مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري

العدد الثامن، يناير 2017

الانزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري

(ديوان أسرار الغربة أنموذجا)

الأستاذ: نور محمد

جامعة تلمسان

ملخص:

على الرغم من تباين آراء الباحثين حول مفهوم الإيقاع وطرق توليده، إلا أنهم يؤكدون على أن الصفة الطبيعية له هي الصوتية المتناغمة التي تكسبه كثيرا من الجمالية، ولذلك فإن هذا التناغم الصوتي هو الذي يخلق انزياح الإيقاع باعتباره أصواتا متفردة تخلق المفاجئة والدهشة. وقد نحا الشاعر مصطفى الغماري هذا المنحى فنسج انزياحاته الصوتية على الزحافات والتجنيس والوقفات الدلالية والعروضية...

Abstract:

Despite the divergent views of researchers around the concept of rhythm and methods generated , but they contend that the natural character of his sound is harmonious , which earns much of the aesthetic , so this is the voice of harmony that creates a shift of rhythm as a unique voices create a sudden and surprising. Poet Mustafa Ghemari has tended this acoustic trends deviation on paronomasia and significant stops and Prosody...

Résumé :

Le concept de rythme et les méthodes de sa génération ont fait toujours de polémique entre les chercheurs qui sont néanmoins restés unanimes sur le caractère inhérent de sa musicalité harmonieuse, source de sa dimension esthétique. Le Poète Mustafa Ghemari en est l'exemple avec les *écarts* que son œuvre manifeste.

توطئة:

تؤثر الموسيقى تأثيرا فعَّالا في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، و تتضافر فيه الأصوات اللغوية– وفق نظام خاص– لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالإيقاع الذي تتفاعل فيه الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من تضام الصوت إلى الصوت، مرورا بتعانق الكلمة بالكلمة، وانتهاءً بتشابك الجملة بالجملة، مع ما ينضاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية و محاورها الاستبدالية.

ومن خلال هذه التناغمات ينتج الإيقاع الشعري، الذي يستثير المتلقي، ويبعث فيه مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة النغم من شدة ولين. و بهذا يضفي الإيقاع الموسيقي قوة جمالية يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه.

ونجد عز الدين إسماعيل يعترف بأهمية هذا الجانب قائلا "إن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية"[1]، وهو ما ذهبت إليه نازك الملائكة التي اعتبرت الشعر ليس عاطفة وحسب، وإنما عاطفة ووزنها وموسيقاها[2].أما كوهن فقد اعتقد أن الشعر الكامل هو الشعر الذي يستغل كل أدواته في الإشارة إلى الجانب الصوتي والدلالي.

ونظرا لهذه لأهمية الإيقاع، وباعتبار أن الشاعر مصطفى الغماري يوظف موسيقاه الشعرية بشكل مخالف لعادية اللغة، وقد أثرى الأدب الجزائري المعاصر بتجربته الإبداعية، ارتأيت أن

أعالج شعره من جوانب غير مطروقة تسلط الضوء على ظاهرة الانزياح الموسيقي التي وظف الشاعر فيها تجلياتها الفنية وأبعادها الجمالية.

إنّ أيّ ّقراءة لخطاب فنّي على تعدّد القراءات تهدف إلى الكشف عن الإبداع، وإن اختلفت وسائل كل قراءة؛ لذلك فالإشكالية التي يطرحها هذا البحث، ما هي جماليات وانزياحات الإيقاع في الشّعر الغماري ؟ وهذا إشكالية عامة يمكن تجزئتها إلى أسئلة أكثر تخصيصا، كيف عبّر الغماري عن موضوعاته؟ وهل يمكن تحديد بنية إيقاعية لشعره؟ ما مدى تميّزه ؟ والإجابة عن هذه الأسئلة لن تكون حاسمة إلاّ بعرض شعره بالتحليل والدراسة الجادة، لأن البحث فيه لا يزال بكرا .

وقد تجاذبت مصطلح الإيقاع تعاريف متعددة لعل أرجحها أن"الإيقاع وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[3]، أو هو"ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"[4]. ويمكن الارتكاز في بنية الإيقاع الشعري على مجالين متلازمين، مجال خارجي ظاهر وآخر داخلي خفي:

أ- **<u>الموسيقى الخارجية</u>**: وهو ما يتصل بالوزن الذي يمثل مرتكزا إيقاعيا في النص، على الرغم من كونه جزءا من حركة أكبر، إلا أنه نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة. وهنا الصلة الحقيقية بين مجالي بنية الإيقاع، الخارج تجسيد للداخل، والظاهر كشف للباطن ضمن علاقة بين التجلي و الخفاء[5]. ومن مكونات الموسيقى الخارجية:

1-**<u>الأوزان</u>**: رأى النقاد القدامى أن الشعر هو ما اشتمل على الأوزان والقوافي[6]، وأكد المحدثون هذا القول وعمّقوه، فقد ذكر ريتشارد أن "الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"[7]. وشبه كولوردج الوزن في صلته مع الشعر بالخميرة في علاقتها بالطعام، فهي مسيخة المذاق ولا تساوي شيئا في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب[8].

ومهما يكن من أمر، فإن الذي نلحظه في جل قصائد الغماري اختلافها في طريقة نظمها عن قصيدة الشطرين، فقد عمد إلى ما يسمى ب"القالب القطعي"، حيث يقسم فيه القصيدة إلى عدة مقطوعات، وكل مقطوعة تتألف من عدة أبيات تستقل عن الأخرى في القافية والروي، وعدد أبيات تلك المقطوعات –غالبا– ما يكون ثمانية أو أربعة حتى نهاية القصيدة.

وحين ننظر في ديوان أسرار الغربة نجد أن نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر هي على النحو

الوافر	الكامل	البسيط	الطويل	الخفيف	المتقارب	الرمل	الرجز
%34.1	%21.7	%18.6	%9.3	%6.2	%3.1	%3.1	%3.1

الآتي [9]:

ونظرة بسيطة في هذه النسب تبين لنا تقدّم بحر الوافر الذي يعد من "البحور... الموفورة الحظ في كل العصور، يطرقها أغلب الشعراء ويكثرون النظم منها"[10] . ولعل غلبة هذا البحر في الديوان يرجع إلى أن بحر"الوافر ألين البحور وأكثر مرونة، يشتدّ إذا شددته ويرق إذا رققته، وهو في كلا الحالتين يشيع فيه نغم جميل وموسيقى عذبة تنساب في أطواء أجوائه"[11]، وهذا ما يناسب "الطبيعة الغمارية" "حيث أصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقى نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته"[12]. مما يسمح لنا بالقول أن هذا التوافق في النظم على الوافر قد يكون له ما يسوّغه نفسيا من الارتباط الوجداني القوي في العصور الأولى، وهي عصور كان إيقاع الوافر فيها يعتدّ به حتى صار من الأوزان القومية[13].

وحضور بحر الكامل في ديوان الشاعر له ما يبرره، فهو على صلاحيته للتعبير عن مختلف المضامين يتناسب مع المواقف الانفعالية الجادة...كالتحدي والفخر والمعاناة"[14]. "ودندنة

تفعيلاته من النوع الجيد الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكنه فصلها عنها بحال من الأحوال."[15]، فهو حين يردد هذا الطبق الإيقاعي...يدرك أنه لم يكن إلا ليعبر عن وجدان طافح، وفيض من العواطف عاصف... كانت كامنة في النفس ثم استثيرت فثارت"[16]. لكن يبدو أن هناك سببا آخر ساهم في رفع نسبة ورود هذا البحر، وهو سهولته المواتية للطابع الانسيابي للشعر الغماري، والتي يكون مردها إلى كون هذا الوزن من البحور الصافية، كما قد يكون من العوامل المفسرة لهذه الظاهرة تسلط إيقاع هذا الوزن على ذاكرة الشاعر بفعل الإكثار من حفظ الموروث الشعري أو النظم في أوقات متقاربة[17].

واحتفال الشاعر ببحر البسيط وبحر الطويل له ما يسوغه فنيا أيضا، إذ يجمع الغماري بين القوة والرقة والحماسة، وهي صفات متوفرة في بحري الطويل البسيط اللذان يعدان بحري الجزالة والفخامة، ويغلب على المنظوم منهما الرصانة والمتانة وشدة الأسر[18]، غير أن الثاني يفوق الأول رقة وجزالة، إذ يحمل شحنا من الأصوات المنسجمة المتناغمة الرطبة... التي ترتبط بها الأذن وتشد إليها الجنان"[19]. ومن الموسيقى الخارجية أيضا:

2-القافية: تعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، وهي جزء إيقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشعر، ولازمة من لوازم البناء الشعري، وحتى في حركة الشعر الحر لم تختف القافية. وسميت القافية كذلك "لأنها تقفو أثر كل بيت، وقال قوم، لأنها تقفو أخواتها"[20]، أما حدّها فهي"من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[21] .

وأعتقد أن الغماري اعتنى بقوافيه عناية تلفت النظر، بل لعلّه أعنت نفسه في عدد منها انسجاما مع روح العصر، بحيث أنه – وعلى عادة شعراء "أبولو"– نوّع القافية في القصيدة الواحدة، مما يدل على حرص الشاعر على الخروج من رتابة وملل القافية الموحدة التي التزم بها الشعر العربي القديم، حيث يقسم الشاعر القصيدة إلى مقطوعات وكل مقطوعة تتنوع قوافيها. ومن أهم حروف القافية:

3-حرف الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر مع قوافي الأبيات جميعا"[22]. ولكن الغماري قد "يلتزم... بحرف روي واحد في أسطر عدة، لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين، ولكن سرعان ما ينتقل منه إلى أصوات أخرى، فإذا هو استمر في القصيدة كلها يستخدم جرسا واحدا في نهاية أسطرها فإنه يكون عندئذ عرضة للوقوع في الرتابة والإملال"[23]. ولذلك نوّع شاعرنا من الروي في القصيدة الواحدة، فبين مقطع وآخر تراه "يرتحل" و"ينزاح" من روي إلى روي حسب ما يخدم غرضه الشعري وحالته الشعورية.

و تحتل النون الصدارة، إذ وردت رويا بنسبة 29% ومن الخصائص الصوتية للنون أنه جهير أغنّ متوسط بين اللين والشدة. وتحتل "الراء" الترتيب الثاني، إذ وقعت رويا بنسبة 19.3 %، غير أن للراء كثيرا من الشركاء ممن يفتقدون مثلها إلى صفة الشدة والانفجار وقوة الجهر كاللام بنسبة 05% والتاء بنسبة 4.02% ثم الميم بنسبة 3.71%. ولئن وردت الهاء- وهي مهموسة- رويا بنسبة 13.82% وأضفنا إلى المعطيات السابقة النسبة العالية لحركة الرفع المقدرة ب 29.34% تساءلنا "فهل زاوَجَ الغماري بين الرقة والقوة والهدوء والانفجار، والتصوف[24]، وهل الرفع -عنده- دليل الارتفاع، وغلبته تعبر عن شخصية متعالية يملؤها روح... التحدي والكبرياء؟... لا نقدر على الجزم بهذا الاحتمال، غير أن القارئ لشعره ليس له إلا أن يؤيد هذا الرأي، وهو ما يعني أن خصائص الأصوات والحركات الغالبة في روي شعره تنسجم تماما مع خصائص شخصيته، وما يعرف عن الغماري - كما سبق ذكره- من المزج بين الرفق والقوة والسكينة والانفجار، والثورية"[25]. وهو ما يدل على توفيق الشاعر في اختيار ما يناسب شعوره وشعره بإضفاء عليه خصائص معينة تخدم إيقاعه الشعري.

4-الزحاف: وتجري على الوزن الشعري الأصلي في أحايين كثيرة انزياحات عروضية كالحذف أو الإضافة داخل تفعيلات البيت، ويسمى ذلك زحافا أو علة[26]. وهذا الانحراف الذي يطرأ على الوزن لا يشكل إخلالا بموسيقية البيت قط، وإنما يلوّن الإيقاع ويخلق جوا تناغميا يقضي على فتور الوزن، لأنه يقوم بإخراج التفعيلات من مجالها المعهود إلى نوع من الابتكار الصوتي غير المأنوس[27]. فالزحاف عدول عن الثابت نحو المتغير المباغت، لذلك عدّه بعض

النقاد المعاصرين فنا[28]. " ويكون– في أغلب الأحيان– ذا أبعاد جمالية تتصل بتدفق إيقاع الوزن وخصائص التشكيل فيه[29].

وقد تنبّه إلى ذلك النقاد القدامى ومنهم مؤسس النظرية العروضية الخليل بن أحمد ذاته– يقول قدامة– إنه "كان يستحسنه في الشعر إذا قلّ منه البيت والبيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج"[30]، فقليل من الزحاف يمكن أن يكون مستحبا، إذا لم يخرج عن إطار الوزن. وهو يعطي الشاعر "التجوز والاتساع" بحسب ما تقتضيه بنية النص الشعري.

ولئن كان الأمر كذلك، فإن شاعرا كالغماري ما كان ليغفل عن ذلك، لأنه يفعله عن تصميم واقتدار[31]، وانظر إلى قوله[32]:

وتظلّ تجرحني عيون مرّة يقتات من نظرتها الإنكار

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

متفا علن متفا علن متْفا علن متْفا علن متْفعلن متْفا علْ

ويقول في موضع آخر[33]:

ليسقط البعد.. في لاهور مئذنتي وفي الجزائر تكبير المصلّينا

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

متفْعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفْعلن فعلن مستفعلن فعْلن

ويقول في موضع آخر:

مساكن الضوء ماعادت تغازلنا فما نرى في اللّيالي غير ناعينا

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

1-البيت الأول من بحر الوافر، والوافر حسب الخليل يتكون من متفاعلن مكررة ثلاث مرات في الصدر والعجز، ولكن التفعيلة الأخيرة في الشطرين انحرف بها الغماري عن أصل الوزن، فبدل من فتح الثاني من في متفاعلن قام بتسكينه، وهو ما يسمى عروضيا بالإضمار." ولئن كان طول هذا البحر لا يتناسب مع حالات الألم والحزن، فإن الشاعر غالبا ما يحدث في تفعيلته الأخيرة تغييرا، فتغدو "متْفاعل" أو "متفا" أو يجري قصائده التي يغلب عليها الألم والشكوى على مجزوئه"[34].

2- البيت الثاني من بحر البسيط، وتفعيلاته على النحو التالي: "مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن" مكررة ثلاث مرات في الصدر والعجز، غير أن الشاعر بغية إزالة هذه التكرارية للتفعيلات وآليتها قد انزاح عن أصلها وقام بتغييرات على النحو التالي:

مستفعلن متفعلن (زحاف أصاب الثاني من التفعيلة بحذفه إذا كان ساكنا وهذا ما يسمى بالخبن)

فاعلن فعلن (زحاف أصاب الثاني من التفعيلة بحذفه إذا كان ساكنا وهذا ما يسمى بالخبن)

فعِلن فعْلن.

ومن جانب آخرفقد كشفت لنا الدراسة الإحصائية للديوان أن شعر الغماري يتوزع على إيقاعين اثنين هما : إيقاع الرقة والصبابة وإيقاع الثورة والحماسة[35]

1-**<u>إيقاع الرقة والصبابة</u>**: ويطفح بهذا الإيقاع شعر الغماري حتى ليصبح الهمس فيه سمة غالبة في جميع قصائد الشكوى والمعاناة[36]، لأنه" وليد الصدق الشعوري والانسياب التعبيري، إذ يترك الشاعر خواطره الرقيقة تنساب في حرية وسكون دون تدخل لتحويل مسارها

أو إثقالها بتهويل حماسي خطابي قد يزور حقيقة التجربة الشعرية... والهمس ليس معناه الارتجال...إنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل، وإنما هو غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد "[37]. ويمكن أن نمثل لهذا الإيقاع الهامس بقوله[38]:

حينما يصلبني الليل على الأبعاد زفره يوغل الصمت ويمتد على الأعماق صخره

وتناجيني جراح في الرياح السود مره ويحز الألم المجنون في الأوتار شفره

فالصورة،هنا، غنية بإيحاءاتها و تنبئ بالألم الحاد من خلال الكلمات "يصلبني الليل على الأبعاد زفره" إنها توحي بالأحاسيس التي تمزق الشاعر عندما يلفه الليل وحيدا فيخيّل إليه أنه تحول إلى زفرة لا ينتهي عذابها لأنها مصلوبة على الأبعاد الممتدة التي لانهاية لها، فاللغة صورة صوتية وحسية في آن واحد، والعلاقة بين لفظها ومعناها تقوم على اقتران الموضوع بالإيقاع، والإيقاع –هنا– ليس إلا تجاوبا مع حركة نفس الغماري، ومع موجات شعوره بأن هذا الليل طويل لا ينتهي. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة في الديوان منها قوله:

وعرفت ربي...هلمست سعادتي وتعطرت بضيائه أجفاني

برعمت نجواه..فكانت صحوة من سكرها...غنيت في خفقان

ها عدت..ياربا..أشنق حيرتي وألفها في خاطر النسيان

شاهدت نورا يا اله معطرا سحري..إذا نام الوجود سقاني

ياقارئ القرآن في السحر الخفي وزارعا ذكراه في الأكوان

منه ارتوى شوق الحقيقة في دمي في خافقي يا قارئ القرآن

ونلمس من خلال هذه الألفاظ الرشيقة ذات المسحة الخفيفة على اللسان و على الأذن، تشي بالإمكانات الموسيقية الصافية البعيدة عن الصخب الخطابي والبريئة من الجفاف أو التكلف، حيث عمد الغماري إلى إشاعة تلك الرقة الهامسة، ولاسيما تلك التي تشتمل على أحرف الصفير مثل السين والصاد. ومن ذلك قوله يصف الحالة الأسيفة للعرب:

لا ما أحدث عن ماض.. شرقت به شربت آلامه.. سمّا وأفيونا

فلي من الحاضر المهزوم.. ملحمة من الضياع.. تفديها أمانينا

مزارع الطهر أمست بعض قصتنا من الهزائم نهديها الدواوينا

وقبلها سرقت في الليل أغنيتي ماذا فعلنا؟ ابتعناها سكاكينا

تظل تحفر في الأعماق في كبدي تحز في رئتي ذكرى فلسطينا

ونحس في إيقاع هذه الأبيات المعاناة المشبوبة بالحزن المرير، وهي تسترسل في حرية ودون قيد. وهو لا يدل إلا على حالة نفسية قلقة اتجاه الاستكانة والضعف الذي آل إليه حال المسلمين، وهذا ما يمزقه ويشعره بالمرارة. وهو إحساس يجعلنا نتساءل عن طرف الخيط الذي يربط بين آلام الغماري وكلماته، فوراء كلماته وأبياته إيقاع خاص يسري، فكأن ألفاظه أكبر من حروفها، وكأن الموسيقى شعر آخر داخل قصائده تتكاثف فيه إيحاءات الكلمات وما فيها من ظلال لخلق لغة شعرية. ويمكن أن نلحظ مثل هذا الانسجام بين حركة الانفعال وحركة الإيقاع في عدة قصائد من ديوانه مثل قوله:

فقلبي بنور الحق نشوان مهتد وروحي بإشراق الهداية يصدح

ويسعدني في دفقة النور..أنني أرى الله في كل الوجود وألمح

أرى الله في الأزهار نشوى..وفي الهوى وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح

أرى الله في سكري وصحوي.. وحيثما توجهت.. يدنيني إليه.. فأفرح

ولعل أول ما نتلمّسه في هذه المقطوعة، ومن داخل الإيقاع لا الوزن، حركة الانفعال وهي تنساب متدفقة مع "رِتْم" الإيقاع، فهو يُحدِث – ولاشك عن قصد– نغمات منحرفة عن الطرق المعهودة. ونجد حركة الإيقاع هذه منذ بدايتها حتى نهايتها يطغى عليها إيقاع الفخر بنشوة التعرف على الحق و الحب الإلهي– وإذا أضفنا غلبة الهمس، ومنها حرف الروي الحاء برنينه وإيحائه الشجي المتميز– وجدنا الكلمات حالمة والأنغام معبرة عن جو حريري خفيف. والنوع الآخر للايقاع هو:

2–إيقاع الثورة والحماسة: إن غرض "الفخر المتحدي هو الغالب في هذا الشعر الذي يتولد عن معاناة وجدانية وثورة داخلية، ومن هنا جاء إيقاعه يعبر عن قوة وحماسة وكبرياء...إيقاع يسترسل مع خواطره استرسالا عفويا متلائما مع نبضات القلب ودفقات الشعور، فهو في القصيدة الواحدة درجات متفاوتة غير أنها متقاربة تعبر عن حركة الانفعالات في تدفقها وتداعيها دون وقوع انفصال شعوري بينهما"[39]. وإذا شئنا لهذا الإيقاع تمثيلا اجتزأنا من ديوانه هذه الأبيات :

ياراي "عقبة".. يا خيول "محمد" "بدر" بجرح الرافضين ثبات

وعلى جناح الضوء نزرع نارها فتميد ملء دمائنا الواحات

تلد الملاحم.. فالدروب قصائد سمر.. وأوتار الهوى غردات

آتون.. ملء الرمل..ملء جباهنا قسم.. وصخر الناعبين رفاة

آتون من رهق المساء .. ملامح خضر.. وفي شفة الضحى آيات

ويغلب على هذه الأبيات طابع التحدي والفخر المتولد عن ثورة داخلية بعد معاناة وجدانية، ولذلك جاء إيقاعه منسابا مع حركة انفعاله انسيابا عفويا متلائما مع خلجات شعوره،

فالمقطوعة يطغى عليها إيقاع شديد عنيف ينفجر ثورة وحماسة ووعيدا اتجاه الأعداء، وتمثلها هذه التراكيب:" تميد ملء دمائنا الواحات" و" آتون "، "تلد الملاحم" ،" وصخر الناعبين رفاة"، فهذه الألفاظ وغيرها ذات ظلال غليظة[40] توحي "بالافتراس" والثوران، وهو ترجمة لما يحدث للشاعر إذا بلغت قوة انفعاله الذروة، وبلغ منه الغضب حد الانفجار، لكن مع هذه الشدة يكثر من المدود التي تفتح بطبيعتها بابا واسعا لإيحاء متنوع ساحر.

وهكذا يتبين – من خلال هذا النموذج – مقدار الانسجام الذي يحققه الغماري بين إيقاعه الشعري وانفعالاته. ومن القصائد الأخرى التي يمكن أن نلحظ فيها هذا الانسجام بين حركة الانفعال وحركة الإيقاع الثوري الحماسي: " اطمئني أماه" ،"إلى صوفية الوجه والثورة"،" آتون"،"لن تموت الحقيقة". ولعلي أصل طرف هذا الكلام بالحديث عن الموسيقى الداخلية في ديوان الشاعر:

ب– **<u>الموسيقى الداخلية:</u>** وهي"تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته، وما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم، فكأن للشاعر أذنا داخلية، تستمع لكل شكلة وكل حرف وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء"[41]، والموسيقى الداخلية توظفها "قيم صوتية ... توظيفا متنوعا يحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات وتوازن الجمل وتوازيها، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد "[42]. ومن مظاهر الموسيقى الداخلية في شعر الغماري المحسنات اللفظية كالطباق والمقابلة وغيرهما[43]، وأول مظهر قبل هذا وذاك:

<u>1– الجناس</u>: وهو من المحسنات البديعية التي يمكن إدراجها تحت الانزياح الصوتي، وأساسه التماثل الصوتي للكلمات مع اختلاف معناها داخل البيت الشعري، ولذلك نتلمسه داخليا ،لأنه يحدث نوعا من الغرابة والإدهاش نتيجة الخروج عن رتابة الوزن، وينتج عنه قيمة جمالية متميزة[44]. وإذا شئنا للجناس تمثيلا في الشعر الغماري اجتزأنا هذه الأبيات من الديوان:

تثور تجتاح خيل الشمس يا وطني سود الرياح... وتجتاب المسافات

ويمكننا أن نستشعر في البيت إيقاعا آخر غير الوزن والقافية وهو"رِتْم"داخلي يتجسد في الجناس وهو– وإن كان هنا ناقصا– فقد أخرج التجنيس بين "تجتاح" التي تعني"تكتسح" و "تجتاب" التي تعني "تقطع" البيت عن النمط النغني الواحد، وأحدث "خرقا "رِتْمِيا" ساعد على لفت الانتباه إليه، فأحدث فيه انزياحا كان الغماري –على ما يبدو– يتقصّده في أغلب قصائد الديوان. ومن مثل هذا القبيل يقول:

يا شرعتي ...وشراعي في المحيط ويا ضوءا يبرعمني عطرا وألحانا

يعمل التجنيس هنا، على إيصال المعنى إلى الوعي ولاسيما في الإنشاد لأن تموجات الصوت ترخي بضلالها على الفهم[45]، مما يؤدي إلى توليد تشكيل إيقاعي غير منظور. وعلى هذا النمط يقول الشاعر:

لا ما أحدّث عن ماض.. شرقت به شربت آلامه..سما وأفيونا

ويحدث التجنيس في كلمة "شرقت" و "شربت" على تقوية أسباب التوصيل، حيث يستفيد الغماري من الإمكانات الصوتية واللغوية للحصول على التأثير الذي يعمل على بعدين، بعد موسيقي أداته التكرار الصوتي، إذ ينحرف عن الرتابة للحصول على إيقاع ما، وبعد تعبيري يكون للجناس فيه وظيفة تعبيرية.

وإذا قال الغماري:

أقسمت بالألم الضوئي.. بالثأر بالهوى في دروب الورد والنار

وقد قال:

وبكل عرس للتسلي ألف عرس للتسري

أخرج الجناس الناقص بين (الثأر،النار) و(التسلي، للتسري) سير البيتين على النمط النغمي الواحد، وهوما ساعد على تنويع الموسيقى الداخلية، وأحدث بذلك انزياحا مقصودا[46].

وأجد نفسي منتقلا- في الحديث عن التشكيل الموسيقي للشعر الغماري- إلى ظاهرة أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقتها إنها:

2 -<u>الوقفات الدلالية والعروضية</u>: لئن "كان البيت الشعري يقسم إيقاعيا إلى أجزاء، كل جزء هو وقفة، والوقفة هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم أنفاسه. وهذه الوقفة إما أن تكون صوتية أو دلالية" أو هما معا. ومن أمثلتها في شعر الغماري:

يقولون: ما الرحمن ؟ أين؟ ما الهدى..؟ كلام قديم.. ليس يجدي .. مهزأ

ففي الشطر الأول أربع وقفات دلالية "يقولون" وقفة دلالية "ما الرحمن؟" " أين؟" " ما الهدى؟" هي نهاية تفعيلة الشطر،أي وقفة صوتية والوقفة الثانية هي صوتية لإكمال تفعيلة الوزن. ومن هذه الوقفات التي يعجّ بها الديوان نذكر:

وقيل: كوني.. فكانت في مسافتنا نجوى.. ورفت بهذا الطين إنسانا

ففي صدر البيت ثلاث وقفات دلالية "وقيل" وقفة دلالية أولى، تليها "كوني" و"فكانت في مسافتنا" هي نهاية الشطرأي الوقفة الصوتية، والشيء نفسه في الشطر الثاني، حيث إن الوقفة في نهاية الشطر هي صوتية ودلالية في آن واحد.

وفي موضع آخر يقول الغماري:

شوق الربيع يحييها فتسأله من فاطر الكون؟ يا بنت الربى...الله

في آخر الشطر الأول تكتمل الوقفة العروضية، وهي تدل على أن الوزن امتلأ، ولكن الدلالة لم تنته فهي منتقلة إلى الشطر الثاني، والوقفة العروضية فصلت بين وحدتين شديدتي

التعالق، أي بين الشطر الأول و الثاني، وذلك أن نهاية الشطر الأول ليست نهاية دلالة، لأن هذه الدلالة تستمر في الشطر الثاني.

وبعد رحلة البحث في الانزياحات الإيقاعية للغماري يمكن تأشير نتائج الانزياح التي توصلت إليها كما يلي:

1-الإكثار من الألفاظ الرشيقة الخفيفة على اللسان البعيدة عن الصخب الخطابي والبريئة من الجفاف والوعورة.

2- الجملة "الغمارية" مبنية أساسا على التناغم الموسيقي الذي يطرب الأذن، فتحس حالات انسياب خواطره الحزينة أحيانا والزاهية أحيانا أخرى.

3- رهافة الكلمات والارتكاز على الألفاظ المكونة للجرس الموسيقي المهموس، وخاصة تلك التي تحوي حروف الصفير كالسين والصاد.

4- وظف الغماري نظرية تراسل معطيات الحواس لمنح قصائده مجالات إيحائية توسع من دلالاتها وتؤثر في متلقيها، وقد أسعفه التجنيس والتضاد وتلك الوقفات الدلالية والعروضية والقافية غير الموحدة في القصيدة على الخروج من رتابة وملل القافية نفسها.

5- وقد أدت الانزياحات السالفة الذكر إلى رفع الإحساس الجمالي بنصوصه الشعرية، فكان ديوانه – وقت صدوره وإلى اليوم- باعثا لضجة تدل على أنه ليس كغيره من الدواوين[47].

[1] – عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ،الطبعة الثالثة، 1987 ،ص 124

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بغداد ط 2. 1965 ص 135

[3] – محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية،حلب،سوريا 1996، ص166،167

[4] – أنور أبو سويلم، محمد علي الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،جامعة موتة،1991،ص37

[5] – الزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: د محمد إبراهيم الشوش، بيروت ، 1961 ص50

[6] – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره، ص139

[7] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص194

[8] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، المرجع السابق،ص186

[9] – مصطفى بلقاسمي، الإسلامية في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير، قسنطينة، الجزائر،1994، ص275

[10] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، *مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص190*

[11] – محمد الفاخوري، موسيقى الشعر العربي،مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سورياحلب،1981،ص33

[12] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية، دار النهضة العربية، بيروت،1984،202

[13] – شكري عياد، موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص186

[14] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره،ص192

[15] – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره، ص142

[16] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره،ص192

[17] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره،ص192

[18] – عبد الحميد راضي، شرح تحفة الخليل،العروض والقوافي،مؤسسة الرسالة،بغداد،ط2،1975،104

[19] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق ،ص193

[20] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج 1 ،ط5 ،1981 ، ص154

[21] – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، مرجع سبق ذكره، ص15

[22] – إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة،ط1،ص177

[23] – عز الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة،دار الثقافة،لبنان،ط3،1981،ص115

[24] – الغماري صوفي النزعة، ولعل ذلك ما جنح به إلى الاهتمام بحرف النون، ولا يخفى ما من رمزية لهذا الحرف عند المتصوفة، فهو مسلك الكشف التأملي التوحيدي الذي لا ينفصل فيه الحق – أو العقل الأرفع – عن صاحب التجربة، إلى حدود الفناء بالذات الإلهية.

[25] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق ،ص197

[26] – الزحاف: تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل.والعلة: تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد إذا كانت في آخر التفعيلة، ولا يلحق إلا الأعاريض والضرب. محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ط،جامعة حلب1981،ص126،12

[27] – ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، دار طوبقال، 1996 المغرب، ص85

[28] – العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر ،ط1،دار الأديب، وهران 2005، ص119

[29] – الانزياح الشعري عند المتنبي،أحمد مبارك الخطيب،مرجع سبق ذكره ،ص144

[30] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص180،179

[31] – حسن فتح الله،شعر الشباب في الجزائر ،المؤسسة الجزائرية للكتاب،1987، ص202

[32] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982، ص61

[34] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سباق ،ص192

[35] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين المرجع السابق، ص206–213

[36] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، المرجع السابق،ص217

[37] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، مرجع سبق ذكره،ص218

[38] – مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982، ص157

[39] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص210

[40] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص 212

[41]– شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6 ،1981، ص67

[42] – شوقي ضيف: المرجع السابق، ص29

[43] – يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الاندلس، بيروت، ط2، ص 197

[44] – أحمد مبارك الخطيب،الانزياح الشعري عند المتنبي،مرجع سابق،ص151

[45] – أحمد مبارك الخطيب،الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره، ص152

[46] – أحمد مبارك الخطيب،الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سابق،151

[47] - محمد ناصر، مقدمة ديوان أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص09