً: الظواهر الصرفية ودلالاتها:
- 98..... - بنية الأفعال:
- 98..... أ- الصيغ الصرفية البسيطة:
- 127..... ب- الصيغ الصرفية المركبة:
- 134..... ثانياً: بنية الأسماء:
- 134..... 1- جمع التكسير:
- 139..... 2- اسم الفاعل:
- 143..... 3- اسم المفعول:
- 145..... ثالثاً: البنية التركيبية:
- 145..... - المستوى التركيبى فى شعر مصطفى الغمارى:
- 145..... - مفهوم الجملة:
- 147..... أولاً: أنماط الجمل:
- 147..... 1. الجملة الخبرية:

- 159.....2. الجملة الإنشائية:.....
- 166.....3.الجملة الوظيفية:.....
- 172.....ثانيا: تحليل أجزاء الجملة:.....
- 176.....ثالثا: أنواع الجمل:.....
- 176.....1: الصيغ الاسمية ودلالاتها:.....
- 179.....2: الصيغ الفعلية ودلالاتها:.....

الفصل الرابع: الصورة الشعرية

- 187.....أولا: الصورة الشعرية، مصادرها وأنماطها.....
- 187.....1- مفهوم الصورة الشعرية :.....
- 188.....2- مصادر الصورة في شعر الغماري:.....
- 189.....أ- الثقافة الدينية.....
- 192.....ب- الثقافة الأدبية.....
- 195.....ج- ظروف عصر الشاعر وأحداث أمته.....
- 197.....3- أنماط الصورة :.....
- 197.....أ- النمط النفسي:.....
- 198.....ب- النمط التراسلي:.....
- 207.....ج- النمط البلاغي:.....
- 215.....د- الصورة الرمز في شعر الغماري:.....
- 215.....1- مفهوم الرمز:.....
- 218.....2- الرمز اللغوي:.....
- 222.....3- الرمز الموضوعي:.....
- 231.....4- الرمز الصوفي:.....

الفصل الخامس: التناص

- 1- مفهوم التناص INTERTEXTUALITE239
- 2- أنواع التناص في شعر الغماري:240
- أ: التناص الديني.240
- ب: التناص التاريخي.242
- ج: التناص الأدبي.245
- خاتمة250
- قائمة المصادر والمراجع245
- فهرس الموضوعات266

مختصر سيرة مصطفى الغماري:

ذكر الدكتور مصطفى محمد الغماري في آخر كتابه "في النقد والتحقيق" هذه الترجمة المختصرة:

ولد مصطفى محمد الغماري سنة 1948م بسور الغزلان من أسرة متدينة لها عناية خاصة بالثقافة العربية الإسلامية، ويرتفع نسبها إلى الفرع الحسيني من النسب العلوي.

نال شهادة الماجستير في الأدب الحديث بدرجة مشرف جدا، بعد تقديمه أطروحة بعنوان: "الصور الشعرية في شعر أحمد شوقي"، وحصل على شهادة دكتوراه دولة في اللغة العربية بدرجة مشرف جدا على أطروحة بعنوان: "المحاكات بين أبي حيان والزمخشري وابن عطية فيما اختلفوا فيه من إعراب القرآن، للإمام العلامة أبي زكرياء يحيى الشاوي النابلي الملياني الجزائري - دراسة وتحقيقا".

- **للشاعر الباحث جانبا جانبا ابداعيا وجانب علمي أكاديمي:**

• الجانب الإبداعي الشعري:

- 1- أسرار الغربة، وقد كتب فيه عشرات المقالات بين ناقد ومنتقد وقادح وصدر سنة 1978.
- 2- أغنيات الورد والنار 1979م.
- 3- خضراء تشرق من طهران 1980م.
- 4- قراءة في زمن الجهاد 1980م.
- 5- نقش على ذاكرة الزمن 1984م.
- 6- قصائد مجاهدة 1983م.
- 7- عرس في مأتم الحجاج 1983م.
- 8- الفرحة الخضراء (من شعر الأطفال) 1983م.
- 9- قراءة في آية السيف 1984م.
- 10- مقاطع من ديوان الرفض 1985م.
- 11- بوح في موسم الأسرار 1985م.
- 12- حديث الشمس والذاكرة 1985م.
- 13- ألم وثورة 1986م.

- 14- حديقة الشعار (من شعر الطفل) 1986م.
- 15- العيد والقدس والمقام الإبراهيمي 1993م.
- 16- وإسلاماه إلى مسلمي البوسنة 1994م.
- 17- براءة 1995م.
- 18- مولد النور 1995م.
- 19- بين يدي الإمام الحسيني مطولة 1995م.
- 20- أيها الألم (نشر اتحاد الكتاب العرب) 2000م.
- 21- قصائد منتفضة إلى انتفاضة الأقصى 2001م.

وله دواوين لم تصدر منها:

- أشباح وأرواح.
- ثمار الأفعى.
- ولك المجد يا مآذن (وهي ملحمة تتجاوز ألف بيت).

• الجانب الأكاديمي:

للشاعر الباحث أعمال في التحقيق منها:

- تحقيق شرح أم البراهين في العقيدة للإمام أبي عبد الله السنوسي (مطبوع).
 - تحقيق تفسير الإمام الثعالبي (جواهر حسان) طبع ببيروت 1996.
 - تحقيق المقدمات في علم الكلام للإمام السنونسي (مطبوع).
 - كتاب ملاحظات على المعجم العربي الساسي (نقد للمادة العلمية في هذا المعجم) مطبوع سنة 2002م (ضمن سلسلة أوهام المحققين).
 - تحقيق نسيم الرياض شرح شفاء القاضي عياض في سبعة مجلدات.
 - تحقيق طراز المجالس للإمام الشهاب الخفاجي صاحب نسيم الرياض.
 - تحقيق كتاب السوانج له للخفاجي.
 - تحقيق الرسائل الكبرى للإمام محمد بن عباد الأندلسي.
- هو الآن أستاذ في كلية اللغة العربية بجامعة الجزائر، ولقد نوقشت في أعماله الأدبية رسائل وأطروحات جامعية كثيرة.