وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر -بسكرة-

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم الأدب العربي

البناء الفني في شعر مصطفى محمد الغماري

(شعر التفعيلة نموذجا)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي
تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالب:
الشريف طرطاق

إشراف الدكتور:
عبد الرحمان تبرماسين

السنة الجامعية: 1424-1425هـ الموافق لـ:2003-2004م.

المستوى التركيبي في شعر مصطفى محمد الغماري – شعر التفعيلة:

إن علم التركيب (SYNTAXE) هو العلم الذي يدرس الدوال ضمن السياق الكلي الذي تتموضع فيه، قصد استخراج الدلالة الخاصة بالتركيب فالتركيب قول مؤلف من كلمتين، أو أكثر لفائدة سواء أكانت تامة أو ناقصة، ويدخل فيه أنواع فرعية هي، التركيب الإسنادي، وهو يتألف من ركني الجملة، والتركيب الإضافي، وهو ما ركب من مضاف ومضاف إليه، والتركيب البياني، "أو الوصفي، والتوكيدي، والمزجي"، ويعد "جاكبسون" من الرواد الذين وظفوا علم التركيب في تحليل النصوص الشعرية مؤكدا في دراسته لقصيدة "القطط "لبودلير" أن هذه المظاهر الشكلية التركيبية تنطلق من أساس دلالي، وأن كل المستويات النحوية والصوتية والدلالية تتراكم لتكون نسيجا واحدا هو نسيج خاص بقصيدة "القطط"[1]، وتتحقق الدلالة في التركيب اللغوي عند "جاكبسون" من توحد العلاقات التركيبية "RAPPORTS SYNTAGRAMATIQUES" بالعلاقات الاستبدالية، وهذا التوحد هو مايسميه جاكبسون "الأسلوب "RELATION PARADIGMATIQUES" النظم، فالعلاقة الاستبدالية التي تقوم على محور الاختيار "L'axe de sélection" بين مجموعة الألفاظ القائمة في المعجم اللغوي، ولها طواعية الاستبدال لدى الأديب، أما العلاقات الركنية، فهي العملية التي تعقب عملية الاختيار، وتتمثل في تركيب الألفاظ وفق ما يقتضيه علم النحو وما تتيحه إمكانات التصرف"[2]، وهذا ما يسمى بالنظم عند "عبد القاهر الجرجاني" فقال "فليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي

(1) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط ، 1984 ، ص: 76 .
(2) نقلا عن ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، ص: 190.

نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها"[1]، وعليه يمكن القول أن العلامة عيد القادر الجرجاني يؤكد على نظم الكلم ووضعها في التركيب الذي يعطيها معنى، لأن النظم مجموعة علاقات بين الكلمات تتماسك فيما بينها لتؤلف سلسلة لغوية تؤدي وظيفة الإبلاغ والإفصاح، لأنه يتعلق بالأبنية التركيبية المؤلفة من الأبنية الإفرادية والدلالة لا تكون إلا ضمن تركيب خاص، وإن التركيب الشعري حركة علائقية بين السطوح والأعماق بين الحضور والغياب، والتحليل التركيبي هو الكفيل بكشف مسافات التحول من الدال إلى الدلالة والقصيدة تعد في آخر الأمر "جملة لغوية"[2]، ومن المعلوم أن هناك خلاف بين النحاة العرب في الأساس المعتمد في تقسيم الجملة، فالنحاة القدامى البصريون خاصة وعلى رأسهم "سيبويه" يقسمون الجملة على أساس لفظي محض وذهبوا إلى أنه إذا كان صدر الجملة اسما فالجملة اسمية وإذا كلن صدرها فعلا فالجملة فعلية، وهذا التقسيم أوقع هؤلاء النحاة في مشكلات نحوية واجهتهم، لقد واجههم مثل قوله تعالى: (وإن أحد من المشركين استجارك فأجره) فجملة "أحد من المشركين استجار"جملة اسمية لأنها مصدرة باسم، ولاحظوا أن هذه الجملة وقعت شرطا وجملة الشرط جملة فعلية باعتبارها تأتي في سياق فعلي، ونظرا لصحة هذه الجملة وفصاحتها لجأ النحويون إلى أن يتكلفوا التأويلات والتقديرات، وقالوا إن الاسم المقدم في تلك الجمل يعرب فاعل ولكن ليس للفعل المذكور بل للفعل المحذوف وجوبا المفسر بالمذكور، أما الدارسون المحدثون فيقسمون الجملة العربية على أساس مذهب آخر، وهو مذهب جماعة من الكوفيين أمثال الفراء، وثعلب، وهذا التقسيم يستند على أساس أكثر انسجاما مع طبيعة اللغة ويرتكز على ملاحظة

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 64.
(2) ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر، 1991 ص: 190 .

الجملة ومراقبة أجزائها أثناء الاستعمال، 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 فيها المسند دالا على التغير والتجدد "فعلا"، وهي التي تتكون غالبا من الفعل والفاعل ومتعلقات الفعل، و**اسمية** هي التي يكون المسند فيها دالا على الدوام إلى انتسابه إلى المسند إليه، وهي تتكون من المسند إليه وهو المبتدأ والمسند يسمى الخبر، وأما **الظرفية** هي التي يكون المسند فيها ظرفا أو مضافا إليه للأداة "جار ومجرور"، والظرف والمضاف إليه بالأداة 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 بنوعيها الاسمية والفعلية، وهذه الأقسام الكبرى ترتد إلى بنية بسيطة" علاقة إسنادية" إلا أنها تضل قابلة للاتساع "extension" التقلص، والحذف "deletion"، 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"[1]، و نلاحظ على نص محمد فكري الجزار وغيره من الباحثين المحدثين يوضح لنا الهياكل اللغوية للجمل النحوية بنوعيها الاسمي والفعلي بدءًا من الجملة البسيطة إلى المركبة، لأنها تظل قابلة للاتساع، والتقلص، والحذف، وإعادة التركيب هذا فضلا عن قابلية دخول عناصر أخرى يحتوي عليها النظام اللغوي تتيح له إقامة عدة تقابلات

(1) د . محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة و النشر، مصر الجديدة، ط1، 2001، ص: 92 .

ثنائية داخل البنية اللغوية الواحدة، هذه التقابلات هي التي تمثل الأساس الذي ينبني عليه النص الشعري، ونحن نرتكز في وصف الجملة النحوية في شعر الغماري على دراسة الجملة الاسمية والجملة الفعلية لأنهما العنصران الأصليان لقوام أي تركيب لغوي ومنهما تتحقق عملية الإبلاغ، ثم نقوم بدراسة مختلف أنماطها، وبعض الجمل التي شكلت بروزا أسلوبيا كالجملة الاستفهامية والشرطية، وفنيات التركيب كظاهرة التقابل والتكرار وغيرها.

أولا : الجملة الاسمية وصورها.

1- **الجملة الاسمية المثبتة البسيطة:** وهي الجملة التي لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ، حيث "تتألف الجملة الاسمية من "مسند إليه ومسند" أو من مبتدأ وخبر، والمبتدأ لابد أن يكون اسما أو ضميرا، وأما المسند أو الخبر فلا بد أن يكون وصفا أو ما ينقل إليه من الاسم أو الجملة أو الجار والمجرور والظرف"[1]، ومن نماذج التشكيل للجملة الاسمية المثبتة البسيطة قول الغماري في قصيدته "هم الآن..":

هُمُ الآَنَ يَبْكُونَ فِي صَمْتِهِمْ !

هُمُ الآَنَ يَبْكُونْ!

وَمُنْتَقِمٌ هَمَجِيٌّ

وَزَوْبَعَة مِنْ ظُنُونْ

تَسْمَرْنَ فِي خَلَجَاتِ العُيُونْ !

(1) ينظر، صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية 1994، ص:110،111،127،128.

وَغَامَتْ شُجُونْ

هُمْ الآَنَ يَبْكُونْ

وَالرُّعْبُ يَخْتَصِرُ الدَّرْبَ

وَالدَّرْبُ أُغْنِيَة''

وَالأَغَانِي مَرَايَا مِنْ الزَّمَنِ الكِلْس

تُورِقُ بِالشَّوْكِ

هُمْ الآَنَ يَبْكُونْ

أَعْيُنُهُمْ فِي السَّمَاءْ

وَأَيْدِيهِمْ فِي الفَضَاءْ

وَبَوحُ عَلَى شَفَةِ الصَّمْتِ يَكْفُرُ بِالصَّمْت

يُورِقُ مِنْ صَمْتِهِ أَلْفُ مَهْرٍ فِدَائِي...![1]

أهم ما يميز نظام الجملة الاسمية المثبتة البسيطة في المقطع الشعري السابق أنها التزمت الترتيب المعتاد لنظام الجملة العربية، إلا أننا نلاحظ أن المسند إليه والمسند قد وقع فاصل بينهما هو "ظرف زمان الآن"، فالمسند إليه في هذه الجملة الاسمية تنوع بين الضمير والاسم، أما المسند فقد تنوع بين خبر موصوف أو غير موصوف "صفة أو جار ومجرور"، كما نلاحظ أن المسند "الخبر" قد تكرر على مدى الجملة الشعرية "يبكون"، بالإضافة إلى تنوعه

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ش، و، للنشر و التوزيع الجزائر، ط2، 1982، ص: 43 .

وتدرجه من البسيط إلى المعقد تركيبيا، مؤكدا في تدرجه هذا عضوية الدلالة في المقطع الشعري كله وقد إنبنى التركيب النحوي على الشكل الآتي:

هم "مبتدأ" + فاصل "ظرف زمان" + خبر جملة فعلية "يبكون" + شبه جملة "جار ومجرور".

هم "مبتدأ" + فاصل " ظرف زمان" + خبر جملة فعلية " يبكون "

إن التشكيل النحوي للجملة الاسمية في هذا المقطع الشعري يقدم صورة أصلية لها في النظام اللغوي هي: ثلاثة أنماط أساسية تبعا لنوع الخبر فيها: الخبر، اسم مفرد، الخبر جملة بنوعيها، الخبر شبه جملة.

ومن الأغراض الأسلوبية للجمل الاسمية التي إنبنى عليها هذا المقطع الشعري ما نجده من دلالة التأكيد اللفظي للمكون الأساسي للجملة الاسمية "هم الآن يبكون" حيث تكرر هذا المكون الأساسي على مدى المقطع الشعري كله، ولعل تكرار الشاعر لهذه الجملة الاسمية هو تأكيد صفة البكاء للذين يخبرنا عنهم لأن "تقديم المتحدث عنه يقتضي تأكيد الخبر وتحقيقه كله، وأن هذا الضرب من الكلام يجيء فيما سبق فيه إنكار من منكر نحو أن يقول الرجل: ليس لي علم بالذي تقول فتقول له: أنت تعلم أن الأمر على ما أقول ولكنك تميل إلى خصمي" [1]، كما نلاحظ على الجملة الاسمية السالفة الذكر دلالة الاختصاص التي تتضح من خلال المكون اللغوي لها الذي فصل فيها بين الصفة والموصوف بفاصل "ظرف زمان" وقد كان لهذا

(1) صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر، ط1، 1994، ص: 185 .

الفصل قيمة دلالية وهي: تخصيص الشاعر لمن يخاطبهم بمقامهم الحزين لذلك جاء تصدير الشاعر للجملة الاسمية بالضمير للدلالة على الاختصاص بهذه الحالة، وغرض الشاعر من ذلك التنبيه بهذا الضمير، فضلا عن تكرار الشاعر لهذه الجملة الاسمية التي تمثل محورا أساسيا في قصيدته، مما يجعلها بؤرة القصيدة التي تصدر من خلالها دلالات المعاني، فهي وصف لحالة هؤلاء الأوغاد بالألم والحزن، ويبقى التكرار لهذا المكون الأساسي لهذه الجملة له دلالته النفسية والفنية التي تظهر من خلال تحقيق النغمة الخفية الحزينة، وهذا ما يوضح لنا مدى أهمية عنصر الإيقاع الموسيقي في التجربة الشعرية، كما نجد تحقق غرض الاختصاص والإثبات في قول الشاعر من قصيدته "سراب":

أَنَا المَاضِي .. أَنَا الأَلَمْ

المُقِيمُ ..أَنَا الغَدُ الخُضْر

عَلَى شَفَتِي "نَعِيمَةُ" فِي

دَمِي تَخْضَوْضَرُ السُّورُ

وَمِلْءُ لاَهَاتِي السَّمْرَا

ءِ .. غَنَّى بِالهَوَى الوَتَرْ

وَغَنَّى بِالجَدَائِلِ .. كَم

يَطِيبُ لِعَاشِقٍ سَفَرْ

وَلِلْقُرْآنِ.. لِلدَّمِ.. لِلرَّ

مَالِ السُّمْرِ .. تَخْتَمِرْ[1]

فالتشكيل النحوي في هذا المقطع الشعري للجملة الاسمية يمثل المكون الأساسي للجملة الشعرية[2] وفق النظام التركيبي الآتي:

مبتدأ "أنا" + خبر الماضي"

مبتدأ " أنا " + خبر "الألم" + صفة " المقيم"

مبتدأ " أنا " + خبر " الغد " + صفة "الخضر"

فمن خلال هذا التركيب الإسنادي للجملة الاسمية، يحاول الشاعر أن يعرف بنفسه، ويتجلى هذا من خلال الأوصاف التي نسبها لذاته عن طريق ضمير المتكلم "أنا" هذا الضمير الذي تكرر ثلاث مرات، فكان له دورا أساسيا في بنية التركيب النحوي "المسند إليه" أما المسند فإنه متنوع دلاليا، ومتوحد تحت مظلة المسند إليه، و"إنتاج المعنى الشعري يعتمد على الالتفاف حول المعنى التقريري المباشر مضمنا إياه في تشكيل يتسع عنه ويمتد ليحتضن في التفافه موقف الشاعر الفكري داخل جمالياته، ويتم ذلك عبر استبدالات لغوية على محور الاختيار وتحويلات على محور التأليف"[3]، إن التركيب السابق هو من اختيار الشاعر لأن الخبر في الجملة قاصر عن دلالة وصف المعانات التي يحياها، فلجأ إلى التنوع والتوسع في تركيب

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، ط2 ، 1982 ، ص: 175 .
(2) الجملة الشعرية هي: كل قول أدبي جاء على شكل شعري من حيث أنه يقوم على إيقاع مطرد على أي نظام فني لأي جنس شعري قائم.. ولا بد أن تكون تجسيدا لغويا يسمو على المعنى وكل كلمة فيها ليست لباسا للمعنى ولكنها إشارة حرة (عائمة ، سابحة) ، حول هذا المفهوم ينظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1405 ه، 1985 م، ص:95،94، 96.
(3) محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، ص:107 .

الجملة، كما أن تكرار ضمير المتكلم "أنا" وهو المسند إليه أدى ذلك إلى الميل إلى الذاتية اللامتناهية، وهذا ما يدل على إتحاد ذات الشاعر بموضوعه هذه الذات التي تبدع في ظل هوس الأفكار وتأجج عواطف الألم والأمل هذا فضلا عن التقديم والتأخير في قوله:

عَلَى شَفَتِي (نَعِيمَةُ) فِي

دَمِي تَخْضَوْضَرُ السُّورْ

وَلِلْقُرْآنِ .. لِلدَّم .. لِلرَّ

مَالِ السَّمْرِ .. تَخْتَمِرْ

لقد ساهم هذا التقديم المتوالي لشبه الجملة" الجار والمجرور " في إعطاء نوع من التكثيف لبعض الصور وتصعيد الدلالة، وأعتقد أن أجمل الصور وأكثفها هو تقديم ما حقه التأخير، فتقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور قد أعطاها نوعا من الاتساق رغم أنه اتساق اللامتساوقات، فقوله: "على شفتي نعيمة" إن الشفة صورة يمكن توقعها أما أن تكون "نعيمة" على شفة الشاعر هذا ما يؤدي إلى غرابة الصورة، فاسم نعيمة اسم علم مؤنث، وهي تعني لنا من حيث مدلولها اللغوي النعمة والخير العميم الوفير، وتقابل هاتين الصورتين صورة الشفه وصورة نعيمة في المستوى الدلالي الواحد لم يزد إلا تصعيد للدلالة وزادها أكثر تقديم الخبر دلالة أجمل وأكثف، وعموما فالجملة الاسمية المثبتة البسيطة في شعر الغماري جاءت لتؤدي أغراضا أسلوبية ودلالية تستنبط من خلال الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الشعري خصائصه التعبيرية فتميزه عن غيره من الخطابات الأخرى، فالجملة الاسمية كما تتبعناها في

شعر الغماري عبارة عن بنى صغرى يستبد فيها الانحراف على مستواها التركيبي إلا من خلال ما وفره التقديم والتأخير في المبتدأ والخبر وهو نوع مألوف في شعرنا العربي، ولا ينتج في قصائد الغماري من الصور اللامعقولة إلا بنسبة تساهم فيها الصور بشكل كبير من خلال تعاضد مستواها التركيبي مع المستوى الاستبدالي مسهمة في تشكيل نسبة من الكثافة المخففة لانعدام الغموض والإبهام فيها وقصر المسافة بين دالها ومدلولها ومواءمة المسند للمسند إليه.

2- الجملة الاسمية المثبتة المنسوخة:

هذه الجملة هي الصورة الثانية من صور التعبير بالجمل الاسمية الواردة في شعر الغماري، وقد اشتملت على الجمل المسبوقة بالأفعال الناقصة أو الحروف الناسخة، ومن أبرزها قول الشاعر:

وَكَانَ الفَرَاغُ يَجُوبُ مَفَاصِلَنَا

وَالسَّحَابُ جَهَامًا

وَرَائِحَةُ النَّفْطِ تَقْطُرُ مِنْ شَفَـِة بَدَوِيُ مُتَوَّجْ

وَكَانَتْ بَنَادِقُهُمْ تَرْصُدُ الجِيلْ

وَالحَرَسُ المَلَكِي المُدَجَّجْ

وَكَانُوا وَيَالَيْتَهُمْ لَمْ يَكُونُوا

وَهَانُوا وَلاَ عَجَبَ أَنْ يَهُونُوا

وَكَانَتْ مَجَالِسُهُمْ بِالسُّكُونُ تَضُجُّ[1]

فالمتأمل في هذا المقطع الشعري يجد أن الشاعر استخدم الفعل الماضي الناقص " كان " الذي يدل على اتصاف اسمها وخبرها 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 يومئ إلى براعة الشاعر في استخدام لغة المفارقة أو التضاد، وهذا الإبراز ما يكتنف الموقف الوجداني أو الفكري للشاعر من تناقضات حيث يقوم التقابل بين الزمن الماضي والحاضر وبين الإنسان العربي الفقير في زاده والغني في عقيدته وبين سلالته من السلاطين المتوجين المتسلطين على أبناء أمتهم، والشاعر في فكرته يرمز إلى الحداثة المزيفة التي يتغنى بها الكثير من أبناء الأمة المنحرفين، وبسببهم تعيش الأمة واقعا مكسورا في الحاضر ومنقطع عن التراث وبعيد عن المستقبل المنشود فغرقوا في التيه وأصيبوا بالانهيار والانحطاط، فالتشكيل النحوي للجمل الاسمية في المقطع السابق تقدم فيه المسند إليه على المسند على طول الجملة الشعرية وذلك قصد تأكيد الخبر الذي ورد جملة فعلية هو الآخر على مدى المقطع الشعري ومن الجمل الاسمية المؤكدة بـ: "إن" قول الشاعر:

أَجَزَائِرُ الأَلَمِ المُجَاهِدْ..

يَامَنَارَ الكِبْرِيَاء !

إِنِّي أَرَاكِ..

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986 ، ص : 67 ، 68 .
(2) حول هذا المعنى ينظر: د. صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية إبن مالك، الجزء الثالث، ط 2، 1410 ه، 1990 م، دار البعث قسنطينة الجزائر ص: 81 .

فَمَا لِوَجْهِ اللَّيْلِ يَسْخِرُ بِالضِّيَاءْ !

إِنِّي أَرَاكِ حَقِيقَةً مَا أَخْطَأَتْهَا عَيْنُ رَائِي

مِنْ كُلِ جرْحِ تنْسُجُ الآتِي ..

وَ مِنْ كِبْرِ الفِدَى..

فِي حَجْمِ إِصْرَارِ الإِمَامِ عَلَى دُرُوبِ الأَنْبِيَاءْ

إِنِّي أَرَاكِ..

فَمَا لِعَينٍ عُصِّبَتْ بِرُؤَى المَسَاءْ (1)

تمثلت الجملة الاسمية المنسوخة: "إن" في هذا المقطع الشعري في قوله:

"إني أراك"، وإن اعتماد الشعر على أداة التوكيد "إن" له ما يبرره تركيبيا ودلاليا، أما من حيث التركيب فإن النمط المميز بالجملة الاسمية المؤكدة فهو كالتالي:

1- **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 قرر ذلك "ابن يعيش" بقوله" إنما جمعوا بينهما مبالغة في إرادة التأكيد وذلك أن إذا قلنا زَيْدٌ قَائِمٌ، فقد أخبرنا بأنه قائم لا غير، وإذا قلنا، إِنَّ زَيْدَ قَائِمُ، فقد أخبرنا عنه بالقيام مؤكدا كأنه في حكم المكرر نحو زيد قائم زيد قائم"(2)، والشاعر في تكرار الجملة "إني أراك" قد زادها تأكيدا عندما تكررت ثلاث مرات في المقطع، لأنها تمثل محورا أساسيا في معنى الجملة الشعرية،

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر، 1982، ص: 185 ، 186 .
(2) ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، المجلد الثاني، الجزء الثامن، عالم الكتب بيروت، ص: 63 ، 64 .

وقد ساهم هذا التكرار في الجملة بالإضافة إلى تأكيدها بالأداة "إن" في نسج الدلالة القاطعة بأن الشاعر يؤكد على رؤيته للجزائر المجاهدة وسخريته من الذين تسقط في أعينهم جزائر البطولات والمعجزات، لذلك ارتبطت الأداة "إن" بموطن الإنكار "إذا كان الكلام مع المنكر كانت الحاجة إلى التأكيد أشد وذلك أنك أحوج ما تكون إلى الزيادة في تثبيت خبرك، إذا كان هناك من يدفعه وينكر صحته"[1].

3- الجملة الاسمية المنفية المنسوخة:

وهي الجملة المسبوقة بأداة نفي، وقد ورد هذا النمط في قول الشاعر من قصيدته "بين يدي إقبال":

عَرَفْتَ الحُبَ..

لاَ كَهْفَ بِطِينِ الشَّهْوَةِ الحَمْرَاءِ مُغْتَبِق

وَلَكِنْ .. شَاطُئٌ يَخْضَرُّ فِي أَبْعَادِهِ الحُلْمُ

هُنَاكَ[2] هُنَاكَ فِي بُعْدِ الهَوَى يَتَمَاوَجُ الحُلْمُ

ويقول أيضا من قصيدة "حرام":

قِفَار'' كُلُّهَا الآمَالُ..

لاَ كَأْسَ وَلاَ وَتَرْ

(1) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص: 251 ، 252 .
(2) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2 ، 1982 ، ص: 104 .

وَلاَ نَشْوَةَ.. دُرُوبُ العُشْقِ

لاَ زَاهِ بِهَا الشَّجَرْ

فَقِفْ يَا حَامِلَ الاَقْدَاحْ

لاَ كَرَمَ وَلاَ قَدَحَ

هُنَا إِنْتَحَرَ الرَّبِيعُ الرَّطِبْ

جَفَّ العِطْرُ فِي الأَزْهَارِ

لاَ أُنْسَ ، وَلاَ فَرَحْ[1]

والمتأمل في الجملة الاسمية خلال هذه المقاطع الشعرية يجد أنها قد اشتملت على أداة نفي "لا" وقد دخلت على اسم نكرة، فأفادت نفي الجنس، وذلك قصد المبالغة في نفي مأوى هؤلاء الأوغاد الذين يجرون وراء شهواتهم ونزواتهم الحقيرة، كما نلاحظ أن التركيب الإسنادي لهذه الجملة الاسمية قد تضمن النفي والاستثناء بالأداتين "ما" النافية و"لكن" التي تفيد الإثبات والاستدراك، والشاهد على ذلك قوله تعالى حكاية عن اليهود: "وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لاَ تُفْسِدُوا فِي الأَرْضِ قَالُوا إِنَمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ ألاَ أَنَّهُمْ هُمُ المُفْسِدُونَ وَلَكِنْ لاَ يَشْعُرُونَ"[2]، وعلى سبيل المثال نقول أن الشاعر أراد إثبات أمر ينكره ممن يخاطبهم وهم على ريب فيما يقرره ويؤكده، أما الجمل الاسمية المنفية في قول الشاعر: " لا كأس، لا وتر، لا نشوة، لا زاه لا أنس، لا فرح"، فقد أفادت النفي بـ "لا" في دخولها على هذه الأسماء النكرات نفيها جميعا، وهذا النوع من

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2 ، 1982 ، ص: 45 ، 46.
(2) سورة البقرة ، الآية رقم 12 .

التعبير يسمى عند علماء البديع بنفي الشيء بإيجابه ومعناه، ولعل السر في جمال هذا الأسلوب أنه جمع بين الإيجاب والسلب في سياق واحد، وقد خضعت الجملة الاسمية الواردة في هذه الأبيات إلى ترتيب عناصرها اللغوية حسب النظام الآتي:

أداة النفي "لا" + مبتدأ " اسم نكرة " + خبر " جار ومجرور " + صفة +أداة إثبات واستدراك " لكن " + اسمها + خبر جملة فعلية + جار ومجرور + مضاف إليه + توكيد لفظي + جار ومجرور + جملة حالية، و"الإثبات والنفي قيمتان خلافيتان تظهران المفارقة بين حالتين متقابلتين"[1]، فالشاعر من خلال تركيبه للجملة الاسمية جاور بين الإثبات والنفي من خلال التعبير المتناقض، وشبيه بهذا ما جاء في الأبيات الموالية في المقطع الشعري السابق في قوله: " لا كأس ولا وتر، لا كرم وقدح، ولا أنس، ولا فرح "قد تكون هذه الأسماء المنفية لها مقصد دلالي عميق فالنفي يحمل دلالة عميقة الأثر، فالكأس والوتر والكرم والقدح والأنس والفرح كلها موجودات، إلا أنها ليست من نصيب الشاعر لأن الطريق أمامه مسود وكل اللذات انصرف عنها فلا لذة يتمتع بها ولا فرح يزهو به.

ثانيا : الجملة الفعلية وصورها.

(1) د . مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص : 225 .

تمثل الجملة الفعلية في شعر الغماري بروزا أسلوبيا أكثر ظهورا من الجملة الاسمية، فالعبارة الشعرية عنده كثيرا ما تكون جملة فعلية على اختلاف أنماطها وصورها قصد الإخبار عن الحدث في زمن ما وهي: "تتألف من" فعل+ فاعل "أو" فعل+ نائب فاعل "، والفعل في هذه الجملة لا بد أن كون فعلا ماضيا، أو مضارعا غير مبدوء بالهمزة أو النون أو التاء للمخاطب الواحد أو فعل أمر لغير المخاطب الواحد والفعل في هذه الجملة إما أن يكون اسما أو ضميرا أو نائب فعل[1]، ومن أكثر أنواع الجملة الفعلية بروزا في شعر الغماري الجملة المضارعة بمختلف أشكالها وأنساقها، وكذلك وجود الجملة الماضية وجملة الأمر بأقل نسبة عن جملة الفعل المضارع.

1- الجملة المضارعية:

وهي نمط متميز من أنماط الجملة الفعلية في شعر الغماري، وقد تفرع عنها ما يلي من الجمل الفعلية:

أ- **الجملة الفعلية المضارعية البسيطة المثبتة:** وقد تحقق هذا النمط من الجمل في قول الشاعر من قصيدته "ألم هواك":

أَلَمُ هَوَاكِ تَارِيخًا مِنَ الأَلَمِ

أَلِمُّ هَوَاكِ

أُرَاعِي نَجْمَهُ..

(1) صالح بلعيد، التراميب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1994 م، ص: 111-122

أَرْوِيهِ للرِّيحْ

بِلَحْنِ مِنْ شِفَاهِ الدَّرْبِ مَجْرُوحْ..

أَلَمُ هَوَاكِ

وَالأَوْثَانُ سَادِرَة

يَمُجُّ النَّارَ كَاهِنُهَا[1]

فالصورة العامة التي يمكن أن تجمع هذه الجمل الفعلية المضارعية هي: المسند "الفعل" + المسند إليه "الفاعل" غير أن هذه الجمل تبدأ من التركيب البسيط إلى التركيب الممتد، فجملة "ألم هواك" تتكون من مركب إسنادي واحد إضافة إلى ما تعلق بعنصريه من مركبات غير إسنادية كالحال والجار والمجرور والمفعول به والصفة.

ب- الجملة الفعلية المضارعية البسيطة المنسوخة: لقد أكدت هذه الجملة بوسائل متعددة تدخل عليها فتزيدها تأكيدا وإثباتا ومن أهمها:

1- **التوكيد باللام "لام الأمر"**: وقد تمثل هذا النمط في قول الشاعر من قصيدته "معزوفة الألم":

لِيَحْتَرِقَ الضَّيَاءُ الرَّطِبُ يَا سَادَة..

لِيَجْتَثَّ الحَنِينُ المُرُّ أَعْيَادَهُ

لِيَخْنُقَ فِي دَمِي..[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، طبع بمطبعة لافوميك أفريل 1985، دون ذكر عدد الطبعة ص: 57 .

فالشاعر في هذه الجمل الفعلية المنسوخة قد إلتزم النمط التعبيري بنظام معين هو:

"لام الأمر + فعل مضارع + فاعل +صفة +جملة نداء"

"لام الأمر + فعل مضارع + فاعل + صفة +مفعول به"

"لام الأمر + فعل مضارع + فاعل +جار ومجرور".

2- **التوكيد بـ "السين"**: من المقاصد البلاغية لـ: "السين" أنها تفيد وقوع الحدث في المستقبل القريب عندما تدخل على الفعل المضارع وذلك للدلالة على تحقيق وقوع الحدث، وقد ورد ذلك في قول الشاعر:

سَأَجْنِي اللَذَّةَ الخَضْرضاءَ مِنْ أَلَمِي

وَمِنْ شَفَتِي.. نِدَاءَاتٍ إِلَهِيَّة

وَمِنْ قِمَمِي.. مَشَاوِيرًا نِضَالِيَّة

لأَغْبِقَ فِي رَبِيعِ غَدِي

وَبَيْنَ ظِلاَلِهِ سُورَة..

وَأَهْزِمُ كُلَّ أَسْطُورَة[2]

نلاحظ أن دلالة تحقيق الحدث لثبوت في الزمن المستقبلي القريب للفعل "أجني" يستفاد من أداة التوكيد "السين"، وهذا يدل على ثقة الشاعر في هزمه كل أكذوبة وأسطورة، أما النظام التركيبي لهذا المقطع الشعري هو كالتالي:

---

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 2 ، 1982 ، ص: 115.
(2) نفس المصدر، ص: 119.

أداة التوكيد "السين" + فعل " مضارع" + فاعله "ضمير مستتر" + مفعول به +متعلقات الجملة" صفة +جار ومجرور".

3- **التوكيد بـ "إن"**: ورد هذا التركيب في قول الشاعر من قصيدته " مقاطع من ديوان الرفض" وهي من بحر الرجز:

يَرْفُضُ أَنْ يَسْتَوْرِدَ الغِنَاءَ العَنْدَلِيبُ

يَرْفُضُ أَنْ تُمَارِسَ العَهَارَة

بِاسْمِ الحَضَارَة !

يَرْفُضُ أَنْ تُمَارِسَ الطَّهَارَة

فِي مَحْفَلِ التَتْوِيجِ وَالتَتْوِيجِ لِلأَمِيرِ وَالإِمَارَة[1]

نلاحظ على هذا التشكيل النحوي اقتران الفعل المضارع بأداة التوكيد "أن"، وإن العلاقة بين الركن الفعلي "يرفض" الذي سبق التركيب "أن + الفعل" الذي هو في تأويل مصدر "اسم الحدث"، وهي علاقة بين مسند ومسند إليه محول عن اسم حدث تقديره "استيراد الغناء"، وإن نظرة واحدة إلى الركن المحوري: يرفض أن يستورد الغناء العندليب تهدينا إلى أنه مركب من عمليتين إسناديتين، وهي كالتالي:

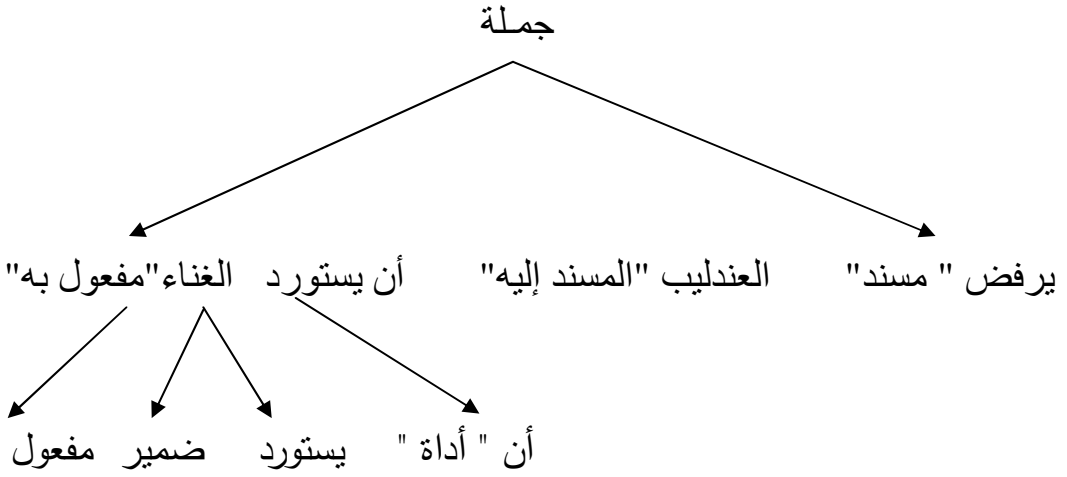
فالمركب الإسنادي الأول هو: يرفض العندليب

جملـة

يرفض العندليب

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

المركب الثاني هو "أن يستورد الغناء"



كما نلاحظ فمجال البنية السطحية لهذه الجملة النحوية يتكون من عنصرين لسانيين أسند أحدهما إلى الآخر إسنادا شكليا، أما المفعول به في البنية السطحية يتكون من ثلاثة عناصر لسانية جوهرية في العملية الإسنادية "الأداة أن + مسند " يستورد" +مسند إليه+ مفعول به "إذن فهناك تركيب 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 الآتي:

ج- الجملة الفعلية المضارعية المنفية: من وسائل النفي المستخدمة في شعر الغماري هي: الأداة " لا" و " لم ".

1- **النفي بـ " لا"**: وقد تحقق ذلك في قول الشاعر من قصيدته " الدرب لا يجفو صاحبه" وهي من البحر الكامل:

يَا جُرْحَنَا القُدُسِي..

لاَ أَمُتْ هَوَانًا..

لاَ إِرْتِيَابًا..

الله أَكْبَرْ فِي الجَوَانِحِ لاَ تَغِيبُ ،، وَلاَ تُشَاب[1]

نلاحظ على التشكيل النحوي في الجملة المنفية أن الشاعر استخدم أداة النفي "لا" وقد ورد الفعل بعدها منفيا، 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]، وتابعه في هذا أكثر النحاة كابن هشام في كتابه "المغني" وابن يعيش في شرح "المفصل"، أما النظام التركيبي للجملة المنفية هو كالآتي:

أداة النفي " لا" + المسند "الفعل المضارع" + المسند إليه "فاعل مستتر" +متعلقات الجملة.

أداة نفي " لا " +المسند " مضمر في البنية السطحية " + متعلقات الجملة.

2 – النفي بـ " لم ":

اللافت للنظر أن النافية بالأداة "لم" قد وردت شائعة الاستعمال في قصائد الغماري، ومن الوظائف التي تفيدها هذه الأداة هي أنها تنفي الماضي والمضارع ومما جاء من الجمل المنفية بـ "لم" قول الشاعر من قصيدته "معزوفة الألم" وهي من البحر الوافر:

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982 ، دون ذكر عدد الطبع، ص: 180 .
(2) سيبويه ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، دار الرفاعي بالرياض، ط2، ج3، 1983.ص: 117.

وَلَمْ أَسْأَمْ ..

وَلَمْ يَصْلُبْ عَلَى شَفَتِي الهَوَى الأَلَق[1]

ويقول أيضا : من قصيدته " قندهار المقاتلة " وهي من بحر الرمل :

لَمْ نَزَلْ فِي غُرْبَةِ العَصْرِ نُقَاتِلْ

مِنْ يَدَيْنَا يُورِقُ الفَجْرُ ..وَتَخْتضالُ السَّنَابِلُ

مِنْ جِرَاحِ الدَّرْبِ لِلسَّارِينَ آلاَفُ المَشَاغِل

لَمْ نَزَلْ فِي " قَنْدَهَارْ " الكِبْرِ فِي " طَهْرَان "

نَارًا وَجَدَاوِل

لَمْ نَزَلْ فِي غُرْبَةِ العَصْرِ نُقَاتِل [2]

ويقول أيضا من قصيدته " الدرب لا يجفو صاحبه":

وَجَزَائِرُ الأَلَمِ المُجَاهِدْ لَمْ تَزَلْ تَلِدُ الجِهَاد !

لَمَّا تَزَلْ تَرْوِيكِ ، يَا تَارِيخَنَا سَبْعًا شِدَادًا..

هُمَا بِذَاكِرَةِ الدُّرُوبِ السُّمْرِ بِكْرًا..لاَ مَعَادًا.[3]

النظام التركيبي الغالب على ترتيب الجمل المضارعية المنفية بـ " لم" هو:

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1982 ، ط 2 ، ص: 118 .
(2) مصطفى محمد الغماري،حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986 ، ص: 75 .
(3) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982 ، ص: 187 .

أداة نفي "لم" + فعل مضارع + فاعله "ضمير مستتر أو ظاهر" + متعلقات الجملة، ولقد عبرت صيغة "لم يفعل" عن نفي الزمان في الماضي، أما من الناحية الدلالية فقد عبرت أداة النفي عن صمود الشاعر أمام الصعاب والمحن فلم يسأم ولم يستسلم لأنه يستمد قوته من عزة الإسلام فهو في "مواجهة مجابهة، يلوذ فيها بحرم العقيدة الإسلامية الشامخ فهو مجاهد لائذ بعصمة الله، مستجير بدينه الحنيف لأنه يجد في هذا الملاذ متسعا لروحه الرافضة وفكره المحاصر فمنه يستمد قوته وعزمه ومنه يفجر ثورة الجهاد الإسلامي"[1].

2- الجملة الفعلية الماضية:

إن الشيء الملاحظ على الجملة الماضية في شعر الغماري أنها وردت بقلة مقارنة بالجملة المضارعية، فالعبارة الشعرية عنده غالبا ما تأتي مبدوءة بالفعل المضارع واستعمال هذا النوع من الأفعال فيه من السر ما يبرره ذلك أن "اعتماد لغته الفعل المضارع بصورة رئيسة حفظ للمشاعر حيويتها وعنفها"[2]، ثم أن القصيدة التي تعبر عن الزمن المضارع كما ترى الدكتورة "خالدة سعيد" هي القصيدة التي تسكن المستقبل وتمتلئ بفرح الآتي ونشوة الحلم وترسم المستقبل على صورة آمالها"[3]، ومن الجمل الماضية التي وردت في قصائد الغماري ما يلي:

أ- **الجملة الفعلية الماضية المثبتة البسيطة:** وهي نوع من الجمل المجردة من أداة التوكيد والنفي، وقد تحققت هذه الصورة في المواضع الآتية، يقول الشاعر من قصيدته "حرام":

وَغَامَتْ فِي مَدَى عَيْنَيْكِ ..

(1) الطاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983، دون ذكر عدد الطبعة، ص:141 .
(2) خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، دون ذكر تاريخ الطبع ، ص: 72 .
(3) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط 2 ، دون ذكر تاريخ الطبع، ص: 98

يَا مَوَّالُ ..

أَوْرَاقُ الهَوَى حَسْرَة''

وَمَاتَ اللَّحْنُ فِي القِيتَار

جَفَّ العِطْرُ فِي الأَزْهَار

لاَ أَنْسَ، وَلاَ فَرَحَ

وَهَا ضَمِئَتْ وُرَيْقَاتُ الرِّمَالِ السُّمْرِ

يَا سَاقِي

بِأَعْمَاقِي[1]

ويقول أيضا من قصيدته بين يدي إقبال:

عَرَفْتَ الحُبَّ يَا إِقْبَالُ..

كَيْفَ ؟ أَيُنْكِرُ الوَتَ؟

عَرَفْتُ الحُبَّ يُرَفْرِفُ فِي حَرْفٍ إِذَا انْطَلَقَا

وَشَاهَدْتُ الهَوَى فِي الحَرْفِ مُحْتَرِقًا

عَرَفْتَ الحُبَّ..[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 2 ، 1982 ، ص : 46 .

ويقول أيضا:

غَالُوا السَنَابِلَ، بِإِسْمِهَا..

وَزَهُوا " بِمَزْرَعَةِ " وَ" مَنْجَم " !!

كَانُوا عَلَى وَادِيكَ، يَا رَمْزَ الفُتُوحَاتِ، ابْنَ مَلْجَم !

قَتَلُوا "الإِمَامَ"

وَتَوَّجُوا بِاسْمِ الإِمَامَةِ أَلْفَ مُجْرِمِ ![2]

نلاحظ على الجمل الفعلية الماضية قد التزمت في نظامها التركيبي الشكل الآتي:

فعل "ماضي" + فاعل "ظاهر أو مستتر" + متممات الجملة

والظاهر أن الأفعال الغالبة على هذه الجمل هي: مات، عرفت، حيث تكرر الفعل "مات" مرتين على صيغة الماضي كما تكرر الفعل "عرفت" ثلاث مرات وتكرار الفعل يأتي لغرض التأكيد على الحدث والزمن، إذ يخلع تكرار صورة الفعل الدلالة الماضية كما في الفعل "مات" أو "جف" أو "ضمئ"، الحدث الفعلي الذي دأب الشاعر على تأكيده، وبنفس الأسلوب يكرر الشاعر صيغة الفعل في الماضي"عرفت" صوتيا ودلاليا، وهكذا تتكرر الأفعال الماضية حتى لا تغدو بناءا فنيا يتكئ عليه الشاعر في البناء المعماري للقصيدة عن طريق التكرار

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 2 ، 1982 ، ص: 104 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، 1982 ، ص : 186 .

الآلي ولهذا "فالجملة المشتملة على فعل ماضي ولا تشتمل على نفي تخضع في نظامها إلى ترتيب معين تكاد تلتزمه في كل اللغات السامية هي: المسند +المسند إليه"[1].

أ- **الجملة الفعلية الماضية المنفية:** لقد وردت هذه الجملة قليلة في شعر الغماري وما عثرنا عليه من ذلك قول الشاعر من قصيدته الدرب لا يجفو صاحبه:

مَاعَادَ لِلنَّاعِينَ حَشْرَجَة'' تُصِيحُ بِكُلِّ مُعَلِّمِ ؟

مَاعَادَ فِيكِ لِمَنْ أَقَامُوا فِي رَبِيعِكَ أَلْفَ مَأْتَمِ ! [2]

ويقول أيضا:

" أَوْرَاسُ"

مَا عَرَفْتُ مَلاَمِحَهُ سِوَى أَلَمُ الشَّهِيدِ

مِنْ عَهْدِ "عُقْبَـة"[3]

فالنظام التركيبي لهذه الجملة الماضية المنفية هو:

أداة نفي "ما" + المسند "الماضي" + المسند إليه "فاعل" مضمر في البنية السطحية" + متممات الجملة، أما الجملة المنفية في المقطع الثاني نجد أن الشاعر قد اتبع أسلوب النفي والاستثناء الذي كان الغرض منه الفخر والاعتزاز بمنطقة الأوراس التي ترمز إلى البطولات والتضحيات.

(1) إبرهيم أنيس، أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 7 ، 1985 ، ص: 310 .
(2) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982، دون ذكر عدد الطبع، ص: 176 .
(3) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، ص: 177 .

الجملة الشرطية وصورها:

الشرط أسلوب لغوي يتكون من طرفين، فالأول شرط والثاني جواب، فوقوع الجواب مرتبط بوقوع الشرط لأن الشرط سبب والجواب مسبب[1]، وتقوم الأداة بربط الطرفين، فيسمى الطرف الأول فعل الشرط، ويسمى الطرف الثاني جواب الشرط أو الجزاء، وليست عبارتا الشرط

(1) هناك تسميات كثيرة لهذين الطرفين، منها: (جملة الشرط وجملة الجواب، وصدر جملة الشرط، وعجز جملة الشرط، وعبارة الشرط وعبارة الجواب) .

والجواب جملتين، لأن كلا منهما بمفرده لا يعبر عن فكرة تامة وهذه الفكرة إنما تعبر عنها الجملة الشرطية[1].

وقد تتبعت قصائد الشاعر الغماري، فلاحظت ميل الشاعر إلى استخدام "إذا" الشرطية بنسبة تفوق نسبة استخدام أدوات الشرط الأخرى، فقد وردت "إذا تسع عشرة 19" مرة أما بقية الأدوات الشرطية الأخرى المستعملة عند الشاعر هي: "إن، من، مهما، لو، لولا"، فإذا نظرنا إلى الجمل الشرطية وجدنا لنظامها أنماطا وزعناها بحسب أداة الشرط.

1 . أدوات الشرط الجازمة:

أولا: أنماط "إن" الشرطية:

النمط الأول: أداة الشرط "إن" + عبارة الشرط/فعلها ماض + عبارة الجواب/فعلها مضارع مقترن بسوف مثل قول الشاعر:

صَمْتُ الشُعُوبِ وَإِنْ تَطَاوَلَ سَوْفَ يَلْتَهِبُ اِلْتِهَابَا

نَارًا عَلَى خُضْرِ الدُّرُوبِ تَدُكُّ مَنْ شَادُوا الخَرَابَا ! [2]

'إن' شرطية جازمة وفعل الشرط فعل ماض هو الفعل 'تطاول'، وجاء الجواب فعلا مضارعا، وهو الفعل 'يلتهب'، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان فعل الشرط ماض، في حين جاء فعل جواب الشرط مضارعا فلدلالة الجملة الشرطية على الوقوع والحصول قطعا، وأما العلاقة بين الشرط والجواب فقائمة على الارتباط السببي لأن الجواب مسبب عن الشرط

(1) ينظر الجرجاني، دلائل الأعجاز في علم المعاني، تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، ومراجعة محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت 1978 م، ص: 189 .
(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل 1985، ص: 35 .

ومترتب عليه، فإرادة الشعوب لا تقهر وإن صمتت زمنًا تحت وطأة القهر، فقد تصل إلى درجة لا تستطيع بعدها السكوت عن كلمة الحق والجهر بها.

النمط الثاني: أداة الشرط "إن" + عبارة الشرط / فعلها مضارع + الفاء الرابطة للجواب + عبارة الجواب / جملة اسمية كقول الشاعر:

إِنْ يُدْمِنُوا دَعْوَى "الشَّبَابْ"

فَنَحْنُ، يَا غَدُنَا، الشَّبَابْ[1]

إن شرطية جازمة وفعل الشرط فعل مضارع هو الفعل 'يدمنوا' وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة، وجواب الشرط جملة اسمية اقترنت بالفاء وهذا ما يتماشى والقاعدة النحوية لأنه "إذا كان الجواب لا يصلح أن يكون شرطا وجب اقترانه بالفاء، وذلك كالجملة الاسمية نحو" إن جاء زيد فهو محسن[2]

والفاء متعلقة بجواب "إن" وقد أفادت "إن" التعليق أي الدلالة على وقوع الجواب وتحققه بوقوع الشرط وتحققه، أما عبارتا الشرط والجواب مختلفتان: الأولى مضارعية، والثانية جملة اسميةوالعلاقة بين الشرط والجواب قائمة على الإرتباط التنازلي.

النمط الثالث: "إن" + إسمها + أداة الشرط "إن" + عبارة الشرط / فعلها ماضي + أداة عطف + عبارة الشرط / فعلها ماضي كقول الشاعر:

(1) مصطفى محمد اغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982، ص:181 .
(2) ينظر شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، المكتبة العصرية صيدا بيروت، الجزء الثاني ص: 375 .

أَرَاهِنُ أَنَّ الهَوَى غَيْرُ دَرْبِكِ آلْ

وَأَنَّكِ إِنْ شَلَّ فِينَا الحُضُورُ حُضُورْ...

وَإِنْ ضَاقَ عَنَّا المَجَالُ مَجَالْ ..[1]

نلاحظ أن جواب "إن" الشرطية 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 يؤمن بالمجد والخلود لعقيدته، وأنه يدرك تمام الإدراك أنه يعيش أحداث القرن العشرين ومتناقضاته، وأن إيمان الشاعر بعزة الإسلام ومجده جعله مرتبط أشد الارتباط بموقفه ومبدئه.

ثانيا: أنماط " من " الشرطية: ضم هذا النمط صورتين ونظامهما كالآتي:

<u>الصورة الأولى:</u> أداة الشرط " من " + عبارة الشرط / جملة مضارعية + عبارة الجواب / جملة مضارعية كما في قول الشاعر:

مَنْ لاَ يَرَى فِي "الكُوخِ" غَيْرَ لَذَّةِ الأَنِينْ !

غَيْرَ اشْتِهَاءِ أَصْفَرَ مُرَهَّلَ الجَّبِينْ !

غَيْرَ انْتِحَارْ !

يُنْعَتُ بِاليَسَارْ !! [2]

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986 ، ص: 182.
(2) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989، ص: 22.

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 وأما " من " فللعاقل .

الصورة الثانية: أداة الشرط " من "+عبارة الشرط /جملة فعلية مضارعية، كقوله:

بِئْسَتْ تِجَارَةُ مَنْ أَقَامُوا الفِكْرَ فِي سُوقِ التِّجَارَةِ[1]

نلاحظ في هذه الجملة الشرطية أن فعل الشرط ' أقاموا ' فعل مضارع وجواب الشرط محذوف تفسره جملة "بئس" السابقة على من، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان من حيث البناء لأن فعل الشرط جاء بصيغة المضارع والجواب جاء بصيغة الماضي الجامد "بئس" أما التقديم في جواب الشرط فدال على أهمية الخبر، وبناءا على هذا فالعلاقة بين الشرط والجواب قائمة على الارتباط السببي

ثالثا أنماط 'مهما' الشرطية: إن أداة الشرط "مهما" هي أقل أدوات الشرط الجازمة الواردة – في قصائد الغماري – استخداما فجاءت في قصيدة "الدرب لا يجفو صاحبه" على نمط واحد هو:

مهما + فعل شرط مضارع + الفاء + جملة اسمية، وهذا في قول الشاعر:

مَهْمَا تَسَكَّعَتْ الرُّؤَى..

فَالدَّرْبُ لاَ يَجْفُو صَاحِبُهُ..[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك 1985، ص: 80 .

فنجد أداة الشرط مهما تلاها فعل 'مضارع' هو فعل الشرط 'تسكعت'، وجاء جواب الشرط جملة اسمية مقترنة بالفاء هي جملة "فالدرب لا يجفو صاحبه' وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان: الأولى فعلية، والثانية اسمية، والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط التنازلي لأن طريق الحق معلوم.

2 – أدوات الشرط غير الجازمة:

لم ترد كل الأدوات الشرطية غير الجازمة مثلما وردت الأدوات الجازمة عند الشاعر، ولكن تنوعت هذه الأدوات فيما بينها من حيث الكثرة والندرة.

أولا: " لو " الشرطية: لقد وردت خمسة أنماط لـ "لو" الشرطية في قصائد الشاعر وهي كالآتي:

النمط الأول: أداة الشرط " لو " + عبارة الشرط / فعلها مضارع +عبارة الجواب / فعلها ماضي، كما في قول الشاعر:

لَوْ نَسْتَطِيعُ خَلَعْنَا الإِهَابَ

فَكَمْ ضَاقَ عَنَّا الإِهَابْ ! (2)

'لو' أداة شرط تفيد الامتناع، وفعل الشرط ' نستطيع' فعل مضارع، وقلبته 'لو' من الاستقبال إلى الماضي، و"خلعنا" هو فعل جواب الشرط فعل ماضي مثبت غير مقترن باللام، وهذا غريب فالأكثر اقتران الفعل في هذه الحال باللام، وقد عبر الشاعر بأداة الشرط " لو" التي

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982 ، ص: 175 ،176 .
(2) مصطفى محمد الغماري بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل 1985، ص: 126 .

تفيد امتناع الجواب لامتناع عبارة الشرط وعبارتا الشرط والجواب مؤتلفتان من حيث الدلالة على الماضي، مختلفتان من حيث البناء لأن الأولى بصيغة المضارع والثانية بصيغة الماضي.

النمط الثاني: أداة الشرط " لو " + عبارة الشرط / فعلها مضارع + عبارة الجواب / فعلها ماضي نحو قول الشاعر:

وَلَوْ نَسْتَطِيعُ حَمَلْنَا الشَّمَالْ

إِلَى دُورِنَا تُحْفًا لاَ تَشَابْ ! (1)

في هذا لتركيب نجد أن "لو" تدل على امتناع الجواب لامتناع الشرط وعبارتا الشرط مختلفتان لأن الأولى جاءت بصيغة المضارع والثانية جاءت بصيغة الماضي.

النمط الثالث: أداة الشرط " لو" + عبارة الشرط / فعلها مضارع + عبارة الجواب / فعلها ماضي، نحو قول الشاعر:

وَلَوْ نَسْتَطِيعُ حَمَلْنَا الصَّلِيبَ

وَمَا فِيهِ لَوْلاَ التَّزَمُّتُ عَابْ !! (2)

النمط الرابع: أداة الشرط " لو " + عبارة الشرط / فعلها مضارع نحو كقوله:

لَوْ يَعْلَمُ المُدْمِنُونَ الشَّرَابُ السَّرَابْ(3)

(1) نفس المصدر، ص: 126.
(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل 1985، ص: 126.
(3) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص:181.

نلاحظ على هذا التركيب الشرطي أن جواب الشرط محذوف يفسره فعل الشرط المذكور وتقدير الكلام: لو يعلم المدمنون الشراب يعلمون السراب .

النمط الخامس: اسم فعل مضارع ' آه ' + أداة الشرط " لو " + عبارة الشرط فعلها مضارع، نحو قول الشاعر:

آهْ لَوْ يَعْلمُونَ بِأَنَّ رُؤَى الاِقْتِرَابْ إِغْتِرَابْ[1]

هذا النمط جديد مختلف عن الأنماط السابقة وهو النمط الوحيد الذي وقعت فيه "لو الشرطية" بعد اسم الفعل، وجاء فعل الشرط مضارعا مثبتا وجاء جواب الشرط محذوفا يفسره فعل الشرط المذكور قبله.

ثانيا : أنماط لولا الشرطية:

لقد كانت أداة الشرط لولا أقل أدوات الشرط ورودا في قصائد الغماري وقد وردت في مثال واحد من قصيدته " أحببت حب الخير " نحو قوله:

أَنَا لَمْ أَكُنْ لَوْلاَكِ قَافِيَةً يُجَنُّ بِهَا أُوَامْ[2]

نجد في هذا النمط مجيء " لولا " مسبوقة بفعل مضارع منفي بـ 'لم' هو'لم أكن' يفسر فعل جواب الشرط المحذوف، وفعل الشرط 'أكن' هو فعل مضارع والتعبير بـ 'لولا' دال على أن عبارة الجواب امتنعت لوجود عبارة الشرط فلولا وجود العقيدة السمحاء التي يخاطبها

(1) المصدر نفسه ، ص: 79 .
(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك 1985 ، ص: 74 .

الشاعر ما كان هناك شعر يتغنى بأمجادها وعزتها، وعليه فالعلاقة بين الشرط والجواب قائمة على الارتباط السببي ثالثا : أنماط 'إذا' الشرطية: ما نلاحظه على أداة الشرط إذا هو كثرة ورودها في قصائد الشاعر، حيث بلغ عدد أنماطها سبعة عشر مرة '17'، وهو عدد يفوق عدد أنماط أدوات الشرط الأخرى المستخدمة عند الشاعر، ومن أنماطها:

النمط الأول: ' إذا ' + فعل ماضي مبني للمجهول + الفاء + لا + فعل ماضي:

إِذَا صُلِبَتْ مَشَاوِيرُ الضُّحَى مِنَّا فَلاَ كُنَّا..[1]

أداة شرط + فعل الشرط 'صلبت' وهو فعل ماضي مبني للمجهول، وجوابها الفعل الماضي المنفي المقترن بالفاء 'فلا كنا'.

النمط الثاني: " إذا " + كان + تفعل + الفاء + فعل أمر كما في قول الشاعر:

إِذَا كَانَتْ هُمُومِ العِشْقِ تُمْطِرُ فِي دَمِي جَمْرَا

بِمَاءِ الوَصْلِ مُحْتَرِقًا

فَيَا رَبَّاهُ ...

أَتْرِعْ مُهْجَتِي شَوْقًا[2]

(1) مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر 1982، ط 2 ، ص: 100 .
(2) مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر 1982، ط 2 ، ص: 100 .

'إذا' أداة شرط غير جازمة وتلاها الفعل 'كان'، وهو من عناصر التوسع في الجملة الشرطية، وأعقبها الفعل المضارع 'تمطر' وجاء جواب الشرط فعل أمر مقترن بالفاء. فالجملة الشرطية في هذا التركيب مرتبة ترتيبا عاديا، وهما مختلفتان: فالأولى ماضوية والثانية جاءت بفعل أمر أما التعبير بـ 'إذا' فدالة من حيث الزمن على الاستمرار ومن حيث الدلالة عن اليقين، وقد اقترن جواب الشرط بالفاء لأنه تحقق فيه شرط من شروط اقتران الجواب بالفاء فقد جاء جملة فعلية طلبية، ومن الأنماط التي حذف منها جملة 'الجواب' 'إذا' الشرطية ما يلي:

النمـط الثالث: فعل ماضي + ' إذا ' + فعل ماضي ، نحو قول الشاعر :

وَكَانَ الغَيْبُ فِي شَفَتِي إِذَا حَدَّثْتُ فِي كَفِّي[1]

'إذا' شرطية غير جازمة، وجاء فعلها ماضيا مثبتا وهو 'حدثت' وحذف جواب 'إذا' الشرطية وناب منابه ما يفسره، وهو الجملة الاسمية السابقة لأداة الشرط 'إذا' التي أفادت التيقن.

النمط الرابع: أداة شرط 'إذا' + فعل ماضي + جملة جواب الشرط 'جملة اسمية'، كقول الشاعر:

وَطَنِي إِذَا غَنَّيْتَ أَنْتَ لِي الغِنَاءُ المُسْتَطَابُ[2]

النمـط الخامس: تمثل هذا النمط في قول الشاعر:

وَكَانَ الغَيْبُ فِي جَفْنِي إِذَا بَرْعَمْتُ فِي الشَّفَقِ الرَّحِيبْ

صَلاَةُ آمَالِي[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر 1982، ص: 117 .
(2) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989 ، ص: 76.

في هذه الصورة تأتي 'كان' متبوعة باسمها، وهو 'الغيب' وجملة كان هي الموضحة للجواب المحذوف، والفعل 'برعم' الماضي هو فعل الشرط، وتحمل كان دلالة في جملة الشرط وهي حدوث الشرط في الماضي، ومن وسائل إطالة الجملة الشرطية وتوسيعها "الأفعال المساعدة" مثل: "كان، وكاد، وأوشك وأراد، وأخذ، وأدوات منها' قد'، ولم، واللام التي للتوكيد، وأدوات النفي، والقسم، وكذلك تكرار الشرط أو الجواب وسيلة من وسائل إطالة وتوسيع جملة الشرط "[2]، ومن الوسائل التي أطال بها الشاعر الجملة الشرطية تكرار أحد ركني الجملة الشرطية كقوله:

إِذَا كَانَتْ هُمُومِ القَوْمِ ... يَا سَادَة

هَوَى ..

وَوِسَادَة'' حَمْرَاءْ

أُغْنِيَة

إِذَا كَانَت هُمُومُ القَوْمِ تَعْلِكُهَا خَطًا زَمَنِيًا

حِكَايَات'' نِضَالِيَّة

إِذَا كَانَ انْبِثَاقُ الأَمْسِ يَذْوِي فِي يَدِي سَفَرًا

وَيَحْفِرُ فِي دَمِي رَهَقًا..

وَفِي شَفَتِي..

---

(1) المصدر نفسه، ص: 117 .
(2) د. أشرف ماهر محمود، أنماط الشرط عند طه حسين، دراسة نحوية نصية من خلال (الأيام والوعد الحق) ، ص: 260 .

غِنَاء'' أَسْوَدُ النَّغَمَاتِ مُخْتَنِقَا..

وَتُسَلِّيهِ

فَآهٍ مِنْكَ.. يَاْ دِربي..[1]

نلاحظ على الجملة الشرطية في المقطع السابق قد جاءت مكررة ثلاث مرات هذه الجملة التي تمثل محورا أساسيا في المقطع لأنها تحتوي الماضي كله في ذاكرة الشاعر، والماضي بالنسبة إليه أسود لأنه يضم النغمات السوداء والاختناق والهوى، وعليه فالنمط لهذه الجملة الشرطية هو كالتالي:

أداة شرط 'إذا' + كان وهو من عناصر التوسع في الجملة الشرطية وأعقبها الفعل المضارع 'تعلك' و"يذوي" و"يحفر"، وجاء جواب الشرط اسم فعل مضارع مقترنا بالفاء.

النمـط السادس: ' إذا ' + فعل ماضي + الفاء + اسم فعل مضارع نحو قول الشاعر:

إِذَا انْتَحَرَتْ أَغَارِيدُ الضَّيَاءِ الرَّطِب

وَامْتَدَّتْ لَيَالِي اليَأْسِ مِنْ حَوْلِي

وَضَجَّ الدَّرْبُ

يَمْلأُ مُقْلَتِي جُرْحًا

وَيَشْرُبُ مِنْ صَبَابَاتِي

فَآهٍ مِنْكَ

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، 1982، ص: 116 .

وَاَهٍ مِنْ صَبَابَاتِي[1]

ومن الأنماط التي حذف منها جواب الشرط هي:

النمـط السابع: كما في قول الشاعر:

فَخُذْه بَصَرِي

إِذَا نَضَبَتْ كَذَاكِرَةُ الـهَوَى عَيْنَاكِ[2]

النمـط الثامن:

وَخُذْ شَفَتِي

إِذَا صُلِبَتْ عَلَى شَفَتَيْكِ أَلْحَانُ[3]

النمـط التاسع:

أَيَا شَجَرَ الضَّيَاءِ الرَّطِبوُ لاَ تُثْمِرْ..

إِذَا إِنْتَحَرَتْ أَنَاشِيدِي..[4]

النمـط العاشر :

وَامْطِرْ قَاتِلِي سُمًا ..وَمِنْ أَوْرَاقِكِ الخَضْرَاءِ

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص : 98 .
(2) المصدر نفسه، ص: 98 .
(3) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982 ، ص: 98 .
(4) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص : 89 .

أَمْطِرْ قَاتِلِي خِنْجَرَا

إِذَا إِنْتَثَرَتْ الأَوْرَاقُ فِي شَفَتِي أَغَارِيدِي[1]

النمـط الحادي عشر:

أَوْرَاسُ ..

يَا ضُوءًا بِذَاكِرَتِي

إِذَا غَامَتْ حُدُودُ ! [2]

النمـط الثاني عشر:

لاَ عَجَبَ إِذَا غَنَّى لِدَبْكَتِهِ الصِّغَارُ ![3]

النمـط الثالث عشر:

وَتَكْبُرُ فِيكَ يَا زَمَنِي المَشَاوِيرُ !

وَتَمْتَدُّ...

إِذَا مَا سُدِّتِ الأَبْعَادُ يَهْوِي دُونَهَا السَدُّ ! [4]

النمـط الرابع عشر:

وَتَرُ المَوَاجِد أَنْتَ يَا سُكْرِي

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 ، ص : 90 .
(2) المصدر نفسه، ص: 185.
(3) المصدر نفسه، ص: 179.
(4) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار مطبعة لافوميك أفريل 1985، ص: 63 .

إِذَا يَصْحُو الأَنَامُ ! [1]

النمـط الخامس عشر:

نَجْوَاكِ تُورِقُ فِي دَمِي سِحْرًا

إِذَا عَيْن'' تَنَامُ ! [2]

النمـط السادس عشر:

لَمْ أَغْلُ فِيكَ إِذَا غَلاَ بِالعَاشِقِينَ

هَوَى عُرَامُ[3]

النمـط السابع عشر:

مَا غَيْرُهَا سَمَرٌ إِذَا فَخَّ المَوَاتُ مَدَى جَدِيبًا[4]

والمتتبع للجمل الشرطية التي وردت في قصائد الشاعر بجميع أنماطها يجد أن لجوء الشاعر إلى استخدامها كان رغبة منه في التعبير عن أفكاره ومشاعره، وهدفه في ذلك كله هو المعنى، لأن الجملة الشرطية غالبا ما نجدها في الشعر على شكل حكم، وهي أقوال تزخم بالبلاغة وتخص بالمعاني ومنها في الشعر العربي الكثير كقصيدة "زهير بن أبي سلمى" في الحكمة لذلك فالجمل الشرطية" هي جمل بلاغية تعتمد على التمركز المنطقي وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت وفيها تزخر الكلمات بكل طاقاتها البلاغية لأداء ذلك المعنى

(1) المصدر نفسه ، ص: 73.
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار مطبعة لافوميك أفريل 1985، ص: 74 .
(3) المصدر نفسه، ص: 74 .
(4) المصدر نفسه، ص: 76 .

المحدد وخدمته وهدف الشاعر منها هو المعنى"[1]، لذلك فالميزة التي نستشفها من أسلوب الشرط أنها تأتي على شكل حكم غرضها تكثيف الدلالة الشعرية في البيت كجزء من إحساس الشاعر بهذه الحاجة، ويتم ذلك حسب الحالة النفسية للشاعر، فحين يكون الموقف موقف ثورة نجد الشاعر يجند كل طاقاته الوجدانية والفكرية والتعبيرية وفق أسلوب الشرط كقوله:

صَمْتُ الشُعُوبِ وَإِنْ تَطَاوَلَ سَوْفَ يَلْتَهِبُ إِلْتِهَابَا !

نَارًا عَلَى خُضْرِ الدُّرُوبِ تَدُكُّ مَنْ شَادُوا الخَرَابَا !

فهنا الشاعر يفجر موقفه النضالي ويستمر في مثل هذه القوة والحرارة وحين يتطلب منه الموقف النفسي الرقة والانسيابية نجده يلج القلوب في حركة خفيفة وامتداد انسيابي رقيق كقوله:

وَطَنِي إِذَا غَنَّيْتَ أَنْتَ لِي الغِنَاءَ المُسْتَطَابُ

أَنْتَ المُنَاجَاةُ الخَصِيبَةُ وَالمَوَاوِيلُ العِذَابُ

فالانسيابية ظاهرة وبارزة في هذا المقطع الشعري من خلال إنثيال الأفكار وتدفق المشاعر وفق الجملة الشرطية، أما القيمة الجمالية لأسلوب الشرط كما لاحظناها في شعر الغماري تتمثل في موقف الشاعر المعارض لموقف الآخرين ودعوته في كثير من الأحيان إلى الألم والمعانات لأنه السبيل إلى الدفاع عن ماضي التاريخ الإسلامي المجيد، أما

(1) د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط 4 1405 هـ، 1985م النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية، ص: 97 .

عبارة الشرط فقد تميزت بالرتابة والتكرار أحيانا وخاصة عندما تطول الجملة الشرطية المملوءة بالمعاني ضمن تجربة غنائية يحقق بها الشاعر ما ينشده من غايات.

الجملة الطلبية:

وهي تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية لها صور عديدة تختلف باختلاف نوع الجملة ودلالتها، فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة أمرية وإن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية، وإن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهي أو دعاء، وإن كان في الترجي فهي جملة الترجي، ومما استرعى انتباهي وأنا أتصفح قصائد الغماري التي بناها على نسق شعر التفعيلة هو استثماره للجملة الاستفهامية التي شاعت بكثرة في قصائده على اختلاف أنماطها وصورها بالإضافة إلى وجود بعض الجمل الطلبية كالأمر والنداء وغيرها.

1) الجملة الاستفهامية:

الاستفهام في اللغة طلب الفهم، ويتعلق إما بالمسند، وإما بالإسناد وسواء تعلق بهذا أو بذاك، فإنه دائما يكون بإحدى أدوات الاستفهام وهي: " الهمزة، أم هل، أي، كم، كيف، أين، متى، أيان، هذه الأدوات فيما يرى النحاة منها ما هو مختص بطلب التصديق، ومنها ما هو بطلب التصور والتصديق كالهمزة وسائر الأدوات للتصور دون التصديق"[1]، أما دلالة الجملة الاستفهامية فتابعة للسياق، وأما عناصرها فهي: المستفهم، أداة الاستفهام، المستفهم عنه والملاحظ على أسلوب الغماري في نظمه للقصيدة الحرة، هو استثماره للطاقة الاستفهامية بغية

(1) سيبويه الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي بمصر، دار الرفاعي الرياض، ط 2 ، 1983 ، ج 3 ، ص : 82.

إدخال المتلقي في صميم شعره، ولا يخفى على الدارس ما للاستفهام من شحنة إبلاغية، وقد استثمر القرآن الكريم هذه الطاقة في مخاطبة أذهان العرب ووجدانهم حتى أننا نجد الصورة الواحدة تطفح بالاستفهام، كقوله تعالى: **(أَفَرَأَيْتُمْ مَا تُمْنُونَ، أَأَنْتُمْ تَخْلُقُونَهُ أَمْ نَحْنُ الْخَالِقُونَ؟)**، وقوله: **(أَفَرَأَيْتُمْ مَا تَحْرُثُونَ، أَأَنْتُمْ تَزْرَعُونَهُ أَمْ نَحْنُ الزَّارِعُونَ؟)**، وقوله:**(أَفَرَأَيْتُمْ الْمَاءَ الَّذِي تَشْرَبُونَ، أَأَنْتُمْ أَنْزَلْتُمُوهُ مِنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ الْمُنْزِلُونَ؟" وقوله: "أَفَرَأَيْتُمْ النَّارَ الَّتِي تُورُونَ، أَأَنْتُمْ أَنْشَأْتُمْ شَجَرَتَهَا أَمْ نَحْنُ الْمُنْشِؤُونَ؟)**[1].

وكان الشعراء الجاهليون أسبق في استعمال هذا الأسلوب فافتتحوا به قصائدهم فهذا زهير يبدأ معلقته بالسؤال:

أَمِنْ أُمِ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ؟

وهذا عنترة، هل غادر الشعراء من متردم؟ وأوس ابن حجر، صبوت وهل تصبو ورأسك أشيب؟، والنابغة يقول: أمن آل مية رائح أو مغتد؟ إلى غير ذلك من الشعراء الجاهليين، أما شاعرنا الغماري فقد وظف الطاقة الاستفهامية لعدة أغراض منها كقوله على أفواه التائهين:

يقولون: مَالرَّحْمَانُ؟ أَيْنَ؟ وَمَا الهُدَى...؟

كَلاَم'' قَدِيم''... لَيْسَ يُجْدِي مَهْزَأَ[2]

ومن صيغ الاستفهام في شعر الغماري نجد الأداة "من" كما في قول الشاعر من قصيدته "براء ":

(1) سورة الواقعة رقم الآية: 64 ، 65 ، 66، 67 و 71 ، 72 / 74 ، 75.
(2) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2 ،1982، ص: 8.

حَسِبُوا التَّقَدُّمَ أَنْ نُسَامِحَ قَاتِلِينَا !

مَنْ أَيْتَمُوا؟

مَنْ أَثْكَلُوا؟

مَنْ أَرْمَلُوا؟

مَنْ صَيَّرُوا؟ غَدُنَا مَئِينًا؟

مَزْقًا وَأَمْشَاجًا وَطِينَا

وَلِسَانُنَا مَسْخًا هَجِينَا

مَنْ يَبِيعُ النَّارَ بِالْحُلْمِ المُعْتِقْ ؟ !

بِالمُوسِمَاتِ مِنَ الحُرُوفِ يَبِيعُ قَافِيَةَ " الفَرَزْدَقْ "؟[1]

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، ومن صيغ الاستفهام الواردة في شعر الغماري الاستفهام بالأداة "كيف"، هذه الأداة التي ترتبط أساسا بمعنى السؤال عن الأحوال، وقد تحقق ذلك في قول الشاعر من قصيدته "لن تموت الحقيقة":

وَكَيْفَ يَمُوتُ الهَوَى ؟ كَيْفَ يُغَنِّي ؟

وَكَيْفَ تُصَدِّقُ أَوْهَامِيَّــهْ ؟

(1) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 ، ص: 71 ، 72 .

وَكَيْفَ إِذَا لَجَّ أَلْفُ سُـؤَالٍ ؟

تُصَدِّقُهُ الأَعْيُنُ الزَّانِيَــةُ ؟[1]

وهو استفهام استنكاري يعمقه الشاعر في أذهاننا ووجداننا حتى نجيب عليه أو نحاول الإجابة، وكثيرا ما يمتزج الاستفهام الاستنكاري بالتعجب المدهش كقوله:

لِمَاذَا تُسَافِرُ تِلْكَ العُيُون إِلَى عَالِمِ الرِّيحِ وَالمَوْت ؟

حَيْثُ الشُّعُوبَ القَطِيعُ ..

وَحَيْثُ الصَّقِيعَ المَطَرْ !

وَمَاذَا يُرِيدُونَ بِاسْمِ القَدَرْ ؟[2]

فالشاعر مندهش من تلك العيون التي تسافر إلى الفناء لذلك تعددت أسئلته المتتالية والمتكررة قصد إثبات طلب الفهم، ومن الاستفهامات المتضمنة لمعنى التحقير قوله:

أَمَقَابِرُ الإِنْسَانُ مَا شَادُوا.. ؟

وَأَسْمُوهُ حَضَارَةً ! ؟

وَمَآتِمُ الوِجْدَانِ تِلْكَ أَمْ التَّسَيُّبُ وَالدَّعَارَةْ ! ؟

رِمَمُ وَبُوم'' مُرَّةُ الأَصْدَاءِ

أَمْ قِيَّم'' مُعَارَة ؟ ! [1]

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص:53 ، 54 .
(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 ، ص : 66 .

نلاحظ على التركيب الاستفهامي في المقطع الشعري السالف الذكر أن الاستفهام كان غرضه التحقير الممزوج بالإنكار، فالاقتصار على معنى التحقير دون الإنكار قد يضعف من قوة التأثير لأن مصدر استصغار من يخاطبهم الشعر متولد من إنكاره لما صنعوا وشيدوا، ومن الاستفهام المتضمن لمعنى الأمر قول الشاعر:

مَنْ يَرُدُّ الَّتَتَارْ.. ؟

وَمَنْ يَسْتَجِيبْ ؟

لِجُرْحِ الأَمَامْ ...

وَمَنْ يَسْتَجِيبْ ؟

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ[2]

فالاستفهام الوارد سابقا يدل على حث المخاطب وحمله على القيام بأمر معين والنظام التركيبي لهذا الاستفهام هو كالتالي: " أداة استفهام "من" + فعل مضارع + الفاعل +متعلقات الجملة، وعموما يمكن القول أن الشاعر الغماري قد استخدم الجملة الاستفهامية على اختلاف أنماطها ومعانيها كالإنكار والتقرير والتعجب والتهكم، وكان الاستفهام عنده خصيصة أساسية في بنية نصه الشعري على نسق شعر التفعيلة.

---

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك أفريل 1985، ص: 79 .
(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986، ص: 80

2) **جملة النداء:**

النداء هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف نداء أو هو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات، وقد يخرج إلى معاني أخرى وعناصره في الأصل هي:

"أداة النداء، المنادي، المنادى، ومضمون النداء"[1]، ويرى الدكتور مصطفى السعدني "أن "يا" ترتبط بالصراخ والعويل ولعلها ترتبط أيضا بالقضايا المشتركة بين الشاعر والغير أو بين قلب الشاعر لكونه مصدرا لهموم الآخرين بجانب الهموم الذاتية وبين الشاعر"[2]، وقد عثرنا في قصائد الشاعر على ما ذهب إليه مصطفى السعدني من معاني تفيدها هذه الأداة كقول الغماري:

وَبَيْنَ يَدَيْكِ يَا إِقْبَالْ.. فِي شَفَتَيْكَ أُغْرُودَة''

مُعَطَّرَة'' بِنُورِ الوَحْيِ.. أُنْشُودَة''

أَيَا مَنْ بَرْعَمَ الإِيمَانَ فِي جَنْبَيْهِ أَشْوَاقَا

****

أَيَا مَنْ يَحْمِلُ القِيَثَارَا لاَ نَغَمًا وَأُغْنِيَةً

وَلَكِنْ سَبْـحَة'' فِي رِحْلَةٍ خَضْرَاءٍ قِدّيسِيَّةٍ

عَرَفْتَ الحُبَّ يَا إِقْبَالُ ..[3]

(1) سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخنجي بمصر، ج 2، دار الرفاعي الرياض، ط 2 ، 1983، ص: 182 وما بعدها.
(2) د . مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ص : 153 ، 154 .
(3) مصطفى محمد الغماري أسرار الغربة، الشركة والوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر 1982، ص: 103 .

فالنظام التركيبي لأسلوب النداء هو الجملة الندائية المصدرة بالأداة "يا" التي تستخدم لجميع أنواع المنادى و"أيا" للنداء البعيد، وقد جاء النداء في هذا السياق دالا على معنى الإعجاب بخصال شخصية محمد إقبال، ولقد وجد الشاعر في شخصيته ملاذا متسعا لروحه الرافضة وفكره المحاصر، فمن إقبال يستمد قوته وعزمه، وما الغماري وإقبال إلا وجهان لعملة واحدة.

أما النظام التركيبي لجملة "النداء" فهو كالتالي: أداة نداء "يا" + منادى 'اسم علم'+ مضمون نداء 'شبه جملة'، أما الصورة الثانية من جملة نداء فهي تتكون من الأداة: "يا" + منادى مضمر في البنية السطحية مقدر في البنية العميقة "إقبال" + مضمون نداء 'جملة فعلية'، ومن المعاني التي أفادتها أداة نداء في قصائد الغماري الصراخ والعويل كقوله:

يَا زَمَانَ القُيُودْ

يَا زَمَانَا يُتَوَّجُ فِيهِ اليَهُودْ

نَتَعَرَّى..

نُمَارِسُ أَوْثَانَنَا فِي مُحِيطِ الصِّغَارْ

تَتَعَرَّى مَسَاوِئُنَا

يَا زَمَانَ التَّعَرِّي[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 ، ص: 78 ، 79 .

فالشاعر استخدم الأداة "يا" في موطن إعلان الفجيعة، والصراخ، وندائه المتكرر للزمن يوحي برداءة هذا الزمن زمن الاستلاب الفكري والانسلاخ الحضاري.

2-جملة الأمر:

الأمر أسلوب لغوي يطلب به الآمر من المأمور فعل شيء ويكون لفظ الأمر بالصيغة أو الأمر باللام 'أفعل و ليفعل'، وجملة الأمر قد تؤدي وظيفة نحوية في جملة مركبة كأن تكون مفعولا به أو جواب شرط أو جواب نداء، والجدير بالذكر أن جملة الأمر قد وردت بقلة في شعر الغماري وما عثرنا عليه قوله:

أَنْ فَثُورِي... وَاسْكُبِي الأَلَمِ الغَرِيبَا !

مُدِّي الحَيَاةَ عَلَى المَوَاتِ

وَبُرْعُمِ الشَّفَقَ الرَّطِيبَا!

ويقول أيضا:

عِشْ عَصْرَكَ المُسْبِيَ

غَيِّرْ كُنْهَهُ رُوحًا وَشَكْلاَ !

إِنْ يَغْدُو وَجْهَ السَّادِرِينَ

المُتْرِفِينَ هَوًى أَشَلاَّ ! [1]

لقد وردت جملة الأمر كما رأينا بصورة الأمر بالصيغة وفق النظام الآتي:

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل 1985 ، ص: 78،75 .

فعل الأمر + فاعل 'مضمر في البنية السطحية' + مفعول به، ولقد جاء أسلوب الأمر لهذا التركيب يدل على غرض الالتماس والاستعطاف رغبة من الشاعر في تغيير الحالة المأساوية التي أراد تغييرها بأي طريقة كانت.

التقديم والتأخير:

من المسلم به، أن كل جملة سواء أكانت خبرية أو إنشائية، تتألف من ركنين أساسيين هما: المسند والمسند إليه والمتممات، وإذا كان من غير "الممكن النطق بالكلام دفعة واحدة لاستحالة ذلك، فإنه يتعين تقديم البعض وتأخير البعض الآخر وبما أنه ليس هناك شيء من إجراء الكلام أحق وأولى بالتقديم من الآخر باستثناء ما تجب له الصدارة كألفاظ الشرط والاستفهام"[1]، وانطلاقا من هذا المفهوم فإن مسألة التقديم والتأخير كتقنية لغوية ارتبطت بالشعر منذ نشأته، واهتم بتتبعها النقاد، فعبد القاهر الجرجاني يرى "أنه باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه، واعلم أن تقديم الشيء على وجهيه، تقديم يقال أنه على نية التأخير، وذلك كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وتقديم لا علانية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، وتجعله باب غير بابه وإعراب غير إعرابه"[2]، والعدول عن الرتيبة في التركيب اللغوي الشعري يضطرنا إلى معالجة مسألة التقديم والتأخير حسب ما رآها عبد القاهر الجرجاني من فوائد في هذه التقنية اللغوية التي يتزاوج فيها علم النحو والبلاغة في بنية الجملة، والتي جاء فيما بعد النحو التوليدي والتحويلي لدى "تشومسكي"، ليوسع هذا الضرب من الدراسة

(1) د. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية بيروت، 1984 ، ص: 148.
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الأعجاز، تحقيق محمد رشيد رضى، دار المعرفة بيروت، 1978، ص: 82 ، 83 .

ويثريه بمعطيات علمية متقدمة، ونظرة متفحصة في شعر الغماري نجد أن التقديم والتأخير خلق نوعا من التكثيف ولم يساهم في غرائبية الصورة أو إحداث فجوة بين الدال والمدلول، ومن أهم نماذج التقديم والتأخير في شعر الغماري نجد تقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور على الفعل والفاعل كقول الشاعر من قصيدته "على هامش لقاح" وهي من بحر الرمل:

فِي صِرَاعِ الكَلِمِ المَعْجُونِ بِالقَهْر.. تُغَنِّي لِلرِّفَاقِ

بَاقَة'' تَنْمُو عَلَى دَرْبِ النِّفَاقِ

فِي حَوَاشِي الصَّمْتِ تَنْدَسُّ الإِبَرْ

إِبَرْ،، حُمَّى تُزَكِّي شَهْوَةَ الصَّحْوِ المَطَرْ (1)

ويقول أيضا من قصيدته "الدرب لا يجفو صاحبه وهي من البحر الكامل":

بِالنُّورِ تَنْدَى كُلُّ حُنْجُرَةٍ..

فَتَنْطَلِقُ الفَوَاصِلُ..

فِي بُعْدِهَا تَشْدُو بِأَعْرَاسِ الفُتُوحَات السَّنَابِل

لِلسُّلَّمِ طَلْعَتُهَا تُضِيءُ دُرُوبَنَا

لاَ لِلْقَنَابِلِ ..

لِلْحُبِّ ..

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 84 .

لِلأَطْفَالِ ..

يَنْمُو شَطْؤُهَا.. لاَ لِلْمَعَاوِلِ ! [1]

ويقول أيضا في النموذج ' تأخر الجملة الفعلية ':

وَبِالنُّورِ...

وَبِالأَلَمِ الَّذِي عَانَيْتَ يَا إِقْبَالُ... بِالْحُلْمِ

وَبِالصَّحْرَاءِ..

كَمْ تَتَوَثَّبُ الصَّحْرَاءُ مِلْءُ دَمِي

بِأَلْفِ غَدٍ عَلَى أَضْوَائِهِ يَنْثَالُ نَيْسَانُ

بِقَافِيَةِ الخُلُودِ... بِلَحْنِنَا تَمْتَدُّ أَوْطَانُ[2]

الملاحظ على المقاطع الشعرية السابقة تقديم مستمر لشبه الجملة "المكونة من الجار والمجرور "وخاصة في الجمل الفعلية، حيث تقدمت شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور على الفعل سبع مرات، وقد جاء هذا التقديم دالا على بيان الحالة أي حالة النور

الذي يفتح المجال في الإشعاع والحرية وكسر القيود والانتعاش من الأسر وسمة التحرر من القيد الملازم فتزهر البراعم وتضيء للأجيال الصاعدة دروب النور ثم سرعان ما يلجأ الشاعر إلى لغة المفارقة أو التضاد وهذا لإبراز ما يعتري الموقف الفكري من تناقضات يتداخل فيها البناء بالهدم، حيث يقوم التقابل بين السلم والقنابل، والحب والمعاول، كما نلاحظ تكرار الشاعر لكلمة

(1) مصطفى محمد الغماري قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982، ص: 187 .
(2) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط 2 ، 1982، ص: 106 .

"النور" وهي من مفردات الإشراق التي كثيرا ما عزف الشعراء على وترها، وفي هذا القاموس الرومنسي يعني "النور" الفجر والصباح والحرية، وهذا النوع من التقديم في شعر الغماري يبين حالة حدث الفعل بالإضافة إلى عنصر المفارقة الذي يبرزه طريقة تقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم، وهكذا فإن تشويش الرتبة، إذا له نتائج معنوية إذ "ليس التقديم والتأخير إعادة ترتيب مواقع الألفاظ بما يخالف قوانين النحو، وقواعد الكلام النثري فحسب، أي أن العدول لا ينحصر في تغيير موقع اللفظ دون الرتبة، بل تغيير اللفظ شكليا ومعنويا ومكانا ورتبة"[1]، وتبقى عملية التقديم والتأخير من العناصر التي تعبر عن الموقف النفسي والعقلي والثقافي للشاعر، فيتخذها وسيلة لإخراج كلامه من منطق النثر إلى منطق الشعر في خصوصية محببة.

أسلوب التقابل والتنافر والتضاد:

لقد شاع أسلوب التقابل والتضاد في الشعر العربي القديم، وتمثل في الجمع بين الشيء وضده في الكلام في إطار البيت الواحد كقول "إمرئ القيس يصف فرسه:

مِكَرٍ مِفَرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[2]

وإذا راعينا هذا الأسلوب في الشعر المعاصر، فإننا نجد أن الشاعر «يعتمد في تركيبه على التقابل الذي يوفره النظام اللغوي بين عناصره، كتقابل الفعل والاسم والحضور والغياب، والإثبات والنفي، وغير هذا»[3]، ولعل التقابل كمصطلح نقدي يرادفه التناظر و"أن هذا المفهوم أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو

(1) إبارهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون الجزائر ،1991 ، ص :201 .
(2) ديوان إمرئ القيس، شرح وتحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، (د،ت)، ص: 45.
(3) د . محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 1، 2001، ص: 105 .

أطراف متعددة"[1]، وعليه فإن التقابل عند الشاعر المعاصر يقتصر "في مقابلاته على العناصر الشعورية والنفسية ليجسد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة "[2]، وإذا ما بحثنا على أسلوب التقابل في شعر الغماري سوف نجده قد استخدم التقابل الذي لا يقف عند الجانب السطحي وإنما يتجاوز ذلك إلى تقابل قضايا وأبعاد لا تقابل ألفاظ ومفردات ومن صور هذا التقابل قول الشاعر من قصيدته" الدرب لا يجفو صاحبه" وهي من البحر الكامل:

أَجَزَائِرُ الأَلَمِ المُجَاهِدْ ..

أَنْتِ الهَوَى ..

وَاللاَهِثُونَ الرِّيحُ، وَالحُلْمُ المُهَشَّمُ !

وَالعَاشِقُونَ الزَّادُ، وَالسَّفَرُ المُقَاتِلُ

لاَ شَهْوَة "الغَرْبِي" تُغْرِيهِ ..

وَلاَ صَدَأَ المَنَاجِلْ !!

بِالنُّورِ تَنْدَى كُلُّ حُنْجُرَةٍ ..

فَتَنْطَلِقُ الفَوَاصِلُ ..

فِي بُعْدِهَا تَشْدُو بِأَعْرَاسِ الفُتُوحَاتِ السَّنَابِل

(1) د .محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، دون ذكر تاريخ الطبع وعدده، ص : 71.
(2) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا) ، ط 1، 1998، ص: 14 .

لِلسِّلْمِ طَلْعَتُهَا تُضِيءُ دُرُوبَنَا

لاَ لِلْقَنَابِلِ..

لِلْحُبِّ..

لِلأَطْفَالِ..

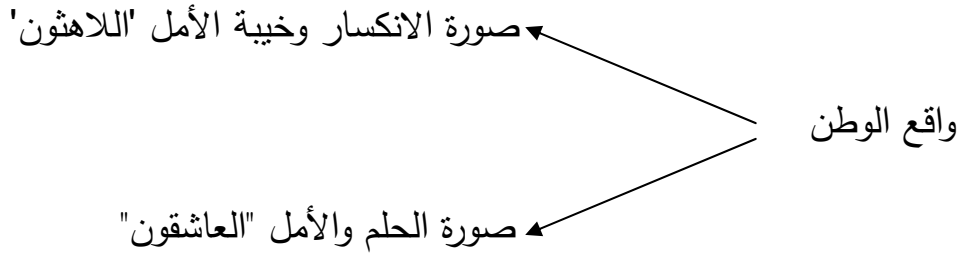
يَنْمُو شَطْؤُهَا.. لاَ لِلْمَعَاوِلِ ! [1]

من خلال المقطع الشعري السابق تتضح لنا صورة التقابل في وجود طرفين متقابلين هما:

1- **أعداء الوطن** "**اللاهثون**"

2- **أبناء الوطن الأحرار** "**العاشقون**"

فصورة اللاهثون ترمز لأعداء الوطن، وصورة العاشقون ترمز لأبنائه الأحرار وهذه الصورة الأخيرة تمثل الأمل الذي يبصره الشاعر في وجه المستقبل المشرق لوطنه العزيز الذي يراه مشعا بالنور ومملوءا بالأفراح، فالعلاقة الأساسية لهذا التقابل هي: مواجهة الواقع الذي يعيشه الوطن من تأزم الأوضاع، ويمكن التمثيل له بالشكل الآتي:



(1) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 ، ص : 186 ، 187 .

فبنية الصورة توحي بوجود واقع مأسوي يحتدم فيه الصراع بين اللاهثون الذين يجرون وراء كل خرافة وبدعة جديدة وأنهم كالريح لا يمثلون إلا أنفسهم بغيهم وضلالهم وجهلهم ونكرانهم ويقابل هؤلاء اللاهثون العاشقون المناضلون ضد كل مظاهر الزيف والنفاق والعمالة في الوطن العزيز، ورفض الواقع يتجلى من خلال التركيز على العناصر الموحية بالخصب والنماء مثل: "النور، أعراس الفتوحات الضياء"، التي تبدو في مقابل العناصر أو الرموز الموحية بالانكسار والإحباط مثل: "الريح، الحلم المهشم، المناجل، القنابل، المعاول"

ومن صور التقابل داخل البنية اللغوية الواحدة قول الغماري من قصيدته "من يرد التتار؟ "وهي من البحر المتدارك:

حَلُمُوا بِالخَرَابِ الجَمِيلِ

حَلَمُوا بِالجَدِيدِ الأَصِيلِ

حَلَمُوا بِالمَرَايَا الَّتِي تَعْلَكُ النَّارُ أَشْدَاقَهَا

بِالذُّهُولِ الطَّوِيلِ

' بِغُصُونِ النَّقَى '

' بِعُيُونِ المَهَا '

' بِالرَّصَافَةِ '

' بِالجِسْرِ '

وَاكْتَحَلُوا بِالغَضَا حِينَ لَيْلاَتُهُمْ سَافَرَتْ فِي الصُّدُودِ

نَسِيَتْنَا الحَمَائِلُ

أَمَنْ نَحْنُ مَنْ نَسِيَ الله فَارْتَدَّ مُنْسَحِقًا بِالقُيُودِ

مَنْ يَرُدُّ التَّتَارْ.. ؟

مَنْ يَسْتجِيبُ ؟

يَا زَمَانَ التَّحَدِّي

لِجُرْحِ الأَمَامِ ...

وَمَنْ يَسْتَجِيبُ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ[1]

ينبني المقطع الشعري على عنصر لغوي أساسي هو "البنية الفعلية" ومن العناصر التي تصدر عن بينة الفعل ودلالة مادته عنصر" التعدي واللزوم "فالفعل" بوصفه مدخلا معجميا قائما بذاته يدل دلالة مطلقة على الحدث الذي يتضمنه وقد يتحقق هذا الحدث في الواقع اللغوي باستناده إلى عنصر لساني آخر خارج عن فئته فيغتدي محققا له وما كان

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص: 79 .

ليتحقق هذا الحدث لولا ذلك العنصر فأمسى كلا منهما يلازم الآخر"[1]، فالبنية الفعلية تنطوي مرة على مسند إليه "فاعل ومفعول" وتنطوي مرة 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 الإخباري ويخص بنية التعدي بالأسلوب الإنشائي، وعلى أساس هذا التمايز الأسلوبي تقوم ثنائية بنائية في النص الذي ينقسم تبعا لذلك إلى جملتين شعريتين"[2]، ونحن نقسم النموذج المثال إلى جملتين هما:

1- حلموا، إكتحلوا

2- من يرد التتار.. ؟

سبقت الإشارة أن بنية اللزوم تتكون من " الفعل + الاسم"، والنظام اللغوي نفسه يقدم مكونا فرعيا لها عن طريق تعدية الفعل بواسطة حرف الجر، ويجوز حذف هذا المكون الفرعي مع بقاء الإفادة النحوية للمكون الأساسي غير أن إنتاج المعنى الشعري وإن انسجم تشكيله مع النظام اللغوي لا يلتزم تصنيفاته لمكونات الجمل، لذلك فنحن أمام هذا النموذج المختار للدراسة أن نتمثل مصطلح التشاكل والتباين على مستوى التركيب، فمفهوم التباين كما عرفه الدكتور محمد مفتاح " أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية، ومنها اللغوية، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة، ويتجلى عنصر الصراع على مستوى التركيب في: الخبر/ الإنشاء،

(1) الأستاذ أحمد حساني، السمات التفريعية للفعل في البنية التركيبية، مقاربة لسانية، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص: 67 .

(2) د . محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1 ، ص: 93 .

الجملة الاسمية/ الفعلية، الخطاب/ الغيبة الإثبات / النفي، النهي / الأمر، الشيء /مقابلة"[1]، وفي النموذج يقيم الشاعر مقابلة بين بنية الإخبار "بنية اللزوم"، وبنية الإنشاء "بنية التعدي"، فبنية اللزوم في النظام اللغوي تتكون من الفعل والفاعل غنية عن وجود المفعول به، أما بنية التعدي فإن الفعل لا يكتفي بمرفوعه وإنما يحتاج إلى مفعول به واحدا أو أكثر والجملة الفعلية بمركبها الإسنادي يضاف إليها المكون الفرعي وهو ما يسمى بالمتممات ففي المقطع الشعري السابق الذكر نجد المكون الفرعي يمثل المحور الدلالي حيث يتكرر المكون الأساسي "حلموا" على مدى المقطع الشعري وتكرار هذا المكون بدون فرعه سوف لا يقدم لنا معنى تاما بل معنى مبتورا يحتاج إلى توضيح وإكمال وهكذا فنظام النحو لا يتطابق ونظام التشكيل الشعري الذي يتشكل على قاعدة جمالية خاصة به، ومن ثم يكون المكون فرعي هو أساس التفسير، والبحث عن المعاني التي قصدها الشاعر مثل: الخراب الجميل – الجديد الأصيل – المرايا – الذهول – الغصون – العيون – الرُّصافة –الجسر–، ونلاحظ على بعض هذه المفردات ظاهرة التضاد التي تأتي موظفة للإيحاء بالمفارقة وما ينتج عنها من صراع ثم نلمح الانسياب الدلالي النفسي الذي يتراكم بشكل مفاجئ يؤلف مايسمى بـ"اللغة الانسيابية" التي تجسد بنية الواقع الاجتماعي والحضاري ونلاحظ ذلك من خلال استخدام الاسم بشكل مكثف والذي يوحي بالحلم المبعثر، ويقوم حرف الجر بربط الاسم المجرور الذي يتمم المعنى في التركيب، وهذا المكون الفرعي المتنوع عبر المقطع الشعري في تشكيله النحوي بالاعتماد على وسيلتين:

(1) د . محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت دون ذكر تاريخ الطبع وعدده، ص :71 .

"الإضافة والوصف"، ولإيضاح هذا التركيب فإنه يتكون كالتالي: "حلموا بالخراب" إضافة بسيطة تؤدي دلالة الحلم ونظرا لحاجة الكلمة "الخراب" إلى توضيح أكثر حتى لا يتبادر إلى الذهن أي خراب جاءت الصفة "الجميل" فأفادت التوضيح فقامت الصفة إذا بإكمال المعنى، وإذا تشارك الصفة الإضافية في التركيب السابق يتحول الشاعر من الصفة إلى الحال – وصف الهيئة عن طريق الإبدال في قوله:

حَلَموُا بِالمَرَايَا الَّتِي تَعْلِكُ النَّارُ أَشْدَاقَهَا، وإن هذا الإبدال الحال بالصفة خاص بتعميق سلبية "المتكلم" الذي يحلم مرة بالجديد الأصيل وهو حلم إيجابي في مقابل الحلم السلبي وهو اشتعال النار في جوانب المرايا، وتتوالى شبه الجملة بالصفة التي تتبعها ثم تتسع بنية الإضافة عن طريق الربط بواسطة "الواو" في قوله:

وَاكْتَحَلُوا بِالغَضَا حِينَ "لَيْلاَتُهُمْ سَافَرَتْ فِي الصُّدُودِ" فهي جملة اسميةفي محل جر بالإضافة، إن التحليل – التفكيك – السابق للتركيب يبين أن "المكون الفرعي" هو محل القواعد التحليلية التي تخلق تنوعه في مقابل ثبات وتكرار المكون الأساسي نحويا ودلاليا، وحين يقترب الشاعر من نهاية بنية اللزوم يحذف كل الاتساعات السابقة بما فيها المكون الفرعي ويحل محلها بنية التعدي الإخبارية في مقابل بنية اللزوم الإخبارية في قوله : نسيتنا الحمائل: فعل + مفعول به مقدم + فاعل مؤخر (نا)، ثم ينتقل الشاعر من الأسلوب الإخباري إلى الأسلوب الإنشائي عبر حرف الاستفهام "الهمزة" وهو حرف يقع في صدر الكلام ومعناه "طلب التصور

والتصديق"[1]، وهذا الاستفهام جاء كرد فعل من الشاعر المغاير لبنية الحلم، وهو ما يتضح في الجملة الاستفهامية الواردة في بنية التعدي الإنشائية في قوله:

مَنْ يُرِدُ التَّتَارْ ..؟

مَنْ يَسْتَجِيبْ ؟

يَا زَمَانَ التَّحَدِّي ..

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

فبنية التعدي الإنشائية يفجر الشاعر فيها عدة تساؤلات ليوحي بها إلى اضطراب الرؤيا واختلال المفاهيم والإحساس بالغربة والدأب في البحث عن المثال وبالنظر إلى الجملة الاستفهامية المكررة ثلاث مرات، والتي تنقسم إلى أربع مكونات ثلاثة منها أساسية أداة الاستفهام "من" + فعل " يرد " + فاعل "مضمر في البنية السطحية " والمكون الفرعي مفعول به "التتار" بحيث تتطابق بنيتا التعدي واللزوم من حيث ثلاثية العناصر المكونة وعليه يمكن القول أخيرا أن الشاعر يقيم نصه داخل النظام اللغوي، ولكنه بالاختيار منه والتركيز على بعض عناصره يخلق داخل انسجامه تقابلات نصية تتعانق وتتفارق لتشكل في النهاية لغة خاصة – شعرية – داخل اللغة نفسها فالتقابل إذا له دور كبير في توليد ديناميكية الصورة

(1) ينظر سيبويه، الكتاب، ج 1، ص 98 ، 101 ، ج 2 ، ص : 115 .

والقصيدة التي تصبح أداة لتجسيد الصراع والتعارف بين القوة البشرية ومصالحها في الواقع، وعليه كانت النماذج التي قمنا بتحليلها سابقا والقائمة على أساس التقابل والتضاد اشتركت في التعبير عن التوتر الحاد للشاعر وحالته النفسية المتأزمة، إذ لاحظنا أن الشاعر في أسلوبه التقابلي لا يقف عند الجانب السطحي للألفاظ، وإنما يتجاوز ذلك الإطار الخارجي لاختراق الطبقات الدلالية العميقة، والغائرة في النفس فيصبح التقابل تقابل قضايا وأبعاد لا تقابل ألفاظ ومفردات، ومن صور هذا التقابل الذي يجسد قمة الصراع قول الغماري:

أُقَاتِلُ باسمك أَلْفَ جِدَارٍ

وَكَمْ قَتَلَتْنِي الوُجُوهُ الصِّغَارُ

وَلَكِنْ بِاسْمِكِ الصَّعْبُ أَحْيَا

أَمُوتُ وَأَحْيَا ...

وَفِي شَفَتِي وَعْدُكِ الحَقُّ

فِي مُقْلَتِي إِنْتِظَارُ

أَسَافِرُ حَتَّى النَّهَارُ

وَأَرْحَلُ إِلَى القُدْسِ

شَرَيَان'' وُجِدَ إِلَى قَنْدَهَارْ

وَأَعْرِفُ أَنَّ بِأَوْرَاسِ رَكْبُ المُحِبِّينَ

تَخْضَرُّ قَافِيَتِي فِي جَبِينَ الفَخَارِ

وَأَعْرِفُ أَنَّكِ ذَاتِي

يُحَدِّثُنِي مَطَرُ الذَّاكِرَةِ

وَأَنَّكِ فِي شَفَتِي الحَدِيثِ

وَفِي مُقْلَتِي البَاصِرَةِ

وَأَعْرِفُ..

فَانْتَحِرِي يَا مَسَافَةَ...

إِنَّا لِقَاء'' عَلَى بُعْدِهِ تَعْشُبُ الذَّاكِرَةَ..[1]

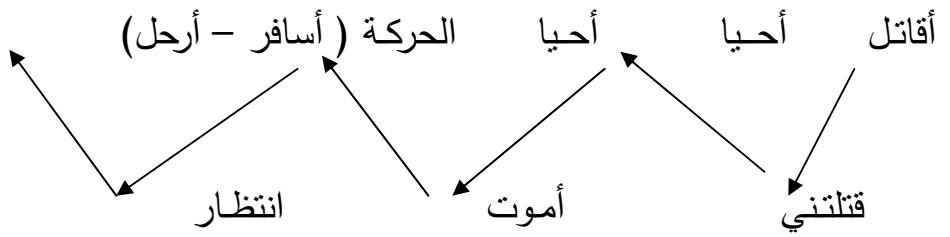
فهنا يعتمد الشاعر في بناء تجاربه على الصور المتقابلة المتضادة ليخرج في النهاية بتشكيل جمالي يجسد موقف الشاعر من الواقع المعيش، ولا نحتاج في هذا المقطع إلى كثير من التأمل لإدراك صوت التقابل الموجود في الصورة والذي يطالعنا في ثناياه

أقاتل ⟷ قتلتني

أموت ⟷ أحيا

(1) مصطفى محمد الغماري، ديوان حديث الشمس والذاكرة المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ص 68-69

وبين الموت والحياة يتشكل نسيج النص الدرامي ليجسد قمة المأساة والتمزق بين الفناء والحياة وبين الذات والواقع والجمع بينهما في هذه الصورة يحمل دلالة قوية توحي باشتداد الصراع واحتدام المواجهة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون وهذا يوحي بوجود عالمين: "عالم الفناء والموت "≠ "عالم الحياة المشرق" ويبدو أن الصورة فيما تقدمه من تعارض ومفارقة تعكس ما يواجه وجدان الشاعر من تأزم ومشاق في سبيل عقيدته التي كرس الشاعر طريقه إلى العمل على تبليغها والدفاع عنها بالنفس والنفيس رغم بؤس الواقع وقساوة الظروف إلا أن بريق الأمل يلوح دائما كشعاع منير في آخر التجربة وعليه يكون المقطع قد خرج إلى بنية الانفتاح التي تقوم على تسليم بعضها إلى بعض في حركة تموجية تساير حركة الذات المتطلعة إلى الحرية والغد الأخضر، إذن هناك زمنان، زمن يتسم بالثبات والسكون والموت، وزمن منجذب إلى الحركة والاستمرار والتدف، وهذا الأخير هو الزمن الشعري الذي يميل إليه الشاعر والذي يتميز بالتفجر والانفتاح على كل المتغيرات والتحولات" ولذلك كان هم الذات هو استدعاء الزمن الآخر، زمن الامتلاء ونشدان الآتي المحمل بنبض الحياة والمشحون بالتنبؤ، وفيض العطاء المتجدد على الدوام"[1]، ويمكن رسم بنية الانفتاح على الشكل الآتي:



وبين الانفصال 'الموت'، والاتصال 'الحياة' تكون الصورة أفقا نفسيا تصاعديا إلى زمن الميلاد، كما نلاحظ أن تكرار الفعل "أعرف" ثلاث مرات على مدى المقطع له دلالة في

(1) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المنطبوعات الجامعية، وهران، ط 1، 1994، ص: 18 .

مجال يقين الشاعر بتحقيق الحلم على أرض الواقع وفي ذلك تأكيد على بنية الانفتاح بدل الانغلاق والتقوقع على الذات، وقد أشار الدكتور محمد لطفي اليوسفي أن التوجه الدرامي في القصيدة المعاصرة يتم بواسطة الرمز "الذي يلعب دور الدعامة المركزية التي تتسم القصيدة بنبرة درامية، ذلك أنه يعطل النبرة التفجعية التي يتردى فيها النص أحيانا، يمكنه من استيعاب حركة الصراع ببعديها الاجتماعي والوجودي فيصبح قائما على جملة من المبادئ تتلخص في الظواهر الآتية: الألفاظ والصور، «فالألفاظ تأتي موظفة للإيحاء بالمفارقة وترد الصور أيضا موقعة بمبدأ التضاد»[1]، ومن صور التقابل الإثبات والنفي باعتبارهما قيمتان خلافيتان تظهران المفارقة بين حالتين مقابلتين فمن إثبات القيمة الحضورية للرعب واليأس باعتبارهما قاتلان للشجاعة والأمل في الحياة في قوله:

...اَلْيَسَارُ الَّذِي مَنَعَ الرُّعْبُ مِثْلَ اليَمِينِ الَّذِي

مَنَعَ اليَأْسَ إِنَّا عَلَى الرُّعْبِ وَاليَأْسِ نَجْتَرُّ أَحْلاَمَنَا

فِي انتظار...

مَنْ يُرِيدُ التَّتَار ؟

آهٍ لاَ السَّيْفُ سَيْف

وَ لاَ الدَّرْبُ دَرْب

(1) د. محمد لطفي يوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ، دار سارس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص : 37 .

وَ لاَ الدَّارُ دَار..[1]

ففي هذا المقطع السابق يقوم فيه بنفي "السيف والدرب والدار "فكل ما نفاه الشاعر يتعلق برؤية 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 قلمت بتوضيح الواقع المعاش الذي تعيشه الجماعة التي تحيا مع الشاعر بينما يأتي النفي ليكمل معنى هذا الواقع الذي يفتقد السيف كرمز للقوة والدرب كرمز للتيه والدار كرمز للحرمة، وعلى هذا الأساس يقيم الشاعر تقابلا ليوضح حقيقة الواقع من خلال المفارقة اللغوية والتاريخية على السواء داخل البنية اللغوية الواحدة.

شعرية الإنزياح في شعر الغماري:

يعتبر مفهوم الإنزياح 'LECART ' حسب رأي الدكتور عبد السلام المسدي أنه عسير الترجمة لأنه غير مستقل في متصوره[2].

والانزياح هو ترجمة حرفية للفظة الفرنسية 'LECART ' على أن المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو أن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986، ص: 78 .
(2) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب الدار العربية للكتاب، ط 1 ، 1982، ص :164 .

سيلق محدد، و هي عبارة "العدول"، و من الناحية العملية يعتبره الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف كما في قوله تعالى: "فَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونْ "فهذه الآية تحوي إنزياحا أو عدولا عن النمط التركيبي بتقديم المفعول به أولا، واختزال الضمير العائد عليه ثانيا 'فريقا كذبتموه' فهذا انزياح متصل بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية ومعنى ذلك أن نفس الأدوات اللغوية المستعملة يمكن رصفها بما يزيل الانزياح، وبالتالي يمكن اعتبار الانزياح انحرافا للكلام عن نسقه المألوف وهو يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة ويشحن الخطاب الأدبي بطاقات أسلوبية جمالية تترك تأثيرا خاصا في المتلقي لذلك يمكن القول أن جملة التغيرات التي تطرأ على تركيبة الجملة من الناحية النحوية تكون بمثابة المخالفة القصدية – لا عن جهل – و هذا ما يعرفه "كوهين" " بالانحوية INGRAMMATICALES" أو المنافرة الدلالية" أن النحوية تؤدي إلى تغيير معنى طالما أنها تتصل بالإسناد غير الطبيعي والذي يؤدي إلى منافرة هي التي تفرض معنى آخر".

إن المتصفح لقصائد "الغماري" الحرة يصادفه كما هائلا من التقنيات التي لجأ إليها الشاعر، والتي يمزح فيها بين التعبيرات المقتبسة بنوعيها التراثي والرومانسي الأثير وبين المفردات والجمل، والأخيلة المستعملة في الشعر المعاصر. ومن شعرية الانزياح التي تتمثل في استخدام اللغة الحديثة في تصوير لحظة التفجر كقوله:

يَدَاهَا صَلاَةُ المَوَاسِمِ

أُنْشُودَ ُ الرَّمْلِ للياَسَمِينْ

تَحِيَّةُ طَلَعٍ إِلَى فَرْعِ زَيْتُونَةٍ أَخْضَر

يَدَاهَا

وَيَنْدَلِعُ الحُزْنُ شَلاَّلُ شَوْقٍ قَدِيم

وَ بُرْكَانُ عِشْقٍ إِلَى المَوْسِمِ المُقْمِرْ

يَدَاهَا

وَأَعْتَصِرُ الحُلْمُ الرَّطِبُ

تَبَحَّرَ فِي الشَّوَطِئِ

أَلْفُ غَدٍ مُزْدَهِرْ

يَدَاهَا

وَ يَكْبُرُ دِفْءُ الفَوَاصِلِ

وَ يَكْبُرُ نَسْلُ السَّلاَسِلِ"[1]

إن اللغة الحديثة التي تصور لحظة التفجر في هذا المقطع الافتتاحي لهذه القصيدة هي:

يَنْدَلِعُ الحُزْنُ شَلاَّلُ شَوْقٍ قَدِيم

وَبُرْكَانُ عِشْقٍ إِلَى المَوْسِمِ المُقْمِر

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس و الذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 ، ص: 163 .

نلاحظ انفصال مفردات اللغة عن المعجم من خلال تغريبها في بنية الإضافة:

"شلال شوق قديم، بركان عشق"، فمثل هذه الصياغة تلغي تماما المفهوم البلاغي النحوي لشرط الإضافة، وكما هو معلوم أن الإضافة هي نسبة بين شيئين يتعرف أحدهما بالآخر، فالتعريف إن كان معرفة، والتخصيص إن كان نكرة، غير أن لغة الشعر تعدل عن مثل هذا النظام حيث تحطم نظام النحو المنطقي، ومن أمثلة هذا التجاوز أيضا تكرار الشاعر للضمير دون عودة لمفسر له كما في قول الشاعر في قصيدته 'هم الآن':

هُمُ الأَنَ يَبْكُونَ فِي صَمْتِهِمْ

هُمُ الأَنَ يَبْكُونَ !

وَ مُنْتَقِمٌ هَمَجِيٌ !

وَ زَوبَعَةٌ مِنْ ظُنُون

****

هُمُ الآنَ يَبْكُونَ

وَالرُعْبُ يَخْتَصِرُ الدَّرْبُ

وَالدَّرْبُ أُغْنِيَة''

وَالأَغَانِي مَرَايَا مِنَ الزَّمَنِ الكِلْسِ

تُورِقُ بِالشَّوْكِ

هُمُ الآن يَبْكُونَ ...[1]

وهكذا يستمر الشاعر في تكرار الضمير على مدى المقطع، وإن عدم عودة الضمير إلى مفسر له يقوم بتعميم هذا الضمير، وهذا التجاوز يصبح أكثر غموضا حين يتكئ الشاعر على إهمال شرط القاعدة وهي عودة الضمير إلى مفسر بعينه ليتجاوز الضمير إلى الرمز مثل: 'الزمن الفوضوي، البداوة، المحتضر، الفدائي'، وإن تحميل الضمير من الدلالات يؤدي إلى تأويل متعدد يتباين مع كل قراءة نصية 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[2]، والشاعر الغماري لم يلتزم حسب المقطع السابق بهذه القاعدة، ومن صور الانزياح أيضا عند الشاعر "المصاحبات اللغوية" وهي تنتج عن انزياح دلالي يفرضه المعنى المرغوب فيه من قبل الشاعر، وهي تعرف بعلاقة الغياب في اللسانيات (الإيحاء)، أي أن غياب مترادفة مع الكلمات في نظام لغوي ما تحقق كلمة تداعيا في الذهن ببروز الكلمة المألوفة الغائبة، ونجد منها على سبيل التمثيل لا الحصر كما في الجدول التالي:

جدول رقم (93)

الجملة في قصائد الغماري	الجملة المألوفة
يا ألف قافية تضيء بعرس طهران السعيد	يا ألف منارة تضيء بعرس طهران السعيد
فما لوجه الليل يسخر بالضياء	فما لسواد الليل يحجب الضياء

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، 1985، ص: 119 ، 120 ، 121 .
(2) د. صالح فاضل السامرائي، معاني النحو، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد ج 1، ص: 66 .

الريح تسخر	الريح تعصف
تذوب وروده ألما	تذبل وروده جفافا
كلانا ياغريب الدار رفض يمضغ الألم	كلانا ياغريب الدار رفض العيش السأم
رحنا نشرب الأيام	رحنا نضيع أوقاتنا
و الأنباء تخنقها المحطات العميلة	و الأنباء تزيفها المحطات العميلة
بركان عشق	فيض عشق
رائحة النفط تقطر من شفتي بدوي متوج	رائحة النفط تتبعث من شفتي بدوي متوج

وهي كما نلاحظ ليست بالكم الكبير لأن الشاعر كثيرا ما تأتي عباراته بأنماط مألوفة، وهي هنا أقرب إلى ما دعا إليه "جاكبسون" حول شعر النحو الكامن في تكرار الصورة اللغوية نفسها إلى جانب الصورة الصوتية، فقد كان"هم جاكبسون" في شعر النحو هو ردم الفاصلة بين المجازات والصور النحوية فليست المجازات هي فقط الأدوات الفعالة في الشعر بل ينبغي استثمار الصورة النحوية بوصفها أدوات فعالة كذلك في الشعر"[1]، وبهذا يمكن القول أن البنى الصغرى في الجمل قد جاءت في بعض الأحيان يشوبها انزياح دلاليا ساهم في تصعيد كثافة اللغة.

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1994، ص: 104 ، 105 .

تمهيـد :

سأحاول في هذا المقام أن أدرس الظواهر الصرفية التي شكلت بعدا فنيا في شعر الغماري –شعر التفعيلة– مسلطا الضوء في ذلك على مزايا اللفظ وبراعة الشاعر في استخدامه، وقد اعتمدت في دراستي على ما اخترته من نماذج شعرية تتوفر على مثل هذه الظواهر الصرفية، بغية وصف النظام الصرفي في لغة الغماري،والظواهر الصرفية تنطوي درسا تحت ما يعرف بـ'مورفولوجيا"[1]، وهو العلم الذي يدرس بنية الكلمات انطلاقا 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].

لذلك فعلم الصرف يهتم ببنية كل كلمة بذاتها وطريقة صوغها وميزان قياسها، أما اهتمام النحو يكون بالروابط والعلاقات الإعرابية التي تربط بين الكلمات المختلفة في داخل الجملة، "وللكلمات العربية حالتان: حالة إفراد وحالة تركيب فالبحث عنها وهي مفردة تكون على وزن خاص، وهيئة خاصة هو من موضوع علم الصرف، والبحث عنها وهي مركبة ويكون آخرها على نحو طابق لمنهج العرب في كلامهم من رفع أو نصب، أوجر، أو جزم هو من موضوع علم النحو، فالصرف يدرس الصيغ اللغوية والوحدات الصرفية وموضوعه الاسم اء المعربة، والأفعال المتصرفة، فلا يعني بالاسم اء المبنية والأفعال الجامدة والحروف"[3]، ومن هنا فإن أساس الدراسة التي سأقوم بها تنطلق من اللفظ الذي هو الحجر الأساس في بناء

(1) MORPHOLOGIE ترجمت بعلم الصيغ ، وعلم الصرف وتركت على أعجميتها .
(2) المؤلفون، د ، شحدة فارع، وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر بيروت، ط1، 2000 م، ص :107 .
(3) المؤلفون، د.عادل جابر،وآخرون، الجامع في اللغة العربية ، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان ط 4، 1996 م، ص: 46

التركيب اللغوي مراعيا في ذلك جذر الكلمة، وما يطرأ عليه من تغيير لغرض دلالي أو صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات.

ففي بنية الأفعال تناولت بالدراسة الصيغ البسيطة والمركبة التي كان لها دورا هاما في التعبير عن دلالات أرادها الشاعر، وفي بنية الاسم اء تطرقت إلى دراسة المشتقات وآثارها البلاغية وأنواع الجموع والاسم اء بصفة عامة، نتناول في دراستنا لبنية الأفعال "الصيغ الصرفية البسيطة المفردة"، فندرسها من حيث الزمن والصيغة على اختلاف أشكالها وتباين دلالاتها، ثم ندرس الصيغ المركبة التي تجمع بين حرف وفعل.

بنية الأفــعال

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 تعاملا جيدا، 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: " يلوك – يشتعل –يغتسل– ألمح".

إن استعمال هذا النوع من الفعل فيه من السر ما يبرره، ذلك أن "اعتماد لغته الفعل المضارع بصورة رئيسية حفظ للمشاعر حيويتها وعنفها وتوترها"[1]، ولا نفهم من خلال هذا الكلام أن الأفعال الأخرى كالفعل الماضي والأمر أقل حيوية من الفعل 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 تصور الحدث على نوع يجعله ممارسا وواقعا إذ فيه الآنية والاستمرارية ويخرج بالمتلقي من حالة السرد

(1) خالدة سعيد، حركية الإبداع ، دار العودة بيروت، ط 2 ، دون ذكر تاريخ الطبع، ص: 72 .

إلى التجسيم والعودة إلى مسرح الحدث ووقت وقوعه"[1]، ولعل خير نموذج لذلك ما اخترناه من قصائد الغماري هذه القصيدة بعنوان "ألم هواك" التي تراكم فيها الفعل المضارع بنسبة كبيرة.

جدول رقم (01)

الديوان	القصيدة	الأفعـال المضارعـة	عددها	النسبة	الأفعال الماضية	عددها	النسبة	أفعال الأمر	عددها	النسبة
بوح في موسم الأسرار	ألم هواك	ألم، أراعي، أروية، يمج، تطالع، أقرأه يمتد، يحطم، يذيب، تضيء(2)، أصنع، تهيم، توغل، أسكر، ألملم، أدفن، تكبر (3) يصنعون، تشتد، تساير، يطول، يأتي، يبكي، نلوذ، ننمي، يورق(2)، أسائل، يغري(3) يهوي، يقبل، يسكب، ينقض .	46	90.19%	شل ، صاد، غاص، جاعت، سدت.	05	% 9.80	0	0	% 0

نلاحظ من خلال الجدول أعلاه أن الشاعر أكثر من استخدام الفعل المضارع وهذا ما يدل على اعتماده على هذا الفعل في التعبير عن أفكاره دون اعتماده على الأفعال الأخرى، كما نلاحظ على القصيدة أنها خلت من فعل الأمر مما يجعل الصورة الفنية في شعره تعتمد أساسا على الفعل المضارع الذي يتراكم بكثرة في تسلسل متصاعد كما في هذا المقطع المأخوذ من القصيدة التي اخترناها نموذجا، حيث يقول:

أَلَمُ هَوَاكِ تَارِيخًا مِنَ الأَلِمِ

أَلُمُّ هَوَاكِ ..

(1) د، عباس بيومي عجلان، الأداء الفني للنص، دار المعرفة الجامعية جامعة الأسكندرية، دون ذكر عدد الطبعة ، 1994،ص : 217

أُرَاعِي نَجْمَهُ..

أَرْوِيهِ لِلرِّيْحِ ..

بِلَحْنِ مِنْ شِفَاْهِ الدَّرْبِ مَجْرُوحِ ..

أَلُمُّ هَوَاكِ ...

وَالأَّوْثَانُ سَادِرَة''

يَمَجُّ النَّارَ كَاهِنُهَا

وَكَاهِنَةُ تُطَالِعُ غَيْبَهُ ..

وَالغَيْبُ مَشْلُوْلُ التَّسَابِيحِ .

أَلُمُّ هَوَاكِ ..

أَقْرَأُهُ صَهِيلاً أَخْضَرَ القَسَمَاْتْ

وَمَهْرًا ..

فَارِسًا يَمْتَدُ مِنْ " صِفِّينْ "

يُحَطِّمُ صَخْرَةَ المَأْسَاةْ

يُذِيبُ الحَاْضِرَ الصَّخْرِيَّ أَنْفَاسًا رَبِيعِيَّة !

وَأَيَّامًا تُضِيءُ الدَّرْبَ بِالْكَلِمِ الإِلَهِيَّة ![1]

واضح من هذا المقطع أن الشاعر وظف كما هائلا من الأفعال المضارعة، ومن هذه الأفعال: "أَلُمُ، أُرَاعِي، أَرْوِيهِ، يَمُجُّ، تُطَالِعُ، أَقْرَأُهُ، يَمْتَدُ، يُحَطِمُ، يُذِيبُ تُضِيُء" تتصاعد

(1) مصطفة محمد الغماري ، أسرار الغربة ، مطبعة لافوميك أفريل 1985 ، دون ذكر عدد الطبعة ، ص :57 ، 58 .

نحو اتجاه واحد هو العزم على تحطيم صخرة المأساة، وهو إشارة إلى الواقع المرير الذي يحياه الشاعر لذلك وصفه بالصخرة ليوحي بالصلابة والتحجر، والشاعر لأجل هذا يريد تحطيم هذه الصخرة ليحقق أياما تضيء الدّرب بالكلم الإلهية، وهذا العزم والصمود أمام الواقع المأساوي الذي يرفضه الشاعر يتجلى في طغيان الأفعال المضارعة، وتكرار الصيغة الواحدة ثلاث مرات "أَلمُّ، أَلمُّ، أَلمُّ"، وهذه الصيغة لها بعد كيفي مساوٍ للبعد الكمي في فضاء النص، فهذا التكرار الذي اعتمده الشاعر تأكيدا على الملاذ المتسع الذي يجده عند اعتناقه العقيدة الإسلامية التي يستمد منها قوته وعزمه، وهكذا نجد الفعل المضارع عنده ملائما للمعنى المراد، ومعبرا عن الدلالة في التركيب، فإنه يُطَوعُ لغويًا ليعبر عن دلالات شتى.

وإذا رجعنا إلى أبيات القصيدة السابقة الذكر وجدنا الفعل المضارع يأتي خبرا مثل: "وَكَاهِنَةُ تُطَالِعُ غَيْبَهُ"، ويأتي وصفا مثل:" فَارِسًا يَمْتَدُّ مِنْ صِفّيْنْ وَأَيَّامًا تُضِيءُ الدَّرْبَ بالكَلِمِ الإلَهيَّة".

ولو تأملنا الصور المكثفة في المقطع السابق لألفينا للفعل المضارع فيها الفضل فجميع الأفعال المضارعة التي استخدمها الشاعر قد اشتركت في رسم الصورة الفنية بحيث يكون كل فعل من هذا المقطع الشعري جزءا من الصورة أو مساعدا على إكمال معالمها، فالفعل "أَلُمّ " مثلا يرسم صورة الملاذ الذي يشعر به الشاعر عند اعتناق عقيدته، فالعقيدة لدى الغماري هي الماضي بعزه ومجده والفعل "أُرَاعِي" يرسم لنا شوق الشاعر، وتطلعه لها، فيعيش الشاعر بين الواقع والحلم الجميل، والفعل "يُحَطِّمُ" يرسم صورة التهديم والتخريب حين يصرخ الشاعر ساخطا على حاضره المأساوي الذي يعيشه العالم العربي الذي لا يملك من قوة الإسلام

ما يجعله قائد الركب، وكذا نجد أن الفعل المضارع عند شاعرنا يأتي ملائما للمعنى الذي يريد التعبير عنه حسب وضعه في التركيب وإنه يطوع لغويا للتعبير عن دلالات شتى، والمضارع بهذه الصورة له دورًا في الأداء الفني وعلى هذا النحو تكثر نسبة مجيء الفعل المضارع في قصائد الغماري حيث قمنا بإحصاء عدد الأفعال ونسبة حضورها في القصائد التي اخترناها للدراسة فكانت صيغة المضارع طاغية على الوحدات الفعلية بتواتر بلغ "704 فعلا مضارع"، أي بنسبة "71.45%"، حيث لم تبلغ صيغة الماضي إلا "262 مرة "بنسبة "25.71% " في حين أن صيغة الأمر لم ترد إلا "ثلاثين مرة" فشكلت نسبة مئوية ضئيلة جدا حيث بلغت "2.94%"، والجدوال الآتية توضح لنا نسبة ورود صيغة المضارع في قصائد الغماري، وطغيانها على صيغتي الماضي والأمر.

1. ديوان أسرار الغربة:

جدول رقم (02)

القصيدة	الصيغـة	المثـــــــال	عدد الأفعال المضارعة	النسبة المئوية	ملاحظـــات
حـرام	أفعل ، نفعل يفعل ، نفاعل ينفعل ، يتفعل	أَذْوِي ، أَلُوبُ ، تطويني ، تصلب ، أقاد ، يبث ، ينتثر ، يضم نسافر ، نفتش ، يتسكع ، تضاجع ، تنتقل ، أذكر ، سيلهب ، يلهب نلملم ، نعتصر ، يسفح ، تصدأ ، ترن ، تنتثر ، يشربها ، تحسوني تحسو، يغيم ، يزدهر ، يندمل ، ألوب	30 فعلا	%69.76	تكرار صيغة ألوب مرتين وصيغة يلهب مرتين وصيغة ترن مرتين
ثورة صوفية	ينفعل يفعل تفعل	ينتحر ، يموت ، تبكيه ، تعصرني ، تسقيه ، يشرب ، يمخر، يملأ يشرب ، تلوب ، تلهث ، تركض ، تنبت ، يعشق ، يولول ، يمطر تورق ، تركض ، يجوس ، يخضل ، يطوي ، تمطر ، أترع أختار تمرح ، ترف ، يخلد .	28 فعلا	% 68.29	تكرار صيغة يشرب تلوب ، تركض مرتين
بين يدي إقبال		نسافر ، تلوب ، تمعن ، يحمل ، ينكر ، يرفرف ، يخضر ، يتماوج تورق ، يسكر ، يجوب ، يبعث ، يجوب ، يزهر ، تركض ، يعصر ، تلوح ، تجهض ، تنشل، تحلو، يمضغ، يريغ، تنهل،تزهو، تحاصر تهتف، يورق، تتوثب، ينثال، تمتد ، أروي ، أختصر ، أسقيك أعتصر .	34	%75.55	تكرار صيغة يجوب مرتين
معزوفة الألم		يحترق ، يجتث ، يخنق ، تشرب، أكل ، تمخر ، تشل ، تنتحر يروي ، تفوح ، تعلك ، يذوي ، يحفر ، تسلي ، ترفض ، تلهث تلوب ، تنتهل ، يزهر ، يسكب ، تمد ، تخضل، يسكن ، يعشق ، أمد أطوي ، ألم ، أهوى ، أحترق ، أسأم ، يصلب ، ترود ، أختار سأجني ، أغبق ، أهزم .	35	%70	
شكوى		يقتات، تركض ، تركض ، تعصر ، يشرب ، يسخر ، يخفق ، يناغي تترجم ، تخضل ، يقتات ، نضرب ، تسكر ، تكبر ، تبقى ، يمد ترف، تبقى ، تبقى ، يزهر ، يسلم .	21	%72.41	تكرار صيغة تركض يقتات مرتين أما صيغة تبقى ثلاث مرات
ســـراب		يغرينا ، نلهث ، تلهث ، نهوى ، توقض، يصحو، يسخر، تسقلنا تهوى ، تجلو، تزرع ، نهوى ، نركع ، نسكر ، نشرب ، يكبر ،يكبر يكبر ، نصحو، يشمخ ، ينفخ ، تصلب، توغل، تزهر، يرعد ، أقرأ يمد ، تهوى ، يبايع ، يرود ،يمطر ، يورق ، أشهد ، تهادى، يرف تزرعني ، تخضوضر، يطيب، تختمر، تنزع ، نستشعر، تأبى يعتصر، يلوب ، يستجدي، يأتمر، يستسقى ، ينتثر، يغيم ، يوغل، يمتد ، ينتحر، أكبر، تكبر، تسكر.	55	%84.61	تكرار صيغة نلهث مرتين وصيغة يهوى ثلاث مرات وصيغة يكبر خمس مرات وصيغة تزرع مرتين

2. ديوان قصائد مجاهدة:

جدول رقم (03)

القصيدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال المضارعة	النسبة المئوية	ملاحظات
تحدي الموت في الدروب المهاجرة		تستمعين، تثمر ، ترتقبين ، تسقيني ، تنبت ينسى ، يعشق يلقاك ، يزرع ، ستقهر.	10	%55.55	
إياك يأبى الدرب		تنفك ، يحفر، يدور، يفيء ، يستمرئ ، يعصر ، تسخر، يندى يعب ، تبرعم ، يشل ، تفنى ، تذوب ، تولول ، تلم ، تغيم تدور، ، تلهث، تحبو ، تتآى ، تشرئب ، تشدها ، يتيه يتهاطلون يعانقون ، تمتد ، تزهر ، تشل ، تفك ، تلهم ، تتخايل ، تتواثب يأبى ، يأبى .	34	%75.55	تكرار صيغة يأبى مرتين
الدرب لا يجفو صاحبه		يكبر ، يضمد ، يثور ، يوري ، تعلك ، تنث ، يجفو ، تعتصر ، تلم ، يورق ، يخطو، يعرف ، تلحد ، تعوي ، تبتغي يتاجرون ، يضمرون ، يجن ، يحركها ، تمتد ، تنهار ، يكبر يزجون ، ينقض ، يختال ، تقتلع ، تترك ، يدمن ، تروي تذوب ، ينمو ، تتيه ، يتاجر ، تزجيه ، أرى ، يعصف ، تغيب تشاب ، يدمن ، تندى ، تلف ، تختبر ، تنصب ، تميد ، تميد ترويها ، ألوب ، تلتف ، تلتف ، تبدد ، أفني ، تذوب ، أبحر أستنير ، تعلم ، تخاتل ، يثور ، تثير ، تثور ، تتعرف ترسم يكبر ، تضيئ ، تخايل ، يضيء ، تجود ، أراك ، يسخر أراك تنسج ، أراك ، تصيح ، تغري ، تندى ، تنطلق، تشدو تضيء ينمو ، تلد ، ترويك ، تستهدي ، تهدين ، تظل ، تلد .	84	%67.69	تكرار صيغة يكبر مرتين وصيغة تلتف وتميد وتثور مرتين أما صيغة أراك ثلاث مرات.

3. ديوان بوح في موسم الأسرار:

جدول رقم (04)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال المضارعة	النسبة المئوية	ملاحظات
مدي مضاءك		يضيء ، تشرق ، يفور ، يورق ، إنسفحت ، تعرق ، يشرئب تعبق ، تلم ، يلم ، يحجب ، يخنق ، ينساب ، يخترق ، يخفق تخاصره ، تنمو ، يجن ، تلوكه ، يلوكها ، تغمق ، تحاصر ، تباع تهون ، تستباح ، يهين ، يمطر ، يعز ، تنتخي ، يصوغني أشاء يشاء ، تخنقها ، نوغل ، نضم ، نرويك ، يروم ، تمتد تضل نمضغ ، نحياه ، يديرها ، ترهب ، تصابى ، تطاول، يلتهب ، تدك يغرز ، يحدوها ، يورق ، تحدوه ، يروق، تضيء، يتاجرون يضيق ، يزدهر .	56	%70.37	
ألم سواك		ألم ، ألم ، ألم ، أراعي ، أرويه ، يمج ، تطالع ، ألم ، أقرأ يمتد، يحطم ، يذيب ، تضيء ، ألم ، ألم ، أصنع ، نهيم ، توغل أسكل ، ألملم ، أدفن ، تكبر ، تكبر ، يصنعون ، تمتد ، تشتد نساير ، يطول ، يأتي ، يبكي ، نلوذ ، ننميه ، يورق ، أسائل يغرينا ، يغرينا ، يغرينا ، يقتل ، يسلب ، ينقض ، تكبر ، تمتد يهوي ، يضيء ، تورق .	45	%91.83	تكرار صيغة ألم ست مرات تكرار صيغة تكبر ثلاث مرات وصيغة يغرينا ثلاث مرات .
أحببتُ حب الخير		ينفى ، يصحو ، تورق ، أغل، يغريني ، أكن ، يجن ، تخضر تحمل ، يوحي ، تندى ، أغليه ، تستدر ، يجيب ، يموج ، ترفض ترى ، تفني ، يسافر ، يعاطيها ، تناوح ، تتلى ، يجلى ، تحسو تقرأ ، تنم ، تعلى ، تخايل ، يفور ، يعد ، تورق ، يكفر ، تنجل يزجى ، يبلغ .	35	%61.40	
هم الآن..		يبكون ، يبكون ، تسمرن ، يبكون ، يختصر ، تورق ، يبكون تصدأ ، يخبو ، يبكون ، يكفر ، يورق ، تسكن ، تعقص تحضرت ، تغربت ، ينضح ، يبدأ ، تحضرت ، ينشعب ، تثقله تضخم ، تورم ، ينسل ، تغني ، تسترق ، يصرخ ، يجن ، تأتي تحضرت ، تجزمت ، تحزمت ، تبشر ، تشهد ، تهوى ، تنفى تبعث ، يورق ، نشرب ، يسكرون ، نروي ، نستطيع ، نستطيع نستطيع ، تزجي ، ينمو ، يكفر ، يأبى ، يرفض ، يسترق .	50	%78.12	تكرار صيغة يبكون أربع مرات وصيغة نستطيع ثلاث مرات.

4. ديوان مقاطع من ديوان الرفض:

جدول رقم (05)

القصيدة	الصيغة	المثـــال	عدد الأفعال المضارعة	النسبة المئوية	ملاحظات
مقاطع من ديوان الرفض		آتيك ، آتيك ، آتيك ، آتيك ، آتيك ، يثور ، تزهر ، أترك ، يلمع يرفض ، تكبر ، آتيك ، تفيء ، تضيء ، نرفض ، تلعن ، يرى تخضوضر ، تهزأ ، نرفض ، ينعت ، تموت ، تكفر ، تستوطن تمارس ، يصغر ، يكبر ، نولد ، نكبر ، تزيف ، تمارس يسخرون ،يسكنون ، نشرق ، تنتحر ، يرقص ، نمارس ، تنكسر تسكري تمضي ، يلهث ، تستنهض ، ترفع ، تصنع ، يباع نعصره ، ندمن ، ندمن .	50	%89.28	تكرار صيغة آتيك خمس مرات وصيغة نرفض خمس مرات أما صيغة تمارس ثلاث مرات .
بسراءة		يزرع ، يكبر ، نسخر ، يكبر تزهى ، تفور ، يمور ، تهوى ، تنام يثور ، تنيس ، نضل ، تطل ، تباع ، ينوء ، تعاقره ، تحتفل تمد تلوك ، نسامح ، يبيع ، يبيع ، يلهث ، تأرن ، يصغر يشتري يلجم ، يصرخ ، نكفر ، يحملها ، يلمع ، أراك ، يسلم تلهب ، أغلو أهواك .	36	%59.01	

5. حديث الشمس و الذاكرة:

جدول رقم (06)

القصيدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال المضارعة	النسبة المئوية	ملاحظـــات
حديث الشمس والذاكرة		يندلع ، أعتصر ، يكبر ، يكبر ، تمتد ، أراهن ، يزدهر ، ينطلق تيأس، تنتحر ، يمتد ، يمتد ، يحاول ، يحاول ، يحاول ، تسافر يريدون ، يبيع ، يبحث ، تخبئها ، يضيق ، يتسع ، أتقيأ ، يعبرني تلفحه ، يسافر ، تقطر ، ترصد ، تباع ، تزرع ، أقاتل ، أحيا أموت أحيا ، أسافر ، أرحل ، أعرف ، تخضر ، أعرف يحدثني ، أعرف تعشب .	42	%59.01	تكرار صيغة يكبر ويمتد مرتين وتكرار صيغة يحاول وأعرف ثلاث مرات .
(قندهار) المقاتلة :		تدميك ، يخضر ، يمطر ، تزهى ، يندى ، تغني ، تمتد ، تنمو يمتد يواري ، تدار ، يعتلك ، يعفي ، يجري ، يغشاه ، تغريه يغريه يعلم يهوى ، يهوى ، يشاء ، تهوى ، تغشى ، نبكي يرفض ، تحمل تتنزى ، نقاتل ، يورق ، تختال ، نقاتل .	31	%63.26	تكرار صيغة يغريه ، ونقاتل مرتين ، أما صيغة ، يهوى ثلاث مرات .
من يرد التتار ؟		يرد ، يرد ، يعبر ، نجتر ، يرد ، يرد ، يرد ، يتوج ، تنعرى ، نمارس نتعرى ، نهتف ، نتغنى ، نهتف ، ندمن ، يعلم ، يعلمون ، تعلك يرد يستجيب ، يستجيب ، تغيب ، تغيب ، تغيب .	23	%54.76	تكرار صيغة يرد خمس مرات وصيغة تغيب ثلاث مرات أما صيغة نتعرى نهتف يعلم يستجيب فكل واحدة من هذه الصيغ مرتين
على هامش (الثاج)		يلقح ، ينسل ، تواري ،تواريها ، ينآى، يعصرون ، تنسل ، توسع يتدلى ، تدلى ، تحتضر ، يعشقون ، تغتال ، يتوارى ، تغني تنمو تندس ، تزكي ، يتصبى ،يتصباها ، تمتد ، ينمو ، تكبر ، يلقح ينسل	25	%89.28	تكرار صيغة ينسل ثلاث مرات أما صيغة يلقح مرتين

يتضح لنا من خلال تتبعنا للأفعال المضارعة، وإحصائنا لها، ونسبة ورودها في القصائد التي اخترناها نموذجا للدراسة، أن الفعل المضارع هو الغالب على الأفعال الأخرى في نسبة وروده، ولعل العلة في ذلك هي أن الشاعر ينطلق في التفكير الذي يجسده إلى خطاب من حاضره، ثم يسترجع ما حوته ذاكرته في الماضي من تجارب عاشها مرتبطة بحياته، أما المستقبل، فلا يلتفت إليه إلا تخيلا أو تأملا وترجيا، و أكثر من استخدام الفعل المضارع

المهيمن على قصائده فكانت تفيض بالصور التي تحمل لقرائه ثورته على الحاضر وأمله في غد أفضل وانتصارات واعدة، فيقول:

لَمْ نَزَلْ فِي غُرْبَةِ العَصْرِ نُقَاتِلْ

مِنْ يَدَيْنَا يُورِقُ الفَجْرُ .. وَتَخْتَالُ السَّنَابِلْ

مِنْ جَرَاحِ الدَّرْبِ لِلسَّارِينَ آلاَفُ المَشَاعِلْ

لَمْ نَزَلْ فِي ' قَنْدَهَارْ ' الكِبْرُ فِي ' طَهْرَانْ '

نَارًا وَجَداوِلْ ..

لَمْ نَزَلْ فِي غُرْبَةِ العَصْرِ نُقَاتِلْ [1]

ويعني بقوله " **لَمْ نَزَلْ فِي غُرْبَةِ الْعَصْرِ نُقَاتِلْ** " الثورة على الواقع في هذه الغربة الجهادية، وتكرار الفعل المضارع "نُقَاتِلْ" يدل على استمرارية الحدث في الزمن الحاضر والمستقبل، لذلك كان التعبير بالزمن المضارع كما ترى الدكتورة "خالدة سعيد" هي القصيدة التي تسكن المستقبل وتمتلئ بفرح الآتي ونشوة الحلم وترسم المستقبل على صورة آمالها[2].

إن الفعل المضارع قادر على بث الحركة بالعديد من الصور، فإن كان الفعل الماضي يدل على الانقضاء أو توقف الحركة فالفعل المضارع يدل على حركة تموج في الخيال بالعديد من الصور، فالفعل "نُقَاتِلْ" أكثر دلالة وصورة في المخيلة من الفعل "قَتَلَ"، فنجد الفعل قتل معناه كفّ عن القتل، أما الفعل"نقاتل" مقترن بحركة، وبالفاعل والزمن، لذلك كانت العبارة الشعرية عند "الغماري "كثيرا ما تبدأ بفعل مضارع، وسواء أكان الشاعر على وعي بذلك أم لا،

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ، دون ذكر عدد الطبعة ، ص : 75 .
(2) خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دار العودة بيروت ، ط 2 ، دون ذكر تاريخ الطبعة ، ص : 98 .

فالمهم أن الذي وجدناه هو أن الفعل المضارع في عبارات الشاعر هو النبع الدّفاق في إنثيال الكثير من صوره.

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

أولا: صيغة "فَعَلَ":

ورد بناء – فَعَلَ – في قصائد الغماري التي بناها على نموذج التفعيلة دالا على القيام بالفعل والعمل، وأغلب أفعاله متعدية وهو "أكثر الأفعال عددا لأنه الفعل الحقيقي الذي يدل غالبا على العمل والحركة، والفعل إطلاقا لذلك فهو أكثر تصرفا إذ تقابله ثلاث صيغ في المضارع[1]، وقد قمت باستقراء الصيغ الصرفية التي وردت على وزن "فَعَلَ"، والجداول الآتية توضح تواتر الصيغة الواردة في كل قصيدة اخترناها نموذجا للدراسة.

(1) الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تقديم صالح القرمادي، نشر وتوزيع عبد الكريم عبد الله، تونس ط3، 1992، ص:89 .

1. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (07)

القصيدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـــات
حرام	فعل	غام ، مات ، طوى ، صلب ، لاب ، سفح ، لهب حسا ، صدأ، عصر ، رن .	12	%28.57	تكرار صيغة رن مرتين
ثورة صوفية	فعل	صدأ ، حسا ، مات ، عصر ، مات ، ملأ ، خلد ورق خضل ، لهث ، صلب ، بكى ، مخر ، منح ، سلب ،لاب ، ركض ، غام ، نبت ، عشق ، جاس طوى .	22	%52.38	
معزوفة الألم	فعل	روى ، فاح ، علك ، ذوى ، حفر ، رفض ، لهث لاب ، ماج ، سلب ، عشق ، خضل ، رأى شمخ سكن .	15	%75	
شكوى	فعل	ركض ، عصر ، خفق ، ذاب ، دنى ، كان ضرب ، سكر ، بقى .	9	%27	
بين يدي إقبال	فعل	لاب ، حمل ، عرف ، ورق ، سكر ، جاب ، بعث ركض ، عصر ، لاح ، جهض ، سال ، جلا رفض ، مضغ ، راع ، نهل .	17	%36.95	
سـراب	فعل	لهث ، هوى ، صحا ، صقل ، جلا ، زرع ، ركع سكر ، مال ، لاذ ، طاف ، لاح ، مضغ ، نفخ صلب ، وغل ، رعد ،راد ، مطر ، طاب ، أبى لاب ، غام .	23	%14.95	

2. ديوان مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (08)

القصيدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
مقاطع من ديوان الرفض	فعل	أرى ، ولد، ورق، زرع، عصر، مات، نمى، وفى، رفع، صنع،..... سكن لمع، لهث، ثار، رفض، أتى، شل.	21	%15.51	تكرار الفعل آتيك ست مرات شلت مرتين ندمن مرتين نرفض أربع مرات نمارس مرتين
براءة	فعل	كفر، لاك، أرن، غمد، فار، هوى، نام، ماس.	8	% 12.90	

3. ديوان قصائـد مجاهـدة

جدول رقم (09)

القصيـــدة	الصيغة	المثـــــــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فعل	نبت، عشق،زرع، سقى، قهر،همس، بقى	7	%33.33	
دم وثورة	فعل	صلب ، شاخ ، ورق ، حبل ، نمى قرع	6	%12.24	
آلاك يأبى الدرب	فعل	سكر، أبى، حفر، وفى، عصر، ندى، تاه، ذاب، عام، لهث،حبى، ناء.	12	% 28.57	
الدرب لا يجفو صاحبه	فعل	عشق، ثار، جفى، ورق، عرف، رأى، نمى ، باع، عصف، صبر، ألف، ذاب، روى، علك، لحد، عوى، ترك، تاه، كان، شاخ، غرق.	21	% 13.90	

4. ديوان حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (10)

القصيـدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحضـات
حديث الشمس و الذاكرة	فعل	ذاق، عبر، هان، لفح، زرع، عدى، كفر، تاب، باع، كان، سكر، عاج، قتل.	13	%16.25	
قندهار	فعل	سكر ، شاخ، عدا، كان، زرع، غال، نمى هوى، حمل، غام، غشى، مطر، ندى، رفض جرى، بكى	16	%32	
من يرد التتار	فعل	قال ، جرف ، غال ، منح ، سكب ، حلم ، كان شاخ سكر ، عبر ، عدا ، زرع غام ، هتف.	14	%31.81	
على هامش لقاح	فعل	ناء ، عصر ، عشق ، نمى ، زكى .	5	%17.24	
ألم هواك	فعل	هاج ، ذ اب ، هام ، وغل ، طال ، أبى ، صاد غاص . بكى ، لاذ ، نمى ، ورق ، قتل ، سلب جاع ، سد ، هوى ، ورق	18	%37.5	ماج يموج موجانا أي هاج واضطرب
أحب حب الخير	فعل	دنا، نفى ، صحا ، ورق ، نام ، وق راق، جن حمل، وحى، ثار، سكب، مد، رأى، ماج، رفض، فنى، شد، رأى ، فح، فح، تلى، جلا جسا، قرأ، نم، رعف، فار، عاش، غدى، شاد، صنع، ورق، كفر، سجن، زج، عبد، ساق، بلغ.	39	%62.90	زج يزج زجا بالشيء أي رمى به يفح فحيح النائم إذا نفخ في نومه

5. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (11)

القصيدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
مدي مضاءك	فعل	ورق، وضأ، شاء،عبق، فار، حجب، خنق، دمى، لاك، باع، هان، هام، مطر، صاغ، وغل، روى، غال، رام، مضغ، سكر، دار، لهب، شاد، غرز.	24	%30.37	

يتبين لنا من خلال الجداول السابقة أن الشاعر استخدم صيغة " فَعَلَ " ، وكانت نسبة ورودها في القصائد تقدر بـ: 38.49%، وهذه النسبة تعكس مجموع النسب الواردة في القصائد التي اتخذناها نموذجا للدراسة، كما نلاحظ استخدام الشاعر هذه الصيغة مكررا عدة أفعال بنفس الصيغة، والمعنى في قصائده، بل في القصيدة الواحدة، وربما يرجع هذا لشدة حاجة الشاعر النفسية إلى التعبير بها وتأكيدا على الحدث والزمن بصوت الفعل نفسه مثل صيغة الفعل "عَرَفْتَ " في قصيدته – بين أيدي إقبال – ، يقول الغماري:

عَرَفْتَ الحُبَّ يَا إِقْبَالُ ..

كَيْفَ ؟ أَيُنْكِرُ الوَتَرُ ؟

شَمِيمُ العِطْرِ مِنْ لَيْلاَهُ حِينَ يُرَفْرِفُ السَّمَرُ

عَرَفْتَ الحُبَّ فِي حَرْفٍ إِذَا إِنْطَلَقَا

وَشَاهَدْتَ الهَوَى فِي الحَرْفِ مُخْتَرِقَا

عَرَفْتَ الحُبَّ ..

عَرَفْتَ الحُبَّ قَافِلَةً مِنَ الإِيمَان[1]

إن تكرار صيغة الفعل "عَرَفْتَ" يتضمن الدلالة الماضية على تجسيد الحدث الفعلي الذي دأب الشاعر على تأكيده، وعلى هذا نجد الشاعر يكرر صيغة" فَعَلَ" مثل: "وَرَقَ، سَكَر، عَصَرَ، مَضَغَ، صَلَبَ، مَطَر، مَاتَ، لَهَثَ، عَلَكَ، ذَوَى، حَفَرَ، نَبَتَ، بَكَى".

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص: 104 .

إن هذه الأفعال التي جاءت على صيغة "فَعَلَ" تعبر عن حالات نفسية كثيرة عاشها الشاعر فشكلت عالمه الشعري، "و يجئ بناء فعل – بفتح العين – للدلالة على الجمع، أو التفريق، أو الإعطاء، أو المنع، أو الامتناع، أو التحويل، أو الاستقرار، أو الستر، أو غير ذلك مما يصعب حصره من المعاني.[1]

ثانيا: صيغة "فَعِلَ":

وردت صيغة "فَعِلَ" بكسر العين قليلة في قصائد الشاعر، والجداول الآتية توضح لنا نسبة ورودها.

1. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (12)

القصيدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـــات
حرام	فعل	يشرب ، شرب ، ظمئت ، شربت ، بها شرابا نبضة العسل ، شرقت	4	% 9.52	تكرار صيغة شرب مرتين
ثورة صوفية	فعل	يشرب به شرب	2	4.72 %	تكرار كلمة الصيغة مرتين
معزوفة الألم	فعل	تشرب	2	3.77%	
شكوى	فعل	يشرب حضرت	2	6.66%	
سراب	فعل	نشرب	1	1.53 %	

(1) ابن عقيل ، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، دار العلوم الحديثة ، بيروت لبنان ، ط1 ، ج1 ، ص : 600 .

2. ديوان مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (13)

القصيدة	الصيغة	المثـال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
براءة	فعل	حسبوا التقدم أشامخ	1	% 1.61	
الدرب لا يجفو صاحبه	فعل	زهيت بها خيل الجهاد لأكرمته العشاق ترويها ، لما تزل ترويك يا تاريخنا ، سبعا شداد سبعا شدادا ...	**3**	%1.98	

3. ديوان حديث الشمس والذاكرة.

جدول رقم (14)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
قندهار المقاتلة	فعل	نسيتنا ، يعلم ، يعلمون نسي ، نسينا	4	%14	
من يرد التتار ؟	فعل	نسيتنا ، يعلم ، يعلمون ، نسي	5	%11.36	تكرار شيء 3 يعلم 2

4. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (15)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
مدي مضاءك	فعل	نرويك	1	%1.26	
هم الآن ..	فعل	تعقصُ ، عقص	1	%1.85	

يتضح لنا من خلال الجداول السابقة أن صيغة "فَعِلَ" جاءت بنسبة ضعيفة جدا في قصائد الشاعر، فقد وردت إحدى عشر مرة وهي: "**شَرِبَتْ، ظَمِئَتْ، شَرِقَتُ، خَضِرَتْ، حَسِبُوا، زَهِيَتْ، تَرْوِيكِ، تُدْمِيكِ، يَعْلِمُ، تَغْشِي، تَعْقِصُ**"، وقد جاءت هذه الأفعال في قوله:

فَقِفْ يَا حَامِلَ الأَقْدَاح

وَاشْهَدْ مَوْتَنَا حِينًا

عَلَى أَطْلاَلِ وَادِينَا

عَلَى نَجْوَى شَرِبَتْ بِهَا شَرَابًا نَبْضُهُ العَسَل

وَمِنْ شَكْوَى شَرِقْتُ بِهَا ..

فَجُرْحِي لَيْسَ يَنْدَمِل

وَهَا ظَمِئَتْ وَرَيْقَاتُ الرِّمَالِ السَّمَرُ

يَا سَاقِي بِأَعْمَاقِي [1]

أَمَا خَضِرَتْ عَلَى أَهْدَا

بِنَا النَّجْوَى ؟ أَمَاكُنَّا ؟ [2]

– حَسِبُوا التَّقَدُّمَ أَنْ نُسَامِحَ قَاتِلِينَا !

مَنْ أَيْتَمُوا ؟

مَنْ أَثْكَلُوا ؟

مَنْ أَرْمَلُوا ؟

مَنْ صَيَّرُوا غَدَنَا مَئِينَا ! [1]

زَهِيتِ هَا خَيْلُ الجِهَادِ ..

وَكَمْ تَعَطَّرَتْ المَقَابِرُ [2]

– قَنْدَهَارْ

لاَ السُّيُولُ الحُمْرُ تَدْمِيكِ .. وَلاَمُرُّ القَرَار[3]

---

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط 2 ، 1982 ، ص : 46 .
(2) المرجع نفسه نفسه ، ص : 146 .
(1) مصطفى محمد الغماري مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1989 ، بدون ذكر عدد الطبعة ، ص :71.
(2) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ط 2 ، 1982 ، ص : 181.
(3) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص : 71.

– لَوْ يَعْلَمُ المُدْمِنُونَ الشَّرَابَ السَّرَابَ

آهْ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ رُؤَى الإِقْتِرَابُ إِغْتِرَابُ[1]

– يَاأَيُّهَا المُتَحَضّرُ لَيْسَ التَّحَضُّرُ كَأْسَ طِلاَء !

وَغَانِيَةُ تَعْقِصُ الشَّعْرَ مُسْتَشْزَرَا لِلْعَلاَء ! [2]

العُشْقُ فِي لُغَةِ القُلُوبِ مَسَافَةُ ..

تَنْصَبُ قُطْرَةً !

وَتَمِيدُ فِي الشَّوْقِ الخَضِيلِ

وَتَمِيدُ أَنْدَادَ وَزَهْرَةُ !

لاَ كَرْمَةَ العُشَّاقِ تَرْوِيهَا ..

وَلاَ نـهْرَ المَجَرَّةُ ! [3]

نلاحظ على الصيغ الصرفية التي جاءت على وزن "فَعِلَ" أنها دالة على معان مختلفة، منها ما يدل على امتلاء "كشرب"، "ترويك"، و منها ما يدل على لون " كَخَضِرَ"، وما يدل على الظن والحسبان "كَحَسِبُوا"، وما يدل على فرح مثل: "زَهِيَتْ"، وما يدل على الاعتقاد الجازم واليقين "كَعَلِمَ"، وما يدل على حلية "تَعْقِصُ"، والحق أن صيغة "فَعِلَ" 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 أو لغير ذلك، وكل الصيغ المذكورة في الأمثلة، أفعال متعدية وأغلبها متعديا بحرف مثل: "شَرِبَتْ بِهَا، شَرِقْتُ بِهَا، ضَمِئَتْ بِأَعْمَاقِي، زَهِيَتْ بِهَا".

(1) المصدر نفسه ، ص : 79 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل 1985 ، ص : 121
(3) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ط 2 ، 1982 ، ص : 182 .

ثالثا: صيغة "فَعُلَ":

هي أقل الصيغ الصرفية ورودا في قصائد الغماري، و من الأفعال التي جاءت على هذه الصيغة هي: "تَكبُرُ، يَصغُرُ، حَلُمَتْ، تُثْقِلُهُ" و قد جاءت هذه الأفعال في قوله:

- فَأَكْبَرُ.. تَكْبُرُ المَأْسَاة.

فِي أَعْمَاقِ صَحْرَائِي[1]

وَتَكْبُرُ الصَّلاَةُ فِي إِشْرَاقِه الجِبَاهْ[2]

لِلْكُفْرِ غَنَّى طَائِرٌ تَمُوتُ فِي أَشْعَارِهِ الأَشْعَارُ !

وَيَصْغُرُ الأَلَمُ

وَيَكْبُرُ التَّسَكُّعُ السَّأْمُ[3]

نُولَدُ فِي أَيَّامِهَا

نَكْبُرُ فِي أَحْلاَمِهَا[4]

- كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورْ

بِالْحُلْمِ يَكْبُرُ فِي إِنْتِمَاءِ القَادِمِينَ مِنَ الثُّغُورْ

وَتَسْخُرُ حِينَ يَكْبُرُ هَمُّهُمْ بَيْنَ المَرَايَا وَالقُشُورْ [5]

- الوَعْدُ يَكْبُرُ فِي المِسَاحَة...

- وَيُضَمِّدُ الوَادِي جِرَاحَهُ

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ط 2 ، 1982 ، ص : 180 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص 22
(3) المصدر نفسه، ص: 22 ، 23 .
(4) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص: 26.
(5) المصدر نفسه، ص: 67.

– عَبْرَ الجِرَاحِ الخُضْرِ يَكْبُرُ يَاجَزَائِرُ أَلْفَ عِيدْ

– يَاعِيدَهَا العِشْرِين!

– أَوْرَاسُ ..

يَكْبُرُ فِي مَدَاهِ مَوَاسم ا رَيَّا الوُعُودْ

– يَكْبُرُ دِفْءُ الفَوَاصِلْ ..

وَيَكْبُرُ نَسْلُ السَّلاَسِلْ

– بَاحِثًا عَنْ قِصَّةٍ تَكْبُرُ فِي الرُّعْبِ

– وَبُعْد'' لاَيَكُونُ ...!

– حَلُمَتْ بِنَا سَمَرُ الظِّلاَلِ

– لِيَنْشَعِبَ الشَّعْبُ فِي يَوْمِهِ الصَّعْبُ !

تُثْقِلُهُ حَاجِيَاتُ المَسَاءِ ! [1]

– وَتَكْبُرُ ..

تَكْبُرُ الرُّؤْيَا بِحَجْمِكِ يَا سَمَوَاتِي

وَتَكْبُرُ فِيكِ يَازَمَنِي المَشَاوِيرُ !

وَتَمْتَدُّ .. [2]

كل الصيغ المذكورة في هذه الأمثلة أفعال لازمة لأن "كل فعل' فَعُلَ ' فهو غير متعد إلى مفعول لأنه فِعْلْ الفاعل في نفسه، وتأويله الانتقال، وذلك قولك كَرُمَ عَبْدُ الله، وظَرُفَ

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، أفريل ، 1985 ، ص : 77
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، أفريل ، 1985 ، ص : 77

عَبْدُ الله، وتأويل قولي الانتقال إنما هو انتقال من حال إلى حال تقول ما كان كريما ولقد كرم، وما كان شريفا ولقد شرف فهذا تأويله"[1]

أما الدلالة التي أفادتها الصيغ التي استخدمها الشاعر على وزن 'فَعُلَ' فقد أفادت التعجب وأن معناه صار كالغريزة، و"ليجيء بناء فَعُلَ بضم العين إلا للدلالة على غريزة أو طبيعة نحو جَدُرَ فلان بالأمر، خَطُرَ قَدَرُه، وإذا أريد التعجب بفعل أو المدح به صار إلى هذه، نحو قَضُوَا الرَّجُلُ، وعَلُمَ بمعنى مَا أَقْضَاهُ ومَا أَعْمَلُهُ"[2].

عندما يقول الشاعر: "**تَكْبُرُ المَأْسَاةُ**" فقد أراد التعجب بمعنى ما أكبرها ويَصْغُرُ الألم بمعنى ما أصغره، وتَثْقِلُهُ حاجيات المساء بمعنى ما أثقلها، أما الفعل 'حَلُمَتْ' يدل على صفة خلقية لأن حَلُمَ بمعنى سكن عند الغضب وسامح في حين أنه قادر على رد الفعل، وهذه صفة خلقية من صفات النفس الطيبة المتخلقة، ومن خلال ما سبق نلاحظ أن صيغ الفعل الثلاثي المجرد التي استخدمها الشاعر قد جاءت بنسب متفاوتة فكانت صيغة 'فَعَلَ' بفتح العين تحتل المرتبة الأولى في الاستخدام، ثم تليها صيغة فعِل بكسر العين، وأخيرا فعُل بضم العين أما دلالة صيغة فعَل بفتح العين كانت تعبر عن معان كثيرة يصعب حصرها،فمنها الجمع والتفريق والإعطاء والمنع والغلبة والتحول والسير، أما بناء فعِل بكسر العين فقد دلَّ على الأعراض وغير ذلك نحو" ضَمِيءَ"، وأما فعُل بضم العين فقد جاء دالا على غريزة أو طبيعة وما أشبه ذلك.

(1) المبرد أبو العباس : محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة والآداب ، مكتبة المعارف بيروت ، الجزء الأول ص : 366 .
(2) ينظر ابن عقيل ، شرح بن عقيل ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ج 2 ، دار العلوم الحيثة ، بيروت ، ص : 599

رابعا: صيغة "فَعَّلَ":

ورد بناء 'فعَّل' بتضعيف العين ثمان مرات توزع حسب المعاني التالية:

أ . التعدية: 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 عَلِمَ المتعدية إلى اثنين أن تنقل بالتضعيف إلى ثلاثة ، وعلق على هذا بأنه لا يشهد له سماع ولا قياس"[1]

وقد جاء لهذا المعنى : شرَّدتهم، غرَّقتهم، صيَّروا، و يُلَقَّح في قوله:

غَرَّقَتْهُم فَحَّةُ الطِّينِ صِرَاعًا طَبَقِيا[2]

شَرَّدَتْنَا فِي مَنَافِي الجُوعْ[3]

فالفعلان: 'غرَّق'، 'وشرَّد' لازمان في صيغة الثلاثي، وقد تعديا إلى مفعول

ب . المبالغة:

ومن الأفعال التي دلت على هذا المعنى: "نفتَّش، هوَّمت، يتوَّج " في قوله:

نُفَتِّشُ عَنْ مَعَانِي الشَّوْقِ وَالإِيمَانِ وَالتَّوْحِيدِ وَالوِحْدَة[4]

هَوَّمَتْ كَالقَنَابِلِ مَجْنُونَةٌ هَذِهِ الرِّيحْ ..

مُثْقَلَةٌ بِاللَّيَالِي الكِبَارْ[5]

(1) ابن هشام جمال الدين الأنصاري، مغني اللبيب، ط5، دار الفكر بيروت 1979، ص: 680 .
(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 75 .
(3) المرجع نفسه، ص: 83 .
(4) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية، للنشر و التوزيع، ط 2، 1982، ص: 44 .
(5) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص: 78 .

يَا زَمَانَا يَتُوجُ فِيهِ اليَهُود[1]

جـ . التحويـل: ويتجلى في قوله:

مَنْ صَيَّرُوا غَدَنَا مَئِينَا ! ؟

مَزْقًا وَأَمْشَاجًا وَطِينَا

وَلِسَانُنَا مَسْخًا هَجِينَا[2]

فالفعل 'هوَّمت' يدل على كثرة التهويم لهذه الريح التي تعصف بكيان الشاعر والفعل 'غرَّقته' يوحي بالمبالغة في السقوط والانهزام.

خامسا: صيغة 'أَفْعَلَ':

لقد وردت هذه الصيغة في قصائد الغماري بنسب قليلة كما يوضح الجدول الآتي:

1. ديوان أسرار الغربة.

جدول رقم (16)

القصيـدة	الصيغة	المثـــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
حرام	أفعل	أذوي، ألوب، أذكر، أشهد، ألوب ، أشدو	6	%11.90	تكرار صيغة ألوب مرتين
ثورة صوفية	أفعل	أترع ، أفني ، أفني	3	%7.14	تكرارصيغة أفني مرتين
بين يدي إقبال	أفعل	أروي ، أسقيك	2	%4.65	
معزوفة الألم	أفعل	أمد ، أطوي ، ألم ، أهوى أسأم أجني ، أغبق ، أهزم	8	%15.09	
سراب	أفعل	أسقي ، أقرأ ، أشهد ، أكبر	3	%6.15	

(1) المصدر نفسه، ص: 78.
(2) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 72 .

2. مقاطع من ديوان الرفض.

جدول رقم (17)

القصيـدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظــات
مقاطع من ديوان الرفض	أفعل	أترك	1	% 1.72	
براءة	أفعل	أسلم ، أرجف ، أراك ، أغلو أهواك	5	3.22%	

3. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (18)

القصـيدة	الصيغة	المثـــــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	أفعل	أمطر ، أمطر	2	9.52%	تكرار صيغة أمطر
إيلاك يأبى الدرب	أفعل	أزرعي ، أسكلي	2	4.76%	
الدرب لايجفو صاحبه	أفعل	أمطر ، أمطر ، أسلم ، ألوب ،أفنى أثقلت ، أصدأ ، أرى ، أقاموا	9	5.29%	

4. بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (19)

القصيدة	الصيغة	المثـــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
مدي مضاءك	أفعل	أشاء	1	1.26%	
ألم هواك	أفعل	ألم، أراعي، أرويه، أقرأه، أصنع أسكر، أدفن	12	29.16%	تكرار صيغة ألم ست مرات
أحببت حب الخير	أفعل	أغلو ، أسكب ، أغليه ، اسم وه ، أقاموا	5	%8.06	

5. ديوان حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (20)

القصيدة	الصيغة	المـــــثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
حديث الشمس والذاكرة	أفعل	أرجف ، أتقيأ، أحيى ، أموت ، أراهن ، أسافر ، أرحل ، أعرف ، أعرف ، أعرف	9	%26.19	تكرار صيغة أعرف ثلاث مرات

– وقد جاءت هذه الصيغة – في قصائد الغماري – دالة على المعاني التالية :

. التعدية: ورد لهذه الدلالة الأفعال الآتية: "أشهد، أشدو، أترع، أفني، أروي، أسقيك، أمد، أطوي، ألم، أسأم، أهوى، سأجني، أغبق، أهزم، أترك، أراك،ارجف، أسلم، أمطر، أرى، أسلم، أثقلت، أقاموا، ألم، أراعي، أرويه، أقرأه، أصنع، أسكر، أدفن، أغلو، أسكبي، أغليه، اسم وه، أقاموا، أتقيأ، أرحل، أعرف"، فكل هذه الصيغ جاءت أفعالاً لازمةً وصارت بدخول همزة القطع عليها متعدية إلى مفعول ما، ماعدا الصيغ: "أرى، أراك، اسم وه"، فهي متعدية إلى مفعولين.

. أفعل بمعنى "فَعَلَ": ورد لهذا المعنى في قول الشاعر:

أَ مَقَابِرُ الإِنْسَانِ ما شادوا ..

وَاسم وْهُ حَضَارَةً ! ؟ [1]

لقد جاءت هذه الصيغة بمعنى 'فَعَلَ'، وقد أفادت همزة القطع التأكيد لأن الزيادة مفيدة وإلا كانت عبثا"[2]، والمتأمل في الصيغ الصرفية التي جاءت على وزن 'أَفْعَلَ'، قد أسندت في غالبيتها إلى ضمائر من نوع واحد تمثلت في ضمير المتكلم ، فمثل هذا التوظيف 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 امتزاجا كليا، 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 جدا"[3]، وقد أضافت هذه الصيغ الصرفية التي جاءت على بناء 'أَفْعَلَ' عناصر أخرى إلى التركيب عن طريق تعديتها، والشاعر يستخدم هذه الصيغ بالاختيار منه بغرض التعبير عن موقف معين لأنها الأصح والأدق في توصيل ما يريد.

سادسا: صيغة " فَاعَلَ":

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل ، 1985 ، ص : 78 .
(2) ينظر ابن قتيبة أبو مجمد عبد الله بن مسلم (276 هـ)، أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة مصر ط 4 1963 ص:356.
(3) جريدة النصر، مقال: القصيدة النوفمبرية نشأتها موضوعاتها بناؤها بقلم الأستاذ: نور الدين بوصباع، الاثنين 30 ديسمبر 1991، ص: 7 .

الأصل أن يكون هذا البناء بين إثنين وذلك أن يفعل كل واحد منهما ما يفعل الآخر ويعبر عنه أيضا بالمفاعلة"[1]، وقد وردت صيغة فاعل بنسب قليلة كما يوضح الجدول الآتي:

1. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (21)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
حرام	فاعل	سافر ، سامح	2	2.76%	
بين يدي إقبال	فاعل	سافر ، شاهد ،	2	4.65%	

2. بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (22)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
مدي مضاءك	فاعل	تُحَاصِرُهُ ، يتاجرون ،	**2**	5.06%	
ألم هواك	فاعل	تَطَالِعُ ، تساير ،	2	4.16 %	
أحببت حب الخير	فاعل	يسافر ، يعاطيها ، عاقرت ،	3	8.06%	
هم الآن ..	فاعل	ساوموا، خامر ،	2	2.85%	

3. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (23)

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

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فاعل	سافرت	1	%4.76	
إيلاك يأبى الدرب	فاعل	يعانقون	1	%2.76	
الدرب لا يجفو صاحبه	فاعل	يتاجرون	1	%1.32	

4. ديوان حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (24)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
حديث الشمس والذاكرة	فاعل	يحاول ، يسافر	5	%5	تكرار صيغة يحاول ثلاث مرات
من يرد التتار ؟	فاعل	يمارس ،	1	%2.27	

5. مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (25)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
مقاطع من ديوان الرفض	فاعل	يمارس	3	%5.17	تكرار صيغة نمارس ثلاث مرات

. وقد وردت صيغة ' فاعل ' للدلالة على المشاركة والمبالغة.

. المشاركة "المجازية":

أَلَمْ عَلَى دَرْبِ الضُّحَى..

أَلَم'' تُحَاصِرُه الرِّيَاحْ ![1]

يبدو أن الفعل "تُحَاصِرُهُ" قد أفاد المبالغة في الألم الذي أصاب الشاعر وزادته الرياح حصارا فلا تتركه يمضي.

. **التكثير:** مثل قوله:

– صَمْتُ الشُّعُوبِ وَإِنْ تَطَاوَلَ سَوْفَ يَلْتَهِبُ إِلْتِهَابَا

نَارًا عَلَى خُضْرِ الدُّرُوبِ تَدُكُّ مَنْ شَادُوا الخَرَابَا ! [2]

. **الموالاة:** مثل قوله:

أَلَمُّ هَوَاكِ..

وَالأَوْثَانُ سَادِرَة''

يَمُجُّ النَّارَ كَاهِنُهَا

وَكَاهِنَة'' تُطَالِعُ غَيْبَهُ[3]

– يَد'' حَمْرَاء'' مِنْ زَبَدٍ !

وَتَمْتَدُ ..

إِلَى غَايٍ نُلاَيِنُهَا

وَتَشْتَدُّ !

نُسَايِرُهَا إِلَى غَايٍ[4]

سابعا: صيغة " تَفَعَّلَ" :

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل 1985، ص: 32 .
(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل 1985، ص: 35 .
(3) المصدر نفسه، ص:57 .
(4) المصدر نفسه، ص : 60.

ورد هذا البناء قليلا في قصائد الغماري وقد توزعت نسبة وروده كما يلي:

1. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (26)

القصيدة	الصيغة	المثـــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
حرام	تفعل	يتسكع	1	%2.38	

2. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (27)

القصيدة	الصيغة	المثـــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـــات
مدي مضاءك	تفعل	ترهب	1		
هم الآن ..	تفعل	تحضرت، تغربت، تجزمت، تحزمت، تضخم، تورم	9	%11.42	تكرار صيغة تحضرت أربع مرات

3. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (28)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
الدرب لايجفو صاحبه	تفعل	تحطمت ، تسكعت ، تعطرت	3	%1.98	

4. ديوان حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (29)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
حديث الشمس والذاكرة	تفعل	تبحر ، تحجر ، تغربت	6	%7.50	تكرار صيغة تغربت أربع مرات

وقد ارتبط هذا البناء بدلالات توزعت على النحو التالي:

أ . الدلالة على الطلب، كقول الشاعر:

تَحَضَّرْتَ يَا أَيُّهَا الزَّمَنُ الفَوْضَوِيُّ !

وَأَنْتَ البَدَاوَةُ مَزْرُوعَة'' فِي الدّمَاءْ ! [1]

تَغَرَّبَتْ كَالطَّيْرِ ..

وَالزَّمَنُ المُرُّ يَنْضَحُ بِالبُومِ وَالبَبَغَاءْ ! [2]

ب . الصيرورة : كقول الشاعر :

تَضَخَّمَ فِيكَ المَصِيرْ

تَوَرَّمَ مِنْ سَرَطَانِ العَيَاءْ ! [3]

ج . الدلالة على التكلف : كقول الشاعر:

تَحَضَّرْتَ يَا أَيُّهَا البَدَوِيُّ

تَجَزَّمْتَ بَيْنَ المُحِيطَيْن

عَبْرَ الحُدُودِ مُلَغَّمَةً لِلْصَّدِيق !

تَحَزَّمْتَ بِالنَّارِ لِلْجَارْ

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل، 1985، ص: 120.
(2) المصدر نفسه، ص: 121 .
(3) المصدر نفسه، ص: 122.

رَوَّيْتَ مِنْ دَمِهِ كُلَّ ثَارْ ! [1]

د . المطاوعة : كقول الشاعر :

جِذْرُ الضَّيَاعِ تَحَطمَّتْ

وَرَأَيْتُ فِي السَّفْحِ اِنْسِفَاحَه ..

مَهْمَا تَسَكَّعَتْ الرُّؤَى ...

فَالدَّرْبُ لاَ يَجْفُو صَبَاحُهْ .. [2]

وَكَمْ تَعَطَّلَتْ المَقَابِرْ

وَزَكَتْ ..

فَكُلُّ جِرَاحِنَا وَرْد''

وَذِكْرَانَا مَفَاخِرْ ..

بِوُجُودِهَا كَانَ الفِدَى

لاَ بِالمَوَارِدِ وَالمَصَادِرْ ! ! [3]

وَعَلَى الجَمَاهِيرِ المَوَاتِ يُدِيرُهَا الحِزْبُ إِنْتِخَابَا !

لِلَّيْلِ أَوْزَارُ " الأَمِين " وَإِنْ تَرَهَّبَ أَوْ تَصَابَى ! [4]

وَتنَسَّتْ غُرْبَةُ فِينَا مَدَى ..

يَتَسَكَّعُ العَدَمُ

تُضَاجِعُهَا عَلَى الأَبْعَادِ رُؤْيَا مُرَّةُ .. سَأَمْ[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل، 1985، ص: 124 .
(2) المصدر نفسه، ص: 175، 176.
(3) المصدر نفسه، ص: 181، 184.
(4) المصدر نفسه ، ص: 35.

هـ . الإتخاذ: كقول الشاعر:

يَدَاهَا..

وَأَعْتَصِرُ الحُلْمَ الرَّطِبْ

تَبَحَّرَ فِي الشَّوَاطِئ أَلْفُ غَدٍ مُزْدَهِرْ[2]

ثامنا: صيغة "إِفْتَعَل":

ويجيء بناء افتعل للدلالة على المطاوعة ، ويطاوع الثلاثي، نحو جمعته فاجتمع ويطاوع بناء أفعل، نحو أنصفته فانتصف، ويطاوع بناء فعل، نحو عدالة الرمح فاعتدل وبدأ في الدلالة على الاتخاذ، نحو اشترى واختتم أو للدلالة على اختيار أو لغير ذلك"[3]، ويمكن استقراء الصيغ الصرفية التي جاء على وزن' افتعل' كما توضح الجداول الآتية:

1. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (30)

القصيدة	الصيغة	المـــثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
حرام	افتعل	ينتثر ، ينتقم ، نعتصر ، انتحر	5	%11.90	تكرار صيغة ينتثر
ثورة صوفية	افتعل	**ينتحر ، انتحرت ، تعصرني**	3	%7.14	تكرار صيغة انتحر 2
بين يدي إقبال	افتعل	اختصر ، اعتصر	2	%4.65	
سراب	افتعل	ارتوى ، يختمر ، تستعر ، تعتصر، ينتشر، ينتحر	6	%9.23	

2. مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (31)

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1982 ، ص: 44 .
(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ص: 63 .
(3) ينظر شرح ابن عقيل ' بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي 769 هـ ' ، دار الفكر بيروت ، الجزء الثاني بيروت ، ص 601 ، 602

القصيـدة	الصيـغـة	المثـــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
مقاطع	افتعل	تنتحر	1	%1.72	
البراءة	افتعل	تحتفل ، انتشى	2	%3.22	فعل التشارك

3. قصائد مجاهدة

جدول رقم (32)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
تحدي الموت في دروب المهاجرة	افتعل	انتحرت ، انتثرت	2	%9.52	
الدرب لا يجفو صاحبه	افتعل	تعتصر ، تبغي ، تقتلع ، تختبر	4	%2.64	

4. بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (33)

القصيدة	الصيغة	المثال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظات
مدي مضاءك	افتعل	يخترق ، يلتهب .	2	%2.53	
ألم هواك ..	افتعل	يشتد ، يمتد	2	%4.16	
هم الآن ..	افتعل	يختصر ، يسترق	2	%4.28	

5. حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (34)

القصيدة	الصيغة	المثـــال	عدد الأفعال	النسبة المئوية	ملاحظـات
حديث الشمس والذاكرة	افتعل	اعتصر ، ينتحر ، يمتد ، انتحري.	4	%5	تكرار صيغة تنتحر
قندهار المقاتلة	افتعل	يعتلك ، انتحى .	2	%4	
من يرد التتار	افتعل	اكتحلوا .	1	%2.27	

وقد توزعت صيغة افتعل في قصائد الغماري على المعاني الآتية:

أ . المطاوعة :

«وهي تعني قبول الأثر وعدم الامتناع عليه باعتبار المطاوع في الأساس هو المفعول به الذي يصير فاعلا»[1]، ويجيء بناء افتعل للدلالة "على المطاوعة ويطاوع الثلاثي ، نحو جمعته فاجتمع ، ويطاوع بناء أفعل، نحو أَنْصَفْتُهُ فَانْتَصفَ ويطاوع بناء فعل نحو عدَّلْتُ الرمح فَاعْتَدَلَ، ويأتي للدلالة على الإتخاذ نحو اشتوى واختتم"[2]، وقد توزعت صيغ افتعل في قصائد الغماري على المعاني الآتيـة:

أ . **المطاوعة** : ومن الأفعال الدالة على المطاوعة هي: "تنتثر، نعتصر أرتوي، تختمر، تستعر، تقتلع، تختبر، تخترق، يلتهم، يمتد، تشتد، يعتلك، يكتحل".

فهذه الصيغ جميعا أفادت المطاوعة التي تقوم مقام 'إنفعل' مطاوع فعل نحو نَثَرْتُهُ فانتثر، وعَصَرْتُهُ فَاعْتَصَرَ، ورَوَيْتُهُ فَارْتَوَى، وخَمَرْتُهُ فَاخْتَمَرَ، وسَعَرْتُهُ فَاسْتَعَرَ، وقَلَعْتُهُ فَاقْتَلَعَ، واخْتَبَرْتُهُ فَاخْتُبِرَ، وأَحْرَقْتُهُ فَاحْتَرَقَ، وأَلْهَبْتُهُ فَالْتَهَبَ، وشَدَدْتُهُ فَاشْتَدَّ، ومَدَّدْتُهُ فَامْتَدَّ، وعَلَكْتُهُ فَاعْتَلَكَ، وكَحَّلْتُهُ فَاكْتَحَلَ"

(1) حول هذه الدلالة ينظر سيبويه ' أبو بشير عمرو بن عثمان بن قنبر 180 ه ' ، الكتاب، الجزء الرابع ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر إدوارد الرفاعي بالرياض ، ط 2 ، 1983 ، ص : 65 .

(2) ابن عقيل (بهاء الدين عبد الله ابن عقيل العقيلي 769 هـ)، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر بيروت الجزء الثاني، ص: 601 ، 602 .

ب . افتعل بمعنى فعل[1]: فالصيغ الدالة عليه: تخترق، يعتلك تسترق، وهي أفعال متعدية تحمل معنى فعلها الثلاثي المجرد كما وردت في قول الشاعر:

– يَاجُرْحُهَا يَنْسَابُ.. يَخْتَرِقُ السُّكُونَ وَيَخْفِقُ[2]

– مِنْ دِمَاءِ الكِبْرِ كَانَتْ كَأْسُهُمْ [3]

مِنَّا تُدَارُ ..

وَالمَدَى يَعْتَلِكُ الصَّمْتُ

– تَأْبَى عَلَيْنَا الرُّمُوزُ الوَضَّاءُ

وَيَرْفُضُ أَنْ نُسْتَرَقَّ الكِتَاب ! [4]

ج . إِفْتَعَلَ بمعنى أَفْعلَ:

الصيغ الدالة عليه: 'إرتحل، انتهل'، وقد جاءت هاتين الصيغتين في قوله:

حَبِيبَتِي .. وَعُيُونُ اللَّيْلُ تَصْلِبُنِي

فِي غُرْبَةِ الرُّوْحِ .. فِي مَنْفَاكِ أَرْتَحِلُ

أَنْتِ العُرُوبَةُ ..

مُدِّي الضَّوْءَ

قَافِلَةً خَضْرَاءَ

مِنْ عِطْرِهَا النَّشْوَانِ أَنْتَهِلُ [5]

(1) حول هذه الدلالة ينظر ابن جني المنصف،ج 1، شرح لكتاب التصريف لأبي عثمان المازني تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده مصر، ط1، 1954، ص: 75 .

(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل 1985، ص: 31 .

(3) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 ، ص: 72 ، 73 .

(4) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل 1985 ، ص: 127.

(5) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة ، ص: 113 .

فالصيغة: أرتحل بمعنى أرحل وهي – في هذا البيت – تأكيد للفعل أرحل ونفس الملاحظة على الفعل أنتهل بمعنى أنهل وهي هنا تأكيد للفعل أنهل.

د . التشارك[1]:ومن الصيغ الدالة على هذا المعنى:' تحتفل' التي وردت كقوله:

وَتَحْتَفِلُ البُطُونْ

وَتَمُدُّ شَهْوَتَهَا الفُنُونْ

وَتَلُوكُ غُنَّتَهَا اللُّحُونْ[2]

ورد الفعل 'تَحْتَفِلَ' على زنة 'تفتعل' بمعنى التشارك، لأن الاحتفال يفيد أن شخصا قد فرحت به الجماعة وأكرمته أي صار كل منهما مشاركا للفرح .

هـ . الإتخاذ[3]: ومن الصيغ الدالة على هذا المعنى: 'تَبْتَغِي':

' خَضْرَاءَ '..

مَا لِلمَزْعَةِ الشَّمْطَاءْ ..

تَلْحَدُ فِي حِمَاهَا ..

تَعْوِي عَلَى شَفَةِ ' الصَّقِيعِ '

وَتَبْتَغِي أُفُقًا سِوَاهَا[4]

فدلالة صيغة تبتغي أفقا سواها: بمعنى تتخذ طريقا غير طريق خضراء، والمراد أن المزعة الشمطاء اتخذت طريقا الانحراف بدل طريق الهدى والصواب.

(1) ينظر ابن قتيبة، أدب الكتاب، ص: 361 .
(2) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 71 .
(3) ينظر نور الدين عصام ، أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب ، دراسة لسانية لغوية ، المؤسسة الجامعية للدراسات لبنان 1982 ، ص : 109 .
(4) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ، ص : 177 .

وعموما نلاحظ على صيغة 'إفتعل' أنها موجودة بكثرة في قصائد الشاعر ولا سبيل لنا في حصرها، وإنما أردنا التمثيل بها لما تمتلكه من قيمة تأثيرية وشحنة إبلاغية لا يستهان بها.

تاسعا: إِنْفَعَلَ:

ورد هذا البناء في قصائد الغماري بنسب قليلة جدا وما عثرنا عليه من صيغ قد جاء دالا على المطاوعة في مثل قوله: "**يَنْدَمِلُ، تَنْدَسُّ، إِنْسَفَحَتْ، إِنْبَجَسَ، إِنْطَلَقَ، إِنْكَفَأَتْ**"، هذه الصيغ الصرفية التي وردت على وزن 'إِنْفَعَلَ 'دلت جميعا على مطاوعة 'فَعَلَ'، وهذه الصفة أصلية في هذا البناء لأنه يجوز أن يقال: سَفَحْتُهُ فَانْسَفَحَ، وبَجَسْتُهُ فَانْبَجَسَ، وأَطْلَقْتُهُ فَانْطَلَقَ وكَافَأْتُهُ فَانْكَفَأَ، أما صيغة' إِنْدَمَلَ' فهي مطاوعة صيغة' أَفْعَلَ' فنقول: أَدْمَلْتُهُ فَاِنْدَمَلَ، وقد أفادت المطاوعة في الصيغ الصرفية التي جاءت على وزن 'إِنْفَعَلَ' إيحاءات، تجعل من الصورة تمثيلا معبرا عن المعاني، وجياشا بالمشاعر فصيغة 'يَنْدَمِلُ' تعني أن الجرح أخذ في البرء لكن الشاعر باستعماله البليغ الموحي بهذه الصيغة عبر عن استمرار الهموم والآلام التي ألمت به كقوله:

فَقِفْ يَا حَامِلَ الأَقْدَاحْ

وَاشْهَدْ مَوْتَنَا حِينًا

عَلَى أَطْلاَلِ وَادِينَا

عَلَى نَجْوَى شَرِقْتُ بِهَا شَرَابًا نَبْضُهُ العَسَلْ

وَمِنْ شَكْوَى شَرِقْتُ بِهَا ..

فَجُرْحِي لَيْسَ يَنْدَمِلْ[1]

وعلى هذا المعنى الأخير حملها الشاعر معناه وإنطلق في بعده وهذا الاستعمال للفظ يطلق المعنى ولا يحده، فهذه هي لانهائية الكلمة التي تزيد من جمال المعنى ورحابة الفكرة وانطلاق الخيال، فالشاعر نفى اندمال الجرح، وهذا الاستعمال للفظ يطلق المعنى ولا يحده، فهذه هي لانهائية الكلمة التي تزيد من جمال المعنى ورحابة الفكرة وانطلاق الخيال، أما صيغة 'وما انكفأت' فهي توحي بمدى سطو الآلام التي ألمت بالشاعر في واقعه التعيس كقوله:

وَمَا انْكَفَأَتْ هُمُومُ الأَمْسِ عَنِّي ..

يَا أَحِبَائِي ..[2]

أما صيغة 'تَنْدَسُ' فهي تعني لغة: إخفاء الشيء وهي من الفعل دَسَ، يَدُسُ دَسًا ، ولكن استعمال الشاعر لهذه الصيغة جعلها توحي بالمكر والخديعة كقوله:

فِي صِرَاعِ الكَلِمِ المَعْجُونِ بِالقَهْرِ ،، تُغَنِّي لِلرِّفَاقْ

بَاقَة'' تَنْمُو عَلَى دَرْبِ النِّفَاقْ

فِي حَوَاشِ الصَّمْتِ تَنْدَسُّ الإِبَرْ

إِبَرْ ،، حُمَّى تُزَكِّي شَهْوَةَ الصَّحْوْ [1]

ولقد وظف الشاعر هذه الصيغة 'تَنْدَسُ' ليعبر عن قمة الخداع والمكر بالإبر والتي توحي بدورها لنا النزغ الخفي، وما هذا إلا تعبيرا عن الحواجز والعراقيل التي ترمي بالشاعر إلى الضياع واللاجدوى، وصيغة 'إِنْسَفَحَتْ' تصور سجية النفس المجاهدة الساعية إلى إعلاء كلمة

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الونية للنشر و التوزيع ، الجزائر ط2 ، 1982 ، ص : 46 .
(2) المصدر نفسه، ص: 118.
(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، ص : 83 .

الحق أما صيغة 'انطلق' فهي توحي بانطلاقة الروح المجاهدة بالفكر والتعبئة الروحية كقول الشاعر:

- أَفْغَانُ ...

- وَانْسَفَحَتْ نُفُوسُ فِي تُرَابِكِ تَعْرِقُ [2]

- عَرَفْتَ الحُبَّ فِي حَرْفٍ إِذَا إِنْطَلَقَا

وَشَاهَدْتَ الهَوَى فِي الحَرْفِ مُخْتَرِقَا [3]

عاشرا: صيغة 'فَعْلَلَ':

هذه الصيغة قليلة في شعر الغماري، وقد أدت دلالات معينة، فقد أفادت إيحاء الألفاظ بالمعاني "فنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة"[1]، وقد تألفت هذه الصيغ من مقطعين مثل: "لَمْلَمَ، رَفْرَفَ، وَلْوَلَ" وقد جاءت في قوله:

دُرُوبِ الحُبِّ ..

أَنْ أَذْكُرَ فَيَا خُوْفِي مِنَ الذِّكْرَى

سَيَلْتَهِبُ .. يَلْهَبُ العُمْرَا

الَّذِي غَنَّى كُرُومَ هَوَى نُلَمْلِمُهَا [2]

-عَرَفْتَ الحُبَّ يَا إِقْبَالُ ..

كَيْفَ ؟ أَيُنْكِرُ الوَتَرُ ؟

شَمِيمَ العِطْرِ مِنْ لَيْلاَهُ حِينَ يُرَفْرِفُ السَّمَرُ [3]

(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، ص : 74 .
(3) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، ص : 104 .
(1) جان بول سارتر ، مالأدب ، ت ، محمد غنيمي هلال ، دار نهظة مصر ،دون ذكر عدد الطبع وتاريخه، ص:
(2) مصطفى محمد أغماري ، أسرار الغربة ، ص :44 .

– سَرَابًا يَعْشِقُ الأَرَقَا

يُوَلْوِلُ فِي دَمِي أَرَقَا

وَيُمْطِرُ فِي دَمِي أَرَقَا (4)

هذه الصيغ الصرفية تمتاز بقيمة تأثيرية وشحنة بلاغية ناتجة عن التناغم الموسيقي الصوتي، بحيث أن وقع جرس هذه الأفعال يحاكي الصورة الذهنية لها، ولعل رحلة واحدة للقارئ في قصائد الغماري، يجد مثل هذه الصياغة.

حادي عشر: صيغة " إِسْتَفْعَلَ":

توزع هذا البناء في قصائد الغماري على المعاني التالية :

أ . الطلب: الصيغ الدالة على هذا المعنى: يَسْتَجْدِي، أَسْتَنِيْرُ، يُسْتَسْقَى، كما في:

وَتَأْبَى الشَّمْسُ رَمْزًا مِنَ

رُؤَى النَّاعِينَ يَعْتَصِرْ

وَفِي قِمَمِ الصَّقِيْعِ يَلُو

بُ.. يَسْتَجْدِي .. وَيَأْتَمِرْ

وَفَوْقَ مَقَابِرِ الأَشْبَـا

حِ يَسْتَسْقَى .. وَيَنْتَثِرُ (1)

– عَطَشْتُ إِلَيْكِ ..

وَأَنْتِ فِي أَيَّـامِهَا نَار'' وَنُور''

---

(3) المصدر نفسه ، ص : 104 .
(4) المصدر نفسه ، ص : 99 .
(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الونية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2 ، 1982 ، ص : 180 .

أَنْتِ الطَّوَى

مَا كُنْتُ أَبْحِرْ..

غَيْرَ أَنَّنِي أَسْتَنِيرْ ..

بَعْدَ الوِصَالْ .. [1]

فكل الصيغ الواردة في النماذج السابقة تفيد الطلب، فيستجدي لطلب الجدا والعطاء، وأستنير لطلب الإنارة ويستسقى لطلب السقاية والاستسقاء.

ب . المطاوعـة: ومن الصيغ الدالة على هذا المعنى: "تستباح، تستدر "وقد جاءت في قوله:

- أَلَمْ تُحَاصِرُهُ الرِّيَاحْ !

أَسْرَارُ غُرْبَتِهِ عَلَى عُقْمِ المَسَافَاتِ اللِّقَاحْ !

مَا إِنْ تُبَاعُ ، كَمَا الإِيمَاءَ ، وَلاَ تَهُونُ وَتُسْتَبَاحْ ! [2]

- فَالحُبُّ تَنَدَّى فِي القُلُوبِ وُرُودُهُ حَبَبًا وَطِيبًا !

أُغْلِيهِ عَنْ أَنْ تَسْتَدَرَّ بِهِ الدُّمُوعْ[3]

فصيغة 'تُسْتَبَاحْ' مطاوعة صيغة 'أباح' نحو أبحته فاستباح، وصيغة 'تستدر' مطاوعة صيغة ' دَرَّ ' نحو دُرْتَهُ فَاِسْتَدَرَ .

ج . ' إِسْتَفْعَلَ بمعنى 'أَفْعَلَ': ورد لهذه الدلالة صيغة 'تَسْتَنْهِضُ' في قوله:

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة ، ص : 183 .
(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل 1985، ص : 32 .
(3) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الونية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: 75 .

تَمْضِي ..

وَكُلُّ هَمُّهَا زَيْفْ ..

وَكُلُّ زَيْفُهَا تُرَاثْ !!

يَلْهَثُ فِي أَهْدَابِهَا اللَّهَاثْ !

تَسْتَنْهِضُ الأَجْدَاثْ ! (1)

فصيغة 'تَسْتَنْهِضُ' بمعنى 'أنهض' وقد فضل الشاعر هذه الصيغة لقوتها الدلالية ولأنها تستعمل في المعنوي أكثر مما ترد للمحسوس، فقد أستخدمت هنا لتجسد صورة أولئك الخصوم المنحرفون، فوصفهم الشاعر باللهاث المنحرفين الذين يجرون وراء كل خرافة وبدعة ففضحهم الشاعر بأساليبهم الشوهاء في استنهاض الأجداث، وكانت هذه الصيغة المستخدمة أليق بمقامهم لمجاوزتهم الحد.

د . الدلالة على الاتخاذ: ورد لهذه الدلالة صيغة 'تَسْتَوْطِنُ' في قول الشاعر:

الحُبُّ يَا حَبِيبَتِي قَوَافِلُ المَدِينَة

بُعْدٌ عَلَى أَيَّامِهِ تَخْضَوْضَرُ الشَّوَاطِئُ الحَزِينَة

تَهْزَأُ بِالمَرَافِىءِ اللَّعِينَة

تَكْفُرُ بِالبَيَادِقِ الهَجِينَة !

تَسْتَوْطِنُ المَدِينَةَ المَدِينَة (2)

(1) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص:27 .
(2) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص:26 .

فتوظيف الشاعر لهذه الصيغة في قوله "تستوطن المدينة" بمعنى اتخذت المدينة موطنا لها، والمراد اعتناق الشاعر حبيبته كقوافل المدينة أي حبه لعقيدته السمحاء يزداد يوما بعد يوم.

الصيغ الصرفية المركبة:

إن البناء الصرفي في شعر الغماري الحر لم يقتصر على الصيغ الصرفية البسيطة بل وجدنا صيغ صرفية مركبة شكلت ظاهرة أسلوبية في قصائده، وتتمثل في:

أ . الصورة الأولى: لام الأمر + يفعل

ب . الصورة الثانية: لم الجازمة + يعل

ج . الصورة الثالثة: ما + فعل أو لا + يفعل

. الصورة الأولى "لِيَفْعَلْ": وردت في عدة قصائد متضمنة فعلا مضارعا مثبتا، يدل على حدوث الفعل في الحال والاستقبال و"جمل الإنشاء فيما عدا الاستفهام قاصرة على إفادة الحال أو الاستقبال بحسب القرائن ولا دلالة فيها على المضي، فالحال أو الاستقبال هما معنى الأمر بالصيغة والأمر باللام"[1]، كقول الشاعر:

تَكْبِيرَة'' تَنْمُو عَلَى شِفَاهِنَا بِحَجْمِ هَذَا العَصْر

فَلْتَنْتَحِرُ يَا كُفْرُ ..

يَا أَمْشَاجْ !

وَلْتَنْكَسِرْ يَاَ صَارِمَ الحَجَّاجْ

وَلْتَسْكُرِي مِنْ رَهْجِ الأَحْقَادِ يَاأَمْوَاجْ ![2]

إن الذي يسترعي انتباهنا في هذه الصيغ أنها تضمنت الأمر باللام ودلت على زمن الحال والاستقبال ومن هذه الصيغ: "فلتنتحر، لتنكسر، لتسكري، ليشهد ليصلب، لتيأس"، ولعل

(1) حول هذه الدلالة ينظر الدكتور تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2 ، 1979 ، ص: 250 ، 251 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، ص : 21 .

الملاحظ على هذه الصيغ أنها تدل على معنى الثورة وروح التحدي، وتعكس لنا بعض السمات النفسية التي تبلور عالم الشعر الفني والنفسي والتعبيري" ذلك أن التفكير يجوز فيه الاعتمال ، أما التعبير فلا يخرج عن الصدق الخالص ذلك أن الشاعر واع في الناحية الثانية، منقاد خاضع في الأولى"[1].

. الصورة الثانية "لَمْ يَفْعَلْ":

عبرت الصيغة المركبة "لم يفعل' عن نفي وقوع الفعل في الماضي لأن "الجملة الخبرية المنفية فإن الغالب فيها هو استعمال المضارع للدلالة على المضي لأنه هو الذي يضام أكثر أدوات النفي "لم، لما، ليس، وما، ولا، ولن"[2]، وقد وجدنا هذه الصيغة الصرفية المركبة في قول الشاعر:

يَا نَخْلَة'' ..

عَيْنَايْ ذَاكِرَة ..

وَعَيْنَاهَا الوُجُودْ ..

شَفَتِي قَوَافِي الضَّادْ

لَمْ يَخْطُرْ بِضُرَّتِهَا الوَرِيدْ[3]

– لأَجْلِكِ تَأْكُلُ الأَسْفَارُ خَطْوِى فَالخُطَى رَهَق

وَلَمْ أَسْأَمْ ..

(1) الطاهر يحياوي، محمد توامي، شعراء وملامح ، مطبعة أومزيان الجزائر، ط 1 ، 1984 ص: 109 .
(2) ينظر، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1979، ص: 246 .
(3) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة ، ص : 175 .

وَلَمْ يَصْلَبْ عَلَى شَفَتِي الهَوَاءُ الأَلَقْ[1]

فالصيغ المركبة تمثلت في: "لم يخطر، لم تزل، لم أسأم، لم يصلب" فهذه الصيغ عبرت عن نفي وقوع الفعل في الزمن الماضي، ودلت عن معاناة الشاعر المستمرة وكفاحه المتواصل من أجل إظهار الحق ودحض الباطل، فقد قال سبويه في باب نفي الفاعل : "إذا قال: 'فَعَلَ' فإن نفيه 'لَمْ يَفْعَلْ'، وإذا قال: 'قد فَعَلَ فإن نفيه 'لَمَا يَفْعَلْ ' "[2]، لذلك جاءت صيغة 'لم يفعل' في الأبيات كلها دالة على نفي الفعل في الزمن الماضي.

الصورة الثالثة 'مَا فَعَلَ':

لقد عبرت هذه الصيغة عن الزمن الماضي المنتهي بالحاضر و"لاينفي صيغة 'عل' منها، أي أدوات النفي التي تدخل على الفعل المضارع، إلى 'ما'، وأما فيما عدا ذلك فنفي الماضي يتم دائما بواسطة إدخال الأداة على صيغة 'يفعل'"[3] وقد تجلت هذه الصيغ في قول الشاعر:

أَوْرَاسُ

مَا عَرَفْتِ مَلاَمِحَهُ سِوَى أَلَمُ الشَّهِيدْ

يَا جُرْحِي القُدُسِي ..

وَالنَّارُ التَّـِي فِي القَلْبِ ثَوْرَة ..[4]

مَا كُنْتُ إِلاَّ فِي هَوَاكِ قَصِيدَة'' خَضْرَاءَ حُرَّة ..

مَا كَانَ ذَنْبِي غَيْرَ أَنِّي عَشَقْتُكِ أَلْفَ مَرَّة

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ط 2، 1982، ص:115 .
(2) سبويه، الكتاب تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخنجي بمصر، دار الرفاعي بالرياض ، الجزء 3 ، ط 2 ، 1983، ص: 117 .
(3) د ، تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص : 247 .
(4) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ، ص :175 ، 182 .

مَا كُنْتُ أُبْحِرْ ..

غَيْرَ أَنَّنِي أَسْتَنِيرْ..

بَعْدَ الوِصَالْ ..

فالصيغ المركبة "مَا عَرَفْتِ، مَا كُنْتُ، مَا كَانَ" قد دلت عن الزمن الماضي المنتهي بالحاضر كما دلت من الناحية البلاغية عن تخصيص الشاعر شيء بآخر عن طريق أسلوب القصر الذي اعتمد فيه على النفي والاستثناء، وقد كان لهذا الأسلوب آثرا قويا في أداء المعنى: تحديد المعنى تحديدا كاملا وتمكين الكلام في النفس وتقريره في الذهن.

الصورة الرابعة ' لاَ يَفْعَلُ':

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

يَا جُرْحَنَا القُدُسِيَّ ..

لاَ أَمُتْ هَوَانًا ..

لاَ إِرْتِيَابَ..

كُنَّا الصَّلاَة ..

وَغَيْرُنَا " ضِغْثُ " وَتَصْلِيَةُ كِذَابْ

الله أَكْبَرُ فِي الجَّوَانِحِ لاَ تَغِيبُ ،، وَلاَ تُشَابْ [1]

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة ، ص: 180 ، 181.

نلاحظ على المركبات الواردة في هذا المقطع الشعري تدل 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 المركبات دالة عن حقيقة ثابتة إلى يوم الدين مثل: "لا تغيب، لا تشاب" إلخ، وهي عظمة الخالق سبحانه، أما المركب لا تروي فهي دالة على زمن المطلق لأنها لم تختص بزمن معين فهي مسافة غير محددة الأبعاد لدليل أن نهر المجرة لا يكفيها للارتواء فعشق الشاعر وحبه لعقيدته فاق كل الأنهار التي تحيي الأرض بعد موتها، وما هذا الحب إلا إتحاد الشاعر مع عقيدته وإيمانه المطلق بها.

وما تصل إليه بعد هذا السرد للبنية الصرفية هو أن الشاعر الغماري قد استخدم جميع الصيغ الصرفية البسيطة منها والمركبة، ولكن هذه الصيغ المستعملة تفاوتت في درجة استعمالها، إذ نلاحظ سيطرة صيغة الفعل الثلاثي المجرد المفتوح العين في جميع القصائد المدروسة بنسبة '38.49%'، وهي نسبة تدل على كثرة استعمال الشاعر لها أكثر من صيغ الفعل المجرد المكسور والمضموم العين أو صيغ الفعل الثلاثي المزيد بحرف أو حرفين الذي بلغت نسبته بـ: '5.13%'، 'فبلغت نسبة فَعِلَ '2.03%'، وافتعل بـ '5.84%' وأفعل'9.87%'، وتَفَعَّلَ '4.90%' ، و إِنْفَعَلَ' 2.81% '، وفَاعَلَ بـ '4.21% '

إن سيطرت صيغة 'فَعَلَ'على الفعل المجرد الرباعي الذي جاء على وزن 'فَعْلَلَ' والذي بلغت نسبته '3.09%'، وهذا يتفق مع ما أشار إليه ابن جني في حديثه عن أصول الصيغ الثلاثة، فقد استخدم الثلاثي أكثر من الرباعي لأنه أقل حروفا من غيره، ولو كان ذلك لكان الثنائي، أقل حروفا، ولكن استخدامه لأنه أكثر استعمالا وأعدل تركيبا، فيعلل ذلك

بقوله: "أعلم أن الجواب عن هذا الباب تابع لما قبله والمحمول على حكمه وذلك أن الأصول ثلاثة: ثلاثي، ورباعي، وخماسي فأكثرها استعمالا وأعدلها تركيبا: 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 أكثر من غيرها من الصيغ ينطبق على ما حاولنا تطبيقه على قصائد الغماري، فوجدنا صحة ما ذهب إليه وهو أن الثلاثي كثر استخدامه لحقته 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 'عَلَ يَفْعُلُ' و'فتح كسر' كَفَعَلَ يَفْعِلُ أو فتحتان 'كَفَعَلَ يَفْعَلُ'، أما الفعل الثلاثي المزيد بحرف واحد يأتي في الدرجة الثانية من الاستعمال كصيغة 'أَفْعَلَ' وأخيرا تأتي بقية الصيغ بنسب قليلة متقاربة، كما نلاحظ أيضا على قصائد الشاعر سيطرت صيغة الفعل المضارع على صيغتي الماضي والأمر في نسبة وروده، وتوصلنا بذلك إلى حقيقة مفادها أن مدار الصورة الفنية عند الشاعر قد اعتمد الشاعر فيها على الفعل المضارع اعتمادا يفوق دونه من الأفعال، والمضارع بهذه الصورة في شعر الغماري له دورا في الأداء الفني، إذ يعبر عن المضامين التي يريد الشاعر التعبير عنها وإبرازها في الجملة والتركيز عليها في التصوير الفني، ويمثل المضارع أيضا تصور الحدث على نحو يجعله ممارسا وواقعا إذ فيه 'الآنية' و'الاستمرارية'، ويخرج بالملتقى من حالة السرد إلى التجسيم ولعل خير نموذج يمثل ذلك قول الشاعر:

(1) ابن جني، ' ابو الفتح عثمان بن جني 392 هـ، الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت لبنان ن الجزء الأول، ط 2 ، ص: 55 ، 56 .

هُمْ ألاَنَ يَبْكُونَ فِي صَمْتِهِمْ

هُمْ الآَنَ يَبْكُونْ !

وَمُنْتَقِم'' هَمَجِي !

وَزَوْبَعَة'' مِنْ ظُنُونْ

تَسْمَرْنَ فِي خَلَجَاتِ العُيُونْ !

وَغَامَتْ شُجُونْ

هَمْ الآَنَ يَبْكُونْ

وَالرُّعْبُ يَحْتَصِرُ الدَّرْبَ

وَالدَّرْبُ أَغْنِيَة

تُورِقُ بِالشِّرْكِ

هُمْ الآَنَ يَبْكُونْ ... (1)

يمكن أن نرى من خلال هذا المقطع أثر تكرار الفعل المضارع 'يبكون' في بنية النص، فقد أشاع نوعا من الحركة بتحوله إلى فاصلة زمنية، ولكنها لا تؤدي وظيفة التوقف أو الانقطاع بل تؤدي وظيفة الاستمرار لزمن الفعل والتأكيد عليه وعلى فاعليته، وهي تشير أيضا إلى الحزن والكآبة البادية على الباكين، وبفضل هذا الفعل المضارع تتعمق دلالة الصورة فإذا بها تجسد صورة هؤلاء الباكون الذين يذرفون الدموع بدون توقف، وهذا ما يرمز إلى نزعة التشاؤم التي هي مبعث الألم والحيرة والقلق، لذلك كان الفعل المضارع في هذا المقطع له دلالته

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الاسرار ، مطبعة لافوميك ، أفريل 1985 ، ص : 119 .

النفسية إلى جانب دلالته الفنية التي تحقق النغمية المتكررة في الفعل مما يضفي على المقطع قدرة في التأثير على المتلقي، وأخيرا يمكن القول أن البنية الصرفية عند الشاعر الغماري من جهة المعاني التي تدل عليها الصيغ الصرفية البسيطة والمركبة كانت معبرة عن القيم الشعورية التي تجيش بها نفس الشاعر أما الاختلاف بين الصيغ في درجة الاستعمال إنما هو اختلاف بين وزن ووزن، وقد تختلف الأفعال في قوة التعبير باختلاف الحركة والوزن، كما تختلف في احتفاظ بعض الصيغ بدلالتها الشعرية المجازية ودلالتها العلمية الواقعية في وقت واحد، غير أن مدلولات هذه الصيغ على اختلاف أوزانها تبقى عقيمة الدلالة الكاملة ما لم تتحد مع غيرها من الصيغ لتشكيل تركيبات ذات مدلول فني أو فكري واضح وتبقى مزايا الصيغة منفردة غير مجدية ما لم تتحد مع مدلولاتها لتكون مزايا العبارة الناجحة.

بنيـة الاسم ـاء :

تشكل الاسم اء في شعر الغماري مادة صرفية ثرية، وقد تبين لنا ونحن نتصفح قصائده التي بناها على نموذج التفعيلة أن المشتقات وصيغ الاسم اء تمثل بروزا أسلوبيا وقيما صرفية لها دلالات ومعاني عديدة داخل الجمل والعبارات.

جمع التكسير

لقد اتضح لنا أن الشاعر حشد في قصائده فيضا من جموع التكسير لخدمة بعض الوظائف الصرفية، وقد اتخذ من اسم اء جمع التكسير مادة طيعة في إثراء قاموسه اللغوي، ويمكن استقراء هذه الجموع ضمن جداول تضم جمع التكسير ومفرده.

أ ـ تواتر صيغ جمع " التكسير"[1]:

لقد أدت صيغ جمع التكسير وظائف صرفية لخدمة دلالات معينة وقد اتخذ الشاعر من جمع التكسير مادة طيعة في إثراء قاموسه اللغوي،ويمكن استقراء هذه الجموع ضمن جداول تضم جمع التكسير ومفرده كما وردت في قصائد الغماري الحرة.

(1) ينظر شرح بن عقيل، دار العلوم الحديثة بيروت لبنان، ج 2 ، ص: 452 ، جمع التكسير هو:ما يدل على أكثر من إثنين، بتغيير ظاهرا كرجل ورجال أو مقدر كفلك للمفرد والجمع، وهو على قسمين: جمع قلة وجمع كثرة، فجمع القلة يدل حقيقة على ثلاثة فما فوقها إلى العشرة، وجمع الكثرة يدل على ما فوق العشرة إلى غير نهاية، ومن أوزان جمع القلة: أفعل كأسلح وأفعل كأفلس، وفعل كفتية، وأفعال كأفراس وماعاد هذه الأربعة من جموع التكسير فجموع كثرة .

1. ديوان حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (35)

القصيدة	جمع التكسير	المفرد
حديث الشمس والذاكرة	المواسم ، الشواطئ ، الفواصل ، السلاسل ، القصيد ، القوافي، الجداول ، السنابل ، الدروب ، المرايا ، الشعوب ، السور ، الشوارع الشباب ، المفاصل ، الحرس ، المجالس ، المشانق ، الوجوه ، الضجيج ، بنادق ، زنابق ، أغاني	موسم ، شاطئ ، فاصلة ، سلسة ، قصية قافية جدول ، سنبلة ، درب ، مرآت شعب ، سورة شارع ، شباب ، مفصل ، حارس ، مجلس ، مشنقة وجه ، ضجيج ، بندقية ، زنبقة ، أغنية
على هامش لقاح	الصور ، عشاق ، الأكواب ، الكلم ، الحواشي ، إبر ، آلام ، البشر ن خطأ ، الندامى ، شفاه ، رفاق ، شفة ، رفيق .	صورة ، عاشت ، ركوب ، كلمة حاشية ، إبرة ألم ، بشر، خطوة ، نديم ، شفة ، رفيق .
قندهار' المقاتلة'	السيول ، أبعاد ، مرايا ، الدعاوي ، أنداء ، أحرف ، الحدود ، ورود القيود ، منافي ، سنابل، آلاف ، المشاغل ، جداول ، أمشاج ،صغار كماء	السيل ، البعد ، المرآة ، دعوى ، نادي ، حرف ، حد ، ورد ، قيد ، منفى ، سنبلة ، ألف ، شغل ، جدول مشيج ، صغير ، كم .
من يرد التتار؟	الجيوش، السيول، القنابل، الليالي، قصائد، أحلام، الخمائل ، الشهود الأوثان، مساوئ، الجداول ، المرايا، أشداق ، الصدود ، صغار الرياح ، القيود ، الحمائل، رؤى.	جيش ، سيل ، قنبلة ، ليلة ، قصيدة ، حلم ، خميلة شاهد ، وثن ، سيئة ، جدول ، مرآة ، شدق ، صد صغير ، ريح ، قيد ، حميلة ، رؤية .

2. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (36)

حرام	أطلال ، أعماق ، رمال ، أزهار ، أوراق ، أشلاء ، بقايا ، جوانب شجر، الآمال ، قفار ، كروم ، معاني ، حنابا ، الأضواء ، رموز أوهام أشباح ، أزهار ، أغاني ، أبعاد ، أقداح ، دروب .	طلل ، عمق ، رمل ، زهرة ، ورقة ، شلو ، بقايا جانب شجرة ، أمل ، قفر ، كرمة ، معنى ، حنان ضوء ، رمز وهم ، شبح ، زهرة ، أغنية ، بعد قدح ، درب .
ثورة صوفية	تواشيح ، بقايا ، كروم ، أغاريد دموع ، ظلال ، أشواق ، أحداق ألحان اسم ار ، الأحباب ، مشاوير ، أبعاد ، أحباء ، ليالي .	وشاح ، بقاء ، كرمة ، أغرودة ، دمع ، ظل ، شوق حدق ، لحن ، سمر ، حبيب ، مشوار ، بعد ، حبيب ، ليلة .
بين يدي إقبال	أسرار ، قصائد ، أضواء ، أحداق ، أفراس ، أجنحة ، صور أسفار ، دوالي ، ليالي ، رموز ، أمطار ، رمال ، أشواق ، دروب أوطان ، أبعاد ، شهود .	سر ، قصيدة ، ضوء ، حدقة ، فرس ، جناح ، صورة سفر ، دالية ، ليلة ، رمز ، مطر ، رمل ، شوق ، درب وطن ، بعد ، شاهد .

3. مقاطع من ديوان الرفض.

جدول رقم (37)

القصيدة	المثال	المفرد
مقاطع من ديوان الرفض	أفكار ، بيادق ، حدائق ، أعراس ، المرافئ ، البروق ، الشواطئ الرعود ، أضغاث ، قصائد ، مرايا ، قوافل ، عروق ، الأحرار أمواج ، دماء ، الأكواخ ، الجروح ، أمشاج ، مشاتل ، أحلام اللهاث ، أوتار ، أجداث ، أسفار ، أشلاء ، الأحداث ، الأحبال الجسور ، الجباه ، الشفاه ، دموع ، ضلوع ، الأحفاد ، أشعار أهداب ، أسرار ، أيام .	فكرة ، بيدق ، حديقة ، عرس ، مرفأ برق شاطئ رعد ضغث قصيدة مرآة قافلة عرق حر موج دم كوخ جرح مشيج مشتلة حلم لهث وتر جدث سفر شلو حدث حبيب ، جسر ، جبهة ، شفة ، دمع ، ضلع ، حقد ، شعر ، هدب ، سر ، يوم .

تشير الجداول السابقة التي سقناها على سبيل التمثيل أن الشاعر قد لجأ إلى استخدام جمع التكسير بكثرة، وقد كان له دلالة عميقة منها ما يرجع إلى أن جمع التكسير متعدد الصيغ في اللغة العربية ومتنوع الأوزان التي تدل على القلة والكثرة ومنتهى الجموع وجمع الجمع ، وهذا التنوع والتعدد يمنحها اختصاصا دلاليا لا نجده في جمع المذكر السالم أو جمع المؤنث السالم، وقد جاءت جموع التكسير معبرة عن عدة معاني منها مشاهد الحرب وأجوائها مثل: "الدماء، الإعصار السلاسل، القيود، الجيوش، القنابل"، ولم ترد هذه الصيغ في قصيدة واحدة، بل كانت شائعة الاستعمال في جميع القصائد، ويمكن التمثيل لها بهذا المقطع الشعري:

يَكْبُرُ دِفْءُ الفَوَاصِلْ

وَيَكْبُرُ نَسْلُ السَّلاَسِلْ

كَانَتْ مَجَالِسِهُمْ بِالسُّكُونِ تَضُجُّ !

وَعَبْرَ الضَّجِيجِ تُبَاعُ القَضِيَةُ !

وَتَزْرَعُ بِاسم العُرُوبَةِ سُمْرَ الدُّرُوبِ مَشَانِقْ

وَمِنْ دَمِنَا – يَازَمَانَ – الضُّحَى وَالزَّنَابِقْ

وَمِنْ دَمِنَا الحُبُّ وَالحَرْبْ ..

نَحْنُ الأَغَانِي..

وَنَحْنُ البَنَادِقْ[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص: 63 .

من خلال هذا المقطع نلمس اللغة الثائرة التي تشكلت في جموع دالة على الرفض والثورة، كما وظف الشاعر ألفاظ التفجع مثل: "المقابر، جراحنا، دمنا" فالشاعر يهدف من خلال توظيفه لهذه الجموع إلى التعبير عن رفضه لهذا الواقع المتردي "وما من واقع أشد قتامة وأكثر مرارة من الواقع العربي المشتت بين واقعية الصمت والقمع والاستلاب والغربة والضياع والنفي"[1]، كما نلاحظ على بعض الجموع قد جاءت مكررة في قصائد الشاعر حيث استمدها من ينبوعه التراثي والرومنسي الأثير مثل: "الجداول، الشواطئ، السنابل، الأزهار، الأنهار، الأنوار، الأسحار، أفراخ، بساتين، طيور، روابي، أمطار، رمال أضواء، نخيل، الرياح، الطحالب، الشجر، أوراق، الرعود، البروق، الحدائق...إلخ"، فهذه الجموع "يقوم الرمز الطبيعي فيها لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم باستبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنه بحمولات شعورية وفكرية جديدة"[2]، فقد جاءت هذه الجموع مزيجا رائعا من الوضوح والإشراق والجمال، لأن الشاعر أخذها من الطبيعة ورمز بها إلى معان مختلفة أما ألفاظ الجموع الدالة على الظلم والإغتراب مثل: "ضحايا، دموع، إبر، آلام الجياع، هموم، قضبان، مساكين، أشباح، الحرس، السلاسل"، كما استخدم الشاعر جموعا ذات لغة نثرية صحفية مثل: "الرياح، المسافات، الدروب، الشوارع، الشباب، المجالس، الجماهير، الشعوب، البشر".

وفي مقابل جمع التكسير نجد «جمع مذكر السالم»[3] الذي جاء استخدامه لتحقيق بعض الدلالات الأسلوبية منها: التهكم والسخرية اتجاه من يناقض نهجه وموقفه الذي هو

(1) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة ، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، 1994، ص: 96 .
(2) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، 1991، ص: 282 .
(3)جمع المذكر السالم هو ما دل على أكثر من إثنين بزيادة في آخره صالح للتجريد مع عدم تغير بناء مفرده ويستثنى من ذلك المقصور والمنقوص إذا جمع بهذا الجمع ، وهذا هو السبب في تسميته بالجمع السالم ليختلف عن الجمع المكسر الذي تتغير فيه صورة المفرد .

موقف دفاع عن العقيدة الإسلامية، فيقول الشاعر واصفا هؤلاء المنحرفين عن طريق الحق والسداد كما جاء في قوله:

مَا لِلْجَبَارَا .. ؟

فِي مَزَادَاتِ الصِّغَارِ يُتَاجِرُونْ !

كَمَ يُضْمِرُونَ لِغَدْرِنَا هِمَمًا يُجَنُّ بِهَا الجُنُونْ !

" مُتَأَشْرِكُونْ " !

وَإِنَّهُمْ بِاسم الحَضَارَةِ مُشْرِكُونْ !

مُتَآمِرُونْ ..

يَسَارُهُمْ زُمَر'' يُحَرِّكُهَا اليَمِينْ !

دَعْوَاهُمْ سُحُبُ الضُّنُونْ [1]

يقوم وصف الشاعر لهؤلاء المتجبرون أساسا على تلك المفارقة بين طموح الشاعر وحاضره المرفوض، وأن صيغة الجمع المذكر السالم لها دلالة عميقة لهؤلاء المنحرفين، والشاعر في وصفه لهم لا يشير إلى تسمية مذاهبهم وشعاراتهم التي تحن إلى الاستعمار بكل شوق وهيام، فالشاعر عدل عن ذكر مذاهبهم لمقصد دلالي هو التحقير لما يتبعونه، واكتفى بوصفهم بصفات ذميمة تليق بمقامهم مثل: "اللاهثون، السادرين، يتاجرون متأشركون، مشركون، متآمرون، الساجنين، المترفين، القاتلين، الهاربين"، فوصف الشاعر جاء تنبيها إلى

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة ، مطبعة لافوميك أفريل 1985، ص: 177، 178 .

أنهم أعداء الأمة، وهذه الصفات التي ألحقها بهم على صيغة هذا الجمع أبرزت وقاحة هؤلاء الأوغاد و الانتهازيين.

وفي مقابل جمع مذكر السالم نجد "جمع المؤنث السالم"[1] الذي صاغه الشاعر من اقتباسه لبعض المفردات القرآنية في قوله:

كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورْ .

بِالمُرَسَلاَت

العَاصِفَات

النَّاشِرَات

الفَارِقَات

المُوغِلاَتْ مَعَ الهَجِيرْ [2]

فهذه الجموع المؤنثة السالمة وردت في سورة المرسلات في قوله تعالى: "**وَالمُرْسَلاَتْ عُرْفًا، فَالعَاصِفَاتِ عَصْفًا، وَالنَاشِرَاتِ نَشْرًا، فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا**"، فقد دل هذا التوظيف بجمع المؤنث السالم على تأثر الشاعر بالأسلوب القرآني وتشبعه بالثقافة الإسلامية، كما نلاحظ على صيغة "شعارات" هذه المفردة هي من قاموس اللغة النثرية الصحافية، وعليه يمكن القول أن الشاعر قادر على المزج بين التعبيرات المقتبسة من القرآن الكريم والمفردات المستخدمة في الشعر المعاصر في صيغ الجموع على اختلاف أنواعها إلا أن جمع التكسير يبقى هو الطاغي

(1) ينظر حول هذا المفهوم ، ألفية إبن مالك ، ج 1 ، د ، صبيح التميمي ، ط 2 ، 1410 هـ ، 1990 م ، جمع المؤنث السالم هو ما دل على اكثر من إثنين بسبب زيادة معينة في آخره ، الألف والتاء ، تضاف إلى مفرده تغني عن عطف المتشابهات في الشكل والمعنى ، ص : 100.

(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص : 67 .

سورة المرسلات رقم الآية : (1 2 3 4)

على بقية الجموع الأخرى، ولعل السر في ذلك يرجع أساسا إلى تعدد صيغ هذا الجمع وتكاثرها في اللغة العربية وتنوع أوزانها التي تدل على القلة والكثرة ومنتهى الجموع وجمع الجمع.

صيـغ الاسم ـاء:

سنتطرق في مبحث صيغ الاسم اء إلى دراسة بنية الكلمات مجردة من حركات الإعراب ونقتصر على الصيغ الصرفية الأكثر شيوعا والتي تمثل بروزا أسلوبيا ولعل أهمها:

أولا: صيغة ' فَعْل':

1. ديوان مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (38)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مقاطع من ديوان الرفض	فعل	حجم ، خيط فجر سأم ، صوت وجه سيف ، نار ، جوع خمر، ليل، ورد عصر	17	بناء فعل اسم
		فتح ، جوع ، زيف ، رهج		بناء فعل مصدر
براءة	فعل	طير، هدب ، نهر ، رأس ، نار ، سيف ، خيل ، جفن	11	بناء فعل اسم
		مسخ ، سوم ،		بناء فعل مصدر
		خلف		بناء فعل اسم مكان

2. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (39)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مضاءك	فعل	فجر ، ناب ، ضوء ، كأس ، صعب ، درب وعد ، ليل ، ماء ، حرف	14	بناء فعل اسم
		صمت ، وعد		بناء فعل مصدر
		ألف		بناء فعل اسم عدد
		صعب		بناء فعل صفة
ألم هواك	فعل	نجم ، لحن ، ليل درب ، نار ، مهر سيف ، طيف ، ورد ، حجم ، حرف	20	بناء فعل اسم
		وعد ، غيب ، زيف ، وصل ، فصل		بناء فعل مصدر
		عطف		بناء فعل صفة
		أمس		بناء فعل اسم زمان
أحببت حب الخير	فعل	جام ، عين ، قلب ، دلو ، زاد ، وجه ثلج ، حرف ، عصر ، كأس ، جمر	15	بناء فعل اسم
		وجد ، بوح ، صمت ، وصل ، جدب		بناء فعل مصدر
		جدب		بناء فعل صفة
هم الآن	فعل	شواك ، أنف ، كأس ، نا ، جار ، نفط	12	بناء فعل اسم
		صمت ، ثأر ، بوح		بناء فعل مصدر
		ألف		بناء فعل اسم عدد
		نخل		بناء فعل صفة

3. حديث الشمس والذاكرة :

جدول رقم (40)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	فعل	رمل، فرع، فرع، در، حجم، سيف، نهر، نار، ورد، غار، وجه، بحر، موج، نفط، حرب	25	بناء فعل اسم
		شوق، نسل، ركب، وعد، شوق، وجد، نخل، صعب		بناء فعل مصدر
		نخل، صعب		بناء فعل صفة
		ألف		بناء فعل اسم عدد
		ربع		بناء فعل اسم مكان
قندهار المقاتلة	فعل	صدر، فجر، نار، حجم، ضوء، درب، وجه، كأس، سيف، ماء، عصر	18	بناء فعل اسم
		فتح، ثأر، صمت، موت		بناء فعل مصدر
		سعد		بناء فعل صفة
من يرد التتار	فعل	كأس، سيف، دار، درب، نار	06	بناء فعل اسم
		ضغث		بناء فعل مصدر
على هامش لقاح	فعل	ليل، لون، كأس، درب، عقل	09	بناء فعل اسم
		موت، قهر، صحو		بناء فعل مصدر

4. ديوان قصائد مجاهدة :

جدول رقم (41)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
الدرب لا يجفو صاحبه	فَعْل	درب، طلع، نهر، ورد، ليل، وجه، صخر	20	بناء فعل اسم
		وعد، عهد، غدر، بأس		بناء فعل مصدر
		عهر، عذب		بناء فعل صفة
		ألف		بناء فعل اسم عدد
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فَعْل	نار، كأس، ليل	18	بناء فعل اسم
		همس، غيب		بناء فعل مصدر
		خلف		بناء فعل اسم مكان
إلاك يأب الردب	فَعْل	الدرب، موج، زاد، ذوق، نار، ورد، دار، جيل	09	بناء فعل اسم
		ركب، قيد، نهب		بناء فعل مصدر
		خطب، صخب		بناء فعل صفة

5. ديوان أسرار الغربة :

جدول رقم (42)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فعل	روض ، كون ، جفن ، كأس ، ليل ، قدح	09	بناء فعل اسم
		شوق ، موت ، سمع ، خوف ، نكد ، يأس ، لحن ، نبض		بناء فعل مصدر
		خلف		بناء فعل اسم كان
بين يدي إقبال	فعل	جبن ، ضوء، نار ، دار ، درب ، ورد	09	بناء فعل اسم
		وحي ، وصل ، رفض ، صمت ، شوق ، لحن		بناء فعل مصدر
ثورة صوفية	فعل	ذوق ، درب ، كون ، خمر	10	بناء فعل اسم
		لحن ، شوق ، صبر ، غيب ، رمز، وصل		بناء فعل مصدر
معزوفة الألم	فعل	سيف ن جفن ، ضوء ، درب ، كون	08	بناء فعل اسم
		صوت ن موت ، وهج		بناء فعل مصدر
شكوى	فعل	سيف ، ورد ، درب ، فجر ، زاد	09	بناء فعل اسم
		رفض ، قهر ، شوق ، زيف		بناء فعل مصدر
سراب	فعل	مقل ، درب ، دهر ، ليل ، ضوء ، نار فجر	10	بناء فعل اسم
		رفض ، صمت ، لحن		بناء فعل مصدر

تكشف لنا الجداول الإحصائية السابقة عن مجيء صيغة 'فَعْل' في قصائد الغماري بنسب متقاربة بالإضافة إلى تكرار الشاعر تقريبا نفس الصيغ في جل قصائده ولعل أكثرها ورودا هي: "شَوْق، رَكْب، وَعْد، فَجْر، وَجْه، لَيْل، رَفْض، لَحْن، صَمْت، نَار، قَهْر"، والغالب على هذه الصيغ أنها ترد في سياق المفردات التراثية لشدة تعلق الشاعر بالأصالة، فهو ينسج

عباراته من مفردات مثل: "آل، ركب، نهر زلال، شوق قديم، سيف المعاناة، تحية طلع ويمكن التمثيل لذلك بصيغة 'رَكَبْ ' التي وردت بكثرة في قصائده ومنها يقول:

وَيزْدَهِرُ الرَّكْبُ رَكْبُ المُحِبِّينْ

إنَّا مَعَ الرَّكْبِ نَجْوى

وَأعْرِفُ أَنَّ بِأَوْرَاسِ رَكْبَ المُحِبِّينْ [1]

وقد وردت هذه المفردة ' رَكَبْ ' في شعر طرفة بن العبد في بيته المشهور:

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ فَإِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ[2]

ويقول الدكتور "تمام حسان" حول صيغة "فَعْل" ما يلي: "وهي صيغة صالحة للاسم المُعَيَّنْ 'كَبَيْت' وللمصدر 'كَضَرْب' وللصفة 'كَشَهْم'، فالمبني على هذه الصورة لا ينصرف إلى واحد من هذه المعاني إلا بالقرينة"[3]، وعلى هذا المعنى نرى أن صيغة 'رَكَبْ' الواردة سابقا في البيت قد جاءت مرة مصدرا ومرة أخرى صفة مشبهة وهذا دليل على أن هذه الصيغة صالحة للمصدر والصفة المشبهة على السواء، ويتضح لنا ذلك من خلال اللجوء إلى القرائن الموجودة بالسياق الذي يسعفنا في التفريق بين المعنَيين.

ثانيا: صيغة ' فِعْل ':

ورد هذا البناء قليلا في قصائد الشاعر وتوزع حسب الوظائف الصرفية التالية:

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986، ص :64 .
(2) ديوان طرفة بن العبد، دار بيروت للطباعة والنشر، 1402هـ، 1982م، ص: 80.
(3) د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 2 ، 1979، ص: 148 .

1. ديوان مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (43)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مقاطع من ديوان الرفض	فعل	عطر فكر	2	بناء فعل اسم بناء فعل مصدر
براءة	فعل	عيد ، طين ، ريح بيد كبر	5	بناء فعل اسم بناء فعل جمع تكسير بناء فعل صفة

2. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (44)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مضاءك	فعل	طفل	1	بناء فعل اسم
ألم هواك ..	فعل	ريح ، طين ، بنت	3	بناء فعل اسم
أحببت حب الخير	فعل	ذيب فكر	2	بناء فعل اسم بناء فعل مصدر

3. ديوان حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (45)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	فعل	دفء شعر ، ريح ، جيل عيس	5	بناء فعل مصدر بناء فعل اسم بناء فعل جمع تكسير
قندهار المقاتلة	فعل	كبر	1	بناء فعل صفة
من يرد التتار ؟	فعل	ريح ، جسر	2	بناء فعل اسم
على هامش لقاح	فعل	طين ، ريح	2	بناء فعل اسم

4. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (46)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
درب لا يجفو صاحبه	فعل	ريح ، عيد ، شبر ، سجن ، جيل ، كبر	6	بناء فعل اسم بناء فعل صفة
إيلاك يأبى الدرب	فعل	سرب ، ريح ، طين	3	بناء فعل اسم

5. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (47)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فعل	عطر	1	بناء فعل إيم
بين يدي إقبال	فعل	عطر ، طين ، شعر	3	بناء فعل اسم
معزوفة الألم	فعل	جيل	1	بناء فعل اسم

ثالثا: صيغة بناء (فَعَلْ):

1. مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (48)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
براءة	فعل	هوى	1	بناء فعل مصدر

2. <u>ديوان بوح في موسم الأسرار</u>

جدول رقم (49)

مدي مضائك	فعل	سفر ، هوى ، قدر	09	بناء فعل مصدر
		فرس ، زمن ، شفة ، زبد		اسم اء ليس لها وظيفة
		غدق		بناء فعل صفة
		اهوى ، ألم		بناء فعل مصدر
		زمن ، صدى ، فلك ، شرك ، مدى ، بدل		
		همج زمن		بناء فعل صفة اسم ليس له صفة صرفية
		هوى ، ألم		بناء فعل مصدر
		نغم ، وتر سمر		اسم اء ليس لها وظيفة صرفية

3. <u>ديوان حديث الشمس و الذاكرة:</u>

جدول رقم (50)

حديث الشمس و الذاكرة	فعل	هوى ، عطش ، سفر	07	بناء فعل مصدر
		برق ، مطر		اسم ليس له وظيفة صرفية
		حرس		بناء فعل جمع تكسير
قندهار المقاتلة	فعل	فرس	1	اسم ليس له وظيفة صرفية
على هامش لقاح	فعل	مطر ، سمر ، قهر ، صخر ، وتر	5	اسم اء ليس لها وظيفة صرفية

4. ديوان قصائد مجاهدة :

جدول رقم (51)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
الدرب لا يجفو صاحبه	فعل	وطن	1	اسم ليس له وظيفة صرفية
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فعل	شجر ، جبل سفر ألم	4	اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل مصدر
إلاك يأبى الدروب	فعل	هوى	1	اسم ليس له وظيفة صرفية

5. ديوان أسرار الغربة:

جدول رقم (52)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فعل	ضجر ،مدى،عدم،سهر ،هوى،فرح	11	بناء فعل مصدر
		بصر ، وتر ، شجر ، عسل		اسم اء ليس لها وظيفة صرفية
بين يدي إقبال	فعل	هوى ، ألم كرم ، مدى نغم ، وتر ، سمر ، شفق	08	بناء فعل مصدر اسم اء ليس لها وظيفة صرفية
ثورة صوفية	فعل	ألم ، هوى ، أرق ، سفر	07	بناء فعل مصدر
		وتر ، شفق ، غسق		اسم اء ليس لها وظيفة صرفية
سراب	فعل	ألم ، مدى ، سفر	05	بناء فعل مصدر
		وتر		اسم ليس له وظيفة صرفية
شكوى	فعل	هوى ، ألم ، أمل ، مدى	04	بناء فعل مصدر

رابعا: بناء صيغة 'فَعِلْ':

1. ديوان مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (53)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
براءة	فعل	رحم كبد	02	اسم ليس له وظيفة صرفية وهو بمعنى قرابة اسم ليس له وظيفة صرفية
بوح في موسم الأسرار	فعل	كلم	01	اسم ليس له وظيفة صرفية
ألم هواك	فعل	كلم	01	بناء فعل جمع تكسير مفرده كلمة على زنة فعل تختلف عن بناء جمع

2. ديوان حديث الشمس و الذاكرة

جدول رقم (54)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
على هامش لقاح	فعل	رحم	01	اسم ليس له وظيفة صرفية وهو بمعنى قرابة

3. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (55)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فعل	رطب كبد كلم	03	بناء فعل صفة مشبهة بالفاعل تفيد الكثرة و المبالغة فالرطب الشديد الرطوبة اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل جمع تكسير

4. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (56)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فعل	غرد رطب	03	بناء فعل صفة مشبهة بالفاعل تفيد الكثرة و المبالغة فالغرد الكثير التغريد و الرطب شديد الرطوبة
بين يدي إقبال	فعل	رحم	01	اسم ليس له وظيفة صرفية وهي تعني القرابة
ثورة صوفية	فعل	رطب	01	بناء فعل صفة مشبهة باسم الفاعل تفيد الكثرة و المبالغة
شكوى	فعل	كبد غرد	02	اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل صفة مشبهة
معزوفة الألم	فعل	رطب رحم رهق	03	بناء فعل صفة مشبهة اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل صفة مشبهة

من خلال هذا البناء بصيغة 'فَعِلْ' يمكن ملاحظة تكرار الشاعر لها عدة مرات في قصائده وهذه الصيغة هي: 'رَحِمْ، كَبِدْ، كَلِمْ، رَطِبْ' وبتكرار الشاعر لهذا البناء يتبين لنا رغبته

في تكرار هذه الصيغ صوتيا ودلاليا، فمن الناحية الدلالية فقد دلت هذه الصيغ على معنى ما كالقرابة والمحبة، وقد تكون هذه المعاني هي حالة إفصاح عن موقف داخلي لنفس الشاعر وتعلقه بمحبوبته العقيدة الإسلامية التي تجعل من الوطن الإسلامي الكبير كيانا موحدا إرادة وطموحا ومصيرا، ومن ثم فهذه الصيغ هي معادل لحالات نفسية يحياها الشاعر كما جاء في قوله:

أَيَا مَنْ رَاحَ يَعْصِرُ مِنْ دَوَالِي عُشْقِهِ سُورَة

وَكَمْ فِي العُشْقِ مِنْ سُورَة ..

تَلُوحُ .. فَتُجْهِضُ الكَلِمَاتْ فِي رَحِمِ الدُّجَى ..

تَنْشَلُّ أُسْطُورَة ..[1]

فعبارة "رحم الدجى" تعبر عن تردي وضع الأمة العربية الذي أصبح ظلمة ينتهي في مداها البصر ولكن بفضل كلمات الله تنقشع مظاهر الزيف والخرافات.

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص : 105 .

رابعا: بناء صيغة 'فُعْل'

1. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (57)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مضاءك	فعل	حلم ، عقم جرح ، ضفر خضر	05	بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل صفة
ألم هواك	فعل	عقم ، بعد خبز حسن	4	بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل صفة
أحببت حب الخير	فعل	سمر ، سود كنه روح	4	بناء فعل صفة بناء فعل مصدر بناء فعل اسم
هم الآن ..	فعل	رعب ، حلم ، عقم مهر بوم غصن ، جرح	07	بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل اسم علم بناء فعل اسم
مقاطع من ديوان الرفض	فعل	نور حلم ، عشق بعد	4	بناء فعل اسم بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية
براءة	فعل	حل م ، غبن بعد	03	بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية

2. ديوان : حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (58)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	فعل	حزن ،عشق حلم ، سمر	4	بناء فعل مصدر بناء فعل صفة
قندهار المقاتلة	فعل	حمر ، طهر ، سود قدس جوع جرح	6	بناء فعل صفة بناء فعل اسم علم بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية
من يرد التتار ؟	فعل	حلم ، رعب ، يمن جرح	4	بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية
على هامش لقاح	فعل	بور ، حقد رعب حلم سمر خبز	6	بناء فعل مصدر بناء فعل صفة اسم ليس له وظيفة صرفية

3. ديوان: قصائد مجاهدة

جدول رقم (59)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
الدرب لا يجفو صاحبه	فعل	حلم ، عشق ، حقد نور ، عرس ، جرح طهر	7	بناء فعل مصدر بناء فعل اسم بناء فعل صفة
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فعل	سود سم عشق ، حزن حلم	5	بناء فعل صفة بناء فعل اسم بناء فعل مصدر
إيلاك يأبى الدرب	فعل	عمق ، قرب ، شرب ، رعب ، حلم	5	بناء فعل مصدر بناء فعل مصدر

4. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (60)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
بين يدي إقبال	فعل	نور ، جرح عشق ، حلم ، عمق بعد سمر	7	بناء فعل اسم بناء فعل مصدر اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل صفة
ثورة صوفية	فعل	جرح عشق سود	3	اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل مصدر بناء فعل صفة
معزوفة الألم	فعل	حلم ، حزن ، سمر ، عمق ، حلم	5	بناء فعل مصدر
سراب	فعل	رعب ، عشق طهر ، سمر بعد عرس	6	بناء فعل مصدر بناء فعل صفة اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعل اسم
شكوى	فعل	عشق	1	بناء فعل مصدر

خامسا: صيغة ' فَعِيل':

1. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (61)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مضاءك	فعيل	ثقيفة عميلة خضيلة وبيلة خميلة هزيلة أصيلة طويلة غيلة رفيع كريم	10	بناء فعيل صفة للفاعل
ألم هواك ..	فعيل	صهيلا ، قديم ، صقيع	03	بناء فعيل صفة للفاعل
أحببت حب الخير	فعيل	حنين ، ربيع ، حبيب ، خصيب ، غريب ، رطيب ، قشيب ، بليد ، وجيب ، سكيب ، جديد	11	بناء فعيل صفة الفاعل
هم الآن..	فعيل	فقير ، حبيب ، صديق ، شفيق ، رفيق ، عقيرة صليب	07	بناء فعيل صفة للفاعل بناء فعيل اسم

2. مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (62)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مقاطع من ديوان الرفض	فعيل	حنين ،سنين ،عنين ،أنين ،جبين يمين ،صديد ،جديدالهجينة ،الحزينة اللعينة	11	بناء فعيل صفة صفة للمفعول
براءة	فعيل	رجيع ، تليد عبيد لهيب صديد يقين جديد حديد الهجير ، وعيد ، جريح ، هجين	12	بناء فعيل صفة صفة للمفعول

3. حديث الشمس والذاكرة :

جدول رقم (63)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	فعيل	هجير قطيع ، صقيع ، قصيد ، أصيل	05	صفة للمفعول بناء فعيل صفة
قندهار المقاتلة	فعيل	حنين ، شهيد نشيد ، بعيد ، نضيد	05	صفة للفاعل
من يرد التتار ؟	فعيل	جميل ،أصيل ، طويل	03	صفة للفاعل
على هامش لقاح	فعيل	عقيم رجيم	2	صفة للفاعل صفة للمفعول

4. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (64)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
الدرب لا يجفو صاحبه	فعيل	شهيد ،نشيد ،نخيل ،عضيد ،وريد ،صقيع ،خضيل ،يمين ،يقين ،سنين ،سعيد ،جليد ،وحيد ،خضيل ،ربيع ،رحيم سجين	17	صفة للفاعل صفة للمفعول
إيلاك يأبى الدرب	فعيل	ربيع ، خصيب ، بعيد ، جليد جريح	05	صفة للفاعل صفة للمفعول

5. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (65)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فعيل	ربيع ، نهيب	02	صفة للفعل
بين يدي إقبال	فعيل	لهيب شميم غريب	3	صفة للفعل صفة للمفعول صفة لازمة للفعل
ثورة صوفية	فعيل	حنين	1	صفة للفاعل
سراب	فعيل	الغريب لهيب صقيع يقين قصيد الخضير ،الجريح	07	صفة لازمة للفعل صفة للمفعول

ما نلاحظه على صيغة 'فَعِيل' أنها من أكثر الصيغ الاسم ية المنتقاة عند الشاعر وهذه الصيغة التي غالبا ما نجدها واردة في أواخر الأبيات لتخدم إيقاعا صوتيا منسجما، ولعل من أبرز وظائفها أنها تأتي للتكرار والمبالغة[1]، وهي صيغة متميزة صرفيا وصوتيا، وقد جاءت في شعر الغماري مؤدية لوظائف صرفية متنوعة بين صفات لازمة للفاعل أو صفات لازمة للمفعول، فمن الصفات اللازمة للفاعل ما نجده في صيغة غريب كقول الشاعر:

إِنَّا لَنَكْفُرُ بِالحَضَارَةِ حِينَ يَحْمِلُهَا الصَّلِيبْ

شَفَةُ مُرَهَّلَة'' وَوَجْدَانُ غَرِيبْ

وَرُؤَى يَلْمَعُهَا الغَرِيبْ [2]

ومن الصفات الدالة على صفة للمفعول كقول الشاعر :

وَحِيد أنَا فِي زَمَانِ الهَجِيرْ

أُقَاتِلُ بِاسم كِ أَلْفَ جِدَارْ[3]

فصيغة 'هَجِيرْ' بمعنى 'مهجور' فهي صفة للمفعول، وقد جاء بها الشاعر لغرض المبالغة في وصف زمن القحط والجدب، لذا جاء بصيغة وحيد التي هي صفة للفاعل لتوحي بعزلة الشاعر عن زمنه وبقائه وحيدا لا أنس ولا فرح.

سادسا: صيغة ' فَعُولْ' :

(1) ابن قتيبة أدب الكاتب، حققه وعلق على حواشيه ووضع فهارسه محمد الدالي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1 ، 1982، ص: 547.
(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، ص : 74 .
(3) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، ص: 68 .

1. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (66)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
هم الآن	فعول	حدود ثمود ، يهود	3	بناء فعول جمع تكسير مفرده حد بناء فعول اسم علم

2. ديوان مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (67)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مقاطع من ديوان الرفض	فعول	جروح ، حرون ، شروق ، عروق رعود ، بروق	06	بناء فعول جمع تكسير
براءة	فعول	قرون حرون حزون	3	بناء فعول جمع تكسير بناء فعول للمبالغة بناء فعول جمع تكسير

3. ديوان حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (68)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
(قندهار) المقاتلة	فعول	وجود ، حدود، وردت ثمود قيود	5	بناء فعول اسم بناء فعول اسم علم بناء فعول جمع تكسير
من يرد التتار ؟	فعول	قيود يهود ذهول صدود	4	بناء فعول لمبالغة اسم الفاعل بناء فعول جمع تكسير مفرده قيد بناء فعول صفة بناء فعول مصدر

4. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (69)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
الدرب لايجفو صاحبه	فعول	حنون ، حرور ضنون ، وعود ،رعود ،وعود ، حدود ثمود ، كنود قعود ، خلود ، وجود عقور	13	بناء فعول صفة للمبالغة بناء فعول جمع تكسير بناء فعول اسم علم بناء فعول مصدر بناء فعول صفة

5.ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (70)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فعول	كروم	1	بناء فعول جمع تكسير
ثورة صوفية	فعول	كروم	1	بناء فعول جمع تكسير

ما يلفت انتباهنا على هذه الصيغة هو أنها وردت بنسب قليلة وفي عدد قليل من قصائد الشاعر، وقد أفادت هذه الصيغة وظائف صرفية معينة من بينها التأكيد على المعنى والمبالغة فيه كقول الشاعر:

وَأَثْقَلَتْ قَدَمِي صَحْرَاءَ عَقُورْ !

بَعَدَ الوِصَالْ ..

وَلَيْسَ لِي إلاَّ رَجَاءُ مُسْتَجِيرْ

مِنْ حَرِّ هَذَا القَرُّ ، يَا رَبَّاهْ

مِنْ قَرِّ الحَرُورْ

نلمح من خلال هذا المقطع عدول الشاعر عن صيغة اسم الفاعل 'عَاقِرْ' أو 'حَارْ' إلى صيغة 'فَعُولْ' أي 'عقور' و'حرور'، وذلك ليوحي بمدى حر الصحراء وجدبها كما يوحي بصيغة عقور التي تعني الكثير العض من الكلاب بالألم المستمر الذي يكابده الشاعر، وفي استخدامه لصيغة فعول نجد ظاهرة انسجام هذه الصيغة في أصواتها ، كما وردت في صيغ جمع التكسير مثل: 'لحود، ظنون، خيول، جذور، نجوم، حدود، وعود، كروم، هموم'، ولعل عدم تضمن هذه الصيغ بعض المعاني الصرفية قد عوض الوزن الموسيقي لها أيما تعويض.

سابعا: صيغة 'فِعَال':

1. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (71)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مضاءك	فعَّال	سِفَاح، كِفَاح، نِدَاء، وِضَاء، غِنَاء، جِرَاح، سِهَام	07	بناء فعال مصدر بناء فعال جمع تكسير
أحببت حب الخير	فِعَال	كِرَام	1	بناء فعال للمبالغة
هم الآن	فِعَال	عِتَاق	1	بناء فعال للمبالغة

2. ديوان: مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (72)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
براءة	فِعَال	قِبَاب ، صِغَار	2	بناء فعال جمع تكسير

3.ديوان : حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (73)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	فعال	جدار فخار صغار	3	بناء فعال اسم مكان بناء فعال للمبالغة بناء فعال جمع تكسير
قندهار المقاتلة	فعال	هزاز ، صغار ، جراح	3	بناء فعال جمع تكسير
من يرد التتار ؟	فعال	كبار ، صغار ، فخار لهاث	4	بناء فعال صفة بناء فعال جمع تكسير
على هامش (لقاح)	فعال	صراع	1	بناء فعال مصدر فعله صارع

4. ديوان: قصائد مجاهدة

جدول رقم (74)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
الدرب لا يجفو صاحبه	فعال	جراح ، وصال سلاح ضرار، صغار ، حرار جهاد	7	بناء فعال جمع تكسير بناء فعال اسم ليس له وظيفة صرفية بناء فعال صفة بناء فعال مصدر

سابعا : صيغـة (فَاعِـل) :

1. ديوان بوح في موسم الأسرار:

جدول رقم (75)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مضاءك	فاعل	مغدق ، عاشق ، الفاتحين ، المدلجين ، القاتلين ، سادرون ، هائمون مستحيلة	09	بناء فاعل صفة للفاعل دلالة على تأنيث الوصف
ألم هواك	فاعل	كاهن ، السارين ، قائم ، فارس ، حاضر ، ساقي ، الناعين خابية ، ساردة ، غالية	10	بناء فاعل صفة للفاعل دلالة على تأنيث الوصف
أحببت حب الخير	فاعل	ماجد ، العاشقين ، المسبي ، السادرين المترفين ، الساجنين	06	بناء فاعل صفة للفعل
هم الآن	فاعل	منتقم ، مختصر ، منعدم ، محبون ، متشحا ، البائعين حاملة ، مقبلة	08	بناء فاعل صفة للفاعل دلالة على تأنيث الوصف

2. ديوان: مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (76)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مقاطع من ديوان الرفض	فاعل	مطل ، مفكر ، متاجر طائر ، الناعين المتاجر ، السمسار، صارم ، محتل	09	بناء فاعل صفة للفاعل
براءة	فاعل	القادمين ، العاصرين ، الموغلات المعتق ، حادي ، العاصرين، الراكبين ، الهاربين ، القارئين	09	بناء فاعل صفة للفاعل

3. ديوان : حديث الشمس والذاكرة

جدول رقم (77)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	فاعل	مقمر مزدهر فارس طائر المحبين عالم ، فاصلة ، حادي ، الباصلة	09	بناء فاعل صفة للفاعل دلالة على تأنيث الوصف
قندهار المقاتلة	فاعل	مقاتلة ، مبين ، رافض ، السارين	05	بناء فاعل صفة للفاعل
من يرد التتار ؟	فاعل	مطوية ، مقبلة ، مثقلة ، منسحقا الفاتحون ، محيط ، المدمنون	07	بناء فاعل صفة للفاعل
على هامش (لقاح)	فاعل	مثقل ، مقيم ، باحثا	03	بناء فاعل صفة للفاعل

4.ديوان : قصائد مجاهدة

جدول رقم (78)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
الدرب لا يجفو صاحبه	فاعل	الصادي الساجن عاشق معلم مجرم مجاهد مشركون متآمرون متخايلون معرقون الناعون مغلبا مستجيرا مقاتل	14	بناء فاعل صفة للفاعل
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فاعل	مهاجرة ، قافلة حادي ، قاتل	04	دلالة على تأنيث الوصف بناء فاعل صفة للفاعل
إيلاك يأبى الدرب	فاعل	الموغلون ، الثائرين ، الناعين ، الماضين	04	بناء فاعل صفة للفاعل

5. ديوان: أسرار الغربة

جدول رقم (79)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فَاعِل	حَامِل، سَاقِي، النَاعُون	03	بناء فاعل صفة للفاعل
بين يدي إقبال	فَاعِل	شَيْخُ مُخْتَرِقْ، مُغْتَبِق، مُحْتَرِقْ، المُنَاجِينْ، قَافِلَةُ، رَافِضْ، عَاشِقْ، زَارِعِينَ	08	اسم فاعل جاء على غير وزنه وهو قليل نحو طاب فهو طيب بناء فاعل صفة للفاعل
ثورة صوفية	فاعل	مُنْطَلِق، مُحترِق، رَافِض	03	بناء فاعل صفة للفاعل
سراب	فَاعِل	مُورِق، رَافِض، حَامِل، النَاعِين، عَاشِق، فَاقِد، مُعْشِبَة	07	بناء فاعل صفة للفاعل دلالة على تأنيث الوصف
شكوى	فَاعِل	السَادِر، الكَافِر، السَارِين، عَاشِق، مُهَاجِرَة، مُوَلْوِلاَ، السَاحِر، الحَاضِر	08	بناء فاعل صفة للفاعل

لقد كانت صيغة 'فَاعِل' في الجداول السابقة تفيد دلالة صفة للفاعل، وقد اشتقت صيغة فاعل من الفعل الثلاثي وغير الثلاثي وهذا هو بناء اسم الفاعل فهو «ما أشتق من فعل لمن قام به بمعنى الحدوث، وصيغته من الثلاثي على فاعل ومن غير الثلاثي على صيغة المضارع بميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر»[1]، ومن الصيغ التي وردت على غير قياس وزن فاعل هي صيغة "شيخ" في قول الشاعر:

شُهُودُكَ في اللَّيَالِي .. النَّارُ – يَا شَيْخَ المُحِبِّينْ

(1) جمال الدين أبي عمر عثمان بن عمر المعروف بابن الحاجب النحوي، الكافية في النحو، شرحه الشيخ رضا الدين محمد ابن لحسن الاستراباذي النحوي، ج 2، دار الباز للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، مطبعة دار الكتب العلمية بيروت ط 1 ، ص: 198

وَكَمْ تَحْلُو عَذَابَاتُ الهَوَى النَّارُ فِي سِحْرِ المُنَاجِينْ [1]

فهذا البناء قليل نحو: طاب فهو طيب، وشاخ فهو شيخ، وشاب فهو أشيب[2]، كما نلاحظ على هذه الصيغة قد أعمل الشاعر فيها جميع صيغة فاعل، والجدير بالذكر أن الشاعر لجأ إلى استخدام هذه الصيغة لتأكيد المعنى والمبالغة فيه أحيانا وذلك، عن طريق تحويل صيغة فاعل للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث إلى أوزان مشهورة تسمى صيغ المبالغة كصيغة 'فَعَالْ' نحو "عشاق" في قول الشاعر:

فَمِنْ المَشَارِقْ نَحْنُ

يَاعُشَّاقُ بِالتَّارِيخِ أَوْلَى!

جَمْرُ العَنَاءِ يَفُورُ مِنْ أَعْمَاقِنَا بَوْحًا وَوَصْلاً[3]

ونجد كذلك صيغة 'فَعَّال' نحو "نَضَّار"، وصيغة" 'فُعَال" نحو "عُقَام" وصيغة 'فعال' نحو "موات" وصيغة "فعول" نحو"حرون" و'قرون' و'حضور' و"جنون"، وصيغة 'فَعَّالْ' بتشديد العين وفتح الفاء نحو "كذّاب" و"عطّاش" وصيغة "فعال" نحو "هتاف"، فهذه الصيغ جميعا تفيد مبالغة اسم الفاعل، ولنأخذ على سبيل التمثيل لا الحصر صيغة 'فعال' بتشديد العين في قول الشاعر:

كَطَاقَمِ يَلْمَعُ الفَكَّيْنَ مِنْ "عَظَمِ" أَوْ مِنْ نَضَّارْ![4]

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 2 ، 1982 ص: 105 .
(2) ينظر ابن عقيل، شرح بن عقيل ج 2، مكتبة السعادة بمصر، ط 14، 1965 القاهرة، ص: 134 ،136 .
(3) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، 1985، ص: 78 .
(4) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص: 24 .

حيث أعمل الشاعر صيغة المبالغة في لفظة 'نضار' وهي مأخوذة من كلمة نضير وهي الجميل من الذهب والفضة ولكن بمبالغة هذا اللفظ على صيغة 'فعَّل ' فقد أفادت الشيء الثمين والخالص من كل شيء، أما صيغة 'كذَّاب' فقد وردت في:

وَطَنِي إِذَا غَنَّيْتُ أَنْتَ لِي الغِنَاءُ المُسْتَطَابْ

بَاقٍ ..وَإِنْ كَفَرَ الهَجِيرُ وَأَرْجَفُ الزَّمَنُ الكَذَّابْ

فِي مِثْلِ كُبْرُكِ يَا جِبَالُ وَفِ سَنَاءِكِ يَاقِبَابْ (1)

نلاحظ على صيغةً كذَّابً أنها أفادت المبالغة وتأكيد المعنى لأن هذه الصيغة مشددة العين تدل على الإنسان الكثير الكذب وقد جاء الشاعر بها ليوحي بمدى حبه لوطنه وخلوده في نفسه مهما امتدت خيبة الأمل إليه، فهو باقٍ على عهده يحمل لواء الدفاع عنه رغم الوعود والعهود التي استحالت إلى كذبة كبرى على أرض الواقع، ولذا فجر الشاعر موقفه النضالي على كل مظاهر الزيف والنفاق والعمالة في هذا الوطن، ويقول أيضا:

يَا جُرْحِي القُدُسِي ..

هَا أَنَا ذَا أَلُوبُ ،، وَلاَ كُرُومْ !

حَسْبِي وَحَسْبُكَ أَنَّنِي الصَّادِي

وَأَنْتَ لِي النَّدِيمْ

وَإِذَا يَدَاكَ تُبَدِدَانِ اليَأْسَ عَنِّي،، وَالهُمُومْ

وَيَدَاكَ ، يَا حُلْمَ العَطَّاشْ

(1) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص : 76 .

يَدَاكَ شَلاَّلُ رَحِيمْ !

أَفْنَى ..

تَذُوبُ صَبَابَة'' عَطْشَى إِلَى وَطَنِ النُّجُومْ [1]

لقد أفادت صيغة 'عَطَّاشْ' المبالغة في شدة العطش وشعور الشاعر بالحاجة إلى شرب الماء، وهذا الاستعمال الجيد لهذه الصيغة التي تفيد المبالغة ثم مقابلة هذا العطش الشديد بكلمة 'شلاَّل' التي تعني تدفق الماء بكثرة، وهذه المقابلة بين العطش وندرة الماء بشلال لاشك جميلة خاصة إذا ربطنا العطش باليأس والهموم والشلال بذوبان هذه الهموم، فهذه المقابلة الفنية ينتج عنها متناظران 'العطش، الشلال' فيهما روح وحركة، بل بينهما صراع وتغالب فهذا الشلال يقضي على العطش الذي يرمز إلى القحط والجفاف وفي أحلام الشاعر وطموحاته التي عبر عنها باستخدام هذه الصيغة التي أفادت جمود آمال الشاعر وجفافها.

وقد جاءت صيغة ' فعول ' كذلك للمبالغة مثل قوله:

وَالحُلْمُ فِي دِمَائِهَا تَغْرِيبَةُ الأَحْرَارْ

فِي زَمَنِ الطَّاعُونِ وَالرَّدَةِ وَاليَسَارْ !

فِي الزَّمَنِ المُتَاجِرِ السَّمْسَارْ !! [2]

إننا نلاحظ عدول الشاعر عن استخدام صيغة اسم الفاعل 'طاعن إلى صيغة 'فاعول' وذلك ليعبر عن ميزات هذا الزمن الرديء، فصيغة 'طاعون' تدل على المرض القاتل وعند الشاعر أخذت بعدا رامزا لما يعانيه من ضغوط نفسية ومادية في ضل الإرهاب الفكري

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة قصيدة، الشكة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1982، ص :183.
(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص: 25 .

والتغريب، رمز الشاعر إلى كل هذا بمرض الطاعون الذي عم شره كوباء قاتل تعرف البشرية مآسيه عبر التاريخ ومثلها صيغة 'خلود' في قول الشاعر:

وَبِالأَلَمِ الَّذِي عَانَيْتَ يَا إِقْبَالُ ..بِالحُلْمِ

بِقَافِيَةِ الخُلُودِ.. بِلَحْنِنَا تَمْتَدُ أَوْطَانْ [1]

فصيغة 'خلود' أفادت المبالغة في تخليد وتعظيم من شأن الشاعر الإسلامي 'محمد إقبال' وما قدمه من أعمال جليلة لهذا الوطن الإسلامي الكبير، إذ أنه بجهاده ملأ الدنيا بأشعاره الخالدة إلى الأبد، ومثلها صيغة 'جنون وجروح وحرون، الفاروق العروق'، والتي وردت في قول الشاعر:

وَيَكْبُرُ التَسَكُّعُ السَّأْمْ !

بِحَجْمِ مَنْ غَنُّوا لَهُ .. وَيَسْخُرُونْ !

وَيَسْكُنُونَ صَوْتَهُ الصَّوْتُ الصَّدَى ..

الصَّوْتُ الحَرُونْ !

آتِيكِ مِنْ بَوَّابَةِ الشُّرُوقْ

وَجْهًا مِنَ الأَصَالَةِ المُمْتَدَّةِ العُرُوقْ

سَيفُ "عَلِي فِي يَدِي" وَ"دُرَّةُ الفَارُوقْ "[2]

فصيغة 'حرون' أفادت المبالغة لأن معناها أصلا: حرن يحرن حرانا الحمار أي تعاصى عن الانقياد فهو حرون ولكن الشاعر يستعملها استعمالا يختلف عن سابقه ويبعث فيها

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، 1982 ، ص:106.
(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989، ص: 22،23

روحا جديدا حيث جعل للتسكع وهو مدرك معنوي كالصوت الصدى الذي لا يسمع ولعل الشاعر بتشبيهه هذا يوحي بالعجز عن النطق، وعلى هذا المعنى حمل الشاعر معناه وانطلق في بعده، وهذه الكلمة تتعدى العلاقة اللغوية الذهنية، فنحن نعرف أن التسكع ليس صوتا، وأن الصوت لا يكون مسكنا وعلى هذا فقد جرى المعنى مجرى التجسيد والتشخيص، وعلى هذا المنوال يستخدم الشاعر صيغ مبالغة اسم الفاعل، وقصائد الشاعر طافحة بمثل هذه الصيغ التي توحي بمعاني أرادها الشاعر تجعل من الصورة تمثيلا معبرا متدفقا بالمعاني.

ثامنا : صيغة بناء ' فَعْلى':

لقد وردت صيغة 'فعلى' في جل قصائد الشاعر التي اتخذناها نموذجا للدراسة مكررة بنفس الكلمة والمعنى ومن هذه الصيغ: "نجوى، دعوى، فرحى، عطشى، ضمائ، غضبى، نشوى، سكرى"، وقد جاءت هذه الصيغة مصدرا مثل 'دعوى' من الفعل دعا يدعو ودعوة ودعاء، وشكوى من الفعل شكا يشكو شكوى وشكاة، أما بقية الصيغ فقد جاءت صفة مشبهة على بناء "فعلان" مفرده فعلى، وقد دلت على الخلو في صيغتين مثل: عطشى، ظمأى، أو الامتلاء مثل: سكرى، نجوى، أو حرارة باطنية ليست بداء مثل فرحى غضبى نشوى وقد جاءت هذه الصيغ في قوله:

وَيُعَانِقُونَ المَوْجَ أَقْدَارًا عَلَى النَّاعِينَ غَضْبَى

تَمْتَدُّ فِي المَاضِي الجَرِيحْ

فَتُزْهِرُ الخَضْرَاءُ حُبًا [1]

أو في مثل قوله:

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص: 64 .

نَاءٍ عَلَى قُرْبِي بَعِيدِ الدَّارْ ..

مِنْ دَمِهِ يَعُبُّ

وَصَلاَتِهِ العَطْشَى تُبَرْعِمُهَا بَسَاتِينْ

وَشُهَبْ ..[1]

أو في قوله :

فَقِفْ يَا حَامِلَ الأَقْدَاحْ

وَاشْهَدْ مَوْتَنَا حِينًا

عَلَى أَطْلاَلِ وَادِينَا

عَلَى نَجْوَى شَرِبَتْ بِهَا شَرَابًا نَبْضُهُ العَسَلْ

وَمِنْ شَكْوَى شَرِقْتُ بِهَا ..[2]

أو قوله :

عَرَفْتَ الحُبَّ قَافِلَةً مِنَ الإِيمَانْ

سَكْرَى بِانْتِصَارَاتْ [3]

أو قوله :

آتِيكِ مِنْ أَهْدَابْ

فَرْحَى بِخَيْطِ النُّورِ ..بِانْسِكَابْ [4]

فكل هذه الصيغ المذكورة في الأمثلة صفات مأخوذة من فعل لازم.

---

(1) المصدر نفسه، ص: 162 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، 1982، ص: 46 .
(3) المصدر نفسه، ص: 104 .
(4) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب نالجزائر، 1989، ص: 21 .

تاسعا : صيغة بناء ' فُعْلَى':

لقد وردت صيغة فعلى قليلا ومن معانيها أنها دلت على صفة كحزنى وحبلا أما صيغة 'رؤيا' فليس لها وظيفة صرفية، وأهم الصيغ الواردة في قصائد الشاعر على هذا البناء هي: "رؤيا، حبلى، حزنى"، وقد وردت في مثل قوله:

شُلَّتْ عُيُونِ الغَدْرْ !

شُلَّتْ مَرَايَا عُشْقِهَا النَّفَطِي

لاَ أَيَّامُهَا حُبْلَى

وَلاَ إِنْتَاجُهَا إِنْتَاجْ !! [1]

أو قوله:

وَتَكْبُرُ..

تَكْبُرُ الرُّؤْيَا بِحَجْمِكِ يَا سموَاتِي[2]

أو قوله:

الخَيْل تَأْرُنُ، وَالحُزُونْ حُزْنَى رَوَابِيهَا[3]

(1) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص:27.
(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص:59 .
(3) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص: 37 .

عاشرا: صيغة ' إِفْعَال ':

وردت هذه الصيغة في جل قصائد الشاعر مصادر غير مصحوبة بأفعالها كما يوضح الجدول الآتي:

1. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (80)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مضاءك	إفعال	إنتشاء ، إنتماء	2	بناء افعال مصدر
أحببت حب الخير	إفعال	إتحاد ، إلتزام ، إنسجام	3	بناء إفعال مصدر
هم الآن	إفعال	إنكسار ، إنتخاب ، إستلام ، إرتياب	04	بناء إفعال مصدر

2. مقاطع من ديوان الرفض

جدول رقم (81)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مقاطع من ديوان الرفض	إفعال	إنتحار إشتهار إعصار، إنتاج ، إنحناء	05	بناء إفعال مصدر

3. ديوان: حديث الشمس والذاكرة.

جدول رقم (82)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	إفعال	إنتظار ، إرتكاض ، إغتراب	03	بناء إفعال مصدر
(قندهار) المقاتلة	إفعال	إنتصار ، إدعاء ، إنتشار	03	بناء إفعال مصدر
من يرد التتار ؟	إفعال	إنحصار إنتظار إنكسار إقتراب إغتراب	05	بناء إفعال مصدر

4. ديوان أسرار الغربة:

جدول رقم (83)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
بين يدي إقبال	إفعال	إشراق، إيمان، إرتكاض، إسرار	04	بناء إفعال مصدر

لعل ميل الشاعر إلى استخدام هذه الصيغة لهل علاقة بالجانب الإيقاعي لأن "تسكين حرف الروي بدلا من إخضاعه لحركته الموضعية فتحة كانت أو ضمة أو كسرة أسلوب شائع في الدواوين والمجموعات الشعرية التي تضم قصائد الشعر الحر"[1]، وهذه الصيغة جاءت في الأبيات لتخدم غرضا موسيقيا وهي "تقنية لاشعورية يستهلها الشاعر لبساطتها وهو بسبيل التحرر من القافية بشتى أنساقها وفي غياب الحركة الإعرابية إبهام وغموض في تحديد الدلالة، ويعتمد في مثل هذه الحالة الغامضة على الإيحاء المبثوث في كلمات متداخلة كل منها في آخر السطر دفقة إيقاعية ونفسية "[2].

الحادي عشر : صيغة 'مَفْعُول':

1.ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (84)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مدي مَضَاءَكِ	مفعول	مطلق، منمنم، مقدس، معاناة	04	صفة للمفعول
ألم هواك	مفعول	مجروح، مشلول، مقبور	03	صفة للمفعول
أحببت حب الخير	مفعول	معارة، مدارة، معبودة	03	صفة للمفعول
هم الآن ..	مفعول	مزروعة، مستراد، ملغمة، مدججة، ملطخة	05	صفة للمفعول

2. ديوان : مقاطع من ديوان الرفض :

جدول رقم (85)

(1) د. مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف الإسكندرية دون ذكر عدد الطبع وتاريخه، ص: 58.
(2) المرجع نفسه، ص:59 .

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
مقاطع من ديوان الرفض	مفعول	ممتدة ، مرهل ، مختل ، معارة	04	صفة للمفعول
براءة	مفعول	مهربة ، مستطاب ، معار ، مرهلة ، المستعار ، المثار	06	صفة للمفعول

3.ديوان حديث الشمس والذاكرة :

جدول رقم (86)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حديث الشمس والذاكرة	مفعول	مستعار ، متوج ، مدجج	03	صفة للمفعول
(قندهار) المقاتلة	مفعول	مبين ، مثار ، مضاء ، مجلى	04	صفة للمفعول
من يرد التتار ؟	مفعول	مطوية ، مجنونة ، مثقرة ، مستعارة منمنمة	05	صفة للمفعول
على هامش لقاح	مفعول	مبلول ، معجون	2	صفة للمفعول

4. ديوان من أسرار الغربة

جدول رقم (87)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
بين يدي إقبال	مفعول	معطرة ، مطلق	2	صفة للمفعول
حرام	مفعول	مجنون	1	صفة للمفعول
شكوى	مفعول	محنطة	1	صفة للمفعول

نلاحظ على بناء 'مفعول' في القصائد التي ورد فيها أنه جاء دالا على وظائف صرفية تدل على وصف المفعول بالحدث على سبيل الانقطاع والتجدد وأغلب الصيغ التي

جاءت على وزن 'مفعول' كانت تصف المهازل التي وقع فيها من خاطبهم الشاعر وأصبحوا نهبا للمتآمرين والعملاء كما جاء في قوله:

أَلَمُّ هَوَاكِ تَارِيخًا مِنَ الأَلَمِ

أَلَمُّ هَوَاكِ

أُرَاعِي نَجْمَه

بِلَحْنٍ مِنْ شِفَاهْ الدَّرْبِ مَجْرُوحْ

وَالغَيْبُ مَشْلُولُ التَّسَابِيحْ[1]

يتجلى لنا في هذا المقطع أن صيغة 'مفعو' قد أفادت صورة الانكسار والانهزام مما يزيد حسرة الشاعر ألما.

الثاني عشر: صيغة 'فَعْلاَء'

1. ديوان بوح في موسم الأسرار

جدول رقم (88)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
ألم هواك	فعلاء	حمراء ، حمراء	02	دلالة على تأنيث صفة أفعل
قصائد مجاهدة	فعلاء	خضراء شمطاء ، صحراء	03	دلالة على تأنيث صفة أفعل بناء فعلاء صفة
تحدي الموت في الدروب المهاجرة	فعلاء	خضراء ، سوداء	02	دلالة على تأنيث صفة أفعل

2. ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (89)

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك أفريل 1985، ص: 57 .

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
حرام	فَعْـْلاَنَ	سَمْرَاءَ	01	دلالة على تأنيث صفة أفعل
بين يدي إقبال	فَعْلاَنَ	خَضْرَاءَ ، حَمْرَاءَ صَحْرَاءَ	03	دلالة على تأنيث صفة أفعل بناء فعلاء صفة

3. ديوان قصائد مجاهدة

جدول رقم (90)

القصيدة	الصيغة	المثال	العدد	الوظيفة الصرفية
إيلاك يأبى الدرب	فَعْلاَنَ	ظَلْمَاءَ	01	بناء فعلاء صفة
الدرب لا يجفو صاحبه	فَعْلاَنَ	خَضْـْرَاءَ شَمْطَاءَ	02	تأنيث صفة أفعل بناء فعلاء صفة

قد وردت هذه الصيغة دالة على صفة للمؤنث بالألف الممدودة " ظلماء" "حمراء"، "خضراء"، "شمطاء"، "صحراء"، "سوداء"، ولعل هذه الصيغة الصرفية تكشف لنا عن القاموس اللوني لدى الشاعر إذ يغلب عليه اللون الأخضر المتمثل في صيغة، "خضراء" التي يرمز بها للشريعة الإسلامية.

وفي الأخير هذا جدول يوضح لنا الصيغ الصرفية المستعملة وعددها، ونسبة، ورودها في قصائد الشاعر.

جدول رقم (91)

الصيغة	العدد	نسبة ورودها
فَعَلَ	235	%26.88
فَاعَلَ	140	%16.01
فَعِيلْ	106	%12.12
فَعِلَ	82	%09.38
فَعُلَ	78	%8.92
مَفْعُولْ	44	%5.92
إِفْعَالْ	33	%5.03
فَعُولْ	32	%3.77
فَعَّلْ	1	%3.66
فَعلْ	1	%3.54
فَعْلَى	23	%2.63
فِعْلْ	17	%1.94
فَعْلاَء	15	%1.71
فَعْلَى	5	%0.57
فِعَالْ	2	%0.22

وختاما يمكن القول أن الكلمة في شعر الغماري عنصر حي استمد حيويتها من السياق فيؤثر فيها وتؤثر فيه فهو كمثل الكائن الحي يكتسب حياته بالتفاعل مع أبناء جنسه ولكن لا قيمة لهذا الكائن إذ لم يوضع في إطاره الواسع، وهي الجملة، وما لغة الشعر إلا التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات، فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية وإن كان الشاعر

لا يغفل في استخدامه الكلمات لهذه الدلالات، وإنما هي تجسيم حي للوجود فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم"[1]، ونشير أن الإمام عبد القادر رَدَّدَ في 'دلائل الإعجاز' على الذين قالوا أن المزية للفظ مجرد فأكد أنها لو كانت للفظ من حيث التركيب وترتيب المعاني لكانت له أينما حل، فالمزية إذا لا تكون إلا في تركيب خاص فالألفاظ خدم للمعاني والمعاني تكتمل في الجملة المكونة من ألفاظ، وفي هذا يقول: «واعلم أن النظم ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها».[2]

فعبد القاهر كان يقصد 'بالنظم': «صياغة الجمل ودلالتها على الصورة وهذه الصياغة هي محور الفضيلة، والمزية في الكلام»[3]، وهذا ما يولد الجمال الفني بعينه.

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية بيروت، ط 3 ، 1984، ص: 64 .
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتاب العلمية بيروت لبنان، ص: 64
(3) د،غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية القاهرة، ط 4 ، 1969، ص: 276 .

الموسيقى الخارجية في شعر الغماري:

1. الـوزن :

إن 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 للو'[1] حيث يقسم الشاعر القصيدة إلى مقطوعات وكل مقطوعة تتألف من عدة أبيات وقد يختلف عدد أبيات تلك المقطوعات في القصيدة الواحدة كقصائد الواردة في ديوان 'أسرار الغربة' مثل قصيدة "لو قرأت كتابي" و"اطمئني أماه"(**)، وقد تتساوى المقطوعات في عدد أبياتها في القصيدة الواحدة كقصائده من نفس الديوان كقصيدة "رباعيات وتر جريح" وقصيدة "عندما توقظني الذكرى"(***)، وغيرها كثير مما يدل على حرص الشاعر على التخلص من رتابة القافية الواحدة التي التزم بها الشعر العربي القديم، ولكنه لم يترك القافية تماما وينظم الشعر المرسل(****)، الذي يلتزم الشاعر فيه الوزن الواحدة في القصيدة الواحدة ولكنه يتحرر من القافية.

(*) المقصود بنظام المقطوعات هو : التنويع في القوافي من مقطع إلى آخر ، وحاول شعراء ' أبوللو' 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 المخمسات وما إلى ذاك من صور التشكيل في أوزان الأبيات ، حول هذه الدلالة ينظر : د ، حسن أحمد الكبير ، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، 1938 ، ص :565.

(1) ينظر مجلة الثقافة الإسلامية ، العدد 38 محرم صفر ، 1412 هـ ، 1991،مقال : هل يغدو مصطفى محمد الغماري شاعر الإسلام في القرن العشرين، بقلم محمد أبو النجوم ، ص : 189 .

(**) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص69-73.

(***) المصدر نفسه، ص135-167.

(****) الشعر المرسل لا يوجد فيه أي التزام لحرف الروي وإن يكن ذا قافية مزدوجة أو متقابلة، ومن أبرز شعراءه : أحمد زكي أبو شادي

وقد نظم الغماري قصائده العمودية على أوزان الخليل المعروفة، وأما بالنسبة لشعر التفعيلة الذي هو موضوع دراستنا فلم يخرج الشاعر فيه عن أوزان البحور الصافية[*] التي يكتب بها الشعر الحر مع توزيعه الخاص للتفعيلات عبر الأسطر الشعرية، والدواوين التي اتخذناها نموذجا في الدراسة بالفحص والتطبيق لمعرفة الطابع الموسيقي عند الشاعر هي :

أ- **أسرا ر الغربة**

ب- **قصائد مجاهدة**

ج- مقاطع من ديوان الرفض

د- بوح في موسم الأسرار

هـ- حديث الشمس والذاكرة

وهذا جدول إحصائي يمثل النسب العامة لعدد القصائد التقليدية والحرة في الدواوين المذكورة .

الجدول رقم (01)

الديوان	القصائد العمودية	نسبتها	القصائد الحرة	نسبتها
أسرار الغربة	27	% 84.37	5	%15.62
قصائد مجاهدة	19	%95	3	%13.63
مقاطع من ديوان الرفض	6	%75	2	%25
بوح في موسم الأسرار	15	%78.94	4	%21.05
حديث الشمس والذاكرة	14	%78.22	4	%22.22
مجموع القصائد	91	%77.81	18	%18.75

(*) البحور الصافية هي : البحور التي ينتج وزنها على تكرار تفعيلة واحدة وهذه البحور هي :الوافر الكامل ، الهزج ، الرجز، الرمل، المتقارب ، المتدارك ، ينظر مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص :169.

من خلال هذا الجدول الإحصائي نلاحظ مدى نزوع الشاعر إلى صوغ أكثر قصائده في القالب المحافظ بدليل أن القصيدة العمودية قد شكلت في نتاجه الشعري نسبة كبيرة، أما نسبة القصائد التي جاءت على نسق شعر التفعيلة فقد كانت قليلة وهذا ما 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 عدة أشطر تتساوى في عدد التفاعيل، وتستقل كل منها عن الأخرى في القافية والروي، والشاعر في اتجاهه هذا يسير مع النهج الذي عرف عند جماعة "أبوللو" عندما خرجوا على أوزان الخليل بوضع تشكيلات موسيقية جديدة كالتنويع في القوافي وعدم الالتزام بالقافية الواحدة في أبيات القصيدة جميعها[1] ولذلك يمكن القول أن شعر الغماري الذي بناه على طريقة الأسلاف قد تحرر هو الآخر من النموذج العروضي القديم الذي حدد مسيرة الشعر العربي الفنية شكلا ومضمونا، ولا نعني بذلك أن شكل القصيدة التقليدية عند الشاعر قد احتذت نموذج شعر التفعيلة، وإنما أعني أن الشكل الشعري التقليدي عند الشاعر اتجه نحو الانفلات من القوانين العروضية على نحو ما يجده عند "جماعة الديوان وأبوللو" عندما وضعوا تشكيلات موسيقية جديدة تحولت إلى أدوات تشكيلية في يد الشاعر ثم نلاحظ إبداع الشاعر تشكيلات موسيقية تسير وفق منهج شعر التفعيلة، وإن كان قليلا من حيث عدد القصائد، وبهذه الرؤية وهذا المفهوم شكل الشاعر الغماري نتاجه الشعري من حيث الإيقاع الموسيقي.

(1) ينظر ، د ، حسن أحمد الكبير ، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، 1938 ، ص :560 .

. دلالة البحور المستعملة :

أخيرا نصل إلى عملية إحصاء الأوزان الشعرية التي استخدمها الشاعر في قصائده الحرة، والتي اتخذناها نموذجا للدراسة.

الجدول رقم (02)

الديوان	القصائد/ البحور	حرام	ثورة صوفية	بين يدي إقبال	معزوفة الألم	شكوى
أسرار الغربة	الهزج	+	0	0	0	0
	الوافر	0	+	+	+	+
قصائد مجاهدة	**القصائد/ البحور**	تحدي الموت في الدروب المهاجرة	ألاك يأبى الدرب	الدرب لا يجفو صاحبه		
	الوافر	+	0	0		
	الكامل	0	+	+		
مقاطع من ديوان الرفض	**القصائد/ البحور**	مقاطع من ديوان الرفض	براءة			
	السريع	+	0			
	الكامل	0	+			
بوح في موسم الأسرار	**القصائد/ البحور**	مدى مضاعك	ألم هواك	أحببت حب الخير	هم الأن ...	
	الكامل	+	0	+	0	
	الوافر	0	+	0	0	
	المتقارب	0	0	0	+	
حديث الشمس والذاكرة	**القصائد/ البحور**	حديث الشمس والذاكرة	(قندهار) المقاتلة	من يرد التتار؟	على هامش "لقاح"	
	المتقارب	+	0	0	0	
	الرمل	0	+	0	0	
	الرجز	0	0	+	0	
	الرمل	0	0	0	+	

من خلال هذا الجدول الإحصائي نلاحظ تعامل الشاعر في مجموع قصائده الحرة مع سبعة أبحر كما هي واردة في الجدول سابقا ، لكن ما يلفت انتباهنا هو أن البحر الوافر الذي يبنى على التفعيلة الأساسية 'مفاعلتن' يأتي في المرتبة الأولى من استخدام الشاعر له بجملة ستة قصائد من بين ثمانية عشرة قصيدة ، ولعل غلبة هذا البحر على قصائد الشاعر يرجع إلى مدى مسايرته لنفسية الشاعر "حيث أصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقى نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته"[1] ، ثم إن البحر الوافر 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 تنساب في أطواء أجوائه ، ويصلح كثيرا للفخر والحماسة ..."[2]، ولعل بحر الوافر من خلاله يصوغ الشاعر فيه أفكاره ويبث آهاته وانفعالاته ففي قصيدته 'معزوفة الألم' ، وهي من بحر الوافر يقول :

لأَجْلِكِ يَا كُرُومَ اللَّهِ .. أَهْوَى الشَّوْكَ .. أَحْتَرِقْ مفاعلتن/مفاعيل/مفاعيلن/مفاعلن

لأَجْلِكِ تَأْكُلُ الأَسْفَارُ خَطْوِي فَالْخُطَى رَهَقْ مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن

وَلَمْ أَسْأَمْ .. مفاعيلن

وَلَمْ يُصْلَبْ عَلَى شَفَتِي الَهَوَى الأَلَقْ مفاعيلن/مفاعلتن/مفاعلن

وَمَا انْكَفَأَتْ هُمُوم الأَمْسِ عَنِي .. مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيـ

يَا أَحِبَائِي .. لن/مفاعيلن

(1) السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقواتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية بيروت ، ط 3 ، 1984 ، ص :202.
(2) محمد الفاخوري ، موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، حلب ، 1981 ، ص :33 .

وَكَيْفَ تَرُودُ قَافِيَتِي سِوَاكُمْ .. ؟ مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيـ

كَيْفَ أَخْتَارْ ؟ [1] لن / مفاعيلن

إن هذا المقطع يعبر عن حدة الحزن، والألم الذي يبلغ بالشاعر شأوا لا يطاق فأفرغ شحنة شعوره البائس، فالشاعر يهوى الشوك والاحتراق، فهذه الألفاظ الموحية بمعاني الحسرة والألم تجعلنا نتأسف لمصابه "أحترق، تأكل الأسفار خطوي، لم أسأم"، وقد استخدم الشاعر بحر الوافر، ومنوعا في تشكيلاته داخل المقطع، وعمد إلى استخدام إمكانيات السطر الشعري، الذي يطول ويقصر ويمكننا النظر إلى أبيات المقطع وموسيقاه الحزينة التي لا شك أنها تناسب جلال الموقف الحزين مع تسكين القوافي "احْتَرِقْ، رَهَقْ، أَلَقْ"، وهذا ما يدفعنا إلى القول أن الشاعر اكسب بحر الوافر إيقاعا هادئا حزينا وذلك من خلال تمايز الأسطر، وتنويع تفعيلاتها، إذا راوح في استخدام طول الأسطر بين التفعيلة الواحدة والأربع تفعيلات.

ومن القصائد التي جاءت على بحر الوافر قصيدة ' تحدي الموت في الدروب المهاجرة'، حيث يقول الغماري:

أَتَسْتَمِعِينَ خَلْفَ اللَّيْلِ يَا عُصْفُورَة الوَادِي مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن

حَدِيثُ اللَّيْلِ لِلأَحْزَانِ ... مفاعيلن/مفاعيلن/مـَ

وَالأَحْزَانُ أَبْعَادِي ... فاعيلن/ مفاعيلن

وَهَمْسُ الغَيْبِ فِي شَجَرِ اِغْتِرَابِي ... مفاعيلن/ مفاعلتن/مفاعيـ

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص : 118 ،119 .

آهْ ... مَا أَقْسَى اِغْتِرَابِي فِي الدُّرُوبِ السُّودِ لَنْ .../ مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلان

قَافِلَةُ بِلاَ حَادِي [1] ... مفاعلتن/مفاعيلن

إن ما يشد إنتباهنا في هذا المقطع هو كثرة حروف المد الطويلة " آه، ما أقسى اغترابي، الأحزان، أبعادي،" مما يعبر عن الألم الذي يحياه الشاعر ويثير كوامن النفس الحزينة ، وعلى هذا المنوال جاءت قصائد الشاعر التي نظمها على 'البحر الوافر' الذي تميز إيقاعه بالهدوء مع تنوع التفعيلات واستخدام أحرف المد ولعل خير نموذج يمثل هذه الدلالة قول الشاعر من قصيدته بعنوان 'ألم هواك'

أَيَا زَمَنَ السَّلاَمِ المُرِّ... مفاعلتن/مفاعيلن/م

فِينَا يُقْتَلُ الإِنْسَانُ ! ... فاعيلن / مفاعيلن

مِنَّا يُسْلَبُ الإِيمَانُ ... مفاعيل / مفاعيلن / م

يَا زَمَنَ الثَّرَاءِ وباسمه جَاعَتْ مَلاَيِينُ ! فاعلتن / مفاعلتن / مفاعيلن /مفاعيلن

أَ إِنْسَانُ ... مفاعيلن

وَفِي أَضْلاَعِهِ يَنْقَضُّ تِنِّينُ ! ! [2] مفاعيلن/ مفاعيلن / مفاعيلن

إن هذا المقطع يعبر عن قلق الشاعر وتبرمه ، وقد استهل أبياته بحرف النداء الذي يفجر عمق المأساة في زمن الرداءة والاستلاب الفكري ، حتى نشعر أن الشاعر ينادي بصوته في هذه الغربة النفسية والجسدية ، ولعل كثرة حروف المد زادت المقطع إيحاءا وإيقاعا موسيقيا

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم أسرار ، مطبعة لافوميك أفريل 1985 ، ص : 62 .
(2) المرجع نفسه، ص : 62 ، 63 .

مؤثرا نشعر من خلاله بتوتر نفسية الشاعر وكان "البحر الوافر" بموسيقاه معبرا عن انفعال الشاعر وتوتره.

كما استخدم الشاعر بحر " الكامل " مستفيدا من تعدد تشكيلاته ، على نحو ما نجده في قصيدته "مُدِّى مَضَاءَكِ"، حيث يقول :

أَفْغَانُ يَا حُلُمًا يضيء ، وَيَا ظِلاَلاً تُشْرِقُ ! مُتْفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتْفاعلن

مِنْ كُلِّ رَابِيَةٍ يَفُورُ دَمُ كَرِيمُ مُغْدِقُ مُتْفاعلن / مُتَفاعلن / مُتَفاعلن / مُتْفاعلن

مِنْ كُلِّ جُرْحٍ أَلْفُ مِيعَادٍ لِفَجْرٍ يُورِقُ مُتْفاعلن / مُتْفاعلن / مُتْفاعلن / مُتْفاعلن

أَفْغَانُ ... مُتْفاعـ

وَانْسَفَحَتْ نُفُوسُ فِي تُرَابِكِ تُعْرِقُ لن/متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن

قُدُسِيَّة'' شَاءَتْ وَشَاءَ لَهاَ القَضَاءُ المُطْلَقُ مُتَفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتَفاعلن/متفاعلن

أَنْ يَشْرَئِبَّ لَهَا الصَّبَاحُ بِأَلْفِ نَجْوَى تَعْبَقُ مُتْفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتْفاعلن

فَتَلُمُ أَنْفَاسَ الضَّيَاءِ كَمَا يُلَمُ الزَّنْبَقُ ! [1] مُتَفاعلن/مُتْفاعلن/مُتَفاعلن/مُتْفاعلن

يتضح من خلال هذا النموذج أعلاه أن وزنه يندرج في البحر الكامل الذي ينبني على تفعيلة أساسية وهي 'متفاعلن' مع جواز تسكين الحرف الثاني منها، وقد جاءت قوافي الشاعر مطلقة بإشباع حرف الروي 'القاف' بحرف وصل 'الواو' ونلاحظ أيضا الانسياب الجميل للكلمات الشاعرية والتفاعيل على حد السواء.

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ،مطبعة لافوميك ، أفريل 1985 ، ص :31.

ومن البحور التي إستخدمها الشاعر أيضا بحر السريع 'مستفعلن' كما نجد ذلك في قصيدته' مقاطع من ديوان الرفض ' حيث يقول:

آتِيكِ مِنْ بَوَّابَةِ الجُسُورْ مستفعلن / مستفعلن / فعول

جُسُورُنَا المُمْتَدَّة العَرِيقَة متفعلن / مستفعلن / فعولن

بِحَجْمِ قِصَّةٍ مِنَ الفَتْحِ المُطِّلِ بِالحَقِيَقَة متفعلن / متفعلن / مستفعلن / متفعلن

آتِيكِ مِنْ أَهْدَابْ مستفعلن / فعلن

فَرْحَى بِخَيْطِ النُورِ .. بانْسِكَابْ مستفعلن / مستفعلن / متفع

العِطْرُ فِي إطلالة الأَحْبَابْ لن / متفعلن / مستفعلن / فعلن

آتِيكِ مِنْ كِتَابْ مستفعلن / فعل

أَسْرَارُهُ الخَضْرَاءَ فِي أَسْفَارِنَا إِنْقِلاَبْ [1] مستفعلن / مستفعلن /مستفعلن/فاعلن

ففي هذا المقطع أكثر الشاعر من إستخدام أحرف المد التي تمثلت في المفردات الآتية: " جسورنا، العريقة، أهداب، انسكاب، إطلالة، الأحباب، كتاب أسراره، الخضراء، أسفارنا، انقلاب " ، وجاءت قوافي الشاعر على نمط واحد وهي قوافي مترادفة مما أضفى على المقطع موسيقى هادئة مع تنويع حرف الروي ' الراء، الباء '، ونلاحظ على الأبيات أيضا سرعة الإيقاع وتتابع الأسطر الشعرية ممّا خلق عرضا دلاليا وجماليا عن طريق توزيع الدلالات على امتداد المقطع دون توقف، إضافة إلى تكرار الشاعر للفعل "آتيك" الذي أضفى نغما مبثوثا في

(1) مصطفى محمد الغماري ،مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص :21 .

الأسطر، وكان سببا في تكوين حركة موسيقية تبدأ مع بداية السطر لتقف هنيهة، ثم متابعة الحركة من جديد بقراءة جديدة.

أما ' البحر المتقارب 'فنجده كما في قصيدة' حديث الشمس والذاكرة 'وفيها يقول:

يَدَاهَا صَلاَةُ المَوَاسِمِ	***فعولن/فعولن/فعولن***
أُنْشُوَدُة الرَّمْلِ لِلْيَاسَمِينْ	**فعل/فعولن/فعولن/فعو**
تَحِيَةُ طَلْعٍ إِلَى فَرْعِ زَيْتُونَةٍ اَخْضَرْ	**فعول/فعول/فعولن/فعولن/فعولن**
يَدَاهَا ..	**فعولن**
وَيَنْدَلِعُ الحُزْنُ شَلاَلُ شَوْقٍ قَدِيمْ	**فعول/فعولن/فعولن/فعولن/فعو**
وَبُرْكَانُ عُشْقٍ إِلَى المَوْسِمِ المُقْمِرْ	**فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعو**
يَدَاهَا ..	**فعولن**
وَإِعْتَصِرُ الحُلْمَ الرَّطِبْ	**فعول/فعولن/فعولن**
تَبَحَرَ فِي الشَّوَاطِئِ أَلْفُ غَدٍ مُزْدَهِرْ [1]	**فعول/فعول/فعول/فعولن/فعو**

نلاحظ في هذا المقطع أن تفاعيل المتقارب جاءت على الصورتين ' فعولن ، فعول' وفي آخر التفعيلة جاءت على الشكل ' فعو' وذلك بعد حذف السبب الأخير، ومن البحور القليلة الإستعمال عند الشاعر أيضا 'بحر الرمل' ففي قصيدته 'قندهار المقاتلة ' إستعمل الشاعر إمكانات البحر باستعمال أغلب أشكال 'فاعلاتن' كما في قوله :

قَنْدَهَارْ	**فاعلات**

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 63 .

قَنْدَهَارْ **فاعلات**

أَنْتِ يَا شُعْلَةَ فَتْحٍ فِي إِنْتِخَاءَاتِ النَّهَارْ **فاعلاتن/فعلاتن/فاعلاتن/فاعلات**

قَنْدَهَارْ **فاعلات**

لاَ السُيُولُ الحُمْرُ تَدْمِيكِ .. وَلاَ مُرُ القَرَارْ **فاعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن/فاعلان**

كَانَتْ النَّجْوَى صَلاَةً فِي شِفَاهِ اليَاسَمِينْ **فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلان**

وَعَلَى صَدْرَكِ يَا عَذْرَاءُ يَخضُرُ الحَنِينْ ***فعلاتن/فعلاتن/فاعلاتن/فاعلان***

يُمْطِرُ الصَّحْوُ .. **فاعلاتن/فـ**

فَتَزْهَى رَبَوَاتُ الطُّهْرِ يَا أنت **علاتن/فعلاتن/فاعلاتن/فـ**

وَيَنْدَى بِاللِّقَاءَاتِ الحَنِينْ [1] **علاتن/ فاعلاتن/فاعلان**

نلاحظ أن الشاعر استخدم صيغ الرمل المتعددة في داخل المقطع ، وعمد إلى استخدام إمكانات السطر الشعري الذي يطول ويقصر إذ نجد أسطرا شعرية من تفعيلة واحدة مثل: السطر الأول والثاني والرابع ، ونجد أسطرا مثل ثلاثة تفعيلات مثل: التاسع والعاشر، وهناك أسطر من أربع تفعيلات مثل: الثالث والخامس والسادس والسابع ، ويمكننا ملاحظة حروف المد وتسكين القوافي

' قندهارْ ، قرارْ ، الياسمينْ ، الحنينْ '.

ومن البحور التي نظم الشاعر عليها أيضا بحر الرمل كما في قوله من قصيدة 'على هامش لقاح ':

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 71 .

فِي صِرَاعِ الكَلِمِ المعجونِ بالقهرِ،،تُغنِّي للرِفَاقْ فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/فـ ،،علاتن/ فاعلات

بَاقةٌ تَنْمُو عَلَى دَرْبِ النِّفَاقْ فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن

فِي حَوَاشِي الصَّمْتِ تَنْدَسُّ الإبَرْ فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلن

إبَرٌ،، حُمَّى تُزَكِّي شَهْوَةَ الصَّحْوِ المَطَرْ فعلا،، تن/ فاعلاتن/فاعلن

وَلِقَاحٌ عَشَقَتْهُ الرِّيحُ والنَّايُ الأَغَرْ فعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن

وَسِفَاحُ مُثْقِلٌ فِي رَحِمِ تُوَسِّعُ آلاَمَ البَشَرْ فعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن/ فعلاتن/فاعلن

وَخُطَا مُدَّتْ لِغَايْ فعلاتن /فاعلاتن

وَمُقِيمٌ لاَ يَقِرْ... فعلاتن/ فاعلن

لَيْلَهُ كَرَمُ اشْتِهَاءِ يَتَدَلَّى ،، وَالسَّمَرْ فاعلاتن/فاعلات/فعلاتن/فاعلن

بَاقَةٌ مَيِّتَةُ النَّجْوَى،، ضَجَرْ فاعلاتن/ فعلاتن/ فا،،علن[1]

نلاحظ على أبيات الشعر أنه استخدم الشكلين الشائعين للتفعيلة، وأورد مرتين الصورة "فاعلات"، كما نلمح على التفعيلة الأخيرة قد جاءت محذوفة، أي حذف منها السبب الأخير، وهذه العلة شائعة في الأوزان القديمة، وكان لإيقاع بحر "الرمل" معبرا عن الحالة النفسية، وعن مضمون التجربة المأساوية، فالشاعر يواجه المتناقضات والمفارقات في كل وجهة من مجتمعه، ويتجلى ذلك في الكلمات "النفاق، الإبر، ضجر"، فهذه الكلمات أحدثت جرسا صوتيا، ولحنا غنائيا مشحونا بعنصر الغضب على كل مظاهر النفاق والانتهازية، وأمام تردي

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 84-85.

هذا الوضع الذي يحياه الشاعر تسيطر عليه انفعالات متأججة سايرت النغم السريع لبحر الرمل، فاستخدام الشاعر لهذه البحر الذي تتكرر فيه تفعيلة "فاعلاتن" قد 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 قارنا تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن" بـ "متفاعلن" أو "مستفعلن" مثلا، بدت ذات نغم سريع الحركة، ولعلّ ذلك متأتي من أنه يبدأ بسبب خفيف ثانيه حرف مدّ "فا"، وهو يختلف عن "مس" السبب الخفيف لتفعيلة "مستفعلن"، ونظرا لخفة هذا البحر ساعد الشاعر عل انسياب كلماته وتدفق معانيه مع حروف المدّ التي زادت الأبيات إطلاق العنان للصوت.

القافيــة :

تعتبر القافية عنصرا أساسيا من عناصر الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية " فقد لعبت دورا كبيرا في تثبيت أوزان العرب ، بل كانت الدرع الحصينة الواقفة لكل المحاولات الهدامة في سبيل زعزعة موروث الشعر وتحطيم أضلاع بنائه"[2]، وإذا كنا اليوم نرى في قصائد الشعر المعاصر خروجا من قيود القافية التقليدية التي كانت تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن الشعراء المعاصرين قد تفننوا في توزيع القوافي داخل قصائدهم كالقوافي المتعانقة[*]، 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

(1) د.محمد علي الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، 1991، ص: 126.

(2) د. احمد محمد الشيخ ، في علم القافية ، منشورات جامعة السابع من أبريل 1993 م ، ص : 7.

(*) القوافي المتعانقة :هي التي تتخذ داخل النظام الفونيمي " الصوتي " شكلا متلاحقا مع قافية أو مجموعة من القوافي ص 215

(**) القافية المتقاطعة :هي اتقاطع الصوتي بين قافية و أخرى ، ينظر معجم مصطلحات العروض و القافية ، ص : 215.

للتجربة"[1] ثم إن الخروج عن قيود القافية التقليدية عرفته القصيدة العربية القديمة في فن الموشحات الأندلسية التي اصطنع الشعراء فيها قوافي غير معهودة و"رأوها تعفيهم من القيود،وتحررهم من التزام قافية واحدة"[2] وفي العصر الحديث دعا "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 التوزيع القوافي في القصيدة الواحدة، وأخيرا وصل التطور في الشعر الحر حيث أصبحت القافية تأخذ أشكالا عديدة في إطار من الحرية أرادها الشاعر المعاصر ومع تغير بنيان الإيقاع أصبح الشعر الحر له قوانينه الخاصة، وتؤكد نازك الملائكة على أهمية القافية في الشعر الحر بقولها: «ومهما يكن من فكرة نبذة القافية وإرسال الشعر، فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا»[3].

ومن ثم 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 من سيطرة البحر إذ قد يجتمع في القصيدة الواحدة جميع أنواع القوافي، وإذا تتبعنا قوافي الشاعر التي استخدمها في قصائده الحرة، فإننا نلاحظ أن الشاعر قد عمل على تنويعها داخل القصيدة الواحدة، ويستثني من ذلك خمسة قصائد من بين ثمانية عشر قصيدة قد جاءت على نمط واحد في القافية، وما

(1) د ، حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق المغرب ، ط 1 2001 ، ص :73 .
(2) د ، أحمد أمين ، ظهر الإسلام دار الكتاب ، العربي بيروت لبنان ، ج3، ط 5 ، 1969 ، ص : 199 .
(***) الشعر المرسل هو ما تحررت أبياته من القافية الموحدة ، حول هذا المفهوم ، ينظر د ، حسن أحمد الكبير تطور القصيدة لغنائية في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، 1938، ص : 306 ، 561.
(3) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، 1974 ، ص 184 .
(*) المتكاوس و المتراكب و المتدارك و المتواتر و المترادف هي ألقاب القافية ، فالمتكاوس هي أن يفصل بأربعة أحرف متحركة بين ساكني القافية والمتراكب بثلاثة أحرف و التدارك بحرفين و المتواتر بحرف واحد و المترادف هو ألا يفصل بين ساكنيها بحرف متحرك ، ينظر حول هذه الألقاب، د، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص: 236-237-241-243.

تجدر إليه الإشارة 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 بنوع واحد من القافية هي :' قندهار المقاتلة' 'من يرد التتار؟'، 'تحدي الموت في الدروب المهاجرة ' ، 'الاك يأبى الدرب'، 'أحببت حب الخير'، 'هم الآن'، وتبدو هذه القصائد التي التزم الشاعر فيها بقافية واحدة قد ركز فيها على معنى واحد أو على شعور معين، فيكون بحاجة إلى الربط بين بعضها ، وتعاون القافية الواحدة ، والوزن الواحد.

على ذلك في إحداث نمط من التوقيع على نحو في القافية التقليدية التي تسير على النهج الإتباعي بالتزام قافية واحدة على امتداد القصيدة كلها.

ففي قصيدته " أحببت حب الخير " التي جاءت على البحر الكامل وتتألف من ثلاثة مقاطع ، بروي متنوع ، الميم ، اللام ، الراء ، جامعة في ردفها 'الألف، الياء' وهو جائز عروضيا ، نقتطف منها :

أَحْبَبْتُ حُبَّ الخَيْرِ وَالخَيْرُ المُحبُّوهُ كِرَامُ

نَاءٍ إِذَا دَنَتِ الخَوَاطِرُ ..

وَهِيَ أَمْشَاجُ رُكَامُ !

أَحْبَبْتُ ..

وَالأَيَّامُ يُنْفَي مِنْ مَلاَمِحِهَا اِبْتِسَامُ !

غِيضَتْ رُؤاهَا ..

لاَ الهَوَى نَغَمُ

وَلاَ الأَسْمَارُ جَامُ !

وَتَرُ المَوَاجِدِ أَنْتَ يَا سَكَرِي

إِذَا يَصْحُو الأَنَامُ !

نَجْوَاكَ تُورِقُ فِي دَمِي سَحَرًا

إِذَا عَيْنُ تَنَامُ !

نَجْوَاكَ ! ..

وَانْبَجَسَ الحَنِينُ وَطَهَّرَ القَلْبَ الهُيَامُ

أَنْتَ الرَّبِيعُ عَلَى الجَفَافِ

وَأَنْتَ الهُبَاءُ ..

فَكَيْفَ يُغْرِينِي " اتِّحادُ " وَ " اِلْتِزَامُ " ! !

رَقَّتْ مُعَانَاةُ الحَبِيبِ

وَرَاقَ بِالشِعْرِ اِنْسِجَامُ

أَنَا لَمْ أَكُنْ لَوْلاَكَ قَافِيَةً يُجَنُّ بِهَا أُوَامُ

تَخْضَرُّ فِي جَدْبِ الزَّمَانِ

وَتَحْمِلُ الوَجْدَ الخَصِيبَا !

يُوحَى إِلَيهَا ..

أَنْ فَثُورِي .. وَاسْكُبِي الأَلَمَ الغَرِيبَا !

مُدِّى الحَيَاةَ عَلَى المَوَاتِ

وَبَرْعِمِي الشَّفَقَ الرَّطيبَا !

فَالحُبُّ تَنَدَى فِي القُلُوبِ وُرُودُهُ حَبَبَا وَطِيبَا !

أُغْلِيهِ عَنْ أَنْ تُسْتَدَرَّ بِهِ الدُّمُوعُ

وَأَنْ يُجِيبَا !

كُنْهُ

تَرَ الدَّرْبَ المَوَاتَ يَمُوجُ بُسْتَانًا قَشِيبَا !

وَتَرَ " العُيُونَ السُّودَ "

تَرْفُضُ عَبْرَهُ مَدَدًا سَكِيبَا !

شَفَّتْ فَكَانَتْ " طِيبَه "

وَشَدَتْ فَكَانَتْ عَنْدَلِيبَا ![1]

فالشاعر كما نرى يحب الخير، ويريد تأدية واجبه ، ويجاهد بفكره وشعوره في خضم الواقع والصراع الفكري، فراح يجنح إلى عالم عقيدته صامدًا رافضًا كل قيم عصره التي لا تسير على وفاق ضميره ورؤيته الفكرية وجاء ذلك بقافية حققت للشاعر إيقاعا معنويا وموسيقيا مؤثرا، وقد اختار الشاعر لقصيدته قافية مطلقة، ونوع في حرف الروي "الميم، الباء"، فالقوافي التي جاء رويها ميما هي: "كرام، ركام، ابتسام، جام،الأنام، تنام، الهيام، التزام، انسجام، أوام" ثم ينتقل الشاعر إلى روي الباء كما في القوافي: "الخصيبا، الغريبا، رطيبا، طيبا، عجيبا، قشيبا، سكيبا، عندليبا"، ومن خلال هذه القوافي المنوعة في حرف الروي فقد جاءت على نمط واحد

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل 1985 ، ص : 73،74 ، 75 ، 76 .

هو المتواتر، ثم نلاحظ ما بها من مدّ، فقد جاءت جميعها قوافي مردوفة(*) بالألف تارة والياء تارة أخرى، وقد أجاد الشاعر في استخدام المدّات المتتالية التي "تؤدي دورا مهما في الغناء لما فيها من مدّ الصوت، وأنه يمكن فيها ذلك ما لا يمكن في غيرها"(1) وأن هذا المد يساعد على الإنشاد، ويساهم في توصيل الدلالة إلى القارئ، ولعل اعتماد الشاعر على أصوات المد قد ساعده على إعطاء بنية النّص نوعا من الغنائية التي تؤثر بوقعها المتناغم في الأذن مع توقيع جرس الروي المضموم تارة والمفتوح تارة أخرى، وتبدو القيمة الجمالية في القوافي في تشكيلها الصوتي الذي يتماشى مع الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر، مع تكرار القافية ممّا يضاعف النغم الناتج عن تكرار المدّ. وقد استخدم الشاعر قافية المتواتر مع تنوع حرف الروي " الميم ، الباء " . وهذا ما يجعل القافية واضحة في الأبيات دون تكسير عمودها.

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

أَتَسْتَمِعِينَ خَلْفَ اللَّيْلِ يَا عُصْفُورَةَ الوَادِي

حَدِيثُ اللَّيْلِ لِلأَحْزَانِ ..

وَالأَحزَانُ أَبْعَادِي ..

وَهَمْسُ الغَيْبِ فِي شَجَرِ إِغْتِرَابِي ..

آهْ .. مَا أَقْسَى إِغْتِرَابِي فِي الدُّرُوبِ السُّودِ

(*) القافية المردوفة هي: ما يسبق فيها الروي حرف مدّ، ينظر حول هذه الدلالة مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص202.
(1) د. محمد سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، جامعة طنطا، مصر، ط1، 1995، ص: 205.

قَافِلَةُ بِلاَ حَادِي ..

* * *

أَيَا شَجَرَ الضَّيَاءِ الرَّطِبِ لاَ تُثْمِرْ

إِذَا انْتَحَرَتْ أَنَاشِيدِي ..

وَأَمْطِرْ قَاتِلِي خِنْجَرَ ..

إِذَا اِنْتَثَرَتْ كَمَا الأَوْرَاقُ فِي شَفَتِي أَغَارِيدِي

* * *

أَتَرْتقِبِينَ خَلْفَ اللَّيْلِ يَا عُصْفُورَةَ سَفَرِي ..

إِلَيْكِ عَلَى مَدَارِ القَرِّ

وَوَلْوَلَةُ الظَّلاَمِ المُرِّ .. تَسْقِينِي ..

وَمَا فِي كَأْسِهَا ؟

الأَلاَمُ فِي شَرَايِينِي ..

فَيَا آلاَمِي إِزْدَهِرِي .. (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 يجلب معه الأحزان، ثم يشكو الاغتراب الذي يوحي بوجه المفارقة الرافض للحاضر، إنها غربة الشاعر التي تؤمن بقيم ليست

(1) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ، 1982 ، ص : 89 ،90 .

هي القيم السائدة في واقعه، ومثل هذه الشكوى تجسدت في القوافي الموصولة بحرف مد لتتضح لنا بوضوح صورة الإنسان المتألم .

ومن القوافي المترادفة التي التزمها الشاعر قصيدة "من يرد التتار؟"هذه القصيدة التي ترسم واقعا مأساويا يهز الكيان بعنف ، فكان الشاعر متأوها كقوله:

لَيْتَ هَذِهِ المَسَافَةُ مَطْوِيَة

لَيْتَهَا لَمْ تَكُنْ

قَالَهَا صَاحِبِي ..

وَامْتَطَى صَهْوَةَ الحُلْمِ

وَالرِّيحُ مُقْبِلَةٌ بِجُيُوشِ التَّتَارْ

مَنْ يَرُدُّ التَّتَارْ ؟

مَنْ يَرُدُّ السُّيُولَ التِّي جَرَفَتْ بَيْتَنَا

آهْ .. نِيسَانُنَا غَالَهُ الإِنْحِسَارْ ..

غَالَهُ الإِنْحِسَارْ

هَوَّمَتْ كَالقَنَابِلِ مَجْنُونَةٌ هَذِهِ الرِّيحْ ..

مُثْقَلَةٌ بِاللَّيَالِي الكِبَارُ

خَلْفَهَا يَعْبُرُ الفَاتِحُونَ قَصَائِدَ مِنْ سَفَرٍ وَغُبَارْ

لَمْ نَكُنْ عَبْرَهَا غَيْرَ ضِغْثٍ مِنَ الحُلْمِ المُسْتَعَارْ

غَيْرَ دَعْوَى مُنَمْنَمَةٍ بِلِهَاثِ اليَسَارْ

.. اليَسَارُ الَّذِي مَنَحَ الرُّعْبَ مِثْلَ اليَمِينُ الَّذِي

مَنَحَ اليَأْسَ إِنَّا عَلَى الرُّعْبِ وَاليَأْسِ نَجْتَرُّ أَحْلاَمَنَا

فِي انْتِظَارْ ..

مَنْ يَرُدُّ التَّتَارْ

آهْ لاَ السَّيْفُ سَيْفُ

وَلاَ الدَّرْبُ دَرْبُ

وَلاَ الدَّارُ دَارْ

مَنْ يَرُدُّ الرِّيَاحَ الَّتِي سَلَبَتْ (ذَايَزَنْ) ؟

سَلَبَتْهُ اليُمْنْ

سَلَبَتْهُ الخَمَائِلْ

وَالدَّرْبُ .. لاَ شَفَة

وَالعُيُونُ انْكِسَارْ [1]

من خلال النموذج السابق نلاحظ استخدام الشاعر القافية المترادفة وهي "التتار الانحسار، غبار، اليسار، انتظار، انكسار" ولكنها بروي واحد، وقد عبر غضبه مما يعيشه من حقائق ونتائج مفلسة أدت إلى سقوط القيم الخالدة والاعتبارات المقدسة ، إنها المأساة الرهيبة على المقدسات والأرواح ، وقد مهد الشاعر في بداية القصيدة بأمنية يرجو فيها عدم وقوع

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ، ص : 77 ، 78 .

الفاجعة، فلم يجد القدرة في نفسه إلا على تقديم أسئلة حائرة على امتداد المقطع كقوله: من يرد التتار ؟، من يرد السيول؟ من يرد الرياح؟

ثم القافية الموحدة التي لعبت هي الأخرى دورا في تبليغ الحالة الشعورية التي أرادها الشاعر تحت وطأة الجرس الرتيب الذي تفرضه القافية المتوالية ذات الرنين والنغم الخارجي، وتستمر القصيدة بهذا الوهج إلى نهايتها ملتزما بالقافية الموحدة التي أظهر فيها قدرته على النظم بالقافية التقليدية.

ويبقى الطابع المميز للقوافي التي استخدمها الشاعر هو التنويع بينها داخل القصيدة الواحدة، حيث نجد ثلاثة عشر قصيدة تنوعت قوافيها وغالب ما يجمع الشاعر بين قافيتين داخل القصيدة الواحدة كالمتواترة والمترادفة بحيث تقف كل قافية عند حدود المقطع ونتغير مع كل مقطع جديد، ففي قصيدته "الدرب لا يجفو صاحبه"، والتي تتكون من خمسة عشر مقطعا وتختلف أطوالها سواء مقاطعها أو أسطرها الشعرية ، وقد نوع الشاعر قوافيه حسب المقطع ، فالأول على القافية المترادفة ، والثاني على القافية المتواترة وهكذا بالتناوب إلى نهاية القصيدة ونقتطف منها مقطعين حيث يقول فيها:

الوَعْدُ يَكْبُرُ فِي المَسَاحَة ..

وَيَضْمُدُ الوَادِي جِرَاحَهُ ..

وَيَثُورُ أَطْفَالُ الغَدِ البَدْرِي ..

مَا أَمْضَي سِلاَحَهْ !

مَا عَادَ لِلطَّاغُوتِ أَنْ يُورِي عَلَى حُلْمِي رِيَاحَهْ !

شَلاَءْ

تَعْلِكُ غَيْظَهَا ..

وَتَنُشُّ فِي كَبِدِي بَوَاحَهْ !

جِدْرُ الضَّيَاعِ تَحَطَّمَتْ

وَرَأَيْتُ فِي السَّفْحِ اِنْسِفَاحَهْ ..

مَهْمَا تَسَكَّعَتْ الرُّؤَى ..

فَالدَّرْبُ لاَ يَجْفُو صَبَاحُهْ ..

*** ***

" أَوْرَاسُ "

مَا عَرَفْتِ مَلاَمِحَهُ سِوَى أَلَمُ الشَّهِيدْ

مِنْ عَهْدِ " عُقْبَه "

وَالشُّمُوسُ الخُضْرُ تَعْتَصِرُ النَّشِيدْ

وَتَلُمُّ أَهْدَابَ النَّخِيلْ ..

فَيُورِقُ الطَّلْعُ النَّضِيدْ ..

يَا نَخْلَةُ ..

عَيْنَايَ ذَاكِرَة

عَيْنَاهَا الوُجُودْ ..

شَفَتِي قَوَافِ الضَّادْ

لَمْ يَخْطُرْ بِضُرَّتِهَا الوَرِيدْ

الدَّرْبُ يَعْرِفُ حَرْفَهُ قَدَرَا ..

فَنَامِي يَا " لُحُودْ " ! ! [1]

ففي هذين المقطعين يكفيان للدلالة على هذا الأسلوب، ففي المقطع الأول نجد القافية المتواترة، أما المقطع الثاني نجد القافية المترادفة، وهكذا تنوعت القافية من مقطع إلى آخر مع تنوع الروي كذلك من حرف "الحاء إلى الدال"، وقد أضفى هذا التنويع تجديدا في الأنغام، والشاعر بهذه الطريقة في التنويع يحاول تحقيق إيقاعية جديدة لا تعتمد على القافية الموحدة.

ومن القصائد التي جمع الشاعر فيها أكثر من نوع من القافية بحيث نجد المتواترة والمتاركبة والمترادفة كما يتجلى في قصيدته ' بين يدي إقبال ' والتي جاءت على بحر الوافر:

وَبَيْنَ يَدَيْكَ يَا إِقْبَالُ .. فِي شَفَتَيْكَ أُغْرُودَة

مُعَطَرَة'' بِنُورِ الوَحْيِ .. أُنْشُودَة

أَيَا مَنْ بَرْعَمَ الإِيمَانَ فِي جَنْبَيْهِ أَشْوَاقَا

تُسَافِرُ فِي لَهِيبْ العُشْقِ

ذَاكِرَة'' تلُوبُ ..

وَعَبْرَةُ عَطْشَي

وَأَحْدَاقَا ..

(1) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر ، 1982 ، ص : 175 ، 176 .

وَتَمْعِنُ فِي المَدَى الضَوْئِي أَجْنِحَةُ وَإِشْرَاقًا

أَيَا مَنْ يَحْمِلُ القِيتَارَ .. لاَ نَغَمَاً وَ أُغْنِيَةُ

وَلَكِنْ سَبْحَةُ فِي رِحْلَةِ خَضْرَاءُ قُدُسِيَة

عَرَفْتَ الحُبَ يَا إِقْبَالْ ..

كَيْفَ ؟ أَيُنْكِرُ الوَتَرُ ؟

شَمِيمُ العِطْرُ مِنْ لَيْلاَهُ حِينَ يُرَفْرِفُ السَمْرْ

عَرَفْتَ الحُبَ ..

لاَ كَهْفًا بِطِينِ الشَّهْوَةِ الحَمْرَاءَ مُغْتَبِقًا

وَلَكِنْ .. شَاطِئُء يَخْضَرُ فِي أَبْعَادِهِ الحُلُمَ

هُنَاكَ هُنَاكَ فِي بُعْدِ الهَوَى يَتَمَاوَجُ الحُلُمُ

وَتُورِقُ فِيهِ نَجْوَى الوَصْلِ ضَوْءًا يُسْكِرُ الحَدِقَا

وَ ' طُورَا ' فِي الرُّمُوزِ الخُضْرِ .. قُرْبَا مَوْعِدَا شَفَقَا [1]

نلاحظ هنا أن الشاعر قد استخدم في هذا المقطع الشعري عدة أنواع من القوافي فمنها المتواترة كما في : "أغرودة، أنشودة، أشواقا، إشراقا" والمتداركة في 'أغنية، قدسية' والمتراكبة كما في "طلقا، مخترقا، مغتبقا، الحدقا، الشفقا". ومع ملاحظتنا لتنوع القافية، وهذا ما يتيح للشاعر التعبير عن تجربته وحريته في اختيار القافية الملائمة لها معنويا وموسيقيا داخل المقطع نفسه، ونلاحظ أن حرف الروي ، القاف ، بقي ثابت في المقطع ما عادا تغييره في

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ،1982 ، ص :103 ، 104.

القافيتين ' أغنية، قدسية ' بحرف الياء المشددة ، ومن خلال هذا نلمح أن الشاعر نوع قافيتة ويستمر هذا التنويع مع بقية مقاطع القصيدة.

كما استخدم الشاعر القافية المتعانقة (*)، كما في قصيدته ' على هامس لقاح ' :

فِي صِرَاعِ الكَلَمِ المَعْجُونِ بِالقَهْرِ ، ، تُغَنِي للرِفَاقْ

بَاقَة تَنْمُو عَلَى دَرْبِ النِّفَاقْ

فِي حَوَاشِي الصَّمْتِ تَنْدَسُ الإِبَرْ

إَبَرْ ، ، حُمَى تُزَكِّي شَهْوَة الصَّحَوِ المَطَرْ

وَ ' لَقَاحُ ' عَشَقَتْهُ الرِّيحُ وَالنَّاي الأَغَرْ

وَسُفَاح مُثْقِل فِي رَحِمِ تَوَسَعَ آلاَمَ البَشَرْ

وَخُطَى مُدَتْ لِغَايْ

وَمُقِيم'' لاَ يَقِرْ

بَاقَة'' مَيِتَة'' النَّجْوَى ، ، ضَجَرْ

كَيْفَ تُغْتَالُ الفُنُونُ ، بِاسْمِهَا ؟

كَيْفَ الجُنُونْ ، ،

يَتَصَبَّى لَوْثَهُ العَقْلْ

الجُنُونء ، ،

يتَصَبَاهَا فَتُغْرِي بِالظُنُونْ

(*) القافية المتعانقة : هي التي تتخذ داخل النظام الفونيمي الصوتي شكلا متلاحقا مع قافية أو مجموعة من القوافي ينظر معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص :215 .

مِنْ وَرَاءِ الصَّمْت تَمْتَدُّ شِفَاُه وَعُيُونْ

وَبَقَايَا مِنْ دَمِ اَحْمَرِ يَنْمُو فوْي السُكُونْ .. [1]

نلاحظ من خلال النوذج أن القافية الاولى ' الرفاق ' ، متعانقة مع الثانية ' النفاق ' والثالثة ' الإبر' متعانقة مع ' المطر ' ، الأغر ، البشر ، ضجر ' والقافية ' الجنون ' متعانقة مع " الفنون، عيون، السكون"، ولعل تنويع الشاعر بين قوافيه وإنتقاله من القافية المتواترة إلى المتداركة وإلى المترادفة قد حقق شعوريا متنوعا بتحول القافية 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 نجد القصائد الآتية ' مقاطع من ديوان الرفض' ، براءة ، هم الآن ، حديث الشمس والذاكرة، قندهار المقاتلة من يرد التتار ؟' على هامش لقاح '، أما القصائد التي جاءت قوافيها مطلقة وهي:

"حرام، ألم هواك، مدى مضاءك معزوفة الألم ، بين يدي إقبال، شكوى الدرب لا يجفو صباحه، تحدي الموت في الدروب المهاجرة، إلاك يأبى الدرب أحببت حب الخير"، وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر قد عمل على التنويع كذلك وقد يرجع هذا التنويع إلى لإدراك الشاعر مدى قيمتها الموسيقية التي لا يمكن الاستغناء عنها في مجال الشعر، ففي القوافي المطلقة التي يشبع الشاعر حركة رويها تكون ذات دلالة في موقعها من الأبيات، هذا فضلا عن وظيفتها النحوية، حيث أن امتداد الصوت "يعني الاستغاثة أو الطلب أو الدعاء أو

(1) ديوان حديث الشمس والذاكرة ، ص :84 ، 85 .
(*) التقييد هو : القافية المقيدة التي ينتهي البيت فيها بحف روي ساكن ، وهو قطع الإعراب وعدم إشباع حركته على حرف الروي .
(**) الإطلاق هو إشباع حرف الروي بالحركات الإعرابية ، ينظر د ، أحمد محمد الشيخ ، في علم القافية ، منشورات جامعة السابع من أبريل 1993 م، ص : 23 .

الالتماس أو الشكوى أو الضجيج، مما يمنح هذا الإيقاع الممدود المفتوح معا دلالة تقوم على حرص الشاعر على إسماع ما في القلب من همّ، أي البوح بما في النفس من ألم"[1]، لذلك يمكن القول أن القوافي المطلقة تتجاوز وظيفتها الجمالية إلى وظيفة أخرى، هي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع وسيلة لبلوغ الدلالة ونقل الرسالة وتوصيل المعنى، أما في حالة تسكين الروي فإن قوافي الشاعر تحمل دلالات نفسية موحية ذات طابع تأملي، ونختار من القصائد التي جاءت قوافيها مقيدة قصيدة 'براءة '، وهي من البحر الكامل:

كَفَرُو ا بِمُعْجِزَةِ العُصُورْ

بِالطَيْرِ يَزْرَعُ نَأْمَهُ فْي هَدْبِ الزُهُورْ

بوْالحُلُمِ يَكْبُرُ ً فِي إِنْتِمَاءِ القَادِمِينَ موْن الثُغُورْ

بِالمُرْسَلاَتْ ...

العَاصِفَاتْ ...

النَاشِرَاتْ ...

الفَارِقَاتْ ...

المُوغِلاَتْ مَعَ الهَجِيرْ

كَفَرُوا بِمُعَجِزَة العُصُورْ

عَجَبًا ..

وَنسْخُرْ حِينَ يَكْبُر هَمُهُمْ بَيْنَ المَرَايَا وَالقُشُورْ

(1) د. عبد المالك مرتاد، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 158.

عُلَبًا تُخَبِؤُهَا اللَّيَالِي

وَدَمَى تَعْمِدُهَا الدَّوَالِي

قَيْئا

رَجِيعًا

حانَةً ..

وَصَدَى لِحَشْرَجَةِ خَرَابْ

كُرَما بِمَزْرَعَةِ السَّرَابْ[1]

نلاحظ على قوافي النموذج السابق أنها جاءت مقيدة يقف الشاعر فيها على ساكن وهي: " العصور، الزهور، الثغور، الهجير، القشور، خراب، السراب "وما نلاحظه أيضا اعتماد الشاعر في هذه القوافي على حروف المد قبل الروي وهذا ما يسمى بالقوافي المترادفة [*]، وقد جاء حرف المد منوعا بين ' الواو، الألف الياء ' ولعل لحروف المد علاقة بالمبدع المتلقي فإن "القوافي التي فيها مد قبل الروي تعطي للمنشد فرصة استغلال موهبته الصوتية في الإنشاد"[2]، ثم إن هذا المد يناسب الشاعر في إطلاق عنان صوته، ثم إننا نلاحظ انطلاق الشاعر في هذه الأبيات من موقف واضح الانتماء فهو يناقض بنهجه من كفروا بمعجزة العصور، وهو بصير بمواطن الضعف والخلل في نفوسهم، فهو يصفهم بالعلب والدمى، ثم يتعجب منهم ساخرا لأن ما جنوه من أعمال سيدانون بها خرابا، وقد أضفت قوافي الشاعر الساكنة عنصرا إيحائيا، وقد

(1) مصطفي محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص : 70 ، 71 .

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

(2) د ، كمال عجال ، أبو بكر مصطفى بن رحمون (حياته وشعره)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص : 303 .

جاء روي القافية "الراء" ذا وقع يحمل معاني التأوه وخيبة الأمل، فبدا الشاعر كأنه في مقام الرثاء، يرثي مصير هؤلاء المنحرفين الذين اغتالوا الأمة في أملها الكبير.

ومن القوافي المقيدة المؤسسة (*) نختار نموذجا من قصيدة 'الدرب لا يجفو صاحبه' وهي من البحر الكامل:

اللَّهُ أَكْبَرُ..

لَمْ تَزَلْ تَنْدَى عَلَى شَفَةِ الجَزَائِرْ

لَمْ تَلْفَ يَا وَطَنِي سِوَاهَا

حِينَ تُخْتَبَرُ السَرَائِرْ

هِي فِي الوُجُودِ وُجُودِنَا

وَعَلَى مَلاَمِحَنَا البَشَائِرْ

زَهِيَتْ بِهَا خَيْلُ الجِهَادِ

وَكَمْ تَعَطَرَتْ المَقَابِرْ

وَزَكَتْ..

فَكُلَ جِرَاحُنَا وَرْدُ ..

وَذِكْرَانَا مَفَاخِرْ..

بِوُجُودِهَا كَانَ الفِدَى

لاَ بِالمَوَارِدِ وَالمَصَادِرْ ! ! (1)

(*) القافية المقيدة المؤسسة هي التي يأتي فيها قبل حرف الروي حرفان، ألف لازمة ، ينظر ، مصطفى حركات ، قواعد الشعر، ص : 26 .
(1) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص : 181 ، 182 .

يتضح من هذا النموذج توالي القوافي "الجزائر، السرائر، البشائر، المقابر المفاخر، المصادر"، وهي قوافي متواترة أكسبت موسيقى المقطوعة هدوؤا ومرحا، لأن الشاعر في موقف استرجاع ذكريات حلوة محببة إلى نفسه ولا يسمع فيها صدى الروي والصخب لأنه لا يتناول موضوعا يتطلب العنف والغضب بل موضوعا يتطلب الرقة والهدوء.

كما نلاحظ التزام الشاعر بوحدة الروي 'الراء' الساكن، ويرى الناقد' مصطفى السعدني 'ظاهرة تسكين الروي في قصائد الشعر المعاصر بدلا من إخضاعه بحركته الإعرابية فتحة كانت أو ضمة أو كسرة بقوله "وفي غياب الحركة الإعرابية إبهام وغموض في تحديد الدلالة، ويعتمد في مثل هذه الحالات الغامضة على الإيحاء المبثوث في كلمات متداخلة كل منها في آخر السطر دفقة إيقاعية ونفسية"[1]، ولعل هذه القافية قد وافقت إحساس الشاعر وإيحاءات قوافيه في آخر السطر وما تسجله من دفقة إيقاعية ونفسية .

ومن القوافي المقيدة أيضا والتي وردت متوالية متناوبة قصيدته 'قندهار' المقاتلة وهي من بحر الرمل حيث يقول:

قَنْدَهَارْ

قَنْدَهَارْ

أَنْتَ يَا شُعْلَةَ فَتْحٍ فِي إِنْتِخَاءَاتِ الَّنهَارْ

قَنْدَهَارْ

لاَ السُيُولُ الحُمْرُ تُدْمِيكِ .. وَلاَ مُرُ القَرَار

(1) د ، مصطفى السعدني ، بنية الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف بالأسكندرية ، ص :59 .

كَانَتْ النَّجْوَى صَلاَةً فِي شِفَاهِ اليَّاسَمِينْ

وَعَلَى صَدْرِكِ يَا عَذْرَاءُ يَخْضَرُّ الحَنِينْ

يُمْطِرُ الصَّحْوُ ..

فَتَزْهَى رَبَوَاتُ الطُّهْرِ يَا اَنْتَ

وَيْنَدَى بِاللِّقَاءَاتِ الحَنِينْ

أَنَـهْرُ اَنْتِ

وَشَلاَل'' مِنَ الصَّحْوِ المُبِينْ

أَنَـهْرُ أَنْتِ بِرَغْمِ القَّرِ .. رَغْمَ اللاَهِثِينْ (1)

واضح من هذا النموذج أن قوافيه جاءت مقيدة ورويها كان ساكنا ومتنوعا من حرف ' الراء ، النون ' فهي قوافي متناوبة من غير وحدة الروي، والشاعر في هذا المشهد يسيطر عليه الإحساس بقدسية المكان والالتحام بأجوائه، لذلك عنون قصيدته "قندهار" المقاتلة، وهذا الاحتيار له دلالة إيحائية بمعاني الجهاد، كما أفاد تكرار هذه اللفظة إعجاب الشاعر ببطولات أبناء هذا البلد المجاهد، وهذا كله إيحاء من الشاعر للدلالة على الانهزامية الساقطة التي لا تقوى على رد الأمجاد العظيمة، كما في البيت الأخير حيث يقول:

أنَـهْرٌ أنْتِ رَغْمَ القَّرِّ.. رَغْمَ اللاَّهِثِينْ؟

هذا الاستفهام يعبر عن دهشة الشاعر وإعجابه بصمود هذا البلد المقاتل في مقابل سريان خيبة الأمل إلى نفس الشاعر تجاه أولئك العابثين الذين انسلخوا عن مبادئهم، وقد أثرى

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص: 71 .

الشاعر إيقاع هذه الأبيات بقوافي مقيدة ساكنة، بل نراه يعتمد على التكرار كما في كلمة "الحنين" مما يضاعف النغم والإحساس بامتداد الرغبة في استعادة أمجاد الماضي.

كما استخدم الشاعر القوافي المطلقة التي تطول فيها النغمة الموسيقية عن طريق إشباع حرف رويها كما في قوله من قصيدة 'مدى مضاءك' وهي من البحر الكامل:

أَفْغَانُ يَا حُلُمًا يضيء وَيَا ظِلاَلً تُشْرِقُ !

مِنْ كُلِ رَابِيَةٍ يَفُورُ دَمث كَرِيمُ مُغْدِقُ

مِنْ كُلِ جُرْحٍ أَلْفُ مِيعَادٍ لِفَجْرٍ يُورِقُ

أَفْغَانُ ...

وَاسْفَحَتْ نُفُوسُ فِي تُرَابِكِ تُعْرَقُ

قُدُسِيَةُ شَاءَتِ وَشَاءَ لَهَا القَّضَاءُ المُطْلَقُ

أَنْ يَشْرَئِبَ لَهَا الصَّبَاحْ بِأَلْفِ نَجْوَى تُعْبَقُ

فَتَلُمُ انْفَاسَ الضَبَاء كَمَا يُلَمُ الزَّنْبَقُ !

يا عِيدَهَا .. لاَ اللَّيْلُ يَحْجِبُ ضَوْءَهُ أَوْ يَخْنِقُ

يَاجُرْحَهَا يَنْسَابُ ..يَخْتَرِقَ السُّكُونَ ، وَيَخْفِقُ

يَا عِفَّة الزَّهْرَاءِ فِي زَمَنٍ تُحَاصِرُهُ ' سِجَاحُ ' !

تَنْمُو عَلَى شَفَتَيْه أُغْنِيَةُ يُجَنَّ بِهَا وِقَاحُ ![1]

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الاسرار ، مطبعة لافوميك ، أفريل 1985 ، ص : 31 ، 32.

يتضح لنا في هذا النموذج إن قوافي الأبيات جاءت على نمط واحد وهي قوافي مطلقة من النوع المتدارك، باستثناء البيتين الأخيرين قد جاءت قوافيهما مقيدة مترادفة، وتبدوا القوافي المطلقة في هذا المقطع الشعري تسير على النهج الإتباعي بالتزام روي واحد على امتداد الأبيات لولا التنويع في حرفي الروي "القاف والحاء" كما في البيتين الأخيرين، ويبدوا أن استعمال هذه القافية يناسب القصيدة القصيرة إذ أن "القافية الواحدة في الشعر العربي تناسب كل المناسبة شعر المقطوعات حيث يركز الشاعر على معنى واحد أو على شعور معين فيكون بحاجة إلى أحكام الربط بين بعضها، وتعاون القافية الواحدة والوزن الواحد على ذلك إذ أن البيت الأول يحدث نمطا من التوقع يعالجه الشاعر بالإشباع والمفاجأة المقبولة"[1]، وقد كان حرف الروي 'القاف' متصف بالشدة يوحي بالقوة وهذا الحرف مشبع بالواو بإطلاق الصوت ' قو'، وكأن الشاعر يحاكي به قوة وصمود أفغان في معاركها البعيدة التي تصل أصداؤها إلى إذن السامع.

إن ما يمكن أن نسجله من ملاحظة هامة على قوافي الشاعر هو ورود قوافيه في القصيدة الواحدة من غير وحدة الروي سواء في قصائده العمودية المقطعية أو في قصائده الحرة، ومن خلال دراستنا لقصائده الحرة، يتبين لنا أن معظم قصائده استخدم فيها القافية ذات الروي المختلف من مقطع إلى آخر، ففي قصيدته 'تحدي الموت في الدروب المهاجرة'، وهي من البحر الوافر ينوع الشاعر في حروف القوافي في خمسة مقاطع.

أَتَسْتَمِعِينَ خَلْفَ اللَّيْلِ يَاعُصْفُوَرَة الوَادِي

(1) د ، شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة القاهرة ، ط1، 1968 ، ص : 143 .

حَدِيثُ اللَّيْلِ لِلاَحْزَانَ ..

وَالأَحْزَانُ أَبْعَادِي ..

وَهَمْسَ الغَّيْبِ فِي شَجَر إِغْتِرَابِي

آهْ .. مَا أَقْسَى إِغْتِرَابِي فِي الدُّرُوبِ السُّودِ

قَافِلَةُ بِلاَ حَادِي (1)

يستخدم الشاعر في هذا المقطع الأول حرف ' الدال ' رويا ، وانتقل في المقطع الثاني باستخدام نفس الروي ' الدال ' حيث يقول :

أَيَا شَجَرَ الضَّيَاءِ الرَّطِبْ لاَ تُثْمِرْ..

إِذَا إِنْتَحَرْت أَغَارِيدِي ..

وَاَمْطِرْ قَاتِلِي سَمَا .. وَمِنْ اَوْرَاقِكِ الخَّضْرَاءَ

أمطر قاتلي خنجر ..

اِذَا إِنْتَثَرَتْ كَمَا الاَ وْرَاَق فِي شَفَتِي أَغَارِيدِي

أما في المقطع الثالث غير الشاعر حرف الروي وهو حرف ' النون ' حيث يقول:

أَتَرْتَقِبِينَ خَلْفَ اللَّيْل يَا عُصْفُورَةَ سَفَري ...

إِلَيْكِ عَلَى مَدَارِ القَّرِّ

وَوَلْوَلَةَ الظَّلاَمِ المَرِّ ... تَسْقِينِي ..

وَمَا فِي كَأْسِهَا ! ؟

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

الآلاَم تَنْبُتُ فِي شَرَايِيِنِي ..

فَيَا آلاَمِي إِزْدَهِرِي ..

ويتوالى تغيير الروي في المقطع الرابع حيث يقول:

سِوَايَ عَلَى الزَّمَنِ المُرِّ يَسْي الأَهْلَ وَالوَطَنَا

سِوَاكِ عَلَى الغُرْبَةِ السَّوْدَاءِ يَنْسَى العُشْقَ وَالحُزْنَا

وَكَمْ غَنَيْتُ يَا أُنْشُودَةَ الوَادِي ..

عَلَى جَبَلِ اللَّضَى .. فَإِخْضَرَ إِنْشَادِي

وَكَمْ سَافَرْتُ مِنْ حُلُمٍ إِلَى حُلْمِ ..

كَنَارَا .. يَعْشَقُ الحُلُمَ ..

لِيَلْقَاكِ

وَيَزْرَعَ حُلْمَهُ النَّارِي فِي أَغْصَانَ نَجْوَاكِ

ففي هذا المقطع غير الشاعر حرف الروي إلى النون، 'الوطن، والحزن' ثم الدال الوادي إنشادي ثم الألف ليلقاك نجواك'، وإذا بحثنا في قوافي الشاعر المطلقة فإننا نلاحظ أن القوافي المطلقة تمتاز بمد الصوت الناتج عن حركة المجرى سواء كان ألفا أو واوا أو ياء، و"أن هذه الحروف إشباع لأبعاضها، فالكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو والفتحة بعض الألف، أما الهاء في تسكينها وتحريكها، فكأنها وصل مرتين طويلة وقصيرة، وهو ما لا يكاد يرى في

حروف العربية الأخرى"[1]، ومن القوافي المطلقة المتواترة عند الشاعر قوله من قصيدته 'أحببت حب الخير' ، وهي من البحر الكامل:

أَحْبَبْتُ حُبَ الخَيْرِ وَالمُحِبُّوه كِرَامُ

نَاءٍ إِذَا دَنَتِ الخَوَاطِرُ ..

وَهِي أَمْشَاجُ رُكَامُ !

أَحْبَبْتُ ..

وَالأَيَامُ يُنْفَى مِنْ مَلاَمِحِهَا إِبْتِسَامُ !

غَيَضَتْ رُؤهَا ..

لاَ الهَوَى نَغَمُ

لاَ الاَسْمَارُ خَامُ !

وتَرُ المَوَاجِدِ أَنْتَ يَا شُكْرِي

إِذَا يَصْحُو الأَنَامُ !

نَجْوَاكِ تُورِقُ فِي دَمِي سَحَرًا

إِذَا عَيْنُ تَنَامُ !

نَجْوَاكِ ..

وَإِنْتَجَسَ الحَنِينُ وَطَهَّرَ القَلْبَ الهُيَامُ

أَنْتَ الرَّبِيعُ عَلَى الجِفَافِ

(1) الأستاذ أحمد محمد الشيخ ، في علم القافية ، منشورات جامعة السابع بن أبريل، عمان، الأردن، 1993، دون ذكر عدد الطبع وتاريخه، ص : 22.

وَأَنْتَ يَا سُكْرِي المَدَامُ !

لَمْ أُغِلُ فِيكِ إِذَا غَلاَ بِالعَاشِقِينَ

هَوَى عُرَامُ

وَأَنَا الهَبَاءُ ..

فَكَيْفَ يُغْرِينِي ' إِتِحَادُ ' أَوْ ' إِلْتِزَامُ ' ! ![1]

ففي المقطع السابق نلاحظ إستخدام القافية المطلقة المتواترة مع كثرة حروف المد "الألف" الذي يطلق العنان للصوت دون تلكن أو حبس للصوت، وحركات الروي المضمومة تساعد على جريان الإيقاع بنبرته جهيرة، وكان لهذه القافية المتكررة بنمط واحد تسير على النهج الإتباعي بالتزام روي واحد على امتداد المقطع كله، ويبدو أن استعمال هذه القافية يناسب القصيدة القصيرة ذات الشعور الواحد، وهذا ما يميز قصائد الشاعر الغماري، إذ نلاحظ في أغلب قصائده هذا النوع من التفقيه، فالقافية تأتي غالبا في مقطع من مقاطع القصيدة بالتزام روي واحد أو تتغير من مقطع إلى آخر بروي آخر ، فتتغير أحرف الروي بالتتابع حتى نهاية القصيدة على أساس تنويع القافية في قصائده المقطعية، أو تأتي القوافي متوالية متناوبة على امتداد المقطع أو القصيدة بأكملها كما لاحظنا سابقا في النموذج المدروس.

ونأخذ على سبيل التمثيل قصيدته 'الدرب لا يجفو صاحبه'، والتي تتكون من أربعة عشر مقطعا تختلف أطوالها، سواء مقاطعها أو أسطرها الشعرية، وقد التزم الشاعر في هذه المقاطع 'بحر الكامل'، وقد نوع الشاعر قوافيه حسب المقاطع، فالأول على القافية المتواترة،

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل 1985 ، ص : 73 ، 74.

والثاني على القافية المترادفة ، والثالث على المتواترة والرابع على المترادفة، وهكذا حتى نهاية مقاطع القصيدة مع تغيير حرف الروي من 'الحاء إلى الدال إلى الهاء إلى النون إلى الراء إلى الباء إلى الميم إلى اللام'، حتى نهاية القصيدة ، ونختار منها مقطعين حيث يقول :

1 . فَجَزَائِرُ الأَلَمِ المُجَاهِدْ ..

لَمْ تَزَلْ بِدَمِي رُؤَاهَا ..

عَرَبِيَةُ ..

مَا أَفْرَعَ التَارِيخَ إِلاَّ فِي هَوَاهَا

بَدَرِيَةُ كَانَتْ حَمَائِلُهَا ..

وَ إِصْرَارَ خُطَاهَا ..

شَبَتْ عَلَى طُهْرِ ..

وَشَاخَ العَهْرُ فِي مَجْرَى عُلاَهَا ..

خَضْرَاءَ

مَا لِلْمِزْعَةِ الشَّمْطَاءَ ..

تَلْحَدُ فِي حِمَاهَا ..

تَعْوِي عَلَى شَفَةِ الصَّقِيعْ

وَتَبْتَغِي أُفُقًا سِوَاهَا ! !

2 . مَا لَلْجَبَارَى .. ؟

فِي مَزَادَاتِ الصِّغَارْ يُتَاجِرُونْ !

كَمْ يُضْمَرُونَ لِغَدْرِنَا هِمَمًا يُجَنُ بِهَا الجُنُونْ !

مُتَأَشِرِكُونْ !

وَإِنَهُمْ بِاسْمِ الحَضَارَةِ مُشْرِكُونْ !

مُتَآَمِرُونْ

يَسَارُهُمْ زُمَرُ يُحضرِكُهَا اليَمِينْ !

دَعْوَاهُمْ سُحُبث الظُّنُونْ

وَإِنَّ ثَوْرَاتُنَا اليَقِينْ

تَمْتَدُ بُعْدًا ..

دُونَهَا تَنْهَارُ حَشْرَجَةُ السِّنِينْ ![1]

نلاحظ هنا أن الشاعر قد نوع حرف الروي ، ففي المقطع الأول استخدم حرف' الهاء ' كما في القوافي' رؤاها، هواها، خطاها، عداها، حماها، سواها' ثم في المقطع الثاني استخدم حرف 'النون' كما في القوافي ' يتاجرون، الجنون مشركون، اليمين، الظنون، اليقين، السنين'، ومن خلال تتبعنا لهذين المقطعين اللذين تغير فيهما حر الروي قد أتاح للشاعر التعبير عن تجربته باختيار حرف الروي المناسب معنويا وموسيقيا، ففي المقطع الأول كان حرف الروي ' الهاء ' مفتوحا قد سبق بألف مد ، وهذا التشكيل الصوتي يتوافق صوتيا وإيقاعيا مع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر الذي يريد إيصال صوته الشعري المشحون بالتوتر والقلق والأمل إلى الناس في لغة هامسة متأملة ، فالألف حرف مجهور يعلن عن حرص الشاعر على

(1) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 ، ص : 177 ، 178 .

إيصال صوته للناس ، وهي " من أصوات اللين وليست من الأصوات الساكنة، فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهوى في الحلق والفم، وخلو مجراه من الموانع التي تعوق الصوت"[1] ، ثم استعمل الشاعر في المقطع الثاني قافية مقيدة ساكنة بروي مختلق هو 'النون' مستهلا المقطع باستفهام استنكاري يعبر عن حيرته ودهشته من الواقع الظالم الذي تمارس فيه ألوان التعسف والقهر ضد المستضعفين كما سيطر على الشاعر الإحساس بالخيبة والتعجب ، وتجسد هذا في تساؤله ، مع تسكين حرف الروي ، هذا الصوت الساكن يعبر عن أنين متردد "ون، ون، ين، ين"، مما جعل هذه القافية تعبر موسيقيا عن مضمونها فحسرة الشاعر تعبر عن نفسها بأصوات خاصة ، وهذين المقطعين يكفيان للدلالة على هذا الأسلوب المتمثل في تنويع حرف الروي من مقطع إلى آخر.

وفي الختام نقول إن الشاعر قد عمل تغيير حرف الروي في قوافيه داخل القصيدة الواحدة وأحيانا في المقطع الواحد، وقد استخدم سبعة عشرة حرفا من حروف المعجم، ولم يستخدم الحروف الآتية وهي : " خ ، ذ ، ش ، ظ ، غ ، و ض ، ز ، ط ، ع ، ص " ، وهذا جدول إحصائي لحروف القافية في قصائد الشاعر المعتمد في الدراسة " تكرارها المهموسة منها والمجهورة "، لنعرف من خلاله طريقة الشاعر في استخدامه للأنغام الصوتية التي يحدثها الحرف وعلاقتها بالحالة الشعورية والنفسية في قصائده الشعرية.

جدول إحصاء حروف القافية في قصائد الدواوين المدروسة :

جدول رقم (03)

(1) ينظر مجلة الأدب الإسلامي ، مقال بعنوان : من ملامح التجربة الشعرية في قصيدة ' من وحي طيبة ' للشاعر فاروق شوشة ، بقلم الدكتور : صابر عبد الدائم ، المجلد الخامس ، عدد الثامن عشر 1419 ه ، ص : 42 .

الديوان	القصائد الحروف	حرام	ثورة صوفية	معزوفة الألم	شكوى	بين يدي إقبال	المجموع	مجهور	مهموس
أسرار الغربة	ر	8	6	8	9	8	39	+	0
	ق	0	13	7	0	11	31	0	+
	ن	4	0	0	9	6	19	+	0
	ل	1	0	0	4	0	5	+	0
	ت	0	2	0	0	2	4	0	+
	د	0	0	4	0	0	4	+	0
	خ	0	0	2	0	0	2	+	0
	ء	0	0	2	0	0	2	+	+
	م	0	0	0	0	2	2	+	0
المجمـــــوع							108	73	37

جدول رقم (04)

قصائد مجاهدة	القصائد الحروف	تحت الموت في الدروب المهاجرة	ألاك ياتي الدرب	الدرب لا يجفو صاحبه	المجموع	مجهور	مهموس
	د	7	0	32	39	+	0
	ب	2	23	6	31	+	0

	ر	0	0	23	23	+	0
	ن	4	0	13	9	+	0
	ه	0	0	13	13	0	+
	م	0	0	12	12	+	0
	ل	0	0	13	13	+	0
	ح	0	0	7	7	+	0
	ء	0	0	5	5	+	+
المجمـــــوع				156		143	18

مقاطع من ديوان الرفض :

جدول رقم (05)

القصائد الحروف	مقاطع من ديوان الرفض	براءة	مجموع	مجهور	مهموس
ر	29	11	40	+	0
ن	12	15	27	+	0
ي	9	11	20	+	0
د	2	10	12	+	0
قبل وبعد الإيزو	6	0	6	0	+
ث	5	0	5	0	+

ج	4	0	4	+	0
هـ	3	0	3	0	+
م	0	2	2	+	0
ح	0	2	2	+	0
المجمـــــوع		121	107	14	

ديوان حديث الشمس والذاكرة :

جدول رقم (06)

القصائد الحروف	(قندهار) المقاتلة	حديث الشمس والذاكرة	من يرد التتار	على هامس لقاح	المجموع	مجهور	مهموس
ر	11	18	15	13	40	+	0
د	10	0	5	0	15	+	0
ل	4	8	3	0	15	+	+
ن	4	1	0	6	11	+	0
ي	0	3	3	0	6	+	0
ق	0	2	0	2	4	0	+
ج	0	2	0	0	2	+	0
المجمـــــوع					93	89	19

ديوان بوح في موسم الأسرار:

جدول رقم (07)

القصائد الحروف	(مدّي مضاءك) المقاتلة	ألم هواك	أحببت حب الخير	المجموع	مجهور	مهموس
ب	9		12	21	+	0

ل	9		12	21	+	+
ء	18	0	0	18	+	+
ر		2	12	18	+	0
م	0	0	12	12	+	0
ق	9	3	0	12		+
ح	9	3	0	12	+	0
ن	0	8	0	8	+	0
ي	0	2	0	2	+	0
المجمـــوع				124	102	51

نستنتج من خلال الجدول الإحصائي لحروف القافية ، أن الشاعر عمل على تنويع أحرف الروي بشكل كبير، ويرجع هذا التنويع إلى إدراك الشاعر مدى قيمة النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات ، ومخارج ، فهناك الأصوات المجهورة ، وهي التي يهتز معها الوتران الصوتيان إهتزازا منتظما ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب الهزات والذبذبات " ومعنى الجهر في الحرف انه أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت"[1]، أما الحرف المهموس فهو "الذي لا تتذبذب معه الأوتار الصوتية"[2]، وإذا تأملنا حروف قوافي الشاعر فإننا نلاحظ عليها طغيان السمة الجهرية، التي تتماشى صوتيا وإيقاعيا مع الحالة الشعورية والنفسية والدلالية لقصائده، فالغماري شاعر الرفض والجهاد الإسلامي، والثورة على كل انتماء يتعارض

(1) مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ، قراءة بنوية ، منشاة المعارف ، الإسكندرية ، ط 1 ، ص : 22 .
(2) د ، عبد القادر الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي ، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان ، الأردن ، ط1، 1998 ، ص: 42.

وبعده الفكري، ويفيض كيانه بالرغبة في إيصال صوته الشعري المشحون بالتوتر والقلق إلى الناس في لغة جهيرة، ومن الحروف المجهورة التي اعتمد عليها الشاعر كثيرا في حروف قوافيه هي حرف 'الراء' الذي جاء تكراره بنسبة أعلى وأكثر، فالراء حرف مجهور يعلن عن حرص الشاعر على إيصال شعره إلى الناس بألم وصراخ كما في هذا المقطع من قصيدته "أحببت حب الخير"، وهي من البحر الكامل، حيث يقول:

يَا سَاجِنِينَ الحَرْفِ..

تُورِقُ فِي مَلاَمِحِهِ مَرَارَهْ !

الحَرْفُ يَكْفُرُ بِالأَلَى سَجَنُوهُ

وَاغْتَالُوا نَـهَارَه !

يَا عَاشِقِينَ

دُمُوعَهُمْ ثَلْجٌ

وَنَجْوَاهُمْ حِجَارَهْ !!

للحَرْفِ يَوْمَ تَنْجَلِي فِيهِ عَنْ الدَعْوَى السَتَّارَهْ !

أُكْذُوبَة مَعْبُودَهْ

يُزْجِي الزَّمَانُ لَهَا عُقَارَهْ !

عَبَدٌ بِهَا الرَّئِيسُ الرِّئَاسَهْ

وَالوَزِيرُ بِهَا الوَزَارَه !!

سَاقُوْا إِلَيْهَا الهُدَى لَمْ يَبْلَغْ

وَمَا جَهِلُوا قَرَارَه !!

بِئْسَتْ تِجَارَةُ مَنْ أَقَامُوا الفِكْرَ

فِي سُوقِ التِّجَارَهْ ![1]

هنا يستخدم الشاعر حرف الروي "الراء" المتحركة المفخمة بعد ألف مدّ طويلة، فهي تحاكي الصراخ في نبرة جهيرة، و"صوت الراء أكثر ميلا إلى التفخيم، 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 النص الصوتية، ثم يليه بعد ذلك حرف' النون والدال والباء' بنسب متفاوتة قليلا ثم حرف 'الميم واللام' بنسب متقاربة، وهذا يدل على إن حروف الروي 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، الدال" [1]، ثم إن شيوع الأصوات المجهورة في قصائد الشاعر يرجع أساسا إلى التركيبة النفسية والاجتماعية وحتى السياسية، فمن مثال الحروف الجهرية 'الراء، الباء' التي اعتمدها الشاعر كحرف روي في قصائد 'قندهار' المقاتلة، 'حديث الشمس والذاكرة'، 'من يرد التتار؟'، 'مقاطع من ديوان الرفض'، 'مُدِّى مضاءك' "كلها تناسب جو القصيدة وإيقاعها الحماسي الشديد، فالباء مثلا صوت شديد مجهور، وقد اعتمده الشاعر رويا لقوافيه مما خلق مناخا مويسقيا يتفق وطبيعة التجربة كما في قولـه:

وَنظَلُ نَمْضَغُ هَمَّنَا العَرَبِيَ نَحْيَاُه سَرَابًا !

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، 1985، ص: 38.
(2) د. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 405-407.
(1) د ، إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرة ، ط 3 ، 1965 ، ص : 248 .

كَأْسًا بِهَا سَكَرَ "الأَمِير"

وَعَبَّهَا "المَلِكُ "إِحْتِسَابًا ! !

وَعَلَى الجَمَاهِيرِ المَوَاتِ يُدِيرُهَا الحِزْبُ إِنْتِخَابَا !

لِلَّيْلِ أَوْزَارُ " الأَمينَ " وَإِنَ تَرَهَّبَ أو تَصَابَا !

يَا سَادِرُونَ عَلَى الضَّيَاعِ ..

وَهَائِمُونَ بِهِ ضَبَابَا !

صَمْتُ الشُّعُوبِ وَإِنْ تَطَاوَلَ سَوْفَ يَلْتَهِبُ إِلْتِهَابَا

نَارًا عَلَى خُضْرِ الدُّرُوبِ تَدُكُّ مِنْ شَادُوا الخَرَابَا !

مَنْ لَمْلَمُوا مَزْعَ الفِخَارِ وَرَصَّعُوا الخُطُبَ الكِذَابَا !

وَتَخَايَلُوا " وَالدُّبُّ " يَغْرِزُ فِي دَمِي ظُفْرًا وَنَابَا ! (1)

إنّ الشيء الذي يمكن ملاحظته في هذا المقطع هو اختيار الشاعر لحرف 'الباء' رويا الموصولة بحرف مد، وتكرار هذا الصوت له علاقة بتجربة الشاعر وانفعالاته فالشاعر يثور على كل مظاهر الزيف والنفاق التي يمارسها الملوك والأمراء لقضاء مآربهم وتحقيق أغراضهم ونزواتهم على حساب الشعوب المغلوبة على أمرها، ومؤكدا أن صمت الشعوب لن يطول، وإنه سيصبح نارا محرقة في وجه أعدائه وحرف الروي نفسه بإيقاعه الصوتي المتكرر يصور هذه العاطفة، وحرف المد الموجود قبل الروي وبعده في جميع قوافي الأبيات يعطي إيقاع البيت الثورة وكأن الشاعر بهذا الإيقاع الثائر يحرك نفوس الشعوب إلى اليقضة،

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لا فوميك أفريل 1985 ، ص : 35 .

واستطاع الشاعر أن يشحن صوت الروي الباء بعدا دلاليا من خلال موقعه في السياق وهكذا يعد الكشف عن معاني الأصوات داخل السياق غاية جمالية في ذاتها" والأنساق الموسيقية لا تعطي أفكارا بل تبدع في النفس رؤى وصورا وأحوالا"[2].

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

يَا جُرْحَنَا ..

وَالحُبُ وَعْدُ أَنْتَ تَعْلَمُ مَا مَدَاهْ ؟

مَا دَرْبُهْ ؟

إِنْ بَاتَ عَاشِقُهُ تُخَاتِلُهُ رُؤَاهُ،

يَا جُرْحَنَا ، وَالحُبُّ فِي شَفَتَيْكَ،

فَاصْرِعْ..

يَا سَدَاهُ

مَا الحُبَ إِلاَّ أَنْ يَثُوَر الجِيلُ بَدْرِي الجِبَاهْ

مَا الحُبُ إِلاَّ فِي الدِّمَاءْ ..

(2) د ، مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ص : 65 .

تُثِيرُ فِي الصَّخْرِ الحَيَاة !

فَتَثُورُ يَا حُلْمَ الحَنِينِ جِيَادَ مَنْ عَشَقُوا خُطَاهْ .. [1]

فهذا المقطع الشعري الذي وردت فيه الهاء رويا توحي تأوهات الشاعر كلما كان في حالة يأس وضياع.

وليست القافية رويا فقط على الرغم من أنه أكثر حروفها أهمية ، بل هناك بجانبه التأسيس و الدخيل والردف والوصل والخروج ، ولعل الهاء أكثر الحروف شبها من الناحية الصوتية بحروف المد ، وعلى هذا النحو جاءت قوافي الشاعر المفيدة الساكنة ، في حين كثرت القوافي الأخرى لاحتوائها على إمكانيات موسيقية أكثر .

الوقفــة :

اهتم جون كوهين بتحليل موسيقى الشعر من خلال عناصرها الأساسية الوزن والقافية، وما يتفرع عنهما، وهو يرى أن إيقاع الشعر دائري، وإيقاع النثر امتدادي، والوقفة كما عرفها "هي في الأصل حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعد أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية"[1]، ويرى أيضا أنها تاتي لتدعيم البياض عن طريق علامات الترقيم ، والبياض[2]، وهو العلامة الطباعية للوقفة ، والوقفة الحق هي التي تقيم التصالح بين وقفتين صوتيتين دلالية معا لأنها

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص : 184 .
(1) جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ت ، محمد الوالي ومحمد العمري ، دار طبقال البيضاء ، ط 1 ، 1986 ، ص :52 .
(2) المرجع نفسه ، ص :56 .

توجد على محور التوازي بين الوزن كمقطع صوتي والمعنى كمقطع دلالي ،ونظام الوقفات الذي يخرق هذا التوازي إلى اللاتوازي حيث تسجل وقفة دلالية دون وقفة وزنية أو العكس ، وهذا ما يعد انزياح عن المعيار ، و " للوقفة أربعة قوانين تتحكم في بناء الأبيات ، الوقفة التامة حيث يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية، والوقفة الوزنية التي يكون فيها البيت تاما وزنيا ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا ، والوقفة المركبية والدلالية ، فيها تكون الوقفة الوزنية ناقصة فيها الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت"[1]، ومن النماذج الشعرية التي توفرت فيها الوقفة التامة عند الغماري حيث يقول من قصيدته 'قندهار' المقاتلة، وهي من بحر الرمل:

لَمْ نَزَلْ فِي غُرْبَةِ العَصْرِ نُقَاتِلْ

مِنْ يَدَيْنَا يُورِقُ الفَجْرَ .. وَتَخْتَالُ السَنَابِلْ

مِنْ جِرَاحِ الدَّرْبِ لِلسَارِينَ أَلَافُ المَشَاعِلْ

لَمْ نَزَلْ فِي ' قَنْدَهَارْ ' الكِبْرَ فِي ' طَهْرَانْ '

نَارًا وَجَدَاوِلْ

لَمْ نَزَلْ فِي غُرْبَةِ العَصْرِ نُقَاتِلْ [2]

هذا النموذج المختار تنتهي الأبيات فيه بوقفة تامة، فقد كان البياض في نهاية السطر الأخير علامة الوقفة التامة يتفاعل فيها الوزن مع التركيب والدلالة، والأبيات تشكلت على عدد مختلف من التفاعيل التامة والمتجانسة من بيت إلى آخر، على الرغم من أنها لم تكن متساوية في العدد من بيت إلى آخر فالبيت الأول تتكرر فيه الوحدة الوزنية لبحر الرمل

(1) ينظر د ، محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، دار توبقال المغرب ، ط 3 ، 2001 ، ص : 123 ،124 ،125 ،127 ،128 ، 129 .

(2) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص :75 .

'فاعلاتن' ثلاث مرات بدخول العلة على التفعيلة الأخيرة من البيت 'فاعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن'، وتتكرر الوحدة الوزنية نفسها في البيت الثاني أربع مرات 'فاعلاتن/فاعلاتن/فعلاتن/فاعلاتن'، وفي البيت الثالث تتكرر الوحدة الوزنية نفسها أربع مرات من غير زحاف ' فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن ' ، وفي البيت الرابع كانت التفعيلة ناقصة في آخر البيت وقد اكتملت في السطر الموالي أي في الخامس الذي يبتدئ بتفعيلة ناقصة، وينتهي بتفعيلة تامة يحدها البياض ، وفي البيت الأخير تتكرر الوحدة الوزنية ثلاث مرات ، والتفعيلة الثالثة مزاحفة أي مخبونة ، وهكذا كانت التفاعيل تامة في جميع الأبيات من غير أن تكون متساوية العدد من بيت لآخر ، وإما مركبيا و دلاليا ، فإن جميع الأبيات تامة ، بحيث هي ليست بحاجة لأي عنصر لا تكتمل إلا به ، وهذا ما يدل على تطابق اللغة والنموذج العروضي في نظام الوقف فكل الأبيات لها نهاية صوتية ودلالية.

ومن نماذج الوقفة الوزنية التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين(♦)، والتضمين في الشعر الحر حالة خاصة بين الوزن والتركيب ، فهو يختلف نوعا من الموازاة العروضية في مقابل اللاّموازاة الدلالية لأنه يحصل حيث لا تقتضيه الدلالة ، وذلك لأنه يقوم بالفصل بين عناصر متعالقة تركيبيا[1] ، ومن النماذج التي عثرنا عليها في قصائد الشاعر حيث يقول من قصيدته ' معزوفة الألم' وهي من البحر الوافر :

1. **إِذَا كَانَ اِنْبِثَاقُ الأَمْسِ يَذْوِي فِي يَدِي سَفَرَا مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعلتن**
2. **وَيَحْفِرُ فِي دَمِي رَهَقَا.. مفاعلتن/ مفاعلتن/..**

(♦) التضمين هو أن لا يتم معنى البيت إلاّ بما بعده سواء أتم اللفظ أو لم يتم غير أنه إذا تمّ لفظ البيت الأول وجاء البيت الثاني كمفسر له والمبين لمعناه لم يكن عيبا، حوا هذه الدلالة ينظر معجم مصطلحات العروض والقافية، ينظر ، معجم مصطلحات العروض القافية ، د ، محمد علي الشوابكة، دار البشير، جامعة موتة، عمان الأردن، 1991، ص : 69.

(1) المرجع نفسه، ينظر، معجم مصطلحات العروض القافية، د، محمد علي الشوابكة، دار البشير، جامعة موتة، عمان الأردن، 1991، ص: 69- 70.

3. **وَفِي شَفَتِي.. مفاعلتن/ ..**

4. **غِنَاءٌ أَسْوَدَ النّغَمَاتِ مُخْتَنِقَا.. مفاعيلن/ مفاعلتن/ مفاعلتن**

5. **وَتَسْلِيهِ مفاعيلن**

6. **فَآهٍ مِنْكَ.. يَا دَرْبِي.. مفاعيلن/ مـ..فاعيلن..[1]**

إن ما نلاحظه على هذه الأبيات هو تحقق الوقفة الوزنية في كل بيت، فالوحدة الوزنية لبحر الوافر تتكرر في البيت الأول أربع مرات، وفي البيت الثاني مرتين، وفي الثالث مرة واحدة، وفي الرابع ثلاث مرات، والخامس مرة واحد، والسادس مرتين، وقد أعطت هذه الوحدة الوزنية بحر الوافر جميع الأبيات إمكانية التحقق في نهاية كل بيت ، وإنها إمكانية وليست إجبارا لأن عدم توفر الوقفة المركبية والدلالية، وعدم إثبات النقطة في كل بيت أو فاصلة على الأقل ، يترك إلغاء الوقفة مفتوحا، وهذا ما نلاحظه من وجود وقفة وزنية تتحقق في نهاية البين الأول عند كلمة "سفرا" والبيت الثاني عند كلمة "رهقا"، والبيت الرابع عند كلمة "مختنقا"، فالوقفات العروضية تامة في هذه الأبيات، ومع ذلك فثمة حرق في الوقفة الدلالية لوجود علاقة تركيبية بين فعل الشرط وجوابه، ولم تتحقق هذه الوقفة إلاّ في البيت السادس، أين نجد وقفة تامة يمثلها البياض، وهذا ما لا تقتضيه الدلالة لأن الفصل بين الشرط وجوابه لا يمكن لأنهما متعالقان تركيبيا ، ولأن كلا منهما بمفرده لا يعبر عن فكرة تامة وهذه الفكرة إنما تعبر عنها الجملة الشرطية[2]، إلاّ أن الجملة الشرطية ذات طبيعة خاصة لأنها جملة مركبة،

(1) مصطفى محمد غماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: 116.
(2) ينظر عبد القاهر الجر جاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تصحيح الشيخ محمد عبدو ومراجعة محمد رشيد رضا ن دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 ، ص : 189

فالوقف فيها جائز، وهو لا يخل بالمعنى كما يحدث بين أجزاء الجملة البسيطة لأنه " إذا تم لفظ البيت الأول وجاء البيت الثاني كالمفسر له والمبين لمعناه لم يكن عيبا "[1].

أخيرا يمكن القول أن الوقفة التامة وزنيا وتركيبيا ودلاليا كانت متحققة في جميع قصائد الغماري دون وجود أي خلل في نظامها.

التدويـر :

لقد ورد التدوير في المعجم الاصطلاحي بمعنى " أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة، ويكون بعضها في السطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، ويسمى البيت مدورا"[2]، وترى 'نازك الملائكة' أن التدوير فائدة شعرية في القصيدة العمودية ، لأنه يسبغ على البيت غنائية وليونة ، ويمد ويطيل نغماته ، أما في الشعر الحديث فترى أن التدوير ممتنع امتناعا كاملا[3]، غير أن التدوير في الشعر الحديث اتخذ معنى جديدا حيث تجري المعاني جريانا خلال السطور ، ولا يقف القارئ إلا عند نهاية الجملة التي قد تستغرق بيتين أو أكثر ويكون " بتدوير التفعيلة على السطرين متتاليين أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة في النص الشعري الكامل"[4]، 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"[5]، وشعر الغماري يكاد يخلو من ظاهرة التدوير، فلا نكاد نعثر عليه ، ولعل قلة وجوده يرجع إلى وضوح قوافيه دون تكسير عمود

(1) ينظر معجم مصطلحات العروض والقافية ، تأليف محمد علي شوابكة ، أنو أبو سو يلم ، دار البشير جامعة موتة ، عمان الأردن 1991 ص : 69 .
(2) معجم مصطلحات العروض والقافية ، دار البشير عمان الأردن ، 1991 ، ص : 56.
(3)نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار المعلم للملايين ، بيروت لبنان ، ط 6 ، ص : 112 ، 117 .
(4) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1 ، 1991 ، ص : 220 .
(5) د، عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة باتنة ط1، 2002، ص:121 .

القافية كما هو في القصائد المدورة التي تغيب فيها النغمة الموحدة ، ومن أمثلة التدوير الدلالي قصيدته 'براءة' التي جاءت على بحر الكامل :

كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورْ

بِالطَيْرِ يَزْرَعُ نَأْمَهُ فِي هَدْبِ الزُّهُورْ

بِالحُلْمِ يَكْبُرُ فِي إِنْتِمَاءِ القَادِمِينَ مِنَ الثُّغُورْ

بِالْمُرْسَلاَتْ ...

العَاصِفَاتْ ...

النَاشِرَاتْ ...

الفَارِقَاتْ ...

المُوغِلاَتْ مَعَ الهَجِيرْ

كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورْ

عَجَبًا ...

وَنَسْخَرْ حِينَ يَكْبُرُ هَمُّهُمْ بَيْنَ المَرَايَا وَالقُسُورْ (1)

يتضح من خلال النموذج السابق أن وزنه يندرج في البحر ' الكامل ' الذي يعتمد على تفعيلة 'متفاعلن'، مع جواز تسكين الحرف الثاني فيها، وأسطر الشاعر تتناوب بين تفعيلتين أو ثلاث أو أربع تفعيلات ، ونلاحظ أيضا أن الشاعر اعتمد على الإيقاع الصوتي من خلال القافية المترادفة وتكرار حرف الروي ' الراء ' ، وهذا ما يفسر لنا قرب موسيقى الأبيات

(1) مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص : 67.

من موسيقى النموذج العروضي ، وقد جاءت أبيات القصيدة تمتاز بطابع موسيقي سريع ذو نغمة مسطحة لولا الحذف الذي نتج لأن الأصل فالمرسلات، والعاصفات عصفا والنشرات نشرا والفارقات فرقا، وهذا الحذف الذي تعمده الشاعر عوضه بنقاط الاسترسال عن طريق التدوير لتستقيم له البنية العروضية، ومن ثم تتحول التاء من حرف روي إلى حرف سجع فقط يقوم بدور إيقاعي داخلي يشبه القافية، وماهو بالقافية ليثري الشاعر نصه بنغم موسيقى متواصل ومسطح يعكس دلالة حلم القادمين من الثغور.

إن لجوء الشاعر إلى حذف أحد طرفي العبارة القرآنية " عرفا، عصفا، نشرا..." واكتفاء بالطرف الأول كان بهدف تسريع الحركة والحدث، ففي مواقف 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، وما هو بالقافية، ليثري الشاعر نصه بنغم موسيقي متواصل ومسطح يعكس دلالة حلم القادمين من الثغور، هذا على مستوى الشكل أمّا 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 في الواقع.

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

الذي تدور فيه القصيدة تدويرا كاملا من أولها إلى آخرها كما لو كانت شطرا واحدا متصلا عروضا وقافية[1]، ونجد ظاهرة التدوير بشكل ضئيل في قصائد الشاعر، حيث لم نعثر على التدوير الكلي إلاّ في قصيدة واحدة من مجموع القصائد المدروسة، كما في قصيدته "شكوى" والتي تتألف من أربعة مقاطع نختار منها مقطعين، وهي من البحر الوافر:

أَمَوْلاَيَ...الهَوَى يَقْتَا مفاعيلـ...ن/ مفاعيلن

تُ مِنْ كَبِدِي وَمِنْ أَمَلِي مفاعلتن/ مفاعلتن

وَتَرْكُضُ تَرْكُضُ الظَلْمَا مفاعلتن/ مفاعيلن

ءُ... تَعْصُرُ حَبَّةَ المَقْلِ مـ...فاعلتن/ مفاعيلن

وَمِنِّي.. آهْ يَشْرَبُ دَرْبِي السَّادِرْ مفاعي..لن/ فاعلتن/ فاعيلن

وَمِنِّي آهْ.. يَسْخَرُ دَهْرِي الكَافِرْ مفاعيلن/..فاعلتن/ فاعيلن

* * *

أَأُغْنِيَةٌ أَنَا لِلَّيْلِ يَا مَوْلاَي.. أَصْدَاءْ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مـ..فاعيلن

مَوَاوِيلِي عَلَى شَفَةٍ مُحَنَّطَةٍ.. وَأَشْلاَء مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ ..مفاعيلن

جِبَاهُ الرَّفْضِ فِي وَادِيكَ.. مفاعيلن/ مفاعيلن/ مـ

يَا وَطَنِي.. أَمَا غَنَّى فاعلتن../ مفاعيلن

وَكُنَّا فِي الهَوَى أَلَمَا مفاعيلن/ مفاعلتن

تُتَرْجِمُهُ مَآقِينَا مفاعلتن/ مفاعيلن

(1) د.محمد علي شوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص: 58.

عَلَى نَارِ الدُّجَى.. تَخْضَلْ مفاعيلن/ مفا..عيلن/ مـ

لُ ذِكْرَانَا بَسَاتِينَا[1] مفاعيلن/ مفاعيلن

إن هذا النموذج قد تجسد فيه التدوير الذي مسّ أبيات المقطعين، إذ نلاحظ على بعض الأبيات قد انتهت بنصف كلمة، فيضطر الشاعر إلى نشل نصفها إلى السطر الذي يليه، وهذا ما يجعل الأبيات تتابع دون وقفات، ورغم هذا التتابع المدور الذي يجعل المتلقّي ملزما بمواصلة القراءة حتى النهاية، فإنه يولد غنائية وليونة في الخروج عن المألوف وكسرا له.

ومن أمثلة التدوير الجزئي[*]، كما في قصيدته 'ثورة صوفية' التي جاءت من البحر الوافر:

أَحِبَّائِي.. مفاعيلن

إِذَا صُلِبَتْ مَشَاوِيرُ الضُّحَى مِنَّا فَلاَ كُنَّا مفاعلتن/ مفاعيلن/مفاعيلن/ مفاعيلن

إِذَا كَانَتْ هُمُومَ العِشْقِ تُمْطِرُ فِي دَمِي جَمْرَامفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعلتن/ مفاعيلن

بِمَاءِ الوَصْلِ مُحْتَرِقًا مفاعيلن/ مفاعلتن

فَيَا رَبَّاهُ.. مفاعيلن/ مـ

أَتْرَعْ مُهْجَتِي شَوْقًا فاعيلن/ مفاعيلن

وَزِدْ فِي مُقْلَتِي أَرَقًا مفاعيلن/ مفاعلتن

لأَفْنِي فِي لَيَالِي العِشْقِ دَرْبًا رَافِضًا مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفاعيلن/ مفا

حَدَقًا..[1] علتن

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: 144-145-146.

(*) التدوير الجزئي هو تدوير في الشطر مهما بلغ طوله وعدد تفاعيله شرط أن لا يشمل القصيدة كلها ، .ينظر معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص: 58 .

فهذا مثال عن حركة التدوير التي مست الشطر دون أن يشمل القصيدة كلها، وقد تجسد فيها التدوير العروضي والدلالي معا، إلا أنه تدوير جزئي مسّ بيتين من القصيدة، وأظهر التوتر الداخلي للشاعر من خلال التسارع في المقطع في دلالة واحدة متنامية، وذلك من خلال الجملة الشعرية الطويلة المدورة والموزعة على عدة أسطر، ومثل هذا التدوير يعمل على أسر المتلقي في ثنايا التجربة، فيجعل هذا الأخير يعيش جو القصيدة الشاعري. ويمكن القول أخيرا أن الشاعر 'الغماري' يحافظ كثيرا على القافية في جل قصائده، وما عثرنا عليه من تدوير دلالي أو عروضي كان قيلا في أبيات محدودة تحافظ على الوقفة العروضية والدلالية ، فقوافيه تساعدنا للتواصل معه بعيدا عن تلك الحداثة التي "تمزق جسد النص وتعبث بوحداته البنائية المستقلة ابتداء من التفعيلة إلى البحر، وتكسر نظامه الموسيقي عبر السياق الشامل[2]، وبالتالي يصعب على القارئ معرفة بداياته من نهاياته، وشعر الغماري يمتاز بالموسيقى الطافحة أو السطحية التي تطرب الأذن، وتجعل القارئ يعيش في جو موسيقى يتوفر على وضوح القوافي دون غموض في التواصل.

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: **145.**
(2) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص : 214 .

القيم الصوتية في شعر الغماري:

أولا . موسيقى الحرف:

ويقصد به النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، وقد اعتبرت" عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة تقوم بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الشاعر ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوز[1]، وحين البحث عن موسيقى الحرف في قصائد الغماري نجد كثيرا من الظواهر الصوتية التي تجسد هذا المنحى الفني ، ففي قصيدته ' مقاطع من ديوان الرفض ' وهي من بحر الرجز ، يقول :

آتِيكِ مِنْ بَوَابَةِ الجُسُورْ

جُسُورُنَا المُمْتَدَةُ العَرِيقَةَ

بِحَجْمِ قِصَةٍ مِنَ الفَتْحِ المُطِلِ بِالحَقِيقَةِ

آتِيكِ مِنْ أَهْدَابْ

فَرُمْحِى بِخَيْطِ النُورِ .. بِإِنْسِكَابْ

العِطْرُ فِي إِطْلاَلِهِ الأَحْبَابْ

آتِيكِ مِنْ كِتَابْ

أَسْرَارُهُ الخَضْرَاءُ فِي أَسْفَارِنَا إِنْقِلاَبْ

(1) د ، السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، نقلا عن إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص : 208 .

أَوْتَارُهُ ..

وَتُزْهِرُ الشِّفَاهُ ..

أَوْتَارُهُ

وَتَكْبُرُ الصَّلاَةُ فِي إِشْرَاقَةْ الحِبَاهْ

فِي شَهْقَةِ الجُرُوحِ ، فِي تَكْبِيرَةِ اللِّهَاةْ[1]

يمارس الشاعر في هذه الأبيات عمليته الإبداعية في تشكيلة موسيقى الأصوات على مستوى نفسي عميق من خلال أصوات المد بمقابل الأصوات الصامتة، وهذا المد يتضح جليا قبل حروف الروي المنوعة "القاف، الباء، الهاء"، ونلاحظه أيضا في الكلمات المبثوثة داخل الأبيات "آتيك، بوابة، جسور، أهداب، النور، انسكاب، إطلالة، كتاب، أسراره، الخضراء، أسفارنا، انقلاب، أوتاره، أيامه، اشراقة، الحياة "وتتآزر المدات والسكنات في التعبير عن عواطف الشاعر، فأصوات المد تحمل طاقة أنينية عالية توفرها انفساحاتها النغمية، بينما نجد الأصوات الساكنة تشبه أنينا مكتتما، فالمد في كلمة 'جسور' تناسب إحساس الشاعر الفني في الاتصال بعقيدته ويناسب الشعور بالامتداد وعدم الانفصال، والمدات المتتالية في "العريقة، الحقيقة أهداب، انسكاب، أحباب، كتاب، انقلاب" تعطي لنا جميعا إحساسا بالشوق والوجد والحنين المتقد، وعلى ذلك يمكن القول بأن موسيقى الأصوات تعمل على جذب المتلقي بواسطة النغم الموسيقي المتكرر.

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1989 ، ص : 21، 22 .

ويتضح، لي أن 'الغماري' كان على معرفة بوظيفة الأصوات، أو أن هذه الأصوات كانت تنساب على لسانه عفويا، فالمهم أن الذي وجدناه هو هذه الدلالة للأصوات، فمثلا 'اللام' الذي يعبر عن السيولة، فقد جاء في قوله من قصيدته 'حرام' وهي على بحر الهزج:

فَقِفْ يَا حَامِلَ الأَقْدَاحَ

وَاَشْهَدْ مَوْتَنَا حِينًا

عَلَى أَطْلاَلِ وَادِينَا

عَلَى نَجْوَى شَرِبْتُ بِهَا شَرَابًا نَبْضُهُ العَسَلْ

وَمِنْ شَكَوَى شَرِقْتُ بِهَاَ ..

فَجُرْحِي لَيْسَ يَنْدَمِلْ (1)

نلاحظ من خلال هذا المقطع تكرار حرف ' اللام ' عشر مرات منها حرفين روي ففي المرة الأولى كان الشاعر يأمر حامل الأقداح، والقدح لا يكون فيه إلا الشيء السائل كالماء والعسل والخمر، ثم يذكر الوادي الذي يعبر عن السيلان، ثم الجرح الذي لم يندمل ويتوقف 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

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 2 ، 1982 ، ص : 46 .

للإنشاد 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 البحر الوافر:

كَأَنَ دَقِائَق السَاعَاتِ أَوْ مَجَرَاكِ يَا فُلْكُ

طُيُورُ صَادَهَا شَرَكُ !

فَغَاصَ الأَيْنُ فِي اللأَيْنْ

لاَ أَيْنَ وَلاَ كَيْفَ ؟ !

وَقَائِمُ سَيْفُنَا المَسْبِىَ يَبْكِي السَّيْفَ

وَالسَّيْفُ !

أَسَاطِيرُ ..

بَقَايَا مِنْ بَقَايَا الأَمْسِ . أَوْ طَيْفُ

نَلُوذُ بِهِ ..

نُنَمِيهِ

وَيُورِقُ فِي المَدَّى الزَّيْفُ !

أُسَائِلُ هَمْزَةَ الوَصْلِ .. عَنِ الفَصْلِ !

وَحَرْفُ الجَرِّ يُغْرِينَا !

فَيَا ' فِي ' كَالفَيَافِي أَنْتِ !

يَا بِنْتَ الثَلاَثِينَا !

(1) د ، مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف للأسكندرية ، ص:33 .

أَيُغْرِينَا .. ؟

أَيُغْرِينَا إِنْعِطَافُ ' العَطْفِ ' أَوْ تَغْرِيبَةُ

' البَدَلِ '

أَوْ التَوْكِيدُ مَرْفُوعَا عَلَى ' نَعْتٍ ' مِنَ المُثُلِ !

بِغَالِيَةٍ ..

وَحُسْنُ مِنْ بَنَاتِ اللَّيْلِ مَجْلُوبِ

وَحُسْنُ غَيْرُ مَجْلُوبِ ! [1]

نعثر في بنية النص السابق على أربعة أصوات مهموسة، وهي:"السين ، الصاد الكاف ، الفاء " ، وتجيء السين كما في " الساعات، سيفنا، المسبي، أساطير الأمس، أسائل، حسن"، وتأتي الصاد كما في "صادها، فغاص، الوصل الفصل " ، وترد الكاف كما في " كأن ، مجراك ، فلك ، شرك ، كيف ، يبكي التوكيد " ، وتأتي الفاء كما في " فلك ، فغاص ، كيف ، سيفنا ، طيف ، الزيف الفصل ، الحرف ، في ، الفيافي ، إنعطاف ، العطف ، مرفوعا " .

وقد كان استخدام الشاعر لهذه الأصوات المهموسة في بنية النص دورا فعالا في إضفاء جو مشحون برصيد من المشاعر النفسية الرابطة في أعماق الشعور ، وما الهمس إلا لدلالة العاطفة الحساسة والحنان الفياض الذي يتصارع مع المرارة والحقد والخداع فانكسرت النفس وحصدت خيبة أمل ، فقد كان هذا الاختيار للأصوات المهموسة ملائما للجو الموسيقي

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار مطبعة لافوميك أفريل ، 1985 ، ص : 61 ، 62 .

الهامس ، ومن الأصوات المجهورة يقول الغماري من قصيدته 'تحدي الموت في الدروب المهاجرة ':

أَيَا شَجَرَ الضَّيَاءِ الرَّطِبِ لاَ تُثْمِرْ

إِذَا اِنْتَحَرَتْ أناشيدي ..

وَأَمْطِرْ قَاتِلِي سُمًا .. وَمِنْ أَوْرَاقِكَ الخَضْرَاءَ

أَمْطِرْ قَاتِلِي خِنْجَرَ ..

إِذَا انتثرت كَمَا الأَوْرَاقُ فِي شَفَتِي أَغَارِيدِي

*** * * * * * * * * * * * * * ***

أَتَرْتَقِبِينَ خَلْفَ اللَّيْلِ يَا عُصْفُورَتِي سَفَرِي ..

إِلَيْكِ عَلَى مَدَارِ القرِّ

وَوَلْوَلَةِ الظَّلاَمِ المُرِّ.. تَسْقِيني..

وَمَا فِي كَأْسِهَا ؟

الألاَمُ تَنْبُتُ فِي شَرَايِينِي ..

فَيَا آلاَمِي اِزْدَهِرِي.. [1]

يبرز لنا في هذين المقطعين صوت مجهور هو 'الراء'، فتجيء في آخر الكلمة كما في "شجر، تثمر، أمطر، خنجر، القر، مدار، المر"، وتجيء في وسط الكلمة كما في: " الرطب، انتحرت، أوراقك، الخضراء، انتثرت، الأوراق، أغاريد، أترتقبين، عصفورتي، سفري،

(1) مصطفى محمد الغماري ، قصائد مجاهدة ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر1982 ، ص : 89 ، 90 .

شراييني، ازدهري"، فهذا الصوت المتمثل في حرف الراء هو صوت صاخب عنيف في جميع الكلمات التي ورد فيها فالشاعر لا يقوى على أن يكتم بعض صخبه، ومن المعلوم أن الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان أين تستعمل فيه الحنجرة هواء التنفس ، وأن الحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة ، واستخدام الحروف المجهورة هو شحن يخدم دلالات نفسية معينة حسب الحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر .

موسيقى البديع والأسلوب :

إن للغة التعبير عناصر صوتية أخرى استغلها الشعراء استغلالا وافيا، وسماها البلاغيون بالمحسنات اللفظية، ولعل أهم هذه المحسنات، السجع والجناس، والتضاد ، والترصيع والتكرار، وهذه المحسنات البديعية المختلفة التي بحثها علماء البلاغة ليست إلا أبحاثا في موسيقى الشعر ، فإذا كانت الدراسات العروضية تناولت الموسيقى الخارجية، فإن البلاغة تناولت دراسة ما نسميه بالموسيقى الداخلية، في شعر الغماري نجد أن التجانس والتضاد من خصائص أسلوبه أحيانا، ولكنه لا يشكل ظاهرة بارزة عنده، وقد تتبعنا القصائد المختارة للدراسة والتي يبلغ عددها ثمانية عشر قصيدة لنتبين من خلالها نسبة تردد عناصر البديع الموسيقية عنده، فلم نجد الشاعر يسرف في استخدامها، وإذا جاءت، فهي مناسبة في موضعها غير متكلفة، تزيد المعنى وضوحا والأسلوب جمالا كقوله:

أُسَائِلُ هَمْزَةَ الوَصْلِ .. عَنِ الفَصْلِ!

وَحَرْفُ الجَرِّ يُغْرِينَا ! [1]

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، أفريل 1985 ، ص : 62 .

هذا البيت في قصيدة يبلغ طولها '84 سطرا'، ولا تحتوي من عناصر البديع إلا على هذا البيت فيه جناس، والمتمثل في كلمتي 'الوصل والفصل'، وهو جناس ناقص، ومعنى الوصل هو الاتصال والاتحاد، ومعنى الفصل الانقطاع، وإذا اختلفت الكلمتان في المعنى على هذا النحو مع اتفاقهما في نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها لولا اختلافهما في نوع أحد الحروف وهما: الواو، والفاء، فإنه أضفى هذا الجناس الناقص نوعا من الموسيقى والانسجام تستريح وتطرب له الأذن وذلك بتكراره مرتين مع اختلاف معناه من الأولى إلى الثاني، وما عثرنا عليه من أبيات قليلة فيها جناس وطباق في قوله:

يُحَاوِلُ وَجْهُ الضَّيَاعِ السَّفَرْ

يُحَاوِلُ أَنْ يَسْكُنَ البِّرَ وَالبَحرْ

عَيْنَاكِ بَرِي وَبحْرِي ...

.....

لِمَاذَا تُسَافِرُ تِلْكَ العُيُونُ إِلَى عَالِمِ الرِّيحِ وَالمَوْتْ

حَيْثُ الشُعُوبُ القَطِيعْ ..

وَحَيْثُ الصَقِيعْ المَطَرْ ![1]

نلاحظ من خلال هذا النموذج أن الشاعر قد جمع بين ثنائيات متضادة ، هي :" البر البحر"، والجناس في قوله " الصقيع ، القطيع " ، فأما الطباق فقد زاد المعنى وضوحا في إشارة إلى انبثاق ' خضراء ' من الصحراء وفتوحاتها عبر البحار ، وقد أجاد الشاعر في هذا

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكر ، مطبعة لافوميك للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 65 ، 66 .

التلميح في جمعه بين ثنائيات متضادة لهما دلالتهما التاريخية لأن التضاد يشعر القارئ بالفارق ويوضح المعنى ويفتح المجال لخيال القارئ أو السامع .

فالشاعر يعقد مقابلة بين العيون التي تريد السفر إلى عالم الريح والموت من خلال أسلوب الاستفهام ، وفي هذا إشارة إلى الجبهة العريضة التي لا تسير على وفاق مع ضميره ومنطلقاته الفكرية ، وبين موقفه النضالي ، وثمة فارق بين المواقف المتضادة ، والموافق المتقابلة التي تعمل جميعا على إظهار المفارقة بين تنوع الأبعاد وثراء الدلالات والإشارة والتلميح، ولا يبدو الجناس أو المقابلة عند الشاعر من المحسنات البديعية المقصودة، أو كانت من أدواته الشعرية بديل ندرتها في قصائده ، أما الترصيع في قصائد الغماري ، فقد شكل في بعض قصائده ظاهرة بارزة عنده بفضل التكرار الذي يعتبر من ظواهر الشعر الحديث التي اعتمدها الشعراء في الجانب الموسيقي ، فهو ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية ، أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوا نغميا ممتعا، 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] ويشكل الترصيع في قصائد الغماري أحد الأدوات الفنية التي يعتمد عليها في بناء قصائده، وهو بهذا أكثر وجودا في شعر الغماري من المحسنات البديعية الأخرى، ولكنه مع ذلك لا يشكل ظاهرة بارزة عنده لقلة وجوده في قصائده ، ولعل الأمثلة الآتية توضح هذا الجانب :

(1) ينظر د ، عبد الرحمن تبرماسين / مقال بعنوان : نبض النص ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني ، السمياء والنص الأدبي ، 15 ، 16 ، أفريل 2002 ، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة ، ص : 179 .

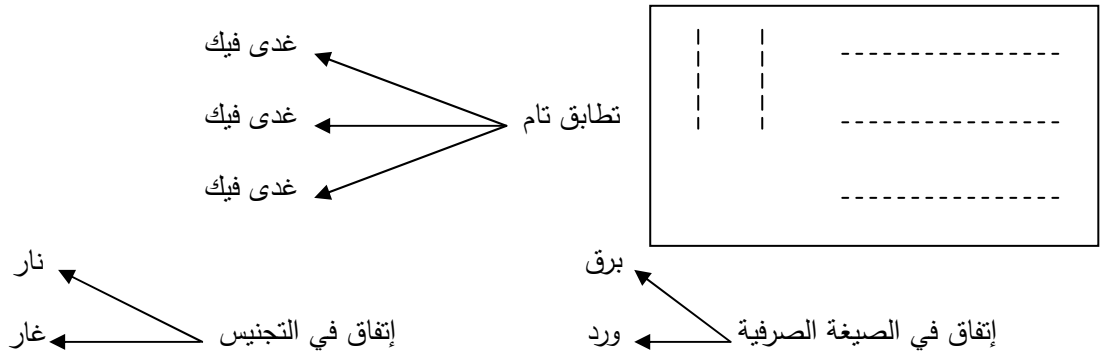
غَدَى فِيكِ بَرَقُ وَنَارْ

غَدَى فِيكِ وَرْدُ وَغَارْ

غَدَى فِيكِ ..[1]

من خلال هذا النموذج نلاحظ أن الشاعر قد منح أبياته شكلا هندسيا متوازيا، إذ نلاحظ أربعة عناصر ألسنية في البيتين الأول والثاني ، وأثناء ذلك نرى الشاعر يركز على بعض المواد الصوتية فيكررها ثلاث مرات ، في تطابق تام، كما هو الشأن في ' غدى فيك ' ، ومرتين إثنين كما نلاحظ ذلك في التجنيس الذي يجمع بين ' نار ، غار ' ، فالاتفاق في الصيغة الصرفية بين كلمتين ' برق ، ورد'.

والملاحظ على هذه العناصر الألسنية أنها جسدت لنا الترصيع الناجم عن عملية التكرار، وقد يمثل الترصيع في هذا المثال في مقابلة لفظة بلفظة عموديا فكان التوازي بينهما وفق الشكل الآتي:



نلاحظ على هذا الشكل تكرار الوحدات بنفسها، أو اتفاق أصواتها، واتحاد صيغها الصرفية، هي التي مكنت لهذه الأبيات من جود التوازي ماثلا فوق السطح وبهذا الشكل يبرز

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص : 64 .

التوازي "المقطعي والعمودي والتناظري" بوضوح، ومن أمثلة الترصيع الذي حقق تجاوبا إيقاعيا بين الألفاظ عموديا وسلاسة الانسياب كقوله:

يَرْفُضُ أَنْ يَسْتَوْرِدَ الغِنَاءَ العَنْدَلِيبَ !

يَرْفُض أَنْ تُمَارَسَ العَهَارَةَ

بِإِسْمِ الحَضَارَةِ

يَرْفُض أَنْ تُمَارَس الطَّهَارَةَ

فِي مَحْفَلِ التَّتْوِيجِ وَالتَّرْوِيجِ لَلأَمِيرِ وَالإِمَارَةِ !

يَا زَمَنَ الحَقَارَةِ ![1]

يتجاوب للترصيع في هذا النموذج مع الشكل العمودي الذي إختاره الشاعر وفق الشكل الآتي الذي بعد كل معاودة دورية التي هي خاصة من خصائص الإيقاع الشعري ويتجسد في تكرار الفعل ' يرفض '، وتطابقا في المواقع الأخيرة لهذه المفردات "العهارة، الحضارة، الطهارة، الإمارة، الحقارة"، كل هذا التوازي خلق تركيبة صوتية متلاحقة، ولا نغفل التجانس الصوتي الذي تحقق في بعض الكلمات مثل 'الترويج، والتتويج'، فالتوازي في هذا المثال جاء عموديا وخلق انسجاما بين الصوت الشعري الملفوظ، والصوت الشعري المكتوب، كما يظهر الترصيع في المثال السابق في التكافؤ بين الجمل التي شكلت الأبيات الخطبة، فكل جملة تبدأ بفعل مضارع ، ثم يأتي مصدرا مؤولا يتكون من الحرف المصدري 'أن' والفعل المضارع ، ثم الفاعل ، ولا تكاد تختلف تركيبات الجملة اللاحقة في الأبيات إلا في استتار

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص : 28 ، 29 .

الفاعل أو إضافة جار ومجرور حتى آخر بيت الذي تصدره نداء يتكون من الأداة والمنادى المضاف، وهذا التباين في التركيب اللغوي الذي حدث في البيت أمر طبيعي في اللغة العربية، وفي كل لغة، لكن أهم ما يلاحظ هو طول الجمل مع بساطة تركيبها وتجانس تركيبها.

أخيرا نأتي إلى شكل آخر من أشكال التعبير وهو ظاهرة التكرار التي إستخدمها الشاعر بشكل واسع وقام عنده بدور هام في خدمة الجانب الدلالي والموسيقي على مستوى الصيغة والتركيب .

ظاهرة التكرار:

يلعب التكرار . فضلا عن كونه خصيصة أساسية في بنية النص الشعري . دورا دلاليا وموسيقيا على مستوى الصيغة والتركيب، وإذا كان التكرار في الفن النثري عملية إطناب لا جدوى منها فهو في عالم الشعر ليس كذلك، فالعبارة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، وهذا التكرار من العمليات التي يلجأ إليها الشاعر لتعميق أثر المعنى في ذهن المتلقي، وهو يعتبر من ظواهر الشعر الحديث، وإن كانت جذوره تمتد إلى تراثنا الشعري القديم حيث أشار "ابن سنان الخفاجي" في كتابه 'سر الفصاحة' إلى ولع الشعراء الكتاب لتكرار الألفاظ فقال: " حتى لا يكاد الواحد منهم يغفل عن كلمة واحدة فلا يعيد ما في نظمه أو نثره ومتى اعتبرت كلامهم وجدته على هذه الصفة"[1] ، وأكثر ما يشد انتباهنا في قصائد الغماري ظاهرة التكرار مثل تكرار الألفاظ والضمائر والتراكيب.

(1) بن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، شرح وتصحيح عبد المعتال الصعيدي ، ص :95 ، 96 .

1 . تكرار الكلمة :

إن تكرار الكلمة يحقق إيقاعا يساير المعنى ويجسمه وتضفي هذه المسايرة ربطا معنويا ونفسيا أراد الشاعر التعبير عنه، فيعبر عن معانيه بل يمكن بتكرار الكلمات أن تعبر عن الحركة بأشكالها المختلفة أو التعبير عن القلة أو الكثرة كقول الشاعر من قصيدته 'ألم هواك' وهي من بحر الوافر:

وتكبر ..

تكبر الرؤيا بحجمك يا سمواتي[1]

إن تكرار الشاعر لكلمة 'تكبر' إنما هو تكرار إيقاعي وهذا الأخير يساير المعنى الذي قصده الشاعر، فحين أراد الشاعر تصوير رؤيته البعيدة المدى عقد مماثلة بين حجم السماء، واتساع مداها باتساع رؤيته، وتكرار الفعل 'تكبر' هو تصوير للاتساع نفسه عن طريق تجسيم هذه الرؤية في صورة محسوسة، ومن الألفاظ التي كررها الشاعر 'الضمير' ونختار من ذلك النموذجين كقول الشاعر من قصيدته 'سراب' التي كرر فيها ضمير المتكلم ثلاث مرات، وهذا ما يدل على الذاتية الحارة عند الشاعر.

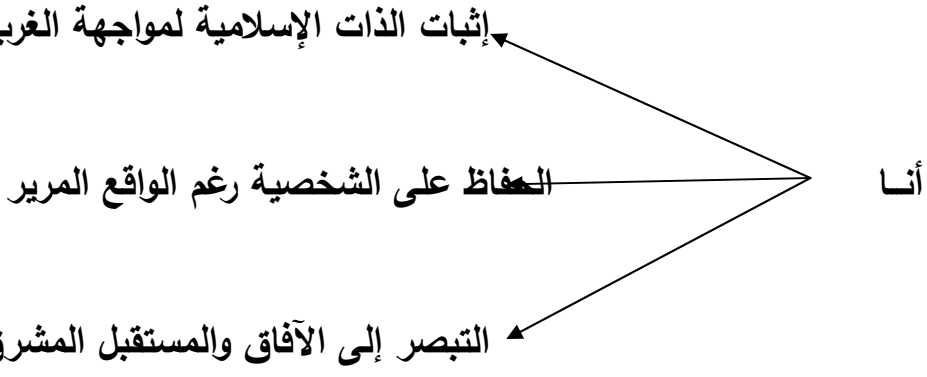
أ . تكرار الضمير :

أنا الماض ...أنا الألم

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، أفريل 1985 ، ص : 59 .

المقيم .. أنا الغد الخضر[1]

نلاحظ على هذا النموذج كيف أن الشاعر عمد إلى تكرار ضمير المتكلم 'أنا' ثلاث مرات وفي هذا التأكيد على مدى قوة ارتباط الشاعر بتراثه وأصالته في مواجهة الواقع الأليم والتطلع إلى غد أفضل ، وهو يحمل دلالات عميقة منها:



فالشاعر كرر الضمير 'أنا' هذا الضمير الذي يرمز إلى أبعاد زمنية، فهو يريد للماضي المجيد أن يحل محل الحاضر ، ولذا فهو يعيش حاضرا مرفوضا ويتطلع إلى آتٍ يبنى على أساس قيم الإسلامية الخالدة ، وهذا ما يدل على وعي الشاعر بمواطن الخلل والفساد في حاضره ، فهو يطمح إلى تحقيق الواقع الأمثل من أجل بلوغ الهدف رغم الجراح والآمال ، وقد جاء هذا التكرار تأكيدا على قوة صمود الشاعر وتحديه للواقع وإستمراره في الكفاح متواصل.

ب . تكرار الفعل :

يكرر الشاعر في بعض قصائده عدة صيغ صرفية كالفعل ' اعرف ' في قوله :

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ط 2 ، 1982 ، ص : 179

تخضر قافيتي في جبين الفخار

وأعرف أنك ذاتي

يحدثني مطر الذاكرة

وأنك في شفتي الحديث

وفي مقلتي الباصرة

وأعرف ..

فانتحري يا مسافة ... (1)

فتكرار الفعل ' أعرف 'يخلع على الصورة الكلية دلالة المعرفة ويوافينا الشاعر بمناجاته الشجية إلى خيط رفيع من الأمل وبذلك اجتمعت لدى الشاعر دلالة المعرفة والأمل في المستقبل لذلك فقد أشاع تكرار هذا الفعل نوعا من الحركة بتحوله إلى فاصلة زمنية ، ولكنها لا تؤدي وظيفة التوقف أو الانقطاع بل تؤدي وظيفة الاستمرار لزمن الفعل والتأكيد عليه، وعلى فاعليته، وبنفس الأسلوب يكرر الشاعر الفعل 'يرفض' الذي يعمق دلالة الرفض الإنمائي ورفض الانقطاع عن الأصل والتمسك بالجذور كما في قوله:

يرفض أن يستورد الغناء العندليب !

يرفض أن تمارس العهارة

بِاسْمِ الحَضَارَة !

يَرْفُضُ أَنْ تُمَارَسَ الطَّهَارَة

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1986 ، ص : 69 .

فِيْ مَحْفَلِ التَّتْوِيجِ وَالتّرْوِيجِ لِلأَمِيرِ وَالإِمَارَة !

يَا زَمَنَ الحَقَارَة ! [1]

إن تكرار الشاعر للفعل 'يرفض' قد خلق تعادلا تركيبيا[2] الذي نتج عنه توازيا تركيبيا، وتمثل هذا التوازي التركيبي في الفعل المتكرر ثلاثة مرات وهذا التكرار يتماشى مع المعنى الذي يقصده الشاعر في حين أراد الشاعر تصوير رفضه التام لواقعه المتمزق وكرر الفعل 'يرفض' فهو تصوير للرفض ذاته و"تفريع الصورة من المفردة، وللمفردة وقع مباشر لا يحمل أية دلالة مشاهدية، لكن لو تعددت المفردة لاستنبطنا معنى الفاعلية"[3]، وبنفس الطريقة يكرر الشاعر الفعل 'آتيك' في قوله:

آتِيكِ مِنْ بَوَّابَةِ الجُسُورْ

جُسُوْرُنَا المُمْتَدَّة العَرِيقَةْ

بِحَجْمِ قِصَّةٍ مِنَ الفَتْحِ المُطِلِّ بِالحَقِيقَةْ

آتِيكِ مِنْ أَهْدَابْ

فَرْحَى بِخَيْطِ النُّوْرِ ..بِانْسِكَابْ

العِطْرُ فِي إِطْلاَلَةِ الأَحْبَابْ

آتِيكِ مِنْ كِتَابْ

أَسْرَارِهِ الخَضْرَاءَ فِيْ أَسْفَارِنَا اِنْقِلاَبْ [4]

---

(1) مصطفى محمد الغماري مقاطع من ديوان الرفض ص 29

(2) هو تكرار حرف أو كلمة أول كل بيت أو سطر مع تشابه في التركيب ، أو تكرار البيت ، ينظر معجم مصطلحات العروض والقافية، د ، محمد علي الشوايكة ، ص : 77 .

(3) محمد ، أودينة ، التصوير بالكلمات ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، لترقية الفنون والآداب وتطويرها ط 1 2003 ، ص : 07 .

(4) مصطفى محمد الغماري ، ديوان مقاطع من ديوان الرفض ص 21

وتكرار الفعل 'آتيك' يدل على تلك الرغبة المتأججة والشوق العنيف في وصال الحبيبة وحبيبة الشاعر ما هي إلا عقيدته السمحاء التي يتمسك بها رغم الصعاب والألم الذي يكابده ، وبذلك تتعمق دلالة الصورة فإذا بها تجسد لنا قمة الاتصال والاتحاد بين الشاعر وعقيدته هذا فضلا عن الإيقاع الموسيقي الذي تركه هذا الفعل.

ج . تكرار الاسم :

ومن تكرار الاسم ما نجده من تلك 'اللوازم' التي تشيع في قصائد الشاعر وهو يرددها مثنى وثلاث أحيانا كقوله:

قَنْدَهَارْ

قَنْدَهَارْ

أنْتِ يَا شُعْلَةِ فَتْحٍ فِي انْتِخَاءَاتِ النَّهَارْ

قَنْدَهَارْ

لاَ السُّيُولُ الحُمْرُ تُدْمِيكِ .. وَلاَ مُرُّ القَّرَارْ (1)

تكرار التراكيب :

يشيع تكرار الجمل في قصائد الغماري التي بناها على نسق شعر التفعيلة، وهو في اتجاهه هذا يسير مع الشعراء المعاصرين الذين شاعت في نصوصهم هذه الظاهرة الأسلوبية ولعل هذا الاتجاه يعود إلى أن الشاعر المعاصر " يلجأ 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

(1) مصطفى محمد الغماري ، ديوان حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص : 71 .

معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره"[1] ، ومن تكرار العبارات والجمل قول الشاعر :

مَنْ يَرُدُّ التَّتَارْ ..؟

وَمَنْ يَسْتَجِيبْ ؟

يَا زَمَانَ التَّحَدِّي ..

لِجُرْحِ الإِمَامْ ..

وَمَنْ يَسْتَجِيبْ ؟

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ

لِخُطَا لاَ تَغِيبْ...[2]

فالشاعر في هذا المقطع الشعري يفجر عدة تساؤلات وتتخذ صيغة الاستفهام 'من ' وحدة تتكرر بشكل أراده الشاعر يرتبط بسياق معين من خلال الرفض والصمود ومقاومة التتار الذي يرمز به إلى حملاته الشرسة على ديار المسلمين فسفكوا فيها الدماء وقتلوا آلاف من الأبرياء وانتهكوا الأعراض والحرمات، وتطاولت أيديهم على دور العلم والمكتبات والشاعر بتكراره لهذه التساؤلات يستحضر التاريخ ويسقطه على الحاضر وكأنه يحذر الأجيال القادمة من التخاذل والتهاون ،كما ساهم تكرار الوحدات المعجمية والأشكال النحوية والجمع بين الأضداد

(1) د. مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص 172 .

(2) مصطفى محمد الغماري ديوان حديث الشمس والذاكرة قصيدة من يرد التتار ؟

والجناس في تصعيد كثافة الإيقاع الموسيقى الداخلي لقصائد الشاعر وتحقيق التآلف النغمي بين مقاطعها .

أ . الجمع بين الأضداد :

الذي حقق نوعا من الرتابة النغمية كما أسهم في تعاضد الدلالة مثل قول الشاعر من قصيدته 'حديث الشمس والذاكرة ' وهي من البحر المتقارب :

يُحَاوِلُ وَجْهُ الضَّيَاعِ السَّفَرْ

يُحَاوِلُ أنْ يَسْكُنَ البَرَّ وَالبَحْرَ

عَيْنَاكِ بِرِّي وَبَحْرِي ..

يُسَافِرُ حَيْثُ الغِّيَابِ الحُضُورْ

وَحَيْثُ الحُضُورِ الغِّيَابْ (1)

وَيَصْغُرُ الألَمْ

وَيَكْبُرُ التَّسَكُعْ السَّأَمْ !

بِحَجْمِ مَنْ غَنُّوا لَهُ .. وَيَسْخُرُونْ

وَيَسْكُنُونْ صَوْتَهُ الصَّوْتُ الصَّدَى

فِي زَمَنِ الطَّاعُونِ وَالرِّدَّةِ وَاليَمِينِ وَاليَسَارِ ! (2)

ب . الجنـاس :

وهو بنوعيه التام والناقص يوفر ذلك الإيقاع الداخلي للقصائد من ذلك ما نجده في قول الشاعر من قصيدة ' من يرد التتار ؟ '

(1) مصطفى محمد الغماري ، ديوان حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 80 ، 81 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص : 22 ،23 ، 25 .

لَوْ يَعْلَمُ المُدْمِنُونَ الشَّرَابَ السَّرَابْ

آهٍ لَوْ يَعْلَمُونْ بِأنَّ رُؤَى الاقْتِرَابِ اغْتِرَابْ[1]

ويقول أيضا :

نُولَدُ فِي أيَّامِهَا

نَكْبُرُ فِي أحْلاَمِهَا

نَشْرَبُ مِنْ إسْلاَمِهَا

ويقول أيضا :

فِي زَمَنِ التَّهْرِيبْ وَالتَّغْرِيبْ

فِي الزَّمَنِ الغَرِيبْ

يَثُورُ بِالغِنَاءِ العَنْدَلِيبْ

يَرْفُضُ أنْ يَسْتَوْرِدَ الغِنَاءَ العَنْدَلِيبْ ! [2]

وكل هذه المحسنات البديعية التي وظفها الشاعر في قصائده ساهمت في التحام البنية التركيبية والصوتية المتصاعدة والتي تتكرر في قوالب صرفية شتى تجعل المتلقي يعيش حالة التوتر الجمالي الناجم عن تتابع الحركة الإيقاعية التي تشد أذن السامع وتأسرها ، وكل هذا التفاعل ما هو إلا نتيجة حتمية لدرجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع الصوتي والنفسي لدى الشاعر إبان مرحلة الإبداع.

ج . النمط الإيقاعي في تكرار حروف " الجر ، العطف "

(1) مصطفى محمد الغماري حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص : 79 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص :26 ، 28 .

إن أكثر الظواهر التي تشد إنتباهي هي تكرار الحروف بكثافة وتراكم ، وفي مقدمتها حرف الجر ' في ' " فهو يدخل على كلمات رامزة لأبعاد مختلفة لتجربة الشاعر في الحياة"[1] ، ويتجلى لنا قول الشاعر :

وَوَطَنٌ يُبَاعُ فِي انْحِنَاءَةِ الجِبَاهِ لِلْمُحْتَلْ

فِي الزَّمَنِ المُخْتَلْ

يَا زَمَنًا نَعْصُرُهُ خَمْرًا تُدَارْ

فِي سَاعَةٍ مِنْ شَهَوَاتِ اللَّيْلِ أوْ مَجْرَى النَّهَارِ

يَا زَمَنًا نُدْمِنُهُ حَتَّى الصَّدِيدْ

نُدْمِنُ فِيهِ القَّهْرَ وَالجُّوعَ الشِّعَارَ ، وَالحَدِيدْ !

فِي زَمَنِ التَّهْرِيبْ وَالتَّغْرِيبْ

فِي الزَّمَنِ الغَّرِيبْ .. [2]

فهذا المقطع كما نرى تكرر فيه حرف الجر 'في' ستة مرات، وتكرار حرف الجر له دلالة أرادها الشاعر وعاملا أساسيا في رسم الصورة التي تعادل فكر الشاعر والمشاعر المصاحبة له فتكرار حرف الجر 'في' يدل على الظرفية الزمنية واللحظات الرهيبة التي يباع فيها الوطن العربي في الزمن المختل ، المتناقض الذي جعل الشاعر حائرا ذاهلا مما آلت أحوال الوطن هذا الزمان المفعم بالهموم والاغتراب والذي تغيث فيه يد البغي والشعارات الجوفاء

(1) د . مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث منشأة المعارف بالإسكندرية ص : 147

(2) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص :28 .

في زمن الرداءة والاستلاب مرات ، ومن الحروف الدواخل التي كان لها حضورا قويا حرف الباء كقول الشاعر من قصيدته ' براءة ' وهي من البحر الكامل :

كَفَرُوا بِمُعْجِزَةِ العُصُورْ

بِالطَّيْرِ يَزْرَعُ نَأْمَهُ الأسْحَارَ فِي هَدْبِ الزُّهُورْ

بِالحُلْمِ يَكْبُرُ فِي انْتِمَاءَاتِ القَّادِمِينَ مِنَ الثُّغُورْ

بِالمُرْسِلاَتْ ... (1)

إن تكرار حرف الجر 'الباء' يعد ذا دلالة في وصف حالة القيادات العربية العمياء التي تتستر وراء الشعارات الجوفاء لتضرب الأمة العربية في عمق قوتها ومصدر سعادتها ولا عجب في ذلك فهذا الانحراف يقود حتما إلى الخراب كما في قوله:

حَلَمُوا بِالخَرَابِ الجَمِيلْ

حَلَمُوا بِالجَدِيدِ الأصِيلْ

حَلَمُوا بِالمَرَايَا الَّتِي تَعْلَكُ النَّارُ أشْدَاقَهَا

بِالذُّهُولُ الطَّوِيلْ

' بِغُصُونِ النَّقَا '

' بِعُيُونِ المَهَا '

' بِالرُّصَافَةِ '

' بِالجِسْرْ ' (2)

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص :67

(2) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 79 ، 80 .

كان لتكرار حرف ' الباء ' عاملا أساسيا في التأكيد على المأساة الرهيبة في كل الوطن العربي الإسلامي الكبير ومن الحروف الدواخل من غير حروف الجر 'لو' وهو حرف يفيد امتناع الجواب لامتناع وقوع الشرط كما في قول الشاعر:

لَوْ يَعْلَمُ المُدْمِنُونْ الشَّرَابْ السَّرَابْ

آهٍ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأنَّ رُؤَى الاقْتِرَابِ اغْتِرَابْ

يأتي تكرار ' لو ' مرتين خاليا من جملة الفعل الماضي تجسيدا للعجز المطلق الذي يعانيه جيل العصر المتقاعس في تجربة الشاعر ، أما حروف العطف التي لعبت هي الأخرى دور في الإيقاع الداخلي كحرف ' الواو' كما في قوله :

سَأجْنِي اللَّذَةَ الخَضْرَاءَ مِنْ أَلَمِي

وَمِنْ شَفَتِي ...نِدَاءَاتٍ إلَهِيَةْ

وَمِنْ قِمَمِي ..مَشَاوِيرَا نِضَالِيَةْ

لأغَبِقَ فِي رَبِيعِ غَدِي

وَبَيْنَ ظِلالِهِ سُورَةْ ..

وَأهْزِمُ كُلَّ أسْطُورَةْ (1)

تأتي 'الواو' في النموذج السابق سابقة للأسماء والظرف والفعل وهو بالإضافة إلى دورها في الربط بين هذه الصور المتفرقة والمتباعدة والمتباينة تستدعي تلك الصور التي تعيش الذاكرة ولا تستجلب إلا بتداعي المواقف والمشاعر وعزم الشاعر وطموحه إلى ما يريد تحقيقه

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 ، ص : 119.

ومن ثم فقد خلق هذا التداعي بواسطة حرف العطف ' الواو ' إيقاعا متواليا تطرب له الأذن ، وعلى هذا النحو يأتي حرف العطف ' الواو ' مساهما في تنمية درجة الإيقاع نحو التركيب اللغوي مضفيا إيقاعا نغميا متواصل منساب فلا يشعر المتلقي بخروج أو خلخلة عن الوزن الذي بدوره يشحن الدلالة ويصل بها إلى مركز الثقل ، وتكرار حروف الجر والعطف كما يصفه علماء الأسلوب خاضع لـ " سيطرة النسق الشفاهي في النظم الذي يضمن طول احتضان الذاكرة للنص وسهولة استرجاعه " [2] ، كما أن الاعتماد على الصيغ النحوية ، و تكرارها قد ساهم في تطوير حركة الأسلوب ، وحركة النمو الدلالي في القصيدة عبر الاستخدام المتوالي للصيغ الإنشائية من نداء أو أمر أو استفهام، وكان لتكرارها مساهمة بالغة في إشباع الجو التنغيمي ومن صيغ الاستفهام نجد ' من ' الاستفهامية كما يتضح في المقطع التالي:

حَسِبُوا التَّقَدُّمَ أنْ نُسَامِحَ قَاتِلِينَا !

مَنْ أيْتَمُوا ؟

مَنْ أثْكَلُوا ؟

مَنْ أرْمَلُوا ؟

فهذا تكرار لصيغة الجمع شكلا ومضموننا، وما نلاحظه على هذا التركيب الاستفهامي الذي تصدرته' من 'كوحدة تتكرر بشكل أراده الشاعر في شكل أسئلة متوالية مما يعمل على تنشيط الأجواء الذهنية للمتلقي، فيقيم الشاعر حوارا بينه وبين نفسه وبين القارئ، وما

(2) صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة دار الآداب بيروت ط1 1995 ، ص : 145 .

انتشار الاستفهام بهذا الشكل إلا بحث دائم عن الحقيقة، هذا فضلا عن الإيقاع الموسيقي الذي يدغدغ دهن المتلقي، فيحاول الإجابة عليها كما هو في المقطع الآتي:

مَنْ يَرِدُ التَّتَارْ ..؟

وَمَنْ يَسْتَجِيبْ..؟[1]

فهذا الاستفهام المتكررة يجسد لنا حيرة الشاعر في البحث عن إجابة تشغل باله وكان غرضه الالتماس وطلب الاستغاثة في لغة مؤثرة وموحية، ومن الحروف ومن الحروف الدواخل التي جاءت في قصائد الغماري حرف النداء 'يا' و'أيا' فقد استخدم الشاعر هذه الأداة في موطن المناجاة، والاقتراب الحميم إلى حد التوحد كما في قصيدته بعنوان 'بين يدي إقبال' فقال فيها:

وَبَيْنَ يَدَيْكَ يَا إِقْبَالُ ..فِي شَفَتَيْكَ أُغْرُودَةْ

.....

أَيَا مَنْ بَرَعَمَ الإيمَانَ فِي جَنْبَيْهِ أَشْوَاقَا

.....

أيَا مَنْ يَحْمِلُ القِيتَارَ ..لاَ نَغَمًا وَأُغْنِيَةً

وَلَكِّنْ سُبْحَةُ فِي رِحْلَةٍ خَضْرَاءَ قُدُسِيَّةْ

عَرَفْتَ الحُبَّ يَاإِقْبَالُ ..

.....

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ، ص : 71 .

كُلاَنَا يَا غَرِيبَ الدَّارِ رَفَضَ يَمْضُغُ الأَلَمَ [1]

فهذه النداءات المتكررة توحي بقرب حنين الشاعر من الشاعر الإسلامي الكبير 'محمد إقبال'، وهذه القيمة والشوق تعني الأمس المزدهر الذي ولى فأراد الشاعر أن يحققه بفضل تكرار هذا الحرف الذي خلق إيقاعا نغميا مطردا بالغ الأثر في تصعيد بؤرة الدلالة ، وأخيرا يمكن القول أن التكرار الذي شاع في قصائد الغماري جاء غالبا كناقوس يبينه الأذهان إلى معاني وأهداف أرادها الشاعر في كل مقطع من مقاطع قصائده ويحقق الإيقاع الموسيقي والربط المعنوي والنفسي بين أجزائها.

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص : 103 ، 104 ، 106 .

مفهوم الصورة الشعرية :

بداية نشير إلى أن اصطلاح الصورة الشعرية –المتداول أيامنا هذه –في الدراسات الأدبية هو اصطلاح وليد العصر الحديث، وذلك بعد أن راجت الكثير من الدراسات المهتمة بالخيال والتي كشفت النقاب عن الكثير من جوانبه الخفية وأعطته الريادة في ميدان الفن، وبذلك أثبت النقد الحديث" أن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدراتهم على التخيل، مما قد يؤدي ببعضهم للإلحاح على نمط بعينه من أنماط الصورة"[1]، وإذا كان الخيال هو المفتق للصور، ومن خلاله يمكن التمييز بين شاعر وآخر فإنه في نظر النقاد المحدثون له وظيفة كبرى في مجال الفن الإبداعي وهو "القوة التي بواسطتها تستطيع صورة أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر"[2]، والخيال كما يرى أبو القاسم الشابي«ضروري للإنسان لابد منه ولا غنى عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، لأن الخيال نشأ في النفس الإنسانية الكامنة وراء الميول والرغبات، فهي حي خالد، لا ولا يمكن أن يزول إلا إذا اضمحل العالم وتناثرت الأيام في أودية العدم»[3]، إضافة إلى ذلك انتشار الأبحاث التي تغلغلت في أعماق الفنان كمحاولة لفهم تلك العملية الغامضة التي تدعى بعملية الإبداع، تعدد مفهوم الصورة الشعرية لدى النقاد بتعدد اتجاهاتهم الفنية ومنطلقاتهم الفلسفية، ولعل هذا ما جعل مفهوم الصورة الشعرية غير دقيق ولا نستطيع حصره بتعريف كامل شامل، وأول من استعمل مصطلح الصورة هم 'الرومانتيكيون' والصورة ترجمة للفظة الفرنسية **'IMAGE'**، وهي عندهم عبارة عن صيغة لاكتشاف الحقيقة التي بوساطتها يريد الشاعر أن

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط 2 ، 1983 ، ص: 310 .
(2) أيمن محمد زكي العشماوي، قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص: 183.
(3) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، ط 3 ، 1985 ، ص: 18 .

يكتشف عن معنى تجربته الشخصية وهي عند ناقد الرمزية الكبير "وليام يورك تاندال "تجسيم لفظي للفكر والشعور[1]. وتبدو الصورة الشعرية من خلال هذا التعريف تركيبا لغويا لتصور معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة، أو التجسيد، أو التشخيص، أو التراسل فهي "إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة، ليست بالضرورة تعبيرية مباشرة"[2]. وإذا كان مصطلح الصورة الشعرية حديث النشأة، فإن محتوى الصورة ومضمونها موجود في التراث النقدي مع اختلاف يسير يكاد ينحصر في إهمال القدامى للجانب النفسي الذي تتضمنه الصورة الشعرية، إلى هذا نجد الحديث عن الصورة الشعرية بارزا في كتب علوم البلاغة العربية، فالمتفحص لنقدنا العربي القديم من بدايته إلى نهايته يرى أن: "الجمالية العربية ككل جمالية أخرى قد مرت خلال تاريخها بمختلف هذه الأطوار، وقد مكنت ملازمة لنمو التفكير العربي العام، ولتطوره من الاختلاج الشعوري العفوي إزاء الظواهر الجمالية في الفن والأدب إلى النظرة العقلية المحدودة فإلى الموقف العقلاني لفلسفي[3]، وهو ما جعل نقدنا العربي القديم تتراوح أحكامه النقدية بين الانفعال الشعوري الآني وبين الخاطرة النقدية الموجزة، والنظرة البلاغية العقلانية المحيطة[4]، ولعل هذه الأحكام كانت نتيجة عدم اهتمام النقاد بنفسية المبدع وبالقوة النفسية ذات الشأن في إنتاج الشعر.

(1) نقلا عن، إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ط 1 ' الرمز في الشعر الغربي المعاصر، د ، فتوح أحمد، ص: 253 .
(2) أوستين وارن، رينية ويلك، نظرية الإدب، ت ، د ، محيي الدين صبحي ، مطبعة الطرابيشي دمشق، 1972 ، ص : 85.
(3) ميشال عاصي، المفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل بيروت، 1981 ، ط 2 ، ص: 23 .
(4) نفس المرجع، ص: 22 .

حقا إنا لدينا إشارات عن الطبع وحدة القريحة والفطنة، ولكننا لانستطيع في يسر أن نحلل المدلول الدقيق لبعض هذه الألفاظ[1]، أما مصطلح الصورة في نقدنا العربي القديم كان يقصد به الشكل، لأن الإلحاح على التصوير بمعنى تشكيل شيئ نجده عند – الجاحظ – عندما يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجود السبك، فإنما الشاعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[2]، وهي رؤية نقدية فذة لايستهان بها في ميدان الشعر إلا أن فصله بين المعنى والصورة جعل هذه الأخيرة كأنها حلية يتوشى بها الشاعر، فالشعراء حسب هذه النظرية لايتفاوتون بالمعاني فالمعاني مطروحة في الطريق وإنما يتفاضلون بالصياغة – وهو الشأن في ذلك– في تزيين هذه المعاني وتنميقها وهكذا يكون الشعر مجرد توشية وتنميق وبناء شكلي جذاب فالصورة الشعرية تبرز قديما من خلال التشبيه والاستعارة والكناية والبديع، أمّا فى نقدنا العربى الحديث لم يعد ينظر الى الصورة الشعرية على انها مجرد توشية ياتى بها الشاعر لتزيين وتحبير الشكل مثلما كان ينظر اليها قديما، ولم تعد تتجسد فى تشبيه أو مجاز أو كناية أو طباق، أنها ليست ترفا فنيا وانما هى معادل موضوعى للعالم الداخلى الذى يموج بتيارات الرضى والعنفوان[3]، وقد كانت نظرة نقادنا فى العصر الحديث لا تختلف عن نظرة الغربيين الى الصورة الشعرية، لانهم تاثروا بالمذاهب والمدارس الادبية الغربية، وعملوا على اسقاط احكامها فى الشعر العربي، وهذا واحد من اعلام النقد الحديث– د.احسان عباس– يقول: "إن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وانها تشبه

(1) د، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ص: 22 .
(2) أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مصطفى الباي الحلب، القاهرة 1948 ج 3، ص:132،131 .
(3) محمد أحمد الغرب مقال بعنوان: التعبير بالصورة في الشعر الحديث، مجلة الفيصل، العدد 77 ، ص : 69 .

الصور التى تتراءى فى الاحلام، وان دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى اعمق من المعنى الظاهري للقصيدة،[1]ومن خلال هذا التعريف لم تصبح الصورة الشعرية صناعة كما كانت عليه من قبل وانما اصبح يراعى فيها نفسية الشاعر ومزاجه وعاطفته وفكره، والحقيقة أنه اذا تتبعنا المدارس الادبية التي ظهرت في العصر الحديث، وكيف اختلفت نظرتها الى الصورة الشعرية لطال بنا المقام لمعرفة وجهة نظر كل مدرسة، وربما احتاجت إلى بحث متخصص لدراستها، لكن الشيئ الذي يجب ذكره هو أن النظرية النقدية المعاصرة تؤكد على الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطا تخيليا متميزا في طبيعته عن غيره من الانشطة الانسانية ومن هذه الزاوية تظهر اهمية الصورة الفنية للناقد المعاصر، فهي وسيلته التى يستكشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي احدى معاييره الهامة في الحكم على اصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه[2]، ويمكن الإشارة إلى أن هذه النظرية الحديثة للصورة الشعرية كانت نتيجة ذلك الفيض من البحوث حول الخيال الإنساني في العصر الحديث حتى أن علماء النفس المحدثين أفاضوا القول حول هذا العنصر الحيوي في الأدب ويرون "أن هناك أنماطا متعددة من الصور في الشعر فهذا النمط البصري، والسمعي، والذوقي، والشمي، واللمسي والعضوي، والحركي بل إن واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة فالنمط البصري –مثلا– يمكن أن ينقسم تبعا لدرجات الحرارة والبرودة، أو الخشونة أو الملاسة، أو اللين أو الصلابة[3].

(1) د، إحسان عباس، فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت، لبنان 1985، ط 2، ص: 238 .
(2) د، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير بيروت، 1983، ط 2، ص: 7.
(3) المرجع نفسه، ص: 310 .

إن الخيال ضروري للأديب لكي يتغلغل في بواطن الأشياء، ولكي يسبح في فضاءات حرة، وبدون الخيال يضل الأديب في دائرة ضيقة لا تسمح له بالابتكار ولا التجديد، الأمر الذي يجعل الكثير من المتلقين ينصرفون عنه إن هو لم يمتعهم ويضيف إلى تصوراته شيئا جديدا يخرجهم من دائرة المألوف الرتيب الذي تمجه النفوس بعض الأحيان، وتحاول الخروج عنه ولو حلما ووهما[1]، وبواسطة هذا الخيال يقدم الشاعر الأفكار والمشاعر المجردة في شكل صور فنية شاخصة يرسمها بالألفاظ، فتكون أجمل من الصور التي يرسمها الرسام بريشته وألوانه، لأن صور الشاعر التي مادتها الألفاظ تعد متعة فنية وهو يخلق الصور ويمحوها، ويكمل الحركات ويتبعها، بينما صور الرسام تحرم الخيال نشاطه لأنها تبرز المناظر كاملة للعين فلا يكون فيها من الجمال إلا جمالها الذاتي، إن صور الشاعر المرسومة بالألفاظ أكثر بلاغة وأشد جاذبية من صور الرسام المرسومة بالريشة واللون[2]، وعليه يمكن القول أن اللغة الشعرية ليست مجرد تجميع بالألفاظ وتنميق للمعاني، وتنسيق للعبارات، ولكن هي تلك الصور المتناغمة والمتضادة، والمجازات القريبة والبعيدة، والرموز الغائمة والشفافة، والأساطير الخاصة والعامة، والأقنعة التاريخية والأسطورية"[3]، وغير ذلك من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لبناء صوره الفنية مثل: التكرار والتجسيد والتشخيص والتجريد.

وعلى ضوء هذا الفهم الحديث للصورة الشعرية يقودنا البحث إلى الدخول في العالم الصوري للشاعر الغماري من خلال ما نظمه من قصائد حرة، ونتساءل هل كانت تجربته

(1) كمال عجالي، أبو مصطفى بن رحمون 'حياته'، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991 ، ط 1، ص: 295 .
(2) د ، صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الشهاب باتنة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 1988، ص: 292.
(3) ينظر مجلة الفيصل ، مقال بعنوان: التعبير بالصورة في الشعر الحديث بقلم الدكتور: محمد أحمد الغرب، العدد 77 ، ذو القعدة ، 1403 هـ ، سبتمبر، 1983م ، ص: 67 .

تتماضى مع صوره؟ وهل كان مجددا مبتكرا؟ وما هي الأدوات التي اعتمدها واتكأ، عليها في إخراج صوره؟ كل هذه الأسئلة وأسئلة أخرى تشغل البحث ونريد الإجابة عليها في رحلتنا مع قصائده التي نظمها.

الصورة الشعرية في شعر الغماري:

إن المتمعن الذي يجول بفكره وقلبه في قصائد الشاعر يلمح قدرته على الجمع بين قيم الشعر الثلاث "الشعورية، والتعبيرية، والفكرية بأساليب فنية حديثة تسقط فيها العلاقات اللغوية التقليدية كالتشبيهات والاستعارات والكنايات في كثير من مواطنها[1]، وتعتمد على فلسفة حديثة في التصوير، تنبثق عما يسمى في النقد الحديث "بسلطان الحواس" الذي يدفق الصور على حواس الإنسان الخمس أو عن طريق التراسل- أي مداخلات الحواس في إنتاج الصور، كأن نلمس بالعين، ونذوق بالأذن، ونسمع بالأعين.

1 . سلطان الحواس:

لا يختلف ناقدان على ما للحواس من نصيب في تفجير الصور الفنية، وهذا لا يجعلنا ننفي الصور الذهنية، فقد قال الناقد والفيلسوف الإيطالي "بينديتو كروتشيه ت.1952": "إن أساس الفن هو القدرة على تكوين الصور الذهنية، أما إبراز الصور الحسية فعملية صناعية ومهارة"[2]، وما يخفى عنا أن الذهن إنما يستقبل المعرفة عن طريق الحواس "وما العقل إلا البؤرة الحق التي تلتقي فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة"[3]، والمتأمل في شعر الغماري يجد أن الصورة الشعرية عنده قد تجاوزت المجاز القديم الذي يعتمد أساسا على التشبيه والاستعارة، واعتمدت على المجاز الحديث الذي يعتمد على تجارب الحواس" ويمكن تبيين طبيعة الصورة القديمة من خلال التشبيه والاستعارة فالتشبيه علاقة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في الهيئة أو المعنى أو الصفة على أساس الحس أو العقل

(1) الطاهر يحياوي ، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى محمد الغماري ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 دون ذكر عدد الطبع ، ص : 51 .
(2) عبد الإله الصانع ، الصورة الفنية معيارا نقديا ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 ، ط 1 ، ص : 406 .
(3) المرجع نفسه ، ص : 413 .

وتضل هذه العلاقة ترتد إلى العالم الخارجي أكثر من ارتدادها إلى العالم الداخلي، ويراعى في التشبيه التناسب المنطقي في الطرفين وهناك الصورة المتولدة من الاستعارة وهي أرقى نسبيا، إلا أن الصورة الرمزية فهي صورة إبداعية تقوم على خرق المألوف والمتوقع بما تحدثه من فجوة بين الصورة التي يرسمها الشاعر والفكرة التي هي وسيلة للعالم الخارجي ذو البعد الواحد دون التجديد ومن ثمة يكون هناك اهتزاز في العلاقة بين طرفي الصورة اهتزازا شديدا، فالصورة الرمزية أصبحت "حالة من التفوق النفسي لا تفي بغرضها الموهبة الفطرية والدربة والثقافية وإنما تقتضي حلولية روحية عميقة شاملة، بحيث يتعرى الوجود من طينته وتضئ روحه كالسرج الداخلية ويشاهد الإنسان ما لا يشاهد ويسمع ما لا يسمع ويشتم ما لا يشتم بذوق باطني، فالرمزي الكبير هو الصوفي الكبير بل أنه القديس الذي قام بمعجزة الاتصال بالغيب"[1]، وعلى ضوء هذا الفهم للصورة الشعرية عند الرمزيين لم تعد الصورة محاكاة للعالم الخارجي، أو قياسا منطقيا، وإنما غدت تركيبا معقدا ومسرحا للتناقضات يبتعد كل البعد عن القيمة الحسية للأشياء، وخرق للعادة، ومن ثم تنشأ الصور على اختلاف كل حاسة من حواس الإنسان الخمس، ولعل أولها هي حاسة البصر، وهي ما يجعلنا نقدم الصورة البصرية على بقية الصور الحسية الأخرى.

أ . الصورة البصرية:

إن الصورة البصرية –في شعر التفعيلة عند الغماري– موجودة بكثرة في ثنايا قصائده، وتتخذ سياقا عاطفيا نفسيا، ونلمحها بالبصر والبصيرة، بالعقل والقلب، ثم إن الصور

(1) د ، إيليا الحاوي ، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة بيروت لبنان ، ط 2 ، 1983 ، ص : 109 ، 110 .

البصرية هي الصور التي كون شيوعها أكثر من أنماط الصور الأخرى يقول 'أديسون' "أننا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية في أساسها"[1] وقد رتب العلماء الحواس "ترتيبا طبقيا ينتهي إلى أن حاسة البصر هي أشرف الحواس، وهي نظرة نجدها بوضوح عند الكندي والفارابي، كما نجدها عند 'إخوان الصفاء' الذين يوردون في رسائلهم بعض الأقوال التي تلح على شرف الحاسة البصرية "[2]، فالغماري يستخدم عدة أفعال مستمدة من العوالم ذات الدلالات البصرية من مثل: 'يركض، يورق، يبرعم، يوغل يزهر"، ونمثل لذلك بهذا المقطع الشعري حيث يقول الغماري:

أَيَا زَمَنَ السَّلاَمِ المُرِّ ..

فِينَا يُقْتَلُ الإِنْسَانُ

مِنَّا يُسْلَبُ الإِيمَانُ

يَا زَمَنَ الثَّرَاءِ وَبِاسْمِهِ جَاعَتْ مَلاَيِينُ !

أَإِنْسَانُ ..

وَفِي أَضْلاَعِهِ يَنْقَضُّ تِنِّينُ ! ![3]

ففي هذا المقطع الشعري نجد كثرة الأفعال البصرية مثل: "يُقْتَلُ، يُسْلَبُ، جَاعَتْ يَمْقَضُّ"، فهذه الأفعال تعبر عن صورة تتقزز منها النفس وتمس الإنسان بأذى، إنها صورة مخيفة تعبر عن تفجع الشاعر من وضعية الأمة المغلوبة على أمرها في زمن السلام المر، وما انجر عنه من مذلة وخوف وقتل وسلب للقيم وجوع، فهذه الصورة ترسم لنا صور التهويل

(1) نقلا عن ، د ، جابر عصفور الصورة الفنية في التراث الفني والنقدي عند العرب ، دار التنوير ، ط 2 ، 1983 ، ص : 311 .
(2) المرجع نفسه ، ص : 342 .
(3) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك أفريل ، 1985 ، ص : 62 ، 63 .

والترهيب، ونكاد نلمح الصورة البصرية في كل جملة ونمثل لذلك بهذا المقطع حيث يقول الشاعر:

قَنْدَهَار

قَنْدَهَار

أَنْتِ يَاشُغْلَةَ فَتْحٍ فِي إِنْتِخَاءَاتِ النَّهَار

قَنْدَهَار

لاَ السُّيُولُ الحُمْرِ تُدْمِيكِ .. وَلاَ مُرُّ القَرَار

كَانَتْ النَّجْوَى صَلاَةً فِي شِفَاهِ اليَّاسَمِين

وَعَلَى صَدْرِكِ يَا عَذْرَاءُ يَخْضَرُّ الحَنِين

يُمْطِرُ الصَّحْوُ ..

فَتَزْهَى رَبَوَاتُ الطَّهْرِ يَا أَنْتِ

وَيَنْدَى لِلِّقَاءَاتِ الحَنِين ..

أَنَهْرُ أَنْتِ

وَشَلاَّلُ مِنَ الصَّحِو المُبِين

أَنَهْرُ أَنْتِ بِرَغْمِ القَرِّ.. رَغْمَ اللاَّهِثِين [1]

نلاحظ على هذا المقطع الشعري أنه طافح بالصور البصرية المترابطة في سياق واحد، هذه الصورة التي بدأت في سياق واحد لتعطي في نهاية المقطع صورة واحدة، هذه

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 71 ، 72 .

الصورة التي بدأت بتصوير 'قندهار' بشعلة متوهجة كمركز للجهاد والبطولات ومنها كانت شراسة أعداء الحق الذين أرادوا طمس معالم الحق، فالشاعر يرى في قندهار هذا المكان الطاهر رمز لأمجاد الماضي وزهو الأماكن الطاهرة بالمقر الذي يحي الأرض بعد موتها، وأن الصورة الأخيرة لم تكن إلا نتيجة للصور الأولى، التي تآزرت مع بعضها لتعطي هذه النتيجة البهيجة، وإن الذي زاد في بصرية الصورة هي الأفعال: يخضر يمطر، تزهى، يندى، فالمطر وما يرمز إليه من الخصوبة والبعث والحياة وهذا التقابل بين الماء والقر هو جوهر المفارقة الشعرية التي تستقطب الأضداد في نسيج واحد، ثم ذكر الشاعر الألفاظ الحسية التي ساهمت في إخراج الصورة: "شعلة، النهار، السيول الحمر، شفاه الياسمين الصحو ربوات الطهر، المهر، الشلال"، فهذه الصور جميعا يستخدمها الشاعر ليدنى المتلقي إليه، ويستميل نفسه، ويشد انتباهه، وهذه الوظيفة هي من الوظائف التي تقوم بها عادة الصور البصرية. ومن النماذج الحية للصورة الشعرية البصرية قوله:

أَنَا طَائِرُ البَرَقِ

تَلْفَحُهُ الرِّيحُ ..

مَا أَنْ لَهُ مِنْ مَقَر

يُسَافِرُ حَيْثُ الغِيَابُ الحُضُور..

وَحَيْثُ الشَّبَابَ إِغْتِرَاب

وَمَنَ عَطَشِ الغُرْبَةِ المُرِّ كَانَ الشَّبَابُ[1]

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص : 67 .

هذه صورة الضياع يرسمها الشاعر لنفسه، إنها صورة عصفور لا ذنب له غير الغناء والصداح، ورغم هذا فقد لفحته الرياح وعصفت به فأصبح غريب الدار لا مقر له، فكان لابد له من السفر، وهنا يستخدم الشاعر رمزي الحضور والغياب ليوحي بمعاني النشوة والتضحية فالحضور هو حضور القلب والغياب هو غياب القلب عن علم ما يجري من أحواله، إذا فالشاعر يفجر ثورته على الواقع المر في هذه الغربة الجهادية، ثم أن علاقة الصورة الشعرية بمبدعها كعلاقة الأسلوب بصاحبه" حيث يكون هناك نوع من التفاعل بين الشاعر وموضوع التجربة، فالشاعر يعيش موضوعه من الداخل ويندمج معه، ويستغرق فيه، ومن هنا تصطبغ صورته الشعرية باللون ذاته الباطنة"[1]، وهو ما يجعلنا نذكر نموذجا من شعر الغماري الذي يدل على نفسيته المتأزمة ، بحيث إذا قرأناها نكاد نرى الشاعر ونعيش مصابه، حيث يقول من قصيدته "معزوفة الألم":

لأَجْلِكِ يَا كُرُومَ الله.. أَهْوَى الشَّوْكَ.. أَحْتَرِق

لأَجْلِكِ تَأْكُلُ الأَصْفَارُ خَطْوِي فَالخُطَى رَهِقُ

وَلَمْ أَسْأَمْ..

وَلَمْ يُصْلَبْ عَلَى شَفَتِي الهَوَى الأَلَقْ

وَمَا انْكَفَأَتْ هُمُومُ الأَمْسِ عَنِّي..

يَا أَحِبَائِي ..

وَكَيْفَ تَرُودُ قَافِيَتِي سِوَاكُمْ ..؟ [2]

(1) د ، شفيع السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي 1415 هـ، 1995 ، ط 4 ، ص: 166 ، 167 .
([2]) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، ص : 118.

ارجع البصر نحو الشاعر في حبه للشوك والاحتراق، وحينما تأكل الأسفار خطأه ترى الشاعر يعيش هموما لا أحد لها ورغم ذلك لم يسأم ولم يصلب رغم شدة الوجع، فالصورة هنا غنية بإيحاءاتها التي تبني عن الألم الحاد كما يستشفه المتذوق من خلال الكلمات الآتية: " أهوى الشوك ، أحترق ، تأكل الأسفار خطوي، لم أسأم، لم يصلب" إن هذه الكلمات توحي بأحاسيس نفسية تمزق نفس الشاعر، لأنه عقد العزم على تفجير موقفه النضالي، وإظهار كلمة الحق وأنه ثائر على كل انهزام، فنسمع أنينه، هذا السمع الذي يزيدنا تفاعلا مع الشاعر، ومعايشة أحداثه، وعلى هذا يقترب بحثنا من شعر الشاعر لدراسة صوره السمعية.

ب . الصورة السمعية:

إن حاسة السمع بالأصوات، ترد على الأذن، فيتحول المسموع إلى فكرة "وربما سمعت الأذن بلا صوت، كحديث النفس، وهاتف القلب، والوحي المشير، فالصمت له نأمه، والضمير له أذن والعين قد تسمع بالنظر، والأنف يشم بالصوت، ويحيله إلى مدركه الأصيل"[1] ويرى الدكتور 'عبد الإله الصائغ" "أن الصورة السمعية تعتمد على تصور الأصوات وفعلها في النفس فضلا عن الإيقاع، لأن الكلمة المفردة في كثير من حالاتها ترقى لمقام الصورة، فهي صورة تحاكي كما تحاكي المرآة المرئيات وهي نغمة تحاكي كما يحاكي الصوت المسموعات، وقد قيل أن الكلمة تحاكي في إيقاعها معناها كما يحاكي الهديل صوت الحمام والخرير صوت الماء"[2]، وعند قراءتي لقصائد الغماري وجدت في شعره صورا موسيقية تتشكل من خلال الألفاظ المتوفرة على إمكانيات موسيقية، أي المفردات التي تحاكي أصواتها مثل "تشدو تعوي،

(1) د، علي شلق، السماع في الشعر العربي، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان، ط 1 ، 1984 ، ص: 5 .
(2) د،عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى، دار الشؤون الثقافية، 1987، ط 1 ، ص: 409

حشرجة"، أو باعتماده على المفردات التي تعبر عن الأصوات مثل: "جلجلة، يهتف، أهازيج، الصخب، مواويل، تسابيح، الهمس، النغم"، ونمثل لذلك كما في قوله:

يَا زَمَانَ التَّعَرِّي

وَنَـهْتِفُ نَحْنُ الفِخَارُ

نَسِيَتْنَا الحَمَائِلُ

أَمْ نَسِيَتْنَا الجَدَاوِلُ

أَمْ نَحْنُ مَنْ مَارَسَ الإِنْتِظَار

نَتَغَنَّى بِقَيْسْ .. وَنَـهَتَفَّ يَا لِنَزَّار[1]

فالأفعال الواردة في هذا النموذج لها دلالة صوتية هي: "نهتف نتغنى" فالهتاف بمعنى الصياح العالي أي مد الصوت والغناء هو التطريب والترنم، وكلاهما مدرك صوتي، سمعي، فا الشاعر بتركيبه لهذه الصورة يعبر عن إحساسه برداءة هذا الزمان الذي تتعرى فيه المساوئ وتتعالى صيحات الشعارات الجوفاء وتطرب فيه أغاني الترف واللهو والمجون.

كما تتضح صورة الشاعر الموسيقية من خلال ذكره للآلات الموسيقية كالنادي والقيثارة والوتر كقوله:

أَيَا مَنْ يَحْمِلْ القِيتَارْ.. لاَ نَغَمَا وَأُغْنِيَة

وَلَكِنَ سَبْحَة فِي رِحْلَةٍ خَضْرَاء قُدُسَيَة

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986 ، ص: 79 .

عَرَفْتُ الحُبَّ يَاإِقْبَال ..

كَيْفَ ؟ أَيَنْكُرُ الوَتَر ؟

شَمِيْمُ العِطْرِ مِنْ لَيْلاَهُ حِينَ يُرَفْرِفُ السَّمَر

عَرَفْتُ الحُبَّ فِي حَرْفٍ إِذَا انْطَلَقَا

وَشَاهَدْتُ الهَوَى فِي الحَرْفِ مُخْتَرِقا

.....

عَرَفْتُ الحُبَّ ..

لاَ كَهْفًا بِطِينِ الشَّهْوَةِ الحَمْرَاءِ مُغْتَبِقا

ولكن .. شاطئ يخضر في أبعاده الحلم [1]

فالصورة التي يريد تبليغها من خلال القيثارة هي رسالة الشعر، فقيثارة إقبال غير قيثارة المغني والعازف، ولعل استعمال الشاعر للفظة القيثارة لكون القيثارة مصدر الأنغام والألحان والموسيقى فكذلك بالنسبة للشعر، فهو موسيقى ونغم، غير أن نغم إقبال ليس كنغم المغني والعازف في صخبه ومجونه، بل هو رسالة مقدسة في عالم التصوف والعشق الإلهي، فإذا كان المغني والعازف يشدوان ويترنمان بمن يحبان، فأن إقبال يشدو ويسبح بمن يحب ' الله ' وإليه يلجأ في رحلته الخضراء القدسية، والعلاقة بين القيثارة والسبحة: تسميتان لمسمى واحد وهو الشعر، فالسبحة تعني في اللغة خرازات منظومة في سلك للتسبيح، فكذلك الشاعر فهو كلمات منظومة وفق شكل وهندسة معينة للتسبيح أيضا عند إقبال فالعلاقة – إذن– ترابطية،

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، ص : 104.

وأن الشاعر 'محمد إقبال' في نظر الغماري يسافر في رحلته الخضراء، وهي رحلة الكلمة المبدعة المدافعة عن حرم العقيدة الإسلامية وأن الحب الذي عرفه هو حب الإله وأن سبحته تعانق الأجواء الروحية لا الخيالات الواهمة ،ولا الأغاني الماجنة المنفصلة عن واقع الأمة وتراثها وتاريخها.

فالشاعر الغماري بهذه الصورة يرسم لنا جو المفارقة بين الرحلة الخضراء التي ترمز إلى منابع التجربة الشعرية الصادقة التي تمد البصائر المؤمنة بأروع أسرار الكلم، وبين الشهوة الحمراء التي ترمز إلى الشيوعية التي جعل منها المنحرفون عن الإسلام فلسفة مقدسة وفي حقيفتها كهفا وهاوية لا ترتقي إلى منابع الحكمة والهدى.

ونلاحظ أن الشاعر الغماري قد كرر عبارة 'عرفت الحب يا إقبال' عدة مرات وهذا تصوير لشوق ذلك المحب ولوعنه، وهذا التكرار ينبني عن حضور الشاعر إقبال المكتف على ألسنة الرواة الذي يقصون حكايته ويصورون لوعته وحين تجسد ذلك الشوق العارم، عاد الشاعر الغماري إلى ذاته مناجيا الشاعر إقبال بأنه يشاركه الرحلة الخضراء في هذه الغربة الجهادية بقوله:

كِلاَنَا يَا غَرِيبَ الدَّارِ رَفَضَ يَمْضُغُ الأَلَم

كِلاَنَا فِي الدُّرُوبِ الخُضْرِ اصْرَارُ .. يُزِيغُ دَمًا [1]

فالشاعر الغماري يشارك إقبال في غربة الديار، وما غربة الديار إلا رمز للرفض الواعي إتجاه الحاضر المرفوض ، فهذه الغربة التي يعيشها الشاعران هي وليدة تلك المفارقة

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص : 106 .

الإجتماعية، إنها غربة الشاعران التي تؤمن بقيم ليست هي القيم السائدة ورحلتهما في الدروب الخضر فيها إصرار وإستمرار على الكفاح لتثبيت مستقبل مشرق.

ومن الصور الشعرية التي نستشف منها رفض الشاعر وتمرده تجاه واقع المسلمين المعاصر مؤكدا رفضه التام لتغيير صوته كقوله:

وَوَطَنٌ يُبَاعُ فِي إنْحِنَاءَة الجِبَاهِ لِلْمُحْتَل

فِي الزَّمَنِ المُخْتَل !

يَا زَمَنًا نَعْصِرُهُ خَمْرًا تُدَار

فِي سَاعَةٍ مِنْ شَهَوَاتِ اللَّيْلِ أَوْ مَجْرَى النَّهَار

يَا زَمَنًا نُدْمِنُهُ حَتَّى الصَّدِيد

نُدْمِنُ فِيهِ القَهْرَ وَالجُوعَ الشِّعَارَ ، وَالجَدِيد !

فِي زَمَنِ التَّهْرِيبِ وَالتَّغْرِيب

فِي الزَّمَنِ الغَّرِيب

يَثُورُ بِالغِنَاءِ العَنْدَلِيب

يَرْفُضُ أَنْ يَسْتَوْرِ الغِنَاءَ العَنْدَلِيب !

يَرْفُضُ أَنْ تُمَارَسَ العَهَارَة

بِإِسْمِ الحَضَارَة !

يَرْفُضُ أَنْ تُمَارَسَ الطَّهَارَة

فِي مَحْفَلِ التَّتْوِيجِ وَالتَّرْوِيجِ لِلأَمِيرِ وَالإِمَارَة !

يَا زَمَنَ الحَقَارَة ! [1]

لكي تجلو الصورة في هذا المقطع الشعري يجب الوقوف عند دلالات الألفاظ التي تتوحد لرسم صور جزئية هي في طريقها إلى صورة متكاملة ، فقد بدأ الشاعر بتصوير الوضع الردئ للوطن العربي، فقد بيع الوطن ويبع الشرف وأنحدر العرب إلى الدرك الحقير، وإنغمسوا في مستنقع الشهوات والملذات، وليت الأمر توقف عند هذا الحد فقد صار حكام الوطن العربي يمارسون الظلم والقهر ضد شعوبهم ويتسترون وراء المبادئ والشعارات المزيفة، وزاد هذه الوضعية العربية أكبر هبوطا ومأسوية .. وهنا كانت صدمة اليقظة في نفس الشاعر 'يثور بالغناء العندليب'، فالغناء هو صوت الشاعر، فهو يرفض أن يغير صوته " نهجه الإلتزامي.. فالصورة هنا هي صورة الإلتزام، إلتزم الشاعر بالقضايا المصيرية والهامة للأمة الإسلامية، فالعندليب هو الشاعر المغرد بصوته الجميل الحسن والذي يرفض أو ينحرف عن صوته وإلتزامه، فيصفق للأمير فلان أو فلان لأن ذلك يصرفه عن رسالته الحقيقة في ميدان الكلمة المبدعة المدافعة عن شرف الامة وعزتها وتراثها ومكانتها في عالمنا المعاصر المائج بالتيارات المتصادمة، وهكذا على غرار ما سبق تجتمع الصورة متكاملة موحية تتحد فيها ظلال الألفاظ فغناء العندليب وهو صوت الشاعر الملتزم بقضايا أمته والمكرس للقضايا المصيرية 'ووطن يباع' إشارة إلى مظاهر النفاق والعمالة في الوطن الكبير، فكان الشاعر يقف أمام جبهة عريضة رافضا تغيير صوته وثائرا على كل إنهزام فكان بصوته وشعره غير منفصل عن واقع

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص : 28 ، 29 .

أمته وتراثها وتاريخها، وإنها صورة تعكس مدى الشعور بالألم والإضطهاد ومدى قسوة الواقع وسيطرته وتحكمه في مصير الأحياء.

ومن النماذج الحية للصور السمعية قول الشاعر:

لِلْكُفْرِ غَنَّى طَائِرٌ تَمُوتُ فِي أَشْعَارِهِ الأَشْعَار

وَيَصْغُرُ الأَلَمُ

وَيَكْبُرُ التَّسَكُّعُ السَّأْم

بِحَجْمِ مَنْ غَنُّوا لَهُ .. وَيَسْخُرُون

وَيَسْكُنُونَ صَوْتَهُ الصَّوْتَ الصَّدَى..

الصَّوْتُ الحَرُون [1]

فالشاعر يمزج في أبياته السابقة الذكر بين صور ذهنية وسمعية يتردد صداها في الأذن، وهي الصورة الطائر الذي يغني للكفر كرمز إلى اللاهثين وراء كل خرافة عصرية وشعارات يوحي بها أعداء الأمة، ثم أنهم غافلون جاهلون إلى درجة أنهم يسكنون أصوات لا تقوم على نظام، فهي مجرد أصوات وأكاذيب وأباطيل، وبهذا يمكن القول أن الصورة السمعية عند الشاعر بادية في عدة أبيات من قصائده، فصوره الشعرية كثيرا ما "ترتبط بالمدركات السمعية والصوتية، فالعلاقة بين الموسيقى والشعر تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية ومدلولات فيسيولوجية"[2]، وعليه كان الشاعر الغماري مبدعا في صوره السمعية وكان لديه إحساسا فطريا

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص :23 .
(2) مجلة الأدب الإسلامي ، مقال بعنوان ، ' من ملامح التجربة الشعرية في قصيدة ' ، من وحي الطيبة ' للشاعر فاروق شوشة بقلم الدكتور صابر عبد الدايم ، المجلد الخامس ، العدد الثامن عشر 1419 هـ ، ص : 33 .

لجمال الإيقاع وملكته الإبداعية في الصور التي تجعل من الصور في تجربته وسيلة ثرية عميقة تضيء التجربة وتكشف عن خباياها.

ج . الصورة الذوقية:

إننا من خلال بحثنا عن الصورة الذوقية في شعر الغماري "تراءت لنا أن الصورة عنده لا تثير في ذهن الملتقى صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته لذلك كان المفهوم الحديث لمصطلح الصورة عند أصحاب الاتجاه السلوكي الذي يهتم بالصورة الذهنية من حيث نتيجة لعمل الذهن الإنساني حيث "يصنف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس "[1] وتتشكل الصور الذوقية في شعر الغماري من خلال الخيال الذوقي الذي يجعلك تعيش معه فتقترب إلى عالم رؤاه هذا العالم المملوء بالشلالات والماء والعسل، وقد ننفر من العالم الآخر عالم غربته المملوء بالعلقم، والسم الناقع، والمرارة التي تدل على الذوق مثل "يحلو، يشرب، يرتوي، يحسو، يمضغ، يقتات" ومن صوره الذوقية التي تتقطر مرارة علقما لعالم غربته هذا العالم العربيد الذي يعيش في لجنة عمياء حيث يقول الغماري من قصيدته "معزوفة الألم":

لِيَحْتَرِقَ الضَّيَاءُ الرَّطِبْ.. يَا سَادَة..

لِيَجْتَثَّ الحَنِينُ المُرِّ أَعْيَادَه

(1) د ، علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس بيروت لبنان ، ط 3 ، 1983 ، ص : 28 .

لِيُخْنَقَ فِي دَمِي ..

فِي حُلْمِ أَزْهَارِي

وَفِي الأَمَلِ الرَّبِيعِي المُوشِي صَوْتَ قِيثَارِي

لأَكُلَ مِنْ سِنِينَ المَوْتِ

مِنْ رَهْجِ الظَّلاَمِ المُر

تَشْرَبُ مِنْ دُمُوعِ الصَّمْتِ أَنْهَارِي[1]

فالشاعر يصور لنا فيما سبق كيف يأكل من سنين الموت ومن رهج الظلام وكيف تشرب الأنهار دموع صمتي في عالم عربيد، ولكنه دائم الحنين والوجد إلى حضارة إسلامية، ومن صوره الذوقية أيضا قوله:

نُدْمِنُ الخَمْرَةَ القَبَلِيَّة

وَالشَّهْوَةَ البَرْبَرِيَّة

وَالغَضَبَةَ المُضْرِيَة
لَوْ يَعْلَمُ المُدْمِنُونَ الشَّرَابَ السَّرَاب
آهٍ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ رُؤَى الإِقْتِرَابِ اِغْتِرَاب [2]

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة الواقع المتردي الذي تسوده طقوسا جاهلية، وحاول الشاعر أن يجسد هذه الوثنية الجديدة البعيدة عن رابطة العقيدة "لعصبية القبلية، والحمية، القومية، وهناك حالات تاريخية وتراثية كثيرة أراد من خلالها الغماري أن يبين أن التاريخ يعيد صورته الماكرة، فإدمان الخمرة ترمز إلى تخدير العقل، ومن ثم الحياة

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2 ، 1982 ، ص: 115 .
(2) المصدر نفسه، ص:106.

اللاوعية، والشهوة البربرية ترمز إلى انغماس الأمة في الملذات الهمجية وتدني الأخلاق، والغضبة المضرية رمز إلى الطيش والتهور وهذه إحالة تاريخية تتمثل في قبائل مضر العربية التي كانت بينها ضغائن وأحقاد وحروب مستمرة كحرب عباس وذبيان وقد وظف الشاعر صوت "بشار بن برد" في قوله :

إِذَا مَا غَضَبْنَا غَضْبَةً مُضْرِيَةً ** هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ مَطَرَتْ دَمًا[1]

حيث أخذ الشاعر عبارة 'غضبة مضرية' من الشطر الأول من البيت ليخص بهذه العبارة صورة الطيش والتهور، وقد أثرى الغماري أبعاد الصورة باستدعاء نص غائب بطريقة فنية تجعلها ذات قراءة ممتعة. وهكذا نلاحظ على صورة 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 التحدث والتحرر التي احتضنها العربي استجابة لتحديات العصر بعد أن نفض عنه رماد العصور الوسطى، لذلك نجد الشاعر يتحسر على أوضاع الأمة العربية موظفا لفظة 'آه' للدلالة على الضياع والتيهان والدهشة، لذلك يطرح الشاعر أسئلة من عمق التجربة الحائرة، إذ هي بحث عن الحقيقة المشوهة كقوله:

مَنْ يَرُدُّ التَّتَار ..؟

وَمَنْ يَسْتَجِيب ؟

يَا زَمَنَ التَّحَدِّي ..

(1) ديوان بشار بن برد ، شرح وتحقيق مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ص: 590 .

لِجُرْحِ الإِمَام ..

وَمَنْ يَسْتَجِيب

لِخُطَا لاَ تَغِيب

لِخُطَا لاَ تَغِيب

لخطا لا تغيب [1]

هذه التساؤلات ترسم لنا صورة مجسدة تتمثل في قوة التأثير الحواري الذي جرى بين الشاعر ونفسه، والذي يدغدغ دهن القارئ لينشط فكره بمحاولة الإجابة عنها وأن الشاعر يدين الحاضر العربي ويرى فيه رده إلى الجاهلية بكل إيديولوجياته وعائقا أمام إيقاظ جذوة الروح الجهادية ضد تتار العصر الحاضر 'اليهود أمريكا'، وهكذا نلاحظ أن الشاعر حشد مجموعة من الصور المفردة، كل صورة تعزز الأخرى وتتآزر معها ليصور حدة المأساة ويفضح انكسار الذات العربية والإسلامية اليوم ويكشف عن أوهامها وتلاشي أحلامها في زمن انتصار اليهود بقوله:

نَحْنُ نَحْنُ الشُّهُود

يَازَمَانَ القُّيُود

يَازَمَانَ يُتَوَّجُ فِيهِ اليَّهُود [2]

نَتَعَرَّى ..

نُمَارِسُ أَوْثَانَنَا فِي مُحِيطِ الصِّغَار

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986، 80 ، 81 .
(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص: 78 ، 79 .

تَتَعَرَّى مَسَاوِئَنَا

يَا زَمَانَ التَّعَرِّي [1]

وهنا يعتمد الشاعر على تشخيص أبعاد الصورة لحالة الأمة العربية اليوم بزمان التعري والعبث العربي والوثنية الجديدة البعيدة عن رابطة العقيدة.

وغيرها من النماذج الشعرية التي يصعب حصرها في هذا المقام، والتي تتطلب صفحات كثيرة للإلمام بها، وقد تأتي صوره الذوقية بذكر بعض الأواني أوالوسائل التي يتم بها الشراب مثل 'القدح والكأس' كما في قوله:

فَقِفْ يَاحَامِلَ الأَقْدَاحِ

وَاشْهَدْ مَوْتَنَا حِينًا

عَلَى أَطْلاَلِ وَادِينَا

عَلَى نَجْوَى شَرِبْتُ بِهَا شَرَابًا نَبْضُهُ العَسَلُ

وَمِنْ شَكْوَى شَرِقْتُ بِهَا

فَجُرْحِي لَيْسَ يَنْدَمِل [2]

إن صوت " اللام " المتكرر في هذا المقطع الشعري يدل على السيلان، فقد أمر الشاعر حامل الأقداح أن يقف لحظة ليتأمل انهيار الحضارة، وليشهد على أن وادي الشهادة والماء الرضاب أصبح أطلالا لا ترجع الصدى، يأمره بأن يقف فليس هنا من الشاربين،

([1]) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص : 78- 79 .

(2) مصطفة محمد الغماري ، ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص : 45 .

فالشاربون مواتا بعد أن ضاع مجدهم هذا المجد الذي شرب فيه الشاعر شرابا ينبض بالعسل، واليوم أصبح هما وجرحا لا يندمل، فكيف يطيب الشراب ؟

د . الصورة الشمية:

يعرفها الدكتور 'علي شلق بقوله: "إن حاسة الشم وسيلتها الأنف، إلى الرئة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير فيحكم على كل نوع من أنواع المشموم مشتركا مع الحواس الأخرى التي هي بمجموعها وسائل للإدراك"[1]، وهكذا كان الغماري، لم تتوقف صوره عند حدود النظر، أو الرؤية أو السماع أو الذوق بل تعدتها إلى تلك الصور الشمية، ومن أمثلة تلك الصور التي تفوح منها رائحة والأزهار والعطر بكل أصنافه فيخيل إلينا، ونحن نطالع شعر الغماري أننا نشم عبير روائح طيبة كما جاء في قوله:

وَبَيْنَ يَدَيْكَ يَا إِقْبَال .. فِي شَفَتَيْكِ أُغْرُودَة

مُعَطَّرَةٌ بِنُورِ الوَحْيِ .. أُنْشُودَة [2]

فلو تأملنا هذا البيت نجد أن الشاعر يقدم صورة جديدة غير مألوفة، فقد تجاوز منطقة الإحساس الذي ألف أن يشم العطر، فالأغرودة هي مدرك صوتي لا شمي وهذا العدول الإيجابي عن الصيغة المألوفة أطلق دلالة العطر من فقصها المحكم فأصبحت ذات دلالات، إنها عطر الإيمان والمجد يهب على الشاعر من خلال أشعار 'إقبال'، ونجد دلالة العطر عن الشاعر نأخذ أبعادا نفسية حين يصبح الزهر الذي هو مصدر العطر لا جدوى منه كقوله:

مَاتَ اللَّحْنُ فِي القِيتَار

(1) د.علي شلق، الشم في الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروي، لبنان، ط1، 1984 ص: 05.
(2) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، ص : 103.

جَفَّ العِطْرُ فِي الأَزْهَار

لاَ أَنْسَ، وَلاَ فَرَح[1]

ونلاحظ دلالة العطر في قوله 'جف العطر في الأزهار' توحي بدلالة ذبول الأزهار وذهاب رائحتها التي تنبعث منها، فذبول الأزهار مدرك بصري شمي وجفاف العطر مدرك شمي، ولكن الشاعر بهذا التركيب التراسلي الجديد يصور إحساسه الداخلي بقيمة رائحة العطر الذي ذهبت رائحته الزكية كدلالة على المجد الضائع والآفل الذي لم تبقى منه غير المظاهر الزائفة التي لا تحمل العطر الروحي والحضاري الذي اعتاد أن يهب على الشاعر.

وكثيرا ما نحس بالصورة الشمية من خلال الأفعال التي تدل على الشم مثل الفعل " تقطر " في قوله:

وَكَأَنَ الفَرَاغُ يَجُوبُ مَفَاصِلَنَا

وَالسَّحَابُ جِهَامًا ..

وَرَائِحَةُ النِّفْطِ تَقْطُرُ مِنْ شَفَتَيْ بَدَوِي مُتَوَّجْ [2]

فالفعل ' تقطر ' تنبعث منه رائحة النفط، وهي رائحة كريهة وغير محببة إلى حاسة الشم ومن الصور الشمية كذلك قوله:

تَحَضَّرْتَ يَا أَيُّهَا الزَّمَنُ الفَوْضَوِيُّ !

وَأَنْتَ البَدَاوَةُ مَزْرُعوَ ُفِي الدِّمَاءِ !

وَرَائِحَةُ الشِّيحِ تَسْكُنُ أَنْفَكَ.. [3]

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط 2 ، 1982 ، ص: 46 .
(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1986 ، ص: 67 .
(3) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك ، أفريل ، 1985 ، ص: 120 .

وكقوله:

وَكَمْ تَعَطَّرَتْ المَقَابِرِ

وَزَكَتْ ..

فَكُلُّ جِرَاحِنَا وَرْدُ

وَذِكْرَانَا مَفَاخِرُ

بِوُجُودِهَا كَانَ الفِدَى

لاَ بِالمَوَارِدِ وَالمَصَادِرِ [1]

فنحن نلاحظ لفظة ' تعطرت، أنها دالة على حاسة الشم، فدلالة العطر تقف كصورة قائمة بذاتها في قوله: 'وكم تعطرت المقابر'، فطارت هذه الكلمة بألف جناح من الدلالات، إنه عطر الإيمان وعطر المجد، وعطر المكان، وعطر التاريخ، إنه عالم من العطر الروحي والحضاري يهب على الشاعر من طيبه، ثم يأتي الفعل زكت ليزيد رائحة العطر نقاوة وطهارة وطيبة، وكل الجراح وردا وبهاء، ومن ثمة اكتسب هذا المقطع نظارة الورود اليانعة وسحرها وعبيرها ويوافينا الختام مؤشرا إلى أن مبعد هذه الروائح كان مصدره تلك النفوس الطاهرة المجاهدة التي استقت منابع الحكمة والهدى.

هذه هي الأدوات التي يستخدمها الشاعر في إخراج صوره الشمية التي أعطت الصورة الفنية خصبا وزادها تذوقا ، وساعدت الصور الأخرى على نقل الشحنة الإبلاغية.

هـ) الصورة اللمسية:

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1982 ، ص: 182 .

"حاسة اللمس تتعلق بأطراف الأصابع أولا، ثم بسائر جسد اللامس، وتتجاوز ما ذكرت إلى سائر الحواس، فيشترك بعضها مع بعض إن فيقال، عطر ناعم، ومنظر مخملي، وصوت رقيق، وطعم لدن طري"[1] إن الصورة اللمسية لا تتأتى ببساطة للمتلقي ولا يظفر بها إلا بالنظر المتآني لتنقيتها مما يشوبها من مداخلات الحواس الأخرى فهي تشكيل مستمد من عمل حاسة اللمس، وقد تغلب حاسة من الحواس الأخرى على صورة ما فتنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمى بالصورة المتكاملة[2]، وقد نجد في شعرنا العربي القديم صورا لمسية تزاحمها الصور السمعية والبصرية، وخير مثال على ذلك قول البحتري في وصف إيوان كسرى حيث قال:

تَصِفُ العَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا ءٍ لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ

يَغْتَلِي فِيهِمْ إِرْتِيَابِي حَتَّى تَتَقَرَّاهُـمْ يَدَايَ بِلَمْسِ [3]

ففي هذه البيتين يرسم الشاعر صورة أشخاص حقيقيون 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 اللمسية التي تداخلت مع صورة بصرية لخلق صورة متكاملة الأجزاء " كذلك فإن للمس فسيولوجيا يدعو إلى الوصال، والالتحام، مثلما يدعو إلى العراك والصدام، أو الالتصاق والإدغام، وفوق هذا، فالتلامس ربما جاء قريبا أو بعيدا وذلك عملا بقانون الجاذبية الذي نرى آثاره في الأفلاك، وعندئذ يبدو الوجود كله حقل تلامس يوحد بين الممالك والأشياء فيها على

(1) د، علي شلق، اللمس في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان ط1، 1984 ، ص: 5 .
(2) د،علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس بيروت لبنان 1983، ص: 28
(3) ديوان البحتري، المجلد الثاني، شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، ط1، 1995، ص: 20.

اختلاف مظاهرها ، وجواهرها"[1]، وبهذا المفهوم للصورة اللمسية يدفعنا هذا إلى الكشف عن الصورة اللمسية في شعر الغماري، والتي تتجلى لنا في تلك الأفعال التي لا يقوم حدثها إلا إذا لمستها اليد، مثل: يعتصر، يضم، تصلب، أصنع.. إلخ " ومن الصور اللمسية عند الشاعر الغماري نختار هذا النموذج حيث يقول:

أَلُمُّ هَوَاكِ تَارِيخًا مِنَ الأَلَمِ

أَلُمُّ هَوَاكِ

أُرَاعِي نَجْمَهُ

أَرْوِيهِ لِلرِّيحِ

بِلَحْنٍ مِنْ شِفَاهِ الدَّرْبِ مَجْرُوح

.....

أَلُمُّ هَوَاكِ [2]

وفي ذلك تجسيم للهوى وهو مدرك معنوي في شكل أمر حسي يلمه الشاعر في حسرة وألم ويراعي بريقه ولمعانه عازفا وتره وصانعا من دمه ومن أشعاره ألحانا تبقى خالدة .

وَأَصْنَعُ مِنْ دَمِي ..

مِنْ فَيْضِ آيَاتِي ..

مُوَاوِيلاً يَطِيرُ بِهَا جِنَاحَانِ

مِنَ الحُبِّ القَدِيمِ [3]

(1) د ، علي شلق، اللمس في الشعر العربي، دار الأندلس ، بيروت لبنان، ط 1 ، 1984، ص: 5 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار، ص : 57.
([3]) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، ص : 58- 59.

نلاحظ على المقطع السابق أن الشاعر يكرر الفعل 'ألم' وهذا التكرار له دلالة تتعلق بالصورة اللمسية، فكان الشاعر يقوم بعملية تجسيم للصورة والتجسيم بمعناه الفني هو أن يتخيل الأديب الفنان الأمر المعنوي أو العرض لصورة يرسمه في ذهنه ويصير هذا الأمر في خياله جسما على وجه اتلتشبيه والتمثيل والإستعارة "والشاعر في النموذج السابق كرر عدة أفعال ذات دلالة لمسية مثل: "ألم، أصنع أضم "وعلى هذا اتلمنوال يلم الشاعر هوى عقيدته السمحاء التي تحمل معاني الحب والعشق، هذه المعاني تدفع به إلى تحقيق عزة ومجد الإسلام بصياغة الأشعار تبقى خالدة، ويدفن دعوى العقم في سبيل تحرير بلاده من آثار المهاترات الصبيانية وذلك الجدل العقيم ولا يهدأ له بال ولا يستريح إلا بالقضاء على أولائك الخصوم إلى الأبد، والجدير بالملاحظة أن الصورة الشعرية عند الغماري لاتبدوا فقط في التقسيم الذي اتبعناه على أساس الحواس الخمسة إذ أن هذا التقسيم لا يوضح لنا الصورة توضيحا دقيقا، فالشاعر الغماري يعتمد كثيرا على تجارب الحواس فنرى في الصورة الواحدة نمطين أو ثلاثة أنماط من الصورة بحيث تكون بصرية سمعية في نفس الوقت أو شمية ذوقية بصرية، أو لمسية بصرية شمية، وهكذا دواليك، أي عن "طريق اتخاذ مجاز جديد يعتمد على تراسل الحواس، أي يستعمل الشيئ المسموع مأصله للشيئ الملموس أي المرئي، ويستخدم الشيئ المشموم مامن شأنه أن يتخذ للشيئ المرئي أو الملموس"[1] وهو مايطلق عليه في النقد الحديث بـ "تبادل الحواس أو التراسل" وهذا ماسنوليه مبحثا خاصا في هذا هذا الفصل.

ظاهرة تراسل الحواس:

(1) محمد ابن النجوم، هل يغدو مصطفى محمد الغماري الإسلام في القرن العشرين، مجلة الثقافة الإسلامية ع 8 ، ص: 177

هذه الظاهرة تتجلى في الشعر الرمزي، وتضفي على التجربة صبغة العمق والتأمل، و"هذا الخلط بين مدركات الحواس يصور حالة الاستغراق والذهول والدهشة التي يغرق في محيطها الشاعر"[1] ، ومن تراسل الحواس عند الشاعر الغماري قوله:

فَنَحْنُ الطُّهْرُ مَصْلُوبًا

وَنَحْنُ الرَّفْضُ مَسْجُونًا[2]

نلاحظ أن 'النحن' قد أصبحت طهرا، وهي صورة شمية بصرية، وهذا التجاوز قد أدخل حاسة الشم في البصر على الرغم من أن الشاعر لم يحطم القواعد النحوية ولم يكسر عمق اللغة وقد تعمد الانحراف بالكلمة وتجاوز الدلالة المألوفة للتركيب بتقديم صورة جديدة مثيرة تحتاج إلى كد الذهن وإعمال الخاطر، إن الشاعر جعل الكلمو موحية بمعاني كثيرة، وهذا العدول عن المألوف أطلق دلالة الطهر من قفصها المعجمي فأصبحت تعني عدة دلالات، إنه عالم من الطهر الروحي والحضاري يتعرض للإنتكاس والموت والفناء ثم يقول الشاعر "نحن الرفض مسجون" فالشاعر هنا لم يأسر الرفض في الدلالة المعجمية التي هي صور ذهنية وإنما تجاوز هذه الدلالة عن طريق التشخيص فتخيل الرفض كيانا حيا متحركا شاخصا مسجونا فالرفض بهذا الإنتقال من دائرة الإدراك المعنوي إلى دائرة أوسع في رؤية الشاعر عن طريق التشخيص الذي أصبحت الصورة عن طريقه تتضمن دلالات كثيرة توحي بها صياغة الشاعر، فالرفض هو الهدى واليقين وكل ما يفتح في كيان الشاعر من آفاق ورؤى.

ومن تراسل حاسة السمع بحاسة البصر يقول:

(1) صابر عبد الدايم من ملامح التجربة الشعرية في قصيدة ' من حي طيبة '، مجلة الأدب الإسلامي، م 5، ع 18، 1419 هـ، ص: 40 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ط 2 ، 1982 ، ص : 175 .

مَرَايَا البَرَقِ تَصْقِلُنَا

كَمَا تَهْوَى .. وَتَجْلُونَا

وَتَزْرَعُنَا.. كَمَا نَهْوَى

مَزَامِيرُ .. دَوَاوِينَا [1]

ففي هذا المقطع يستخدم الشاعر صورة تشخيصية إذ جعل "مرايا البرق" وهي ككائن حي متحرك شاخص يقوم بالسقي والزرع وهي صورة بصرية تتداخل في نفس الوقت مع صورة سمعية بدليل كلمة مزامير، فهذا التركيب يصور إحساس الشاعر الداخلي في تركيب تراسلي مضيئا ومسموعا لم ينطفئ في نفسه وأحلامه، ومن تراسل حاسة الذوق والبصر في قوله:

جَمَاجِمُنَا كُؤُوسِ القَهْـ

ـرِ مَلَءَ يَدَيْهِ .. أَيْدِينَا

مُلَطَّخَةٌ بِخَمْرِ اللَّيْلِ

هَاتِ الكَأْسَ..وَأَسْقِينَا [2]

يتضح لنا من خلال هذا النموذج أن الشاعر عقد مماثلة بين الجماجم وهي الرؤوس المشتملة على الدماغ بالكؤوس الممتلئة بالرعب وهي صورة متشابهة الجماجم بالكؤوس هذه الكؤوس التس عمل الشاعر على تشخيصها عن طريق خلع صفاة الكائن الحي عليها في قوله 'ملء يديه' وهذا تشبيه محسوس بمعقول في قوله "كؤوس القهر" وهي شيئ معنوي مجرد أصبح مجسما محسوسا، فالصورة بدأت عند الشاعر من التجسيم ثم انتقلت إلى التخييل، فالقهر أم

([1]) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة، ص : 175.

([2]) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ط 2 ، 1982 ، ص: 176.

معنوي وقد جسمه الشاعر حيث صار له يدين وهذه اليدين تقبض أيدي الشاعر بحركة تخيلية ثم يأتي التركيب التراسلي في تداخل حاسة الذوق والبصر من خلال جمعه بين كلمة "خمر' ذوقية وكلمة 'الليل' بصرية فأعطانا هذا التركيب 'خمر الليل ' بل قد نجد في بعض صور الشاعر تراسل ثلاث حواس كقوله:

وَتُوغِلُ بِي إِلَى وَادِيكَ

.. تُزْهِرُ ثُمَّ إِمْطَارِي

وَيَرْعُدُ فِي الضَّيَاعِ المُرِّ

طَوَفَانِي .. وَعِصَارِي[1]

ومن هذا المنطلق نجد الشاعر الغماري يلجأ كثيرا لى تجسيم المعنويات وتجسيدها ونستشف هذه الظاهرة في شعره من خلال منحه للأشياء المعنوية صورا مجسمة أو مجسدة كاعطاء معنويات صفاة محسوسة أو مشخصة، أو من خلال استنطاقه للطبيعة الصامتة فتدب فيها الحركة والحياة، وعلى هذا الأساس يقودنا البحث الى الحديث عن ظاهرة التجسيد والتجسيم والتشخيص في شعره.

التجسيم :

يقول الدكتور عبد الاله الصائغ: كل المحسوسات، عاقلة كانت أم غير عاقلة حية أم ميتة، فالعرض مثلا ليس حسيا، وتجسيمه يأتي على سبيل الاستعارة ومصطلح التجسيم يسعى إلى جعل المعنوي حسيا، ولم نصوغ مصطلح التجسيد الذي داب عليه النقاد والمحدثون

(1) المصدر نفسه، ص 177.

لأن الجسم عام لكل المحسوسات والجسد خاص بالإنسان،فكأننا بالتجسيم نحول المعنوي المجرد من اللبوس والحدود والمكانيةإلى حسيات ترى أو تسمع أو تلمس أو تشم أو تذاق"[1]، ونفهم من هذا الرأي أن من وسائل التصوير الفني مصطلحين هما التجسيم والتجسيد، فالتجسيد هو الذي يعطي المعنويات صفاة محسوسة مجسدة بينما التجسيم عام لكل المحسات فالتجسيم الذي ينقل المعنى المجرد في الذهن إلى شيئ حسي وعيني وماشاهد لهو من أوليات الصورة التي تلج القلب، وسبل الشاعر الغماري في تجسيم المعاني المجردة متعددة فمن خلال المكان صار الوعد ممطرا والنجم مغردا والهوى نار حيث يقول:

أَفْغَانُ ..

فِي عَيْنَيْكِ فَاصِلَتِي يَهِيمُ بِهَا إِنْتِشَاءُ !

رَقَّتْ .. فَكَانَ الوَعْدُ يُمْطِرُ فِي المَوَاسِمِ وَالنَّمَاءِ

أَنَا عَاشِقُ..

نَجْوَاكِ فِي سَفَرِي الأَغَارِيدُ الوَضَّاءُ

وَهَوَاكِ يَابِنْتَ الضُّحَى نَارُ عَلَى كَبِدِي وَمَاءُ

يَاأَنْتِ ، يَافَرَسَ الفُتُوحِ.. وَكَمْ يَعُزُّ الإِنْتِمَاءُ !

بِفَتًى " ثَقِيفٍ" هِمْتِ..

لاَ " بِالدُّبِّ " دَعْوَاهُ هَوَاءُ ! ! [2]

(1) د، عبد الأله الصانع، الصورة الفنية معيارا نقديا، منحى تطبيقي على شعر الأعشى، دار الشؤون الثقافية ط 1، 1987 ص: 317
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل، 1985، ص: 33 .

إن التجسيم في هذا المقطع الشعري نلمحه من خلال خلع الشاعر عن المعاني المجردة صفاة محسوسة مجردة ، فمثلا تصوير الشاعر الوعد وهو مدرك معنوي للمطر الذي يجود بغيثه في المواسم، فتنمو زهور الألم ، وجعل النجوى وهي مدرك معنوي تطلق الأغاريد وهي أصوات طيور، والهوى جعله نارا على كبده، وعلى هذا المنوال يظهر التجسيم في شعره، فنرى الهوى قد أصبح شيئا ماديا يقبض عليه الشاعر كما في قوله:

أَلُمُّ هَوَاكِ تَارِيخًا مِنَ الأَلَمِ

أَلُمُّ هَوَاكِ..[1]

فالهوى شيء معنوي مجرد يلمه الشاعر ويقبض عليه بيده ، والألم أصبح شيئا يسافر فيه، بل نجد الشاعر أحيانا في صوره التجسيمية يدنينا منها فنبصرها ونسمع صوتها كما يقول في قوله:

آتِيكِ ..

فِي قَصَائِدِ الرُّعُودِ وَالبُرُوقِ

وَأَتْرُكُ النَّاعِينَ فِي تَغْرِيبَةِ اليَسَارِ !

صَدَى..

مَوَاتًا

الشِّعْرُ يَاحَبِيبَتِي حَدَائِقُ الأَفْكَارِ

(1) المصدر نفسه ، ص : 57 .

تَفِيئُ مِنْ دُمُوعِنَا

تُورِقُ فِي ضُلُوعِنَا

تُضِيئُ مِنْ دُمُوعِنَا

مَشَاتِلاً مِنْ نَارٍ

أَسْرَارُهَا أَسْرَارُ

وَالحُلْمُ فِي دِمَائِهَا تَغْرِيبَةُ الأَحْرَارِ

فِي زَمَنِ الطَّاعُونِ وَالرِدَّةِ وَاليَمِينِ وَاليَسَارِ !

فِي زَمَنِ الصَّدِيدِ وَالغِثَاءُ وَالدُّوَارِ !

فِي الزَّمَنِ المُتَاجَرِ السِّمْسَارِ ! ! [1]

فقصائد الشاعر تحولت إلى رعود وبروق تلفت إنتباه الغافل ، ويتدرج الشاعر في مثل هذه الدقة الواصفة في تشبيه الشعر بالحدائق الملونة الأفكار من الدموع والضلوع والمشاتل النارية، ثم يجسم الشاعر لنا الزمن في صورة مرض خبيث هو الطاعون تارة والصديد تارة أخرى، وأخيرا يصوره في صورة تشخيصية بالمتاجر السمسار، وهكذا على غرار ماسبق تجتمع الصورة المجسمة في تكامل واتحاد تتحد فيها ظلال الألفاظ.

ومن خلال هذه النماذج الشعرية التي تبرز فيها الصور التجسيمية بكل وضوح مما يؤكد لنا أن أسلوب الغماري تشيع فيه هذه الظاهرة، إذ لا نكاد نمر ببيت من شعره إلا وتباشرنا ظاهرة التجسيم التي تعطي للقصيدة الجدة والإبتكار وذلك بالإعتماد على الاستعارة خاصة

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1989 ، ص : 24 ، 25 .

"والاستعارة طراز خاص في الإدراك وأسلوب فريد لايمكن الاستغناء عنه في اكتشاف نوع متميز من المعرفة، وتوصلها إلى آخرين آخرين"[1]، كما أن تجسيم المعاني المجردة لها دور بلاغي كبير ذلك أن المعنى الموجود في الذهن يبقى في باب الظن مالم يتحول إلى يقين من خلال تجسيمه في صور حسية"[2]، وعليه يمكن القول أن ميل الشاعر إلى هذا النوع البياني في إبداع صوره جعل هذه الأخيرة تعتمد على التجسيم.

التجسيد:

إن التجسيد كما يرى 'عبد الإله الصائغ': هو الهيكل المحس لكل مايشغل حيزا من المكان، فإن الجسد مختص بجسم الإنسان، فالتجسيد يكسب الصور المعنوية أوالحسية ملامح الإنسان أو صفاته وأفعاله، وهو أدخل في هذا المعنى من التشخيص الذي يعني سواء الإنسان أو غيره تراه من بعيد وكل شيئ رأيت جسمانه وقد رأيت شخصه إن لكل جسد جسما أو شخصا وليس لكل ذي جسم أو شخص جسد، فمصطلح التشخيص الذي ظنه المحدثون تجسيدا وتعقيدا لاينهض له سند لغوي، وخير المصطلحات ماروعي في لفظه المماثلة والمشاركة بين الدلالتين اللغوية والوصفية[3]، والمتتبع لشعر الغماري من هذه الوجهة التي تجسد المعنوية، وتعقل غير العاقل سوف يجد هذه الظاهرة لافتة للنظر في قصائده ولا نكاد نجد قصيدة واحدة تشذ عن ظاهرة التجسيد ونمثل على ذلك بقول الشاعر:

قَنْدَهَارْ

قَنْدَهَارْ

(1) د ، جابر عصفور، الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، 1983 ، ط 2 ، ص: 306 .
(2) د ، سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات دار عويدات الدولية ، بيروت باريس ، 1991 ، ط 1 ، ص : 147.
(3) د ، عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا منحى تطبيقي على شعر الأعشى ، دار الشؤون الثقافية، ط، 1987، ص : .419.

وَتُغَنِّي فِي لَهَاتِي بِالبُطُولاَتِ الهُزَازْ

عِبْرَةٌ تَمْتَدُّ أَبْعَادْ

تَنْمُو سَاحَةَ الثَّأْرْ ! [1]

ويقول أيضا:

يَاسَاجِنِينَ الحَرْفِ

تُورِقُ فِي مَلاَمِحِهِ مَرَارَة !

الحَرْفُ يَكْفُرُ بِالأَلَى سَجَنُوهُ وَاغْتَالُوا نَهَارَه !

لِلْحَرْفِ يَوْمٌ تَنْجَلِي فِيهِ عَنْ الدَّعْوَى السِّتَارَة !

أُكْذُوبَةٌ مَعْدُودَة

يُزْجِي الزَّمَانُ لَهَا عَقَارَه !

عَبَدَ الرَّئِيسُ بِهَا الرِّئَاسَة

وَالوَزِيرُ بِهَا الوِزَارَة ! !

سَاقُوا إِلَيْهَا الهَدْيَ لَمْ يَبْلُغ

بَئِسَتْ تِجَارَةُ مَنْ أَقَامُوا الفِكْر

فِي سُوقِ التِّجَارَة ! [2]

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص : 72 ، 73 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، 1985 ، ص : 79 ، 80 .

يعتمد الشاعر في هذا المقطع على التشخيص الحسي للحرف حيث يجعله وهو مدرك معنوي كيانا حسيا فخلع عليه صفاة الإنسان الذي سجن تعبيرا عن إخراص كلمة الحق من طرف جبهة عريضة تتسر وراء المبادئ والشعارات الثوريةالمزيفة

لقضاء مآربهم وتحقيق أغراضهم ونزواتهم، وتبدو على الحرف ملامح الغضب والاستياء كتعبير عن الثورة ضد الواقع المر ورفض الحياة، ثم يصور الشاعر طريقة الإغتيال في النهار ليوحي بالوقاحة والنفاق التي اتبعها أعداءه لإغتيال صوت الحرف، ثم يتدرج في رسم صوره الجزئية بتصوير الطرف الثاني من الصورة الذي قابل الطرف الأول منه، فعندما سجن الحرف واغتالوا نهاره، ماذا حدث؟ إن الذي حدث أن عاشقين الحرف أصبحت دموعهم ثلج ونجواهم حجارة إن هذه الصورة توحي بالإندهاش إثر سجن أملهم الكبير، فالدموع أصبحت جامدة لاتسيل والقلوب قاسية كالحجارة، إنها صورة تعكس مدى الشعور بالألم والاضطهاد ومدى قسوة الواقع وتحكمه في مصير الحياة والأحياء، وبهذا يكون لجوء الشاعر إلى هذا التصوير المشخص قد قدم لنا صورة فنية راقية تبشر في ختام المقطع بأنه سيأتي يوما تتكشف فيه الحقيقة وينتصر فيه الحرف وتذم القسم السائدة التي تقوم ببيع الفكر في الأسواق، وعن هذا الطراز الأسلوبي ينسج الشاعر صوره الفنية عن طريق التشخيص، ونحن هنا لانستطيع أن نمثل لكل المعاني المجسدة في شعره لأن هذه الظاهرة عامة في دواوين الشاعر نكاد نلمحها في كل قصيدة، والوقوف عندها يتطلب وقتا طويلا، ولا يتوقف التجسيد في شعر الغماري عند حد تجسيد المعاني التجريدية أو المعاني المجسمة غير العاقلة، بل كثيرا ما يجسد الألفاظ التي تدل على المسموعات والآلات الموسيقية، كتجسيده للألحان والأغاريد والوتر كما في قوله:

وَإِذَا انْتَحَرَتْ أَغَارِيدُ الضَّيَاءَ الرَّطِب

وَامْتَدَّتْ لَيَالِي اليَأْسِ مِنْ حَوْلِي

وَضَجَّ الدَّرْبُ

.....

إِذَا صُلِبَتْ عَلَى شَفَتَيْكَ أَلْحَان

.....

بَعِيدُ عَنْكِ رَاحِلَتِي تَجُوبُ اللَّيْلَ وَالسَّفَرَا

تَأْكُلُ خَطْوَهَا فِي الغُرْبَةِ السَّوْدَاءِ ... وَانْدَثَرَا

بَعِيدًا عَنْكِ.. لاَ نَايَا فَيُسْعِدُنِي، وَلاَ وَتَرَا ! (1)

نلاحظ في هذا النموذج تجسيد الشاعر للأغاريد والألحان، وهي كما نلاحظ ألفاظ تدل على الصور المسموعة.

إن ظاهرة التجسيد عند الغماري متفشية في جل قصائده بشكل لافت للإنتباه نلمحها في كل جملة شعرية تقريبا، فنكاد نجزم أن هذا الشاعر يمتلك أسلوبا في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية وفق تصور شعري إبلاغي، لأن الهدف من تجسيد المعنوي وتقديمه في صور حسية هو القبض على المعنوي وشحنه في صور حسية بغية تثبيته في النفوس ومن ثمة خلق إحساسات واضحة في ذهن المتلقي "ذلك أن ماتقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لاتقع عليه، والمشاهد أوضح من الغائب، المشاهد أقرب

(1) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص : 97 ، 98 .

إلى الإفهام والتأثير والتأثير"[1]، وعلى هذا الأساس كانت الصورة الشعرية عند الشاعر تمثيل واضح وهادف خالية من الغموض تبدأ بصورة جزئية في تناسق وتتابع لتؤدي في النهاية إلى صورة متكاملة، وأمام هذه المعطيات التي توصلنا إليها تؤكد لنا المستوى الفني الرفيع الذي حققه الشاعر مخاطبا في ذلك كله الحواس والملكات بلغة تصويرية نستشف منها قوة كامنة وإرادة فنية قادرة وهادفة.

(1) د ، جابر العصفور، الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، 1983 .

الرمز في شعر الغماري :

يعتبر الرمز من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر في تجربته الشعرية، وهو يعني اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافا ذاتيا، وهو بأبسط معانيه "الدلالة على ما وراء المعني الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا"[1]، وعليه كانت اللغة الشعرية تهدف إلى والاستبطان عكس اللغة النثرية العاجزة عن تأدية هذا الدور المنوط به، فكان من الأَدوات الفنية التي يعتمد عليها الشاعر في التعبير عن تجاربه ومكونات صدره، وتعرض مصطلح الرمز إلى كثير من الخلافات بين الدارسين حسب رؤية كل واحد منهم إليه منذ أقدم العصور، فأرسطو يعرفه لغويا "الكلمات المنطوقة رموزا لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[2]، ويعرفه كارل يونغ "الرمز هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لاينضب للإيحاء بل التناقض كذلك"، وبهذا التعريف يكون الرمز على خلاف الإشارة التي تعبر عن شيئ معلوم محدود في وضوح.

إن دور الرمز يكمن في ما يؤديه من دلالة غير ظاهرة وقدرته على ترجمة مكونات الشاعر والمعاني النفسية التي يتركها في نفس المتلقي ، فليس المعنى الإشاري للكلمة هو المقصود، وإنما الدلالة الرمزية الموحية هي المقصودة.

إن الرمز الأدبي " ليس إشارة إلى مواضعة، واصطلاح وإنما أساسه علاقة إندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة ، ومن ثم فهو يوحي ولا يصرح، يغمض ولا

(1) د ، إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة بيروت، ط 3 ، ص: 238 .

(2) نقلا عن إبراهيم رماني في الشعر العربي الحديث، ص: 273 نقلا عن الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر د، فتوح أحمد ص : 36 .

يوضح"[1]، ومن الدير بالذكر أن الحد الفاصل بين الصورة والرمز هو "أن الرمز صورة توحي بلا تقرير أو وصف، ولكن الصورة تصف وتقرر، وحينما تحمل المعنى الإيحائي تصبح رمزا، والرمز قد يتمثل في كلمة واحدة ولكنها تأخذ معنى رمزيا، يرتفع في مستواه الدلالي عن المعنى المباشر لتصبح رمزا إيحائيا معبرا، ولكن يجب أن لاتسقط الكلمة المفردة في حضن المطابقة فتصبح الكلمة الرمز مجرد إنابة تتم بإستبدالها باللفظ المرموز إليه مما يفقد الرمز طاقته الإيحائية[2].

وإذا رجعنا إلى الشعر العربي القديم نجده لم يعرف الرمزية بمفهومها الفلسفي وإنما عرف رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالإستعارة والتشبيه والكناية التي مسها الغموض قليلا في مواقع محدودة، أم الشعر العربي الحديث فقد فهم الرمزية بمفهومها الواسع، واستخدم الشعراء الرموز في أعمالهم الشعرية متأثرين بالأدب الغربي، وما دام الرمز صورة تعبر عن رؤية بفلسفة الحلم التي اهتم بها الرومانسيون في البداية إلا أنهم وقفوا على سطوح الظاهرة دون الأعماق حتى جاء الرمزيون الذين استفادوا من تراث الرمزيين ونظريات الرمزيين ونظريات "فرويد" في معالجة الحلم، فأصبح منبعا للخيال الشعري ومعادلا للرؤية عند بودلير"[3]، أما الرمز في الشعر المعاصر وقد عرف "أدونيس" بقوله: هو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، وهو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه المرء الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له"[4]، وقد ذهب الباحث "عثمان حشلاف" إلى القول بأن الرمز ينبثق

(1) نقلا عن إبراهيم رماني في الشعر العربي الحديث، ص: 273 نقلا عن الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر د، فتوح أحمد، ص: 273 .
(2) د ، عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1 ، دون ذكر تاريخ الطبعة ، ص: 123 .
(3) ينظر إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ط 1 ، 1991 ، ص: 275 .
(4) أدونيس ، زمن الشعر، ص: 160 ، نقلا عن البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ' شعر الشباب نموذجا ' ، ط 1 1998 ، ص : 72 .

من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشاعر على بعض الأوصاف في القصيدة ضغطا مركزا يتجاوزه كثيرا حتى الإشارة إلى المعنى القريب والمألوف، بحيث يوقظ في النفس معانيه "الماورائية "التي لابست ميلاده الأول، واقترنت بالتفكير الأسطوري الديني لمخترع اللغة القديم، الذي يرى في كل شيئ روحا مؤثرة فاعلة تتحرك وترتبط بقوى الخير والشر"[1]، وإذا كان للرمز إرتباط قديم بالدين والعقيدة، فإن الشاعر المعاصر في توظيفه للرمز لا يفكر بالعقلية الدينية، ويتضح ذلك من خلال المقارنة بين التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية، فإذا كان الصوفي يتأمل في الوجود فإنه غالبا ما يعجز عن التعبير عن تأملاته ورؤاه ، أما الشاعر فإنه يعبر بمجرد أن يرى، إن الرؤرية وسيلة للتعبير"[2]، وتنقسم الأمور بصفة عامة إلى نوعان: الرمز الخاص أو الشخصي، والرمز العام أو التراثي، الرمز 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 الرمزيون الرمز إلى طلاسم، فيمثلون هوامش قصائدهم بالتعليق والشروح التي تفسر مراميه من استعمال رموزهم»[3]، أما الرمز العام فهو الذي يملك أساسا من الدين أو التاريخ أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشعراء مستلهمين جوانبه التراثية عبارة عن شخصيات لها مكانتها وشهرتها سلبا أو إيجابا، كشخصية "إبليس وقابيل" وقد تكون أحداثا تاريخية تقوم بها شخصيات البعض في الحروب والوقائع"[4]. وهذا النوع الأخير من الرموز يتسم

(1) د ، عثمان حشلاف الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، ص: 179 .
(2) المرجع نفسه ، ص: 179 .
(3) يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دار البعث للطباعة قسنطينة، ط 1 ، 1987 ، ص: 335 ، 336 .
(4) يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص: 336 .

بالوضوح، لأنه كثيرا لا يكون عالقا في ذاكرة الجماعة المتنقلة ، فتفسيره يحتاج إلى ثقافة تراثية، وهذا ليس دائما لأن الشاعر المبدع كثيرا ماينأى عن مفهومه المتعارف عليه ليفجر منه إيحاءات تمتاز باللاتحدي.

وبعد هذه المقدمة القصيرة عن الرمز وتوظيفه يهمنا أن نبين كيف وظف الشاعر الغماري الرمز واستخدمه في شعره وأثرى به تجربته الشعرية .

1 . الرمز الخاص:

وهو من أبرز الظواهر الفنية في شعر الغماري هذا الرمز الذي وجد فيه شاعرنا مجالا رحبا للحركة والحرية، ومن خلاله قرائتي لقصائد الشاعر وجدت أن رموز الغماري الخاصة تنقسم إلى:

أ . رموز تتعلق باللون الذي يغلب عليه الإخضرار والبياض كما في قوله:

قَنْدَهَار

لاَالسُّيُولُ الحُمْرُ تُدْمِيكِ .. وَلاَ مُرُّ القَرَارِ

كَانَتِ النَّجْوَى صَلاَةُ فِي شِفَاهِ اليَاسَمِينْ

وَعَلَى صَدْرِكِ يَاعَذْرَاءُ يَخْضَرُّ الحَنِينْ

يُمْطِرُ الصَّحْوُ ..

فَتَزْهَى رَبَوَاتُ الطُّهْرِ يَاأَنْتِ [1]

ويقول أيضا:

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 ، ص: 71 .

فِي المُطْلَقِ الأَزَلِي..

نَحْنُ الكَلِمَةُ الخَضْرَاءُ تُتْلَى

نَحْنُ الرَّبِيعُ

وَوَجْهُكِ المُسْبِي يَاأَمْشَاج دِفْلَى[1]

فمن خلال هذا المقطع الشعري يستخدم الشاعر كلمات تدل على الألوان التي ترمز إلى معاني خاصة رصدها الشاعر، فالسيول الحمر ترمز إلى الشيوعية الحمراء التي تعد خطرا حاقدا على الإسلام، فهو يناقض بنهجه الشيوعية، ثم يستخدم الشاعر لفظة "الياسمين" التي تدل على اللون الأبيض والذي يرمز إلى معنى خاص قصده، وقد يرمز به إلى الفتوحات الإسلامية ، وصوت الإسلام تم استخدامه بلفظة "الربيع" وما تحمله هذه الكلمة من معان عدة تحمل ألوانا زاهية، ومن الرموز الخاصة عند الشاعر الرمز اللغوي حيث يقول الشاعر:

أَسَائِلُ هَمْزَةَ "الوَصْلِ" عَنِ "الفَصْلِ"

وَحَرْفُ "الجَرِّ" يُغْرِينَا

فَيَا "فِي" كَالفَيَافِي أَنْتِ

يَابِنْتَ الثَّلاَثِينَا

أَيُغْرِينَا ..؟

أَيُغْرِينَا إِنْعِطَافُ "العَطْفِ" أَوْ تَغْرِيبَهُ "البَدَلِ"

أَوْ "التَّوْكِيدُ" مَرْفُوعًا عَلَى "نَعْتٍ" مِنَ المُثْلِ ؟ [2]

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، أفريل 1985 ، ص : 76 ، 77.
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار، ص : 62 .

هنا يوضح الشاعر رمزا نحويا يلوح به إلى فكرة معينة هي مساءلة جيل التواصل الذي عاش أحداثه الثورة المسلحة عن الفصل في الأمور العالقة حتى تصل إلى أحلام الشهيد التي ضلت عبار عن وعود كاذبة نعبر عنها بحرف الجر" في النى ترمز الى عدم التحقق فى المستقبل، ثم يكرر الشاعر السؤال بتعجبه كبف نغرى بان تبقى من التوابع كالعطف والبدل والتوكيد مغلوبين على أمرنا دون الرجوع إلى أصالتنا وقيمنا، وقد تكون هذه القراءة تفسيرا للرمز اللغوي الذي وظفه الشاعر وقد يحمل هذا الرمز معاني أخرى حسب قراءة كل مثقف لها. ومن الرموز الخاصة أيضا عند الشاعر تلك الرموز التي ترتبط بالمكان ومنها رمز "الأوراس" كما ورد في قوله:

"أوراس"

مَاعَرَفْتِ مَلاَمِحَهُ سِوَى أَلَمُ الشَّهِيد

مِنْ عَهْدِ "عُقْبَة"

وَالشُّمُوسِ الخُضْرُ تَعْتَصِرُ النَّشِيدَ

وَتَلُمُّ أَهْدَابَ النَّخِيلِ ..

فَيُورِقُ الطَّلْعُ النَّضِيدُ ..[1]

فمن خلال هذا النموذج الشعري نلاحظ توظيف الشاعر رمز " أوراس " والذي يعني في ذاكرتنا منطقة البطولات الثورية التي خاضها المجاهدون في جبالنا الشاهقة ضد الكيان الإستعماري ، فلفظة "الأوراس" هنا تحمل دلالة المقاومة والتحدي ورفض الواقع الفاسد

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

والسعي إلى تغييره واستبداله بواقع أفض في قوله "فيورق الطلع النضيد" فهذا الرمز يدل على آفاق المستقبل، كما يربط الشعار الماضي بالحاضر في قوله:

يَانَخْلَةُ ..

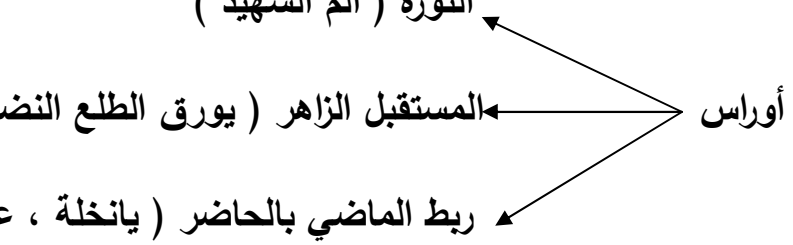
عَيْنَايَ ذَاكِرَةٌ ..

وَعَيْنَاهَا الوُجُودُ ..

شَفَتِي قَوَافِي الضَّاد

لَمْ يَخْطُرْ بِضُرَّتِهَا الوَرِيدُ (1)

وهكذا يكون رمز النخلة رمزا للأصالة العربية قد ارتبط بمنطقة الأوراس في تكثيف الدلالة فأصبح رمز الأوراس له أبعادا دلالية يمكن توضيحها بالشكل الآتي:



كمانجد للشاعر في توظيفه للرموز المكانية رمز "افغان" كما جاء فى قوله :

أَفْغَانُ يَاحُلْمًا يُضِيءُ، وَيَا ظَلَالاً تُشْرِقُ

مِنْ كُلِّ رَابِيَةٍ يَفُورُ دَمُ كَرِيمُ مُغْدِقُ

مِنْ كُلِّ جُرْحٍ أَلْفُ مِيعَادٍ لِفَجْرٍ يُورِقُ (2)

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، ص: 176 .
(2) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، أفريل 1985، ص : 31 .

فرمز "افغان" نستشف منه دلالة المقاومة والتحدي وتقديم مئات الشهداء على هذه الارض الطاهرة التى يستمد الشاعر منها القوة للمواجهه، ومن رموز المكان ابضا رمز "قندهار" كما جاء في قوله:

قَنْدَهَار

قَنْدَهَار

وَتُغَنِّي فِي لَهَاتِي بِالبُطُولاَتِ الهِزَاز

عَبْرَةُ تَمْتَدُّ أَبْعَادُ

وَتَنْمُو سَاَحُة الثَّأْرِ

بِحَجْمِ الثَّأْرِ يَمْتَدُّ انْتِصَارُ

فَرَسُ أَنْتِ ..

مَرَايَا حُرَّة

نَهْرُ انْتِصَار

حِينَ لاَ " الدُّبُّ " يُوَارِي سَوْءَةَ "الدُّبِّ "

وَلاَ نَخْبَ الدَّمَار [1]

فنحن عندما نقرا هذا المقطع الشعرى نشعر في أعماقنا بشعور يهزنا الى أراضي البطولة والفداء ، ونشعر بالمواقف البطولية التي استمدها شاعرنا من "قندهار" التي ترمز في دلالتها إلى المقاومة والتحدى، كما نلاحظ على الشاعر استلهامه نصا قرآنيا مع افادة تحويرية

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس و الذاكرة ، قصيدة : قندهار المقاتلة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ، ص: 72.

من الاية الكريمة **(فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَاوَيْلَتَي أَعْجَزْتُ أَنَ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابُ فَأُوَارِى سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينْ)**[1]، ولقد استبدل الشاعر لفظة "أخي"بلفظة" الدب" ليكيف الصورة القرآنية وتساير السياق الشعري فالدب 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[2]، ولقد جاء الشاعر بلفظة "الدب" –إذن– ليرمز بها إلى اشيوعي المعاصر الذي انكشفت خداعه وخرافته ودماره فلا يجد مايستر مكره أمام بطولات المجاهدين التي تحقق الإنتصار.

أ . الرمز التراثي:

الرمز التراثي هو من الرموز العامة، ويبدو لنا استخدام الشاعر لهذا الرمز كان مركزا على ذكر الشخصية الإسلامية ذات المكانة العظيمة في تاريخ الإسلام قديمه وحديثه، فهو يرتكز على التاريخ الإسلامي في تصويره البياني ليسقطه على الواقع الحاضر بحيث "يشعرك وأنت تتابعه في مواقفه تلك بانه يريد ان يتجاوز حدود ذاته عينها، فهو ثائر، ساخط، متمرد، رافض ومتطلع دوما إلى الغد الأفضل لإخوانه المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها"[3]، ومن رموزه التراثية المتمثلة في أسماء الشخصيات التاريخية "إقبال، عقبة، أهواز، ثمود، الزهراء سجاح الفرزدق، قيس، ليلى، فاطمة، ذا يزن"، ولعل خير نموذج من النصوص التي يوظف الشاعر الغماري فيها الرمز التراثي قوله:

لَيْتَ هَذِهِ المَسَافَةُ مَطْوِيَةُ

(1) سورة المائدة الآية رقم: 31 .
(2) مصطفى بلقاسمي، الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجيستير مرقونة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، الجزائر، 1995، ص: 209 .
(3) مجلة الثقافة الإسلامية ، العدد: 38 ، مصطفى محمد الغماري، هل يغدو شاعر الإسلام في القرن العشرين ؟، ص: 170 .

لَيْتَهَا لَمْ تَكُنْ

قَالَهَا صَاحِبِي

وَامْتَطَى صَهْوَةَ الحُلْمِ

وَالرِّيحُ مُقْبِلَةٌ بِجُيُوشِ التَّتَار

مَنْ يَرُدُّ التَّتَارْ ؟

مَنْ يَرُدُّ السُيُولَ التَّي جَرَفَتْ بَيْتَنَا ؟

.....

هَوَّمَتْ كَالقَنَابِلِ مَجْنُونَةً هَذِهِ الرِّيحِ ..

مُثْقِلَةٌ بِاللَّيَالِي الكِبَارْ

خَلْفَهَا يَعْبُرُ الفَاتِحُونَ قَصَائِدُ مِنْ سَفَرٍ وَغُبَارٍ

لَمْ نَكُنْ عَبْرَهَا غَيْرَ ضَغْثٍ مِنَ الحُلْمِ المُسْتَعَار

غَيْرَ دَعْوَى مُنَمْنَمَةٌ بِلَهَاتِ اليَّسَار

.. اليَسَارِ الذِّي مَنَحَ الرُّعْبَ مِثْلَ اليَّمِينِ الذِّي

مَنَحَ اليَّأْسَ إِنَّا عَلَى الرُّعْبِ وَاليَّأْسِ نَجْتَرُّ أَحْلاَمَنَا

فِي انْتِظَار..

مَنْ يَرُدُّ التَّتَار ؟

آهٍ لاَ السَّيْفُ سَيْفٌ

وَلاَ الدَّرْبُ دَرْبُ

وَلاَ الدَّارُ دَار ..

مَنْ يَرُدُّ الرِّيَاحَ التِّي سَلَبَتْ " ذَا يَزَنْ " ؟ [1]

هذا يضع الشاعر صوته الشعري داخل النص التراثي، ويستمد منه البنية الإنشائية والدلالية للنص الحاضر، وذلك عن طريق استحضار الملاحم البطولية لسيف "بن ذي يزن" والتاريخ إبان العصر العباسي، وانقطاع بيت شعري مشهور للشعر العباسي "علي ابن الجهم" ليسخر منه ويحط من شأنه وفي ذلك عودة إلى الذاكرتين التناريخية والثقافية والشعرية التي وظفها الشاعر كقيمة إرجاعية تصور واقع الأمة وما تعانيه من إستلاب فكري وحضاري، وهكذا يغدو النص التراثي بنوعيه التاريخي والشعري مكوناأساسيامن مكونات النص المقروء .

فالرمز التراثي الموجود هو "سيف بن ذي يزن" هذا الرمز الذي مزجه بصورة من صور الهزائم أمام جيوش التتار ، والرمز الثاني هو استحضار بيت " علي بن الجهم " في قوله:

عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلاَأَدْرِي[2]

فهذا البيت الشعري المشهور في متن الشعر العربي القديم رمز به الشاعر إلى خذلان الأمة وما وصلت إليه من إنحطاط وتقهقر.

أما أسماء الأماكن فنجد "قرطبة، الطوق، لاهور، كيتشاوة، أوراس، طهران...إلخ"، "والرمز عند شاعرنا لايتوقف عند الحدود المذكورة، فإنما قد تكون البنية العامة للقصيدة من أساسها مبنية على الرمز"، كما يرتبط الرمز عند شاعرنا في فلسفة الألوان التي لقيت عناية

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، قصيدة من يرد التتار ؟، ص: 37 .
(2) علي بن الجهم ، تحقيق خليل مردم بك ، دار بيروت ، ط2 ، ص : 143 .

كبيرة من طرف الشعراء المحدثين لأسباب عدة كتوفرها على الإيقاع الموسيقي، وتعبيرها عن النفس الإنسانية وبروزها في الحس أكثر من غيرها، إلا أن شاعرنا يكاد يستعمل هذه الألوان استعمالا متعارفا عليه إلا في القليل النادر ويرد عنده اللون الأخضر بكثرة ويرمز به إلى الأمل والبهجة والحرية والسلام، كما يستعمل اللون الأسمر والوردي ويرمز به لنفس المعاني الأولى، أما الأسود والأحمر فيرمز به إلى الشيوعية والشر والطغيان والقهر والحرمان، وبعد فإن اعتماد الغماري على الرمز وتفضيله التعبير الرمزي لم يكن اعتمادا إعتباطيا، وإنما كان لغاية يفسرها حسه الفني مما جعله يوظف إلى جانب رموزه الخاصة والرموز التراثية الرمز الصوفي.

ب . الرمز الصوفي:

إن الرمزية الصوفية هي تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدة، لغة تنطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها، وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة، إنها أفق مفتوح على المطلق واللانهاية، فالرمز الصوفي يعبر عن نزعة مثالية في الإنسان، وموقف كلي من الكون والحياة، أي أنه يعبر عن واقع الحلم[1]، وشعر الغماري منذ ديوانه الأول 'أسرار الغربة' يفيض بالرمز الصوفي كما يتضح في بعض عناوين قصائده مثل قصيدته 'ثورة صوفية' ونحوها فنجد هذا الرمز الصوفي له صلة بالتصوف العربي القديم، ولعل ظهوره في شعر الغماري هو ذا دلالة أكيدة على أمر مهم وهو المفارقة الفكرية والروحية والأخلاقية بينه وبين مجتمعه فالرمز الصوفي "يعد رمزا احتجاجا على مظالم الاستعماري الاستيطاني لأرضنا الذي من نتائجه حرمان هذا الشعب من ثرواته وتراثه وهويته، مما دفع الكثير من

(1)د ، عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر 'فترة الإستقلال، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الدراسات ، الجزائر 2000، ط 1 ، ص: 45.

شعرائنا إلى رفع راية الانتماء إلى هذا التراث الإسلامي عاليا"[1]، وعلى ضوء هذا المفهوم للنزعة الصوفية نرى أنها عالم فكري وروحي متكامل ينعكس في النتاج الفني للشعر، ويظهر لنا هذا الاتجاه الصوفي جليا في عناوين قصائد الشاعر من مثل "ثورة الإيمان، بين قيس وليلى، مسافر في الشوق، ثورة صوفية"، ونحوها، ففي قصيدته "ثورة صوفية "يقول الشاعر:

أَحِبَّائِي ..

إِذَا صُلِبَتْ مَشَاوِيرُ الضُّحَى مِنَّا فَلاَ كُنَّا ..

إِذَا كَانَتْ هُمُومُ العِشْقِ تُمْطِرُ فِي دَمِي جَمْرَا

بِمَاءِ الوَصْلِ مُحْتَرِقَا

فَيَا رَبَّاه ..

أَتْرِعْ مُهْجَتِي شَوْقًا

وَزِدْ فِي مُقْلَتِي أَرَقًا

لأَفْنِي فِي لَيَالِي العِشْقِ دَرْبًا رَافِضًا .. [2]

فالشاعر يعلن هنا ثورته الجارفة لا ليناجي الأطياف والأحلام ، وإنما ليففي في لياليه دربه الرافض، وهذا الرفض هو رفض انتمائي يقف في صمود ومجابهة، لذا نراه يفني عشقه المكبوت وحنينه المتقد الذي يشبه شوق الصوفي في نزعاته ووثباته، ومن الرموز الصوفية عند الغماري توظيفه لكلمة "الهوى" التي تتكرر كثيرا في قصائده وهي من المفردات الصوفية كما جاء في قوله:

---

(1) المرجع نفسه ، ص: 45 .

(2) مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربى ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982، ط2، ص : 100

أَلُمُّ هَوَاكِ ..

يَاقَدَرَ المَسَافَة

يَاشَرَايِينَ الغَدِ الآَتِي ..

أَلُمُّ هَوَاكِ

وَأَصْنَعُ مِنْ دَمِي ..

مِنْ فَيْضِ آَيَاتِي

مَوَاوِيلُ يَطِيرُ بِهَا جَنَاحَان

مِنَ الحُبِّ القَدِيمِ

تَهِيمُ عَيْنَانِ

وَأَسْكُرُ وَالهَوَى العُنْقُودُ وَالسَّاقِي !

أُلَمْلِمُ خُضْرَ أَشْوَاقِي !

وَأَدْفُنُ فِي صَدَى النَّاعِينَ دَعْوَى العُقْمِ

يَابَلَدِي ..

صَقِيعًا فِي شِفَاهِ الرِّيحِ مَقْبُورًا إِلَى الأَبَدِ [1]

فالذي يقول مثل هذا الكلام في لملمة الهوى والسكر إنما يقول بصريح لا صريح بعده أن صوفيته ثورة وجهاد وتمرد على قيم المجتمع وإدانة الحاضر العربي باسم العقيدة

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك ، أفريل 1985 ، ص : 58 ، 59 .

الإسلامية ويرى فيه ردة إلى الجاهلية بكل إيديولوجياته، ومن رموزه الصوفية استعارته لاسم "قصة ليلى وقيس" كما في قوله:

قَيْسٌ وَلاَ لَيْلَى !

وَلَيْلَى قِصَّةٌ مُعَارَة !

أُسْطُورَةٌ تَحَزَّبَتْ

نَمَتْ عَلَى أَهْدَابِهَا مَرَارَة !

تَرْفُضُ بِاسْمِ الفِكْرِ أَنْ تُمَارَسَ العَهَارَة !

تَرْفُضُ بِاسْمِ الفِكْرِ أَنْ تُزَيَّفَ الحَضَارَة ! (1)

فذكر الشاعرلاسمي "قيس وليلى" يعد تلويحا صوفيا يرمز إلى معاني روحية تعبر عن ذوقه الخاص بلغة رمزية أبدعها برغبة منه، والجدير بالذكر أن الرمز الصوفي عند الشاعر لا يتوقف في موقع واحد من القصيدة وإنما قد تكون القصيدة بكاملها مبنية على هذا الرمز كما جاء في قصيدة "بين قيس وليلى وهي من الشعر العمودي، وهذا مايسمى بأسلوب القناع الذي يمثل شخصية تاريخية يتستر الشاعر وراءها ليعبر عن موقفه، ومن الرموز الصوفية كذلك عند الشاعر رمز "الخمر" والخمرة وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي، إذ كانت لديهم رمز من رموز الوجد الصوفي، حيث تحولت الخمر في هذا الشعر إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطل، وبدأ هذا التحول منذ القرن الثاني للهجري، وقد كان الصوفية

(1) مصطفى محمد الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989 ، ص : 29 ، 30 .

كثيرا مايقرنون حالة الوجد الصوفي بحالة السكر والعربدة"[1]، ولعل النموذج الآتي يوضح لنا ذلك في قول الشاعر:

نُدْمِنُ الخَمْرَةَ القَبَلِيَّة

وَالشَهْوَةَ البَرْبَرِيَّة

وَالغَضَبَةَ المُضْرِيَّة

لَوْ يَعْلَمُ المُدْمِنُونَ الشَّرَابَ السَّرَابَ

آهٍ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ رُؤَى الإِقْتِرَابْ إِغْتِرَابْ [2]

فالشاعر هذا يصف مظاهر الإنحلال المتمثل في الإدمان على شرب الخمر ومن ثم ذهاب العقل وممارسة كل أنواع الخبائث، وهذا العالم الواقعي الذي يحياه الشاعر إختلت قيمه فدب فيه الفساد، لذا صرخ الشاعر بصوته للحد من اللجوء إلى الخمر والسكر، فهذا يكتسب رمز الخمر دلالة تعطيل الواقع من خلال تعطيل الإدراك وتنشيط اللاوعي ومن ثم الأغتراب والهروب من الواقع.

ومن الرموز الصوفية عند الشاعر رمز "المرأة" المتمثل في إعجاب الشعراء بعيونها فكان رمز العينين في المرأة كثيرا ماعزف على وتره الشعراء منذ أن إكتشف 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:

(1) عبد الحميد هيمة، التيارات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر' شعر الشباب نموذجا 'مطبعة هومة ط1998،1،ص: 98،99.
(2) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ، ص: 79 .

عَيْنَاكِ بِرِّي وَبَـحْرِي ...

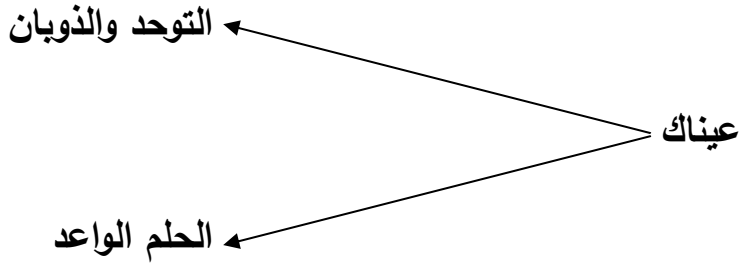
وَعَيْنَاكِ ذَاكِرَةُ المَوْجِ ..

مَلْحَمَةُ الرَّمْلِ

عَيْنَاكِ فَاصِلَةُ وَنَبِي

وَعَيْنَاكِ حِينَ إِرْتِكَاضُ الهَجِيرِ فُرَاتُ وَرَيْ [1]

هنا يحتمى الشاعر بعيون المراة، يسافر عبر اهدابها في المدى وفي إختفاءه بهذين العينين يتحقق حلمه الواعد ويسمو عن الواقع فالبر والبحر وذاكرة الموج وملحمة الرمل إشارة إلى إنبثاق "خضراء" من الصحراء وفتوحاتها عبر البحار والمحيطات"[2]، إذا فالشاعر يسقط رمز العينين وهو البعد الظاهري المرئي المتعلق بالأنوثة على البعد اللامرئي وهي عقيدته السمحاء، وهكذا يصبح رمز العينين اللتين أفرط الشاعر في وصفهما تأكيدا على رغبته في التوحد والذوبان معهما، وبذلك يكون رمز "عيناك" له دلالتان هما:



وعلى هذا الأساس كان رمز العينين 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 رومنسيته المفرطة والصريح في

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، ص : 65 .
(2) د، حسن فتح الباب ، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1987 ، ص : 219 .

حسيته وشهوانيته المباشرة»[1]، وعلى هذا النحو يحمل الشاعر لفظة العينين دلالات عميقة تحيلنا على المعاني الروحية السامية، لذلك فالقارئ ملزم بتفكيك معاني الرموز لأن «المتلقي الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص، فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها».[2]

وهكذا كانت الصورة الشعرية والرمز عند الشاعر الغماري، وتثبت قصائده التي بناها على نموذج شعر التفعيلة قالبا ولغة وصورة أنه قادر كل القدرة على مخاطبة المتلقي وإهاجة مشاعره ودغدغة عواطفه وإفادة فكره.

(1) عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998، ص255.
(2) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ط1، مطبعة دار هومة، 2003، ص: 152.

Conclusion:

After, this pleasant visit in the depth of Ghoumari's poem's that he has built on the free poetry model. I hope that this study allows discovering the artistic aspects of his poetries, and I believe that a conclusion never is the end of a research, but it is the reflection of a generating aspiration itself of idea and new conceptions.

Although this study was limited to the free poetry without approaching the poetry in prose, it was vast and complete. I kept succinct and precise in order to any reader receives a concentrated idea. Before generating other ideas, I wanted to apply a rational method allowed me to have the possibility of opening a door on the Algerian contemporary poetry with a retrospective on the given rhythmical poetry which preceded this stage and which allowed me to measure the immense gap that separates them.

This work emphasize me forward the following results:

I arrived to distinguish the difference between these two currents in the content and in the form because the poetry before and during the revolution has been characterized by the spontaneity and with univocal words, while the post-independent period represent a new life by a new generation of poets. We notice a clear evolution of the poetic experiment as early as the Seventies then at the end of the Eighties occurred the dynamic maturing and apparent before the Nineties open the doors of the modernity poetic.

Concerning the chapters of this study, I arrived to those results:

The first part was reserved for the linguistic construction in its morphological and semantic dimensions, the poetic language of Ghoumari was deep, expressive and charged with sense and it expressed his psychological mode.

He kept the sound and syntactic elements for the best of his art. The sentence does not stop only at its semantic load but it avoids beauty, it will have poetic in the oral declension.

It is a phenomenon which does not occupy too much the artists unless those who have an artistic power, and an acute sensitivity, and a refined taste, and the poet profits of the verbal polysemous and the verbal multiplicity of the forms especially those of the past. This one was the best way to have the sentences of the poet, and the use of this time was adequate to the poets to concretize, and express their feelings, and to insufflate the breath of the life. This is an aesthetic and artistic value, whereas for the structure the study proved that the adapted style was a means of expression of his ideas.

It was authentic in all its productions and attached to his personality as was characterized his expressions for a perfect coordination between the continuity and the renewal.

The poet materialized the need for stability and that of the change and the opposition combing in the poetic text of the scenes and the parallel images updating the poet's positions faced with the reality.

The second part was reserved for the declamatory, rhythmic, and into native aspect:

The study managed to show that the poet was influenced by the voices, the expressions, the words that he chose, those that had an adequate sonority and a pleasant tonality, limpid like the study of the verses showed a lyric formation and rhymes which adapts to the covered subject and to the mental modulation of the poet.

He begins his poetry with enthusiasm and he finishes by a light fine evocation. In worms, multiply the calls, the stops, narrative diversity, the repetition, and other elements, which embellish and reveal the style.

The last part, I devoted to the metaphor, and the poetic image. The present study arrives at a data made up of fictitious and imaginary elements, linguistic, musical, the reflection is musical, in other words it is the expression of a sight, which precedes the poet's culture.

The rank and the broad conscience of the aesthetic and poetic realities emphasize by this study of the Ghoumarian poetic image. It is based on new ways of idealizing of the image.

It is based on the meanings correspondence and the exchanges between them by the means of the concretization, personalization and symbolism in order to create a metamorphosis at the reader.

In addition, the poet put in function the aspects of the fertile symbol and especially the symbols of the inheritance and the illusions, which he wanted to preserve and to give tenure. The symbol was one of the

artistic tools of expression, thoughts, feelings, sights, hurts, hopes, worries and all what occurred in him thoughts, sights, and everything he lived in mislaying, exile and defeat.

Finally, I believe that the results at which I arrived are certainly incomplete and I wish they were the beginning of an exhaustive work that will study the subject and arrives at results that are more precise and deserves the respect and success.

Conclusion :

Après cette agréable visite dans le tréfonds des poèmes de Ghoumari qu'il a construits sur le modèle de la poésie libre j'espère que cette étude permettra de découvrir les aspects artistiques de ses poésies, et je crois qu'une conclusion n'est jamais la fin d'une recherche, mais elle est le reflet d'une aspiration génératrice elle-même d'idées et de conceptions nouvelles.

Bien que cette étude a été limitée à la poésie libre sans aborder la poésie en prose, elle fut vaste et complète, je suis resté succinct et précis dans le but que tout lecteur reçoive une idée concentrée, avant d'engarder d'autres idées, j'ai voulu appliquer une méthode rationnelle m'a permis d'avoir la possibilité d'ouvrir une porte sur la poésie algérienne contemporaine avec une rétrospective sur la poésie cadencée qui a précédé cette étape et qui m'a permet de mesurer l'immense fossé qui les sépare.

Ce travail m'a mis en exergue lés résultats suivants :

Je suis arrivé a distinguer la différence entre ces deux courants dans le fond et la forme puisque la poésie avant et pendant la révolution se caractérise par la spontanéité et avec des mots univoques, tandis que la période post-indépendante représente une vie nouvelle par une nouvelle génération de poètes, nous remarquons une nette évolution de l'expérience poétique dès les années soixante-dix puis à la fin des années quatre-vingt est survenu le mûrissement dynamique et apparent avant que les années quatre-vingt-dix n'ouvrent les portes de la modernité poétique .

En ce qui concerne les chapitres de cette étude, je suis arrivé à un ensemble de résultats:

La première partie est réservée à la construction linguistique dans ses dimensions morphologiques et sémantiques, la langue poétique de Ghoumari était profonde, expressive et chargée de sens et elle exprimait son mode psychologique.

Il réservait les éléments sonores et syntaxique pour le bien de son art. La phrase ne s'arrête pas seulement à sa charge sémantique mais elle se pare de beauté, d'aura poétique dans la déclinaison orale.

C'est un phénomène dont ne s'occupe pas trop les artistes mis à part ceux qui possèdent une puissance artistique, une sensibilité aiguë et un gout raffiné, et le poète bénéficie de la polysémie verbale et la multiplicité des formes verbales surtout celles du passé, Celle-ci était la meilleure manière d'avoir les phrases du poète et l'utilisation de ce temps était adéquate aux poètes pour concrétiser et exprimer ses sentiments et y insuffler le souffle de la vie, et ceci est une valeur esthétique et artistique, alors que pour la structure l'étude a démonté que le style adapté était un moyen d'expression de ses idées.

Il était authentique dans toutes ses productions et attaché a sa personnalité comme s'est caractérisé ses expressions pour une coordination parfaite entre la centimité et le renouvellement.

Le poète …..concrétiser le besoin de stabilité et celui du changement et de l'opposition peignant dans le texte poétique

des scènes et des images parallèles actualisant les positions du poète face à la réalité.

La seconde partie est réservée à l'aspect déclamatoire, rythmique et intonatoire.

L'étude est arrivée à monter que le poète était influencé par les voix, les expressions, les mots qu'il choisissait ceux qui avaient une sonorité adéquat et un tonalité agréable, limpide, comme l'étude des strophes a montré une formation lyrique et des rimes qui s'adapte au sujet traité et au modulation mentale du poète.

Il débute sa poésie avec enthousiasme et la termine par une fine légère évocation. Dans des vers, se multiplient les appels et les arrêts et la diversité narrative et la répétition et d'autres éléments qui embellissent et révèlent le style.

Dans la dernière partie que j'ai consacré à la métaphore et à l'image poétique. L'étude arrive a une donnée composée d'éléments fictifs, et imaginaires, linguistiques, musicales, la réflexion et musicale c'est à dire c'est l'expression d'une vue qui précède la culture du poète.

Le grade et la large conscience de la réalité esthétique et poétique mise en exergue par cette étude de l'image poétique Ghoumarienne. Elle se base sur de nouvelles façons d'idéaliser l'image.

Elle se base sur la correspondance des sens et les échanges entre eux par le biais de la concrétisation, la personnalisation et le symbolisme dans le but de se créer chez le lecteur une métamorphose .

Et le poète a mis en fonction les aspects du symbole fertile et surtout les symboles du patrimoine et les illusions .qu'il voulait préserver et pérenniser. Le symbole était un des outils artistique d'expression des pensées, des sentiments, des vues, des inquiétudes, des espoirs, des douleurs, et tous ce qui se produisait en lui de pensées et de vues et tout ce qu'il vivait dans l'égarement, l'exil et la défaite.

Enfin je crois que les résultats auxquels je suis arrivé sont certainement incomplets et je souhaite qu'ils soient le début d'un travail exhaustif qui étudiera le sujet et qui arrivera à des résultats plus précis et qui mériteront le respect et le succès.

Conclusion :

Après cette agréable visite dans le tréfonds des poèmes de Ghoumari qu'il a construits sur le modèle de la poésie libre j'espère que cette étude permettra de découvrir les aspects artistiques de ses poésies, et je crois qu'une conclusion n'est jamais la fin d'une recherche, mais elle est le reflet d'une aspiration génératrice elle-même, d'idées et de conceptions nouvelles.

Bien que, cette étude a été limitée à la poésie libre sans aborder la poésie en prose. Elle fut vaste et complète, je suis resté succinct et précis dans le but que tout lecteur reçoive une idée concentrée, avant d'engendrer d'autres idées, j'ai voulu appliquer une méthode rationnelle m'a permis d'avoir la possibilité d'ouvrir une porte sur la poésie algérienne contemporaine avec une rétrospective sur la poésie cadencée qui a précédé cette étape et qui m'a permet de mesurer l'immense fossé qui les sépare.

Ce travail m'a mis en exergue les résultats suivants :

Je suis arrivé à distinguer la différence entre ces deux courants dans le fond et la forme puisque la poésie avant et pendant la révolution se caractérise par la spontanéité et avec des mots univoques, tandis que la période post-indépendante représente une vie nouvelle par une nouvelle génération de poètes. Nous remarquons une nette évolution de l'expérience poétique dès les années soixante-dix puis à la fin des années quatre-vingt est survenu le mûrissement dynamique et apparent, avant que les

années quatre-vingt-dix n'ouvrent les portes de la modernité poétique .

En ce qui concerne les chapitres de cette étude, je suis arrivé à un ensemble de résultats :

La première partie est réservée à la construction linguistique dans ses dimensions morphologiques et sémantiques. La langue poétique de Ghoumari était profonde, expressive et chargée de sens et elle exprimait son mode psychologique.

Il réservait les éléments sonores et syntaxiques pour le bien de son art. La phrase ne s'arrête pas seulement à sa charge sémantique mais elle se pare de beauté, d'aura poétique dans la déclinaison orale.

C'est un phénomène dont ne s'occupe pas trop les artistes mis à part ceux qui possèdent une puissance artistique, une sensibilité aiguë et un goût raffiné, et le poète bénéficie de la polysémie verbale et la multiplicité des formes verbales surtout celles du passé. Celle-ci était la meilleur manière d'avoir les phrases du poète et l'utilisation de ce temps était adéquate aux poètes pour concrétiser et exprimer ses sentiments et y insuffler le souffle de la vie, et ce-ci est une valeur esthétique et artistique, alors que pour la structure l'étude a démontré que le style adapté était un moyen d'expression de ses idées.

Il était authentique dans toutes ses productions et attaché à sa personnalité comme s'est caractérisé ses expressions pour une coordination parfaite entre la continuité et le renouvellement.

Le poète concrétise le besoin de stabilité et celui du changement et de l'opposition peignant dans le texte poétique des scènes et des images parallèles actualisant les positions du poète face à la réalité.

La seconde partie est réservée à l'aspect déclamatoire, rythmique et intonatif :

L'étude est arrivée à monter que le poète était influencé par les voix, les expressions, les mots qu'il choisissait ceux qui avaient une sonorité adéquate et une tonalité agréable, limpide, comme l'étude des strophes a montré une formation lyrique et des rimes qui s'adapte au sujet traité et au modulation mentale du poète.

Il débute sa poésie avec enthousiasme et l'a termine par une fine légère évocation. Dans des vers, se multiplient les appels et les arrêts et la diversité narrative et la répétition et d'autres éléments qui embellissent et révèlent le style.

Dans la dernière partie que j'ai consacré à la métaphore et à l'image poétique. L'étude arrive à une donnée composée d'éléments fictifs, et imaginaires, linguistiques, musicales, la réflexion et musicale c'est à dire c'est l'expression d'une vue qui précède la culture du poète.

Le grade et la large conscience de la réalité esthétique et poétique mise en exergue par cette étude de l'image poétique Ghoumarienne. Elle se base sur de nouvelles façons d'idéaliser l'image.

Elle se base sur la correspondance des sens et les échanges entre eux par le biais de la concrétisation, la

personnalisation et le symbolisme dans le but de se créer chez le lecteur une métamorphose.

Et le poète a mis en fonction les aspects du symbole fertile et surtout les symboles du patrimoine et les illusions qu'il voulait préserver et pérenniser. Le symbole était un des outils artistique d'expression des pensées, des sentiments, des vues, des inquiétudes, des espoirs, des douleurs, et tous ce qui se produisait en lui de pensées et de vues et tout ce qu'il vivait dans l'égarement, l'exil et la défaite.

Enfin je crois que les résultats auxquels je suis arrivé sont certainement incomplets et je souhaite qu'ils soient le début d'un travail exhaustif qui étudiera le sujet et qui arrivera à des résultats plus précis et qui mériteront le respect et le succès.

فهرس الجداول:

الرقم	موضوع الجدول	الصفحة
	جداول الفصل الأول من الباب الأول	
جدول 01	جدول خاص بإحصاء عدد مرات ورود الفعل المضارع ونسبته المئوية في قصيدة "الم هواك" من ديوان بوح في موسم الأسرار	16
جداول خاصة بإحصاء عدد مرات ورود الفعل المضارع ونسبته المئوية في دواوين الشعر		
جدول 02	ديوان أسرار الغربة	20
جدول 03	ديوان قصائد مجاهدة	21
جدول 04	ديوان بوح في موسم الأسرار	22
جدول 05	ٍ ديوان مقاطع من ديوان الرفض	23
جدول 06	ديوان حديث الشمس الذاكرة	24
جدول 07	جدول إحصاء صيغة فعل بفتح العين: أسرار الغربة	27
جدول 08	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	28
جدول 09	ديوان قصائد مجاهدة	28
جدول 10	ديوان حديث الشمس الذاكرة	29
جدول 11	ديوان بوح في موسم الأسرار	29
جداول إحصاء صيغة فعل بكسر العين		
جدول 12	ديوان أسرار الغربة	31
جدول 13	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	32
جدول 14	ديوان حديث الشمس الذاكرة	32
جدول 15	ديوان بوح في موسم الأسرار	32
جداول إحصاء صيغة أفعل		
جدول 16	ديوان أسرار الغربة	39
جدول 17	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	40
جدول 18	ديوان قصائد مجاهدة	40
جدول 19	ديوان بوح في موسم الأسرار	41
جدول 20	ديوان حديث الشمس الذاكرة	41
جداول إحصاء صيغة فاعل		

جدول 21	ديوان أسرار الغربة	43
جدول 22	ديوان بوح في موسم الأسرار	43
جدول 23	ديوان قصائد مجاهدة	44
جدول 24	ديوان حديث الشمس الذاكرة	44
جدول 25	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	44
جداول إحصاء صيغة تفعّل		
جدول 26	ديوان أسرار الغربة	46
جدول 27	ديوان بوح في موسم الأسرار	46
جدول 28	ديوان قصائد مجاهدة	46
جدول 29	ديوان حديث الشمس الذاكرة	47
جداول إحصاء صيغة افتعل		
جدول 30	ديوان أسرار الغربة	49
جدول 31	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	50
جدول 32	ديوان قصائد مجاهدة	50
جدول 33	ديوان بوح في موسم الأسرار	50
جدول 34	ديوان حديث الشمس الذاكرة	51
جداول إحصاء صيغ جمع التكسير		
جدول 35	ديوان حديث الشمس الذاكرة	70
جدول 36	ديوان أسرار الغربة	71
جدول 37	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	71
جداول إحصاء صيغة فعْل		
جدول 38	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	76
جدول 39	ديوان بوح في موسم الأسرار	77
جدول 40	ديوان حديث الشمس الذاكرة	78
جدول 41	ديوان قصائد مجاهدة	79
جدول 42	ديوان أسرار الغربة	80
جداول إحصاء صيغة فِعْل		
جدول 43	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	82
جدول 44	ديوان بوح في موسم الأسرار	82
جدول 45	ديوان حديث الشمس الذاكرة	83

جدول 46	ديوان قصائد مجاهدة	83
جدول 47	ديوان أسرار الغربة	83
جداول إحصاء صيغة فَعَلْ		
جدول48	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	84
جدول 49	ديوان بوح في موسم الأسرار	84
جدول 50	ديوان حديث الشمس والذاكرة	85
جدول 51	ديوان قصائد مجاهدة	85
جدول 52	ديوان أسرار الغربة	86
جداول إحصاء صيغة فَعِلْ		
جدول 53	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	86
جدول 54	ديوان حديث الشمس والذاكرة	87
جدول 55	ديوان قصائد مجاهدة	87
جدول 56	ديوان أسرار الغربة	87
جداول إحصاء صيغة فُعْل		
جدول 57	ديوان بوح في موسم الأسرار	89
جدول 58	ديوان حديث الشمس والذاكرة	90
جدول 59	ديوان قصائد مجاهدة	91
جدول 60	ديوان أسرار الغربة	92
جداول إحصاء صيغة فَعِيل		
جدول 61	ديوان بوح في موسم الأسرار	93
جدول 62	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	93
جدول 63	ديوان حديث الشمس والذاكرة	94
جدول 64	ديوان قصائد مجاهدة	94
جدول 65	ديوان أسرار الغربة	94
جداول إحصاء صيغة فَعُول		
جدول 66	ديوان بوح في موسم الأسرار	96
جدول 67	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	96
جدول 68	ديوان حديث الشمس والذاكرة	96
جدول 69	ديوان قصائد مجاهدة	97
جدول 70	ديوان أسرار الغربة	97

جداول إحصاء صيغة فِعَال		
جدول 71	ديوان بوح في موسم الأسرار	98
جدول 72	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	98
جدول 73	ديوان حديث الشمس والذاكرة	99
جدول 74	ديوان قصائد مجاهدة	99
جداول إحصاء صيغة فَاعِل		
جدول 75	ديوان بوح في موسم الأسرار	100
جدول 76	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	100
جدول 77	ديوان حديث الشمس والذاكرة	101
جدول 78	ديوان قصائد مجاهدة	101
جدول 79	ديوان أسرار الغربة	102
جداول إحصاء صيغة اِفْعَال		
جدول 80	ديوان بوح في موسم الأسرار	110
جدول 81	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	110
جدول 82	ديوان حديث الشمس والذاكرة	110
جدول 83	ديوان أسرار الغربة	111
جداول إحصاء صيغة مَفْعُول		
جدول 84	ديوان بوح في موسم الأسرار	111
جدول 85	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	112
جدول 86	ديوان حديث الشمس والذاكرة	112
جدول 87	ديوان أسرار الغربة	112
جداول إحصاء صيغة فَعْلاَء		
جدول 88	ديوان بوح في موسم الأسرار	113
جدول 89	ديوان أسرار الغربة	114
جدول 90	ديوان قصائد مجاهدة	114
جداول إحصاء صيغ الأسماء المستخدمة في الدواوين المدروسة		
جدول 91	دواوين الشاعر المدروسة	115
جداول الفصل الأول من الباب الثاني		
جدول 01	جدول إحصائي يمثل النسب العامة لعدد القصائد العمودية والحرة	202
جدول 02	جدول خاص بعملية إحصاء الأوزان الشعرية في القصائد المدروسة	204

جداول خاصة بإحصاء حروف القافية في القصائد المدروسة		
جدول 03	ديوان أسرار الغربة	242
جدول 04	ديوان قصائد مجاهدة	243
جدول 05	ديوان مقاطع من ديوان الرفض	244
جدول 06	ديوان حديث الشمس والذاكرة	244
جدول 07	ديوان بوح في موسم الأسرار	245

فهرس الموضوعات

الموضوع	ص
مقدمة	أ ، ب ، ج ، د
مدخل إلى الشعر الجزائري المعاصر	06 - 10
الباب الأول : البنية اللغوية في شعر الغماري	
الفصل الأول : البنية الصرفية	
أ – تمهيد	13- 14
ب – بنية الأفعال	15 – 68
ج- بنية الأسماء	69 – 116
الفصل الثاني : البنية التركيبية	
أ – تمهيد	118 – 121
ب- الجملة الاسمية وصورها	121 – 132
ج – الجملة الفعلية وصورها	133 – 172
د – أسلوب التقابل والتنافر والتضاد	172 – 191
الباب الثاني : البنية الفنية في شعر الغماري	
الفصل الأول : البنية الإيقاعية	
أ – تمهيد	194 – 195
ب – مفهوم الوزن و الإيقاع	195- 200
ج- الموسيقى الخارجية في شعر الغماري	201 – 260
د – القيم الصوتية وموسيقى الأسلوب في شعر الغماري	261 – 286
الفصل الثاني : الصورة الشعرية	
أ – مفهوم الصورة الشعرية	288 – 293
ب- الصورة الشعرية في شعر الغماري	294 – 328
ج – الرمز في شعر الغماري	329 – 346
خاتمة	348 – 354

فهارس	
فهرس الجداول	360 -356
فهرس المصادر و المراجع	371 -362
فهرس الموضوعات	373

إهداء

إلى الوالدين الكريمين وإخوتي الأعزاء.

إلى أستاذي المشرف، د/ عبد الرحمان تبرماسين.

إلى كل إنسان أسدى لنا النُّصح وأعاننا.

إلى المعهد الذي أنتمي إليه؛ أساتذة وطلبة.

دعاء

(اللهم لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت وباليأس إذا أخفقت

وذكرني أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجـــــــاح)

اللهم آمـــــــين

تمهيد:

إن المتأمل في نظام حركة الكون وخلق الله الذي أتقن كل شيء يجد كل ظاهرة كونية لها إيقاعها، فالأرض تدور، والسحاب يتحرك، والماء يتصاعد بخارا إلى الفضاء، والرياح تهب، فتثير السحاب، فيساق الماء إلى بلد ميت، فيحيا ويخضر، في مهرجان من أصوات الرعود، وأضواء البروق، وفق تآلف، ومن هذا التشكيل الإيقاعي لحركة الكون تنبثق موسيقى الحياة، موسيقى الكلمة، وموسيقى الحدث، وموسيقى الروح، وموسيقى المكان والزمان، وهذا الإحساس الجمالي بالموسيقى النغمية المصحوب بالاستمتاع نجده أيضا مجسدا في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري.

إن العلاقة 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، وينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر، وإذا كانت هناك علاقة بين الموسيقى والشعر، فلا بد من تبينها فإن "الشعر هو أعظم انتصار يحققه الفن، والموسيقى مشاعر، إلا أنها مشاعر غامضة وغير محدودة، والشعر مشاعر كذلك ، لكنها مشاعر واضحة قوية ومتجانسة"[1]

إن الموسيقى هي الأساس الذي نفرق به بين الشعر والنثر، فالكلام الموزون دون تصوير لا يعتبر إلا نظما، والكلام الذي يعتمد على التصوير دون الموسيقى ليس إلا نثرا فنيا،

(1) مجلة الفيصل ، العدد 77 ، مقال : بين الشعر والموسيقى ، بقلم د ، علي أبي المكارم، ذو القعدة 1402 ه، سبتمبر 1982 م ص:71 .

و "للشعر نواحي عدة للجمال لكن أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر" [1]

وإذا كان الشعر يتميز بخاصيتي 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"[2]

إن النص الشعري تتعدد أبعاده الجمالية ، والبحث عن أسرار هذا الجمال ربما يكمن في البناء بالموسيقى، 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 وأفقا منطفئ النجوم

وفي مقدمة الأسرار الجمالية التي نحاول البحث عنها في النص الشعري ، هي محاولة اكتشاف البنية الإيقاعية للنصوص التي أختيرت كمدونة للبحث.

فما الإيقاع ؟ وما أهميته في النص الشعري ؟

لقد ورد تعريف الإيقاع في معجم مصطلحات العروض والقافية " هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام "[3]، وهذا المصطلح " الإيقاع " ليس وليد الحداثة بل هو أصيل في أدبنا العربي ، فقد تناوله من قبل الناقد . حازم القرطاجني . وعنى به الوزن والقافية معا ، فهو يقول " إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي وعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من

(1) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ، ط3 ، 1965 ، ص: 8 - 9 .
(2) يحي الشيخ صالح ، شعر الثورة عند مفدي زكريا ، رسالة ماجستير ، ط1 ، 1987 قسنطينة ، ص : 294 .
(3) معجم مصطلحات العروض والقافية ، تأليف د أنور أبو سويلم ، محمد علي الشوابكة ، دار البشير للنشر والتوزيع عمان، الأردن جامعة موتة 1413 ه ، 1991 م ص : 37 .

أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى"[1]، ويرى الباحث "مصطفى حركات" أنه لا يمكن أبدا الاستغناء عن المكون الإيقاعي فهو أساسي، حيث يقول: " بإمكاننا أن نثور ضد هذا التعريف الذي يظهر لنا ضيقا، ولكنه لا يمكننا أن ننكر المكون الأساسي، أي المكون الوزني"[2].

لقد أثار انتشار الشعر الحر منذ ظهوره جدلا كبيرا حول موسيقى الشعر ، حيث فسر بعض الشعراء والنقاد أن الشكل الموسيقي المتحرر من الإيقاعات القديمة يتيح طواعية التعبير وإن اختلفت المضامين والتجارب ذلك: " أن الشاعر الجديد لم يلغ الوزن نهائيا من القصيدة الشعرية ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغييرات حتى يحقق في نفسه توافقا أكبر مع مشاعره و ذبذبات نفسه ، بعد أن أحس إحساسا ملحا أن الشكل التقليدي الموسيقي لم يعد قادرا على إسعافه لنقل هذه الذبذبات وتلك المشاعر"[3]، و ينحى هذا المعنى منظر الحداثة "الشاعر أدونيس" حين قال: "إن في قصيدة النثر موسيقى، لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة بل هي موسيقى للاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة"[4] ومهما قيل يبقى الإيقاع مهما في بنية النص الشعري الذي يلبي حاجة الأذن والوجدان و الفكر والخيال، فهو الموسيقى الداخلية والخارجية على السواء التي تثير في نفوسنا تجاوبا مع التواتر النغمي المنبعث من النص، فمن خلال هذا العرض البسيط لمفهوم الموسيقى ومصطلح الإيقاع وعلاقتهما بالشعر، سأحاول أن أبرز الحركة الإيقاعية في شعر الغماري، الذي بناه على نموذج شعر التفعيلة،

(1) منهاج البلغاء لحازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط2 ، بيروت ،1981 ص :263 .
(2) مصطفى حركات ، أوزان الشعر ، مطبعة دار الآفاق ، الأبيار الجزائر ، ص : 03 .
(3) د السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ط3 ص : 192 .
(4) أدونيس ، مقدمة الشعر العربي ، دار العودة بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص : 116 .

ويبدو لي أنه من الواجب قبل الولوج في بحث الموسيقى عند الشاعر، أن نشرح بعض المصطلحات التي تبدو دقيقة وتحتاج إلى التوضيح.

الوزن :

ورد تعريف الوزن في اللسان العربي بمعنى تقدير الشيء، و يقال وزن الشيء إذا قدره، ويقال :«وزنت فلانا و وزنت لفلان، وهذا يزن درهما، والميزان المقدار، وأوزان العرب. ما بنت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتَّزن»[1]، و في التنزيل العزيز : ﴿والوَزْنُ يَوْمَئِذٍ الحَقُّ فَمَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِنُه فَأَوْلَئِكَ هُمُ المُفْلِحُونَ﴾[2]، وقد جاءت في التفسير أن الوزن يوم القيامة هو ميزان له كفتان ، وأن الميزان أنزل في الدنيا ليتعامل الناس بالعدل وتوزن به الأعمال .

أما تعريف الوزن اصطلاحا " هو المعيار الذي يقاس به الشعر ويعرف سالمه من مكسوره، وهو أحد مقومات الشعر وأعظم أركانه، و يتألف الوزن من جهة نظر القدماء من البحور الشعرية ، فكل بحر وزن شعري، والوزن كما يراه المعاصرون هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرا، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام و خضوعها إلى ترتيب معين"[3]، و يعتبر الوزن ركنا أساسيا في بناء القصيدة لا يمكن الاستغناء عليه" والوزن أعظم أركان أحد الشعر، وأولاه به خصوصيته وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه

(1) ينظر ابن منظور الإفريقي ، لسان العرب ، دار بيروت ، م 13 ، مادة وزن ، ص : 446 ، 447 ، 448 .
(2) سورة الأعراف رقم الآية : 7 .
(3) معجم مصطلحات العروض و القافية ، تأليف د ، محمد علي الشوايلة ، أنور أبو سويلم ، دار البشير 1991 م ، عمان ص : 318 .

من حسن تركيبة و اعتدال أجزائه"[1]، وعليه يمكن القول أن الوزن هو القالب والشعر هو محتوى ومادة الوزن، والوزن عند النقاد القدامى هو الوزن بالبحور الستة عشر المعروفة، وهذا 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، و بما أن هذه التفعيلة تأخذ أشكالا مختلفة فإنه من اللازم علينا أن نحدد الأشكال في لب البيت أو في آخره و ذلك من خلال القصائد التي ألفها الشعراء»[2]

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 مصرعين، والمجزوء والمشطور والمنهوك"[3]، أما في الشعر الحر تمثله التفعيلة التي تأتي في السطر الشعري مرة واحدة أو مرتين أو ثلاث مرات، وفي بعض الأحيان ينتهي البيت بجزء من التفعيلة تمتد إلى البيت المجاور هذا البيت الخطي هو «في شعر التفعيلة لا يحمل علامة واحدة إلا في نهايته ، و العلة لا تدخل إلا على التفعيلة الأخيرة»[4]

القافيــة :

للقافية تعاريف كثيرة ومختلفة أدقها تعريفا هو تعريف واضح علم العروض " الخيل بن احمد الفراهيدي" ، فعرفها بقوله : «القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من

(1) أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، شرح وتحقيق، د.صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، ج1، ط1، 1996، ص237.
(2) د ، مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص : 172 .
(3) معجم مصطلحات العروض و القافية ، ص : 46 .
(4) مصطفى حركات ، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبيعية، الجزائر، 1989، ص: 169 .

قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[1]، وللقافية جانبان مهمان يعطيانها معنى الإحساس بالنغم، نظرا لطول الحركة ، فيما يسمى بالإطلاق"[*]، أو لقصرها وإلغائها فيما يسمى بالتقييد[**]، وقد احتفل العرب قديما بالقافية، ويتجلى هذا بوضوح في شعار يفهم للشعر، من أنه كلام موزون مقفى، وللقافية أهمية كبيرة تعود إلى "الوظائف الأربع التي تقوم بها، من المشاركة في بناء الوزن، وتأدية المعنى إلى توقيع جرس الروي الموحد، وتوقيع جرس القافية مع سائر قرارات الأبيات"[2] 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 لشعور الباطني للتجربة»[3]، وبتحطيم قانون القافية التقليدي وحلت محلها قاعدة لقافية متحولة قد تظهر متناوبة، أو مشوشة لا تلزم أي ترتيب.

الجـرس :

الجرس هو مصطلح موسيقى يعني موسيقى الكلمات والحروف 'لا البحور' أي «أن الجرس لا يحمل معنى الرتوب أو التردد المنتظم كما هو في الإيقاع مثلا، بل يعني سيطرة صفة صوتية معينة على الأذن»[4] كالخفوت في حروف الهمس، وكالشدة في الحروف الانفجارية، والجلجلة في الحروف المجهورة، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل

(1) أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص: 261 .
(*) الإطلاق هو : مد الصوت وإشباع حركته الإعرابية حتى ينتج عنها حروف الوصل .
(**) التقييد هو : قطع الإعراب وعدم إشباع حركته على حرف الروي بحيث يكون التقييد وقفا في الشعر .
(2) إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ص : 214 .
(3) د ، حسن الغرفي ، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، إفريقيا الشرق المعرب ، ط 1 ،2001 ، ص :73 .
(4) يحي شيخ صالح ، شعر الثورة عند مفدي زكريا ، دراسة فنية تحليلية ، رسالة ما جستير ، دار البعث قسنطينة الجزائر ط 1 ، 1987 ، ص :295 .

حرف صفات فهناك الأصوات المهموسة(*)، وهي التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق بها، أما الأصوات المجهورة(**) وهي التي يهتز معها الوتران الصوتيان اهتزازا منتظما(1)، أما الكلمات فهي الأخرى لها إيقاعا مؤثرا في موقعها من النص، وفي دلالتها اللغوية والإيحائية وهذا ما يسمى بالجرس اللفظي.

(*) الأصوات المهموسة هي :ت ، ح ، ص ، ف ، ك ، هـ ، س ، ش ، ث.
(**) الأصوات المجهورة هي : ب ، ج ، ر ، ز ، ط ، ع ، غ ، ل ، م ، ن.
(1) ينظر ، د عبد القادر الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية ،وموسيقى شعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط1 ، 1998 ، ص:42

مقدمة

هذا البحث هو ثمرة مجموعة من العوامل الذاتية والموضوعية، أما الذاتية تتمثل في إعجابي بتلك المقولة التي ترى أن الشعر يزيد خبرتنا في الحياة ويعطينا معرفة جديدة من المعارف الإنسانية، ويكشف لنا ما هو مستور، وينبهنا إلى حاجات نعرفها نحن الناس العاديين ولكن لا نعطيها اهتماما، لأن الشاعر– الأديب– هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس كما قال ابن رشيق.

وأما العوامل الموضوعية فهي اعتقادي بأن البحث في الأدب الجزائري ما زال يتطلب الكثير من الدراسة لمعرفة ذاتنا ووجودنا، وإنصاف الشعر الجزائري المعاصر الذي يكتبه شباب المرحلة الراهنة في الوطن وعدم تجاهل إنتاجهم وحسبي من هذا البحث أن يشكل نافذة يطل منها النقاد والأدباء في كل أنحاء الوطن العربي على شعر الشباب في الجزائر الذي يعبر عن الشخصية الجزائرية ومن قناعتي بهذين الجانبين، اطلعت على بعض أعمال أدبائنا المعاصرين، فبدا لي الشاعر – مصطفى محمد الغماري – من الشعراء الجديرين باهتمام الدارسين بالدراسة، ومن ثم انكببت على قراءة دواوينه التي كانت بحوزتي فوجدت في قصائده ما يتناغم مع أحاسيسي وتصوراتي، وخاصة القصائد التي كتبها على نسق شعر التفعيلة، ومن هنا تكونت لدي رغبة كافية للخوض في غمار البحث، واخترت أن يكون عنوان بحثي هو – البناء الفني في شعر "مصطفى محمد الغماري"– وقد أرشدني ووجهني إلى ذلك

أستاذي المشرف "عبد الرحمان تبرماسين" الذي كان له يد العون في صنع خطة البحث.

- تحديد منهجي :

إن المنهج الذي سأتوخاه في هذه الدراسة هو المنهج التكاملي الذي يعتمد على النص الشعري دون إهمال المكونات الخاصة والمؤثرات الزمكانية التي تساهم بقسط لا يستهان به على فهم النص ومعرفة بناءه الفني، ومن ثم فرض علينا هذا المنهج تقسيم البحث إلى بابين يشمل كل باب على فصلين، ويتقدمها مدخل يتناول مسيرة الشعر الجزائري المعاصر وينير الرؤية أمام القارئ في تشكيل فكرته عن هذا الشعر، ويأخذ بيده لفهم طبيعة الموضوع الذي يهدف إلى دراسة البناء الفني لواحد من شعراء الشباب، وتلك أمنية الباحث وغاية البحث، ففي الباب الأول الذي خصصته لدراسة البنية اللغوية، سأتناول فيها بنية الأفعال والأسماء، وبنية التراكيب والظواهر اللغوية التي شكلت في قصائد الشاعر بعدا فنيا، أوصلته إلى مستوى الإبلاغية.

وفي الباب الثاني خصصته لدراسة البنية الإيقاعية والصورة الشعرية في شعر مصطفى الغماري، لأن البنية الإيقاعية تمثل جانبا فنيا لا يستهان به في البناء الفني للقصيدة وجعلها متناغمة وتثير في الحس مسامع نغمية تسهم في إبراز جمال الصورة ووقعها في النفس، ولفتا للانتباه فإني سأتعرض للقصائد الحرة المبنية على التفعيلة فقط، والبحور التي تنتمي لها. ثم أدرس القافية والوقف وأنواع التدوير الواردة في شعر الشاعر –مصطفى محمد الغماري–.

وفي الفصل الثاني والأخير: سأتناول فيه الصورة الشعرية، وسأتحدث فيها عن تصويره الشعري الذي لا يتمثل فقط في التشبيه والاستعارة والمجاز، لأن صوره تعتمد على ما يسمى بتجارب الحواس، التي تتداخل فيما بينها لخلق صور مركبة من حاستين أو أكثر، وسأتابع بعد ذلك ظاهرتين تشيع في تشكيل صوره وهما ظاهرة التجسيم والتجسيد والتشخيص، فسأدرس كل ظاهرة على حده، وسأوضح الفرق بينهما ثم أنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن الرمز وأنواعه ووظيفته في الشعر

الخاتمة : هي حوصلة من النتائج التي توصل إليها البحث.

المصادر والمراجع :

اعتمدت هذه الدراسة على مراجع كثيرة عامة ومتخصصة في النقد الأدبي قديمه وحديثه، أذكر منها: دلائل الإعجاز لـ عبد القاهر الجرجاني – كتاب الحيوان للجاحظ – تحليل الخطاب الشعري 'إستراتيجية التناص' لمحمد مفتاح، والخطاب الشعري عند محمود درويش للدكتور محمد فكري الجزار، والخطيئة والتكفير لـ عبد الله الغذامي، والبنيات الأسلوبية لمصطفى السعدني "تحليل الخطاب والكثافة والتفاعل والفضاء" لمحمد العمري، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب لمحمد بنيس والموسيقى الشعرية لإبراهيم أنيس ...الخ .

الصعوبات:

لا يخلو أي بحث من الصعوبات لذا، لا أشكو من وقعها رغم تعددها لأنني استطعت مواجهتها بعزم وإرادة، ومعتمد على ما تركه الأول للآخر" من سار على الدرب وصل".

كلمــة شكر :

أقدم شكري إلى كل من ساهم في مد يد العون في إعداد هذا البحث من قريب أو من بعيد وأخص بالذكر أستاذي المشرف –عبد الرحمان تبرماسين– الذي وجهني إلى تخطي بعض الصعوبات، وكان له علي جليل الفضل في إرشادي وتوجيهي، وعلى الله توكلت وإليه أنيب.

الخـــاتمة

بعد هذه الجولة الممتعة في رحاب قصائد الغماري التي بناها على –نموذج شعر التفعيلة– أتمنى أن أكون بهذه الدراسة قد توصلت إلى الكشف عن بعض الجوانب الفنية لشعره، وإني أؤمن أن الخاتمة ليست نهاية فكرة البحث، ولكنها نتائج تصور مفاهيم تتولد منها أفكار وأحكام أخرى. وعلى الرغم من أن الدراسة كانت مقتصرة على شعر التفعيلة دون الشعر العمودي إلا أنها كانت واسعة ومتشعبة أحيانا، وقد تحريت فيها الإيجاز والدقة بغية إعطاء المتلقي فكرة مركزة قد توحي له بأفكار أخرى، وابتغاء تحديد منهج سليم، فقد كانت لي رؤية في جعل التمهيد مدخلا إلى الشعر الجزائري المعاصر مع الالتفات قليلا إلى الشعر العمودي الذي سبق هذه المرحلة، مما جعلني أدرك الفارق الكبير بين المرحلتين، وقد توج التمهيد بنتائج أهمها:

توصلت إلى أن هناك فرق بين شعر المرحلتين مضمونا وشكلا، حيث نجد أن شعر ما قبل الثورة وأثنائها قد اتسم بالتقريرية والمباشرة، بينما كانت فترة ما بعد الاستقلال تمثل حياة جديدة لجيل جديد من الشعراء، حيث نلمح تطورا واضحا للتجربة الشعرية الجزائرية ابتداءً من فترة السبعينات ثم جاء النضوج الفعلي في فترة أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات أين فتحت الأبواب على الحداثة الشعرية.

أما عن فصول البحث فقد توصلت إلى مجموعة من النتائج نذكر منها:

في الباب الأول الذي خصصته لدراسة البنية اللغوية بشقيها الصرفي والتركيبي، أن اللغة الشعرية عند 'الغماري' كانت عميقة الإيحاءات والدلالات، والتعبير عن عالمه النفسي،

لبعدها عن وضعها المعجمي المتعارف عليه، ونجد الشاعر أنه يطوع العناصر الصوتية والصرفية لخدمة فنه، فنلاحظ المفردة لا تتوقف عند حدود دقتها الدلالية، وإنما تكتسي ظلالا وجمالا شعريا في السياق الذي يحتويها خاصة من جهة إيقاعها الصوتي وهي ظاهرة قلما يعتني بها الأدباء إلا من أوتي مقدرة فنية وإحساسا مرهفا وذوقا رفيعا، وقد 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 دراسة البنية التركيبية كشف البحث عن الأسلوب الذي اتخذه وسيلة التعبير عن أفكاره أنه كان أصيلا في جل إنتاجه ومحتفظا بملامح شخصيته، كما تميزت تراكيبه بالربط المحكم المتداخل المتواصل مما يكشف الدلالات الإيحائية وارتفاع الموجة الانفعالية التي جسدها الشاعر وفق ظواهر فنية منها أسلوب التقابل والتضاد الذي يتخذ داخل النص الشعري شكل صور ومشاهد متقابلة تجسد موقف الشاعر من واقعه.

أما الفصل المخصص لدراسة البنية الإيقاعية، فقد توصل البحث إلى أن الشاعر كان يؤثر من الألفاظ ما كان ذو إيقاع ملائم ونغم عذب، كما تناولت الدراسة البحور الشعرية والقوافي وتوصلت إلى أن هناك تكوينا في الغناء الشعري حسب التموجات الانفعالية التي تسيطر على الشاعر والموضوع الذي يتناوله، فنجده يبدأ القصيدة بحماس فياض وينهيها بغناء رقيق عذب، ونرى في قوافيه المد الكثير والحروف الساكنة وتنوع الروي وظاهرة التكرار وبعض عناصر البديع التي ساهمت هي الأخرى في تجميل الأسلوب.

أما في الفصل الأخير المتعلق بدراسة الصورة الشعرية، فقد توصل البحث في مفهوم الصورة بأنها معطى مركب من عناصر كثيرة من الخيال واللغة والفكر والموسيقى،

وبتعبير أدق هي تعبير عن رؤية أو تصور ما تبعا لثقافة الشاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الجمالي عنها، كما كشف البحث عن الصورة الشعرية الغمارية بأنها تعتمد على رؤية جديدة في إبداع الصورة تعتمد بالدرجة الأولى على تراسل الحواس وتبادلها، وعن طريق التجسيد والتشخيص والرمز قصد إحداث التأثير في نفسية المتلقي، ولقد وظف الشاعر الرمز بكل أنواعه وكان ذو دلالة خصبة وخاصة رموز التراث وبعض شخصياته بدافع الرغبة في التواصل معه، وبذلك كان الرمز أحد الأدوات الفنية المعبرة عن فكر الشاعر و شعوره، نظراته ومتاعبه، آماله والأمة وما يجيش في دخيلته من رؤى وأفكار، وكيف يعيش في فترات الضياع والغربة والانهزام.

أخيرا لست أدعي الكمال فيما توصلت إليه من نتائج قد يشوبها النقص، ونرجو أن تكون بداية لعمل موسع يدرس الموضوع فيصل إلى نتائج أدق تستحق التقدير والتتويج.

مدخل إلى الشعر الجزائري المعاصر :

إن المتتبع للحركة الأدبية عامة والجزائرية خاصة يلاحظ أن أكثر الأجيال حيوية ونشاطا في مجال الإبداع الفني والأدبي هو جيل الشباب– جيل الحداثة الشعرية –، وأن الدراسة المنهجية لشعر "مصطفى محمد الغماري" هي ضرورة إحاطة هذه الدراسة بعنصري الزمان والمكان، وأعني بذلك أن تكون الدراسة مرتبطة بحركة الشعر الحر في الجزائر وكيف كان الاتجاه السائد قبل ظهور هذا الشعر، وأعني بذلك الشعر العمودي على اعتبار أن الشاعر الغماري قد أبدع في الشعر العمودي والحر، والذين يشكلان معركة صراع بين القديم والجديد والحق أن الدارس للشعر العمودي في الجزائر من عهد الأمير عبد القادر إلى شعراء الحركة الوطنية يجد تطورا ملحوظا في المضامين " فالتطور الذي أصاب القصيدة كان منصبا عن المضمون دون الشكل"[1]، أما لغته الشعرية قد "اتسمت في أغلبية هذا الشعر بالمباشرة والتقرير والوضوح والتحديد، وابتعدت في أغلب حالاتها عن طبيعة لغة الشعر التي تتطلب لغة إيحائية وتصويرية رامزة "[2]، ولعل نظرة في ديوان محمد العيد آل خليفة ومفدى زكريا وصالح خرفي وأحمد سحنون، تذهب في كثير من نماذجها إلى ما ذهبنا إليه، وهذا يعود بطبيعة الحال إلى عدم التفاتهم إلى الجانب الفني "أي المعني بالصورة والخيال، وإنما كان اهتمامهم منصبا على الأفكار والمعاني والقواعد العروضية والنحوية"[3]، هؤلاء الشعراء الذين لم يحلقوا بخيالهم في عوالم رحبة يجنون منها الصور الخلابة وإنما كانت صورهم تتصف "بالوضوح، والتحديد،

([1]) الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1988 ص 191 .
([2]) د . محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية دار الغرب الإسلامي، ط1، 1985 ، ص 426 .
([3]) المرجع نفسه، ص 426 .

والحسية، والشكلية والثبات، والجمود ترتبط أيضا بخيال الشاعر التقليدي"[1]، وكانت هذه الكوكبة التي دعت إلى الثورة وسايرتها في مسيرتها الطويلة، يقول محمد العيد آل خليفة:

يَا قَوْمُ هُبُّوا لاغْتِنَامِ حَيَاتِكُمْ فَالْعُمْرُ سَاعَاتٌ تَمُرُ عِجَـالاَ

الأسْرُ طَالَ بِكُمْ فَطَالَ عَنَاؤُكُمْ فُكُّوا الْقُيُودَ وَحَطِّمُوا الأغْـلاَلَ

الشَّعْبُ ضَجَّ مِنَ المَظَالِمِ فَانْشِدُوا حُرِّيَةً تَحْمِيهِ وَاسْتِقْلاَلَ[2]

كما نلاحظ أن الشعر الجزائري قبل سنة 1954 ميلادي لم يخرج عن إطار الشعر ذي الشطرين في شكله، وهذا راجع إلى أن الشعر "الجزائري في مراحله المختلفة، كان مرتبطا بالحركة الوطنية ومعبرا عن مسيرتها فكان صوتها المنافح وأداتها المبلغة إلى وسائلها الأخرى، فارتبط الشعر بمفهومها عن الأصالة والتراث، وعمق من ميله إلى الأدب القديم كرد فعل ضد وسائل التبعية الاستعمارية"[3]، لذلك كله لم تكن حركة الشعر الحر في هذه المرحلة بارزة على غرار ما انتشرت في العالم العربي، ويتفق الباحثون على أن أول شاعر سبق إلى كتابة الشعر الحر هو "أبو القاسم سعد الله"، "ومما يدل على أن القصيدة الحرة كتبت عام 1955، أو قبلها بقليل، فالنموذج الأول المنشور من الشعر الحر هي قصيدة "طريقي لأبو القاسم سعد الله"[4]، ويمكن القول أن القصيدة الحرة في الشعر الجزائري قد تطورت مع جيل الشباب الذي كان خارج الوطن حيث يتواجدون بالأقطار العربية فتأثروا في إنتاجهم برواد حركة الشعر الحر في الوطن العربي ككل، وبمجيء الاستقلال كانت فترة النهوض بالقصيدة مع جيل من الشعراء الموهوبين أمثال: أحمد حمدي، عبد الله العالي رزاقي، أزراج عمر سليمان جوادي، حمري

([1]) د . محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 467

([2]) د .أبو القاسم سعد الله ، شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة ، الدار العربية للكتاب ، ط3 1984 ص: 46

([3]) شلتاغ عبود جراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985 ص : 67

([4]) المرجع نفسه ، ص: 70-71.

بحري، محمد زيتلي، عمار بن زايد، عياش يحياوي مصطفى محمد الغماري، وقد نشطت حركة الشعر الحر في فترة السبعينيات وتحرر الشاعر من القيود التي كبلته حقبة من الزمن، هذا الجيل من شعراء الشباب كان مدفوعا بحب التخطي والتجاوز المتصل بالتراث الشعبي والفصيح والمتفاعل مع الآداب العالمية، هي – إذا – تجربة شعرية معاصرة نلمس فيها "هموم الذات الانفرادية المحضة، في وحدتها وعبثها، في جنونها وكآبتها، يتسع الشعر معهم للإحاطة بموضوعات مهملة من وقائع الحياة اليومية للمدينة أو يغرف من معين المتصوف، أو من الأساطير القديمة، أو يعبر عن الأفق المسدود الذي انغلق أمام طموحات الشباب وآمالهم"[1]، وخلال سنوات 'الثمانينات والتسعينات' واصل هذا الجيل عطاءه الإبداعي مع شعراء آخرين ظهروا إبان هذه الفترة فتولدت تجربة شعرية قاعدتها الأولى لا بداية ولا نهاية للمغامرة الإبداعية، لذلك نلحظ عند غالبية شعرائنا ديمومة التوتر، يقول عثمان لوصيف:

نَبْدَأُ مِنْ جُنُونِنَا

مِنْ صَخَبِ الرَّعْدِ

نَسْقُطُ فِي الدُّرُوبِ

نَزْحَفُ فِي دِمَائِنَا

نَأْكُلُ عُشْبَ الأَرْضِ

نَصِيرُ فِي تُرَابِهَا تُرَابَا

نَسْمَعُ فِيهَا غَمْغَمَاتِ النَّبْضِ

(1) شربل داغر، قصيدة الشباب، ' أسئلة الحداثة وتحدياتها 'مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية المغرب، ع: 82 ،83 1991، ص: 8،9

نَسْمَعُ فِيهَا الرِّيحَ وَالعُبَابَ

نَبْدَأُ مِنْ تُرَابِنَا

نَبْدُأُ مِنْ حِدَادِنَا

نَبْدَأُ مِنْ عِنَادِنَا

نَبْدَأُ مِنْ جَحِيمِ هَذَا الرَّفْضْ[1]

وعموما كانت أبرز سمة تطبع شعر الشباب المعاصر هي الانفتاح على المأثور قديما وحديثا وعلى الصعيدين العربي والعالمي، وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري المعاصر "ومهما يكن من أمر فإن القصيدة الجزائرية حققت الكثير من التطور على يد هذا الجيل خاصة في جانب البناء الفني، بخلاف ما كان عليه الأمر لدى الشعراء في فترة السبعينات"[2]، هذا البناء الفني الذي قامت عليه القصيدة الجزائرية المعاصرة يشكل انتصارا للقصيدة الحديثة منها: الاتجاه الدرامي الذي ينعكس في بناء الصور الفنية عن طريق أسلوب التقابل والتنافر والتضاد واللمح السريع 'قصيدة الومضة' والبناء الحلمي والطفولي والرمز بمختلف أنواعه وأشكاله، وفي ضوء دراستي لشعر هذه المرحلة اخترت أن أكتب عن الشاعر مصطفى . محمد الغماري .، وهو واحد من شعراء الشباب الذي اقتحم مجال الإبداع الشعري منذ مطلع السبعينات وظهرت دواوينه تباعا منذ صدور أول ديوان له وهو "أسرار الغربة" وللشاعر دواوين شعرية منها:

نقش على ذاكرة الزمن ---------- 1978

(1) عثمان لوصيف ، شبق الياسمين ،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1986 ، ص : 18-19

(2) ينظر عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا) ط1- مطبعة هومة الجزائر، ط1، 1998 ، ص: 8

أغنيات الورد والنار ----------1980

قصائد مجاهدة ---------- 1983

بوح في موسم الأسرار ---------- 1986

أسرار الغربـة ---------- 1982

أرجوزة الأحزاب ---------- 1994

الهجرتان ---------- 1994

عرس في مأتم الحجاج ---------- 1982

حديث الشمس والذاكرة ---------- 1982

ويبقى أن أنبه إلى أني اعتمدت في بحثي هذا على بعض الدواوين على اعتبار أنها تحوي بعض القصائد التي بناها على نموذج شعر التفعيلة، وهذا هو مبحثي في الدراسة، ومن هذه الدواوين التي اعتمدتها: أسرار الغربة، بوح في موسم الأسرار، قصائد مجاهدة، مقاطع من ديوان الرفض، حديث الشمس والذاكرة.

وقد تتبعت القصائد الحرة جميعا، وحاولت فيها قدر المستطاع إبراز الجوانب الفنية التي بني عليها شعر"مصطفى محمد الغماري" الذي جاء على نسق الشعر الحر، وأعترف قبل كل شيء أن هذا غير كاف، فهناك جوانب أخرى هامة ومتعددة تستحق الدراسة والالتفات والله من وراء القصد، وهو المستعان.

المصـادر:

- القرآن الكريم

(أ) – دواوين الشاعر:

01 – مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربى، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982.

- قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982.
- بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، 1985.
- حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

(ب) – المصادر القديمة:

1. ابن منظور، لسان العرب، م13، دار بيروت للطباعة والنشر، 1990.
2. ابن رشيف القيرواني: الغدة، ط1، تحقيق صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال بيروت ، 1996 .
3. ابن جني: الخصائص، ط2، ج1، دار الهدى بيروت لبنان (د ت).

- المنصف، ط1، ج1، تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده مصر، 1954.

5. ابن قتيبة عبد الله بن مسلم: أدب الكاتب، ط1، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة بيروت، 1982.

6. ابن سنان الخفاجي، شرح الفصاحة، تصحيح عبد المعتال الصعيدي (د،ت).

7. ابن هشام جمال الدين الأنصاري: مغني اللبيب، ط5، دار الفكر، بيروت، 1979.

8. ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، م2، ج8، عالم الكتب بيروت، 1979.

9. أبو عثمان عمرو الحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، القاهرة، 1948.

10. أبو العباس محمد بن يزيد الميرد: الكامل في اللغة والأدب، ط1، ج1، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، مكتبة المعارف بيروت ، 1997.

11. ابن عقيل: شرح ابن عقيل، ط1، ج2، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار العلوم الحديثة بيروت لبنان (د ت) .

12. ديوان: أبو عبادة الوليد ابن عبد الله البحتري، ط1، م2، شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، 1995م.

13. ديوان: أمرئ القيس، شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت (د،ت).

14. ديوان: طرفة بن العبد، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982م.

15. بشار بن برد: الديوان، شرح وتحقيق محمد ناصر الدين، دار الكتب، العلمية بيروت (د ت).

16. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السبع محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت، 1978.

المراجع:

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلومصرية القاهرة، 965.

– أسرار اللغة ، ط7، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1985.

3. إحسان عباس: فن الشعر، ط2، دار الثقافة بيروت لبنان، 1985.

4. أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض و القافية، دار البشير للنشر عمان الأردن، 1991.

5. إليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي، ط2، دار الثقافة بيروت لبنان، 1983.

6. أحمد محمد الشيخ: في علم القافية ،منشورات السابع من أبريل ،1993 .

7. أحمد آمين: ظهر الإسلام، ط5، ج3، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، 1969.

8. أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب ، ط3 ، الدار التونسية للنشر 1985.

9. الوناس شعباني: تطور الشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

10. أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، ط3، الدار العربية للكتاب الجزائر، 1984.

11. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991.

12. الطاهر يحياوي:– البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

– شعراء و ملامح ، ط1 ، مطبعة أومزيان، الجزائر، 1984.

14. أشرف ماهر محمود: أنماط الشرط عند طه حسين، دراسة نحوية نصية من خلال (الأيام و الوعد الحق)، كلة الآداب جامعة آلمنيا (د ت).

15. آمين محمد زكي العشماوي: قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني دار النهضة العربية بيروت، 1983.

16. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ،ط2 ،الهيئة المصرية، رسالة ماجستير العامة للكتاب، 1979.

17. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث،ط1، الدار العربية للكتاب تونس، 1984.

18. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير بيروت، 1983.

19. جمال مباركي: التناص وجماليته، ط1، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

20. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي بيروت، 1994.

21. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط1، إفريقيا الشرق المغرب ، 2001.

22. حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث دار الفكر العربي، 1938.

23. خالدة سعيد: حركية الإبداع ، ط2 ، دار العودة بيروت، (د ت).

24. سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية ، ط1 ، منشورات دار عويدات الدولية بيروت باريس، 1991.

25. شفيع السيد: التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ط4، دار الفكر العربي 1995.

26. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة القاهرة، 1968.

27. شلتاغ جراد عبود: حركة الشعر الحرفي الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.

28. شحدة فارع: مقدمة في اللغويات المعاصرة ،ط1،دار وائل للنشر بيروت، 2000 .

29. صبيح التميمي: هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، ط2، ج3، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1990.

30. صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 .

31. صالح فاضل السامرائي: معاني النحو، ج1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بغداد (د ت).

32. صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب بيروت، 1995.

33. صلاح عبد القادر الخالدي: نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الشهاب، باتنة، 1988.

34. عبد الإله الصائغ: الصورة الفني معيارا نقديا، ط1، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1987.

35. عبد القادر الجليل: هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان الأردن، 1998.

36. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط1، الدار العربية للكتاب، 1982.

37. عبد العزيز المتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية بيروت، 1984.

38. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير، ط1، النادي الأدبي الثقافي المملكة العربية السعودية، 1985.

39. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراء القصيدة، ديوان المطبوعات الجامعية وهران، 1984.

40. على شلق: – الشم في الشعر العربي، ط1،دار الأندلس بيروت لبنان 1984.

–السماع في الشعر العربي، ط1، دار الأندلس بيروت لبنان، 1984.

–اللمس في الشعر العربي، ط1، دار الأندلس بيروت لبنان، 1984.

43.علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ط3، دار الأندلس بيروت لبنان، 1983.

44.عباس بيومي عجلان:الأداء الفني للنص، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1994.

45.عادل جابر: الجامع في اللغة العربية، ط4 ،دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1996.

46.عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر الشباب نموذجا)، ط1، مطبعة هومة الجزائر، 1998.

47.عثمان لوصيف: شبق الياسمين،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986.

48.عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي، منشورات النبيل الجاحظية، مطبعة الدراسات، الجزائر، 2000.

49.عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر،ط1، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة باتنة، 2002، (طبع بدار الفجر، القاهرة، 2003).

50.عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر،

51.عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوفان بين الشكل والمضمون، ط1، دار هومة الجزائر، (د ، ت).

52.علي بن الجهم: الديوان، ط2، تحقيق خليل مردم بك، دار بيروت

53.عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، 1998.

54.كمال عجالي: أبو بكر مصطفى بن رحمون (حياته شعره) ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

55.محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر دار سارس لنشر، تونس، 1985.

56.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر (د ت).

57.محمد الحبيب بن خوجة: منهاج البلغاء لحازم القرطاجي، ط2، دار الغرب الإسلامي، 1981.

58.مصطفى السعدي: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث منشأة المعارف الإسكندرية (د ت).

59.مصطفى السعدي: المدخل اللغوي في نقد الشعر ،(قراءة بنيوية) ط1، منشأة المعارف الإسكندرية القاهرة، (د ت).

60.محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، ايتراك للطباعة والنشر مصر، 2001.

61.مصطفى حركات: قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1989.

62.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط4، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969.

63.ميشال عاصي: المفاهيم الجمالية والنقدية وفي أدب الجاحظ، ط2، مؤسسة نوفل بيروت، 1981.

64.محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي الجزائر، 1985.

65.محمد أودينة: التصوير بالكلمات، ط1، إصدارات رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، 2003.

66.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، 1987.

67.نور الدين عصام: أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب، دراسة لسانية لغوية المؤسسة الجامعية للدراسات لبنان، 1982.

68.يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، رسالة ماجيستر، ط1، قسنطينة، 1987.

الكتب الأجنبية المترجمة:

01- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار طبقال البيضاء، 1986.

02- أوستين وارن رينيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي مطبعة الطرابلسي دمشق، 1972.

03- جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمت محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، بيروت (د ت).

دوريات "مجلات وجرائد وملتقيات"

1. مجلة الوحدة: المجلس القومي للثقافة العربية، المغرب، ع83،82/1991.

2. مجلة الثقافة الإسلامية:العدد 38، محرم/صفر 1412هـ، تموز/آب1991م.

3. مجلة الأدب الإسلامي: العدد 18، 1419هـ، المجلد الخامس/المنتدى الإسلامي، مكتب الرياض.

4. مجلة الفيصل السعودية: العدد 77 ذو القعدة 1403 هـ، سبتمبر 1983.

5. جريدة النصر اليومية: الاثنين 30 ديسمبر 1991.

6. محاضرات الملتقى الوطني الثاني السمياء والنص الأدبي، 15،16أفريل2002، نبض النص، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 15، 16 أفريل 2002.

مقدمـــــــــة

مدخل إلى الشعر الجزائري المعاصر

البـــــــــــــــــــــــــــ

ـــــاب الأول

1 ـ البنـــيـــــة اللغـويـــــة

{ في شعر مصطفى محمد الغماري }

الفصـــــــــــــــــــــــــــــــــل الأول

1 ـ البنـيـــة الصرفيـــة

أـ بنيـــــــة الأفعـــــــال

ب ـ بنيـــــة الأسمـــــاء

الفصـــــــــــــــــــل الثانـــــــــــــــــــــــــي

1- البنـيـــة التركيبيـــة

أـ الجملة الاسمية وصورها

ب ـ الجملة الفعلية وصورها

جـ ـ أسلوب التقابل والتنافر والتضاد

البـــــــــــــــــــــاب

الثانـــــــــــــــــــي

- البنـيـــــة الفنية

{ في شعر مصطفى محمد الغماري }

الفصـــــــــــــــــــــــــــــــــل الأول

ـ البنـيـــة الإيقاعيـــــــة

أ- مفهوم الوزن و الإيقاع

ب- الموسيقى الخارجية في شعر الغماري

ج- القيم الصوتية و موسيقى النظم و الأسلوب

الفصـــــــــــــــــــل الثانـــــــــــــــــــــــــــي

الصـــــــــورة الشعريـــــــة

أ- مفهوم الصورة الشعرية

ب- الصورة الشعرية في شعر الغماري

ج- الرمز في شعر الغماري

الـخـــــاتمـــــــــة