الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب واللغات

قسم: لغة وأدب عربي

مذكرة تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: لسانيات وتحليل الخطاب

البنية الأسلوبية في شعر مصطفى محمد الغماري

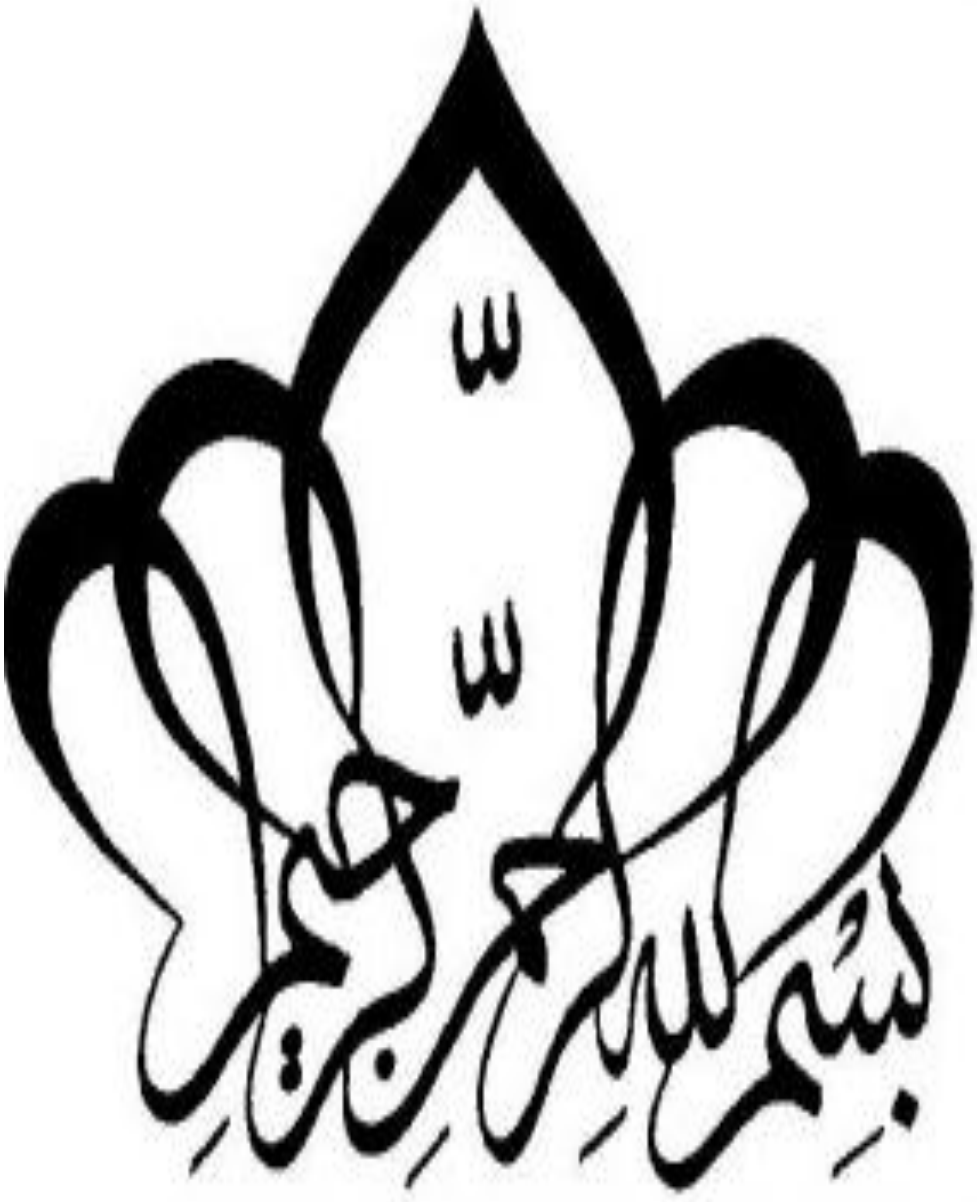
من إعداد الطالبة:

♣ بن بريح نمرة إيمان

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:

♣ سعيدي محمد

السنة الدراسية: 2017.2016


بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــاء

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائما أن الفشل هو من المراتب الأولى التي تسبق النجاح.

يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن حب الانتقام هو أول مظاهر العنف.

يا رب إذا جردتني من المال أترك لي الأمل، وإذا جردتني من نعمة الصحة أترك لي نعمة الإيمان.

يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار، وإذا أساء لي الناس أعطني شجاعة العفو.

يا رب إذا نسيتك فلا تنساني.

الإهداء

الإهـــداء

أهدي ثمرة هذا الجهد وأسال الله المزيد من النجاح إلى من لها أكبر وعليها أعتمد إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي إلى من أرضعتني الحب والحنان إلى القلب الناصع بالبياض والدتي الحبيبة حفظها الله وأطال في عمرها .

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة إلى من هداني سبيل العلم أهداه الله سبيلا إلى الجنة والدي العزيز أطال الله في عمره.

إلى من علمتني علم الحياة إلى من ظهرت لي ما هو أجمل من الحياة أمي الثانية مختارية شفاها الله وأطال في عمرها.

إلى من تقاسمت معهم حياتي بأفراحها وأقراحها إلى من كانوا ملاذي وملجأي إلى أخواتي كريمة– جميلة –أم الجيلالي ، ابنها، وابنتها نسيمة.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي سهيلة ،رانيا التي أتمنى لها النجاح في شهادة البكالوريا –عبد النور– يوسف .إلى سندي وأخي الكبير سفيان .

إلى رفيق دربي وزوجي المستقبلي خطيبي طه ،وعائلتي الثانية أمي أبي أحمد شفاه الله وأطال في عمره.

إلى كبير عائلتنا حبيبي شفاه الله وأطال في عمره وكل بناته وأولاده لحاج، أمين ، بن عيسى، بن علي وزوجته وأولاده.

إلى من أعطاني كل شيء ثم رحل ولم يأخذ أي شيء إلى خالي عبد الرحيم أو أبي الثاني الذي تمنيت أن يكون حاضرا قبل كل شيء رحمه الله وأسكنه فسيح جناته.

إلى من تميزت بالوفاء والعطاء حبيبتي وصديقتي حواس شريفة إيمان .

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي: سمية ، يمينة ، بختة ، لامية ، نسرين ، أسماء ، أمينة ، حنان.

إلى من كان عطاؤه بحرا أغرقني وأوصلني إلى النجاة إليك أستاذي الدكتور محمد سعيدي .

إلى كل طلبة قسم اللغة العربية

بن بريح نمرة إيمان

شکر و عرفان

الشكر والعرفان

نحمد الله أولا على جزيل عطائه حمدا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه على أن وهبنا الصبر والتوفيق لإتمام مسيرتنا الدراسية عامة وهذا العمل خاصة .

يسعدني وأنا أضع اللمسات الأخيرة على هذا المجهود المتواضع أن أتقدم بعظيم الشكر والامتنان إلى الأستاذ المحترم سعيدي محمد الذي صوب أخطائي أشار إلى هفواتي فلولاه لما استقام هذا البحث في صورته التي ترونها كما لا أنسى أن أشكر الأستاذة الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة الرسالة قسم الآداب واللغة العربية .

ويبقى الفضل الأول و الأخير لوالدي وإخوتي و أقاربي الذين ساندوني وأخذوا بيدي.

.

مقدمة

المقدمة

مقدمة :

تختلف النصوص انتاجا وتلقيا فلكل صاحب نص طريقة محددة في بعثه للنص على إختلاف موضوعه او جنسه ويعد أساس التميز بين النصوص تلك الطريقة التي تحتوي بصمة صاحب النص وانطلاقا من هذه الزاوية في قراءة النص يبرر ما يعرف بالأسلوب وهو ما يقدم صورة على تميز النص وتفرده واختلافه عن غيره كما يرتبط الأسلوب من جهة اخرى بالمنتج حيث يجعلنا نتعرف عليه حتى قيل :" إن الأسلوب هو الرجل " بهذا فالكشف عن الأسلوب هو كشف عن صاحب النص وطبيعة تشكيله الإبداعي لنصه مهما اختلف جنسه ومن أجل دراسة هذا التفرد النصي والتميز الأسلوبي ظهرت الاسلوبية أو علم الأسلوب الذي ركز على تتبع مختلف الظواهر الأسلوبية في النص ومن أجل التعرف أكثر على هذا العلم وأهم مبادئه وخطواته الاجرائية اخترت دراسة نصوص جزائرية شعرية معاصرة للتعرف على تميزها الأسلوبي لهذا جاءت هذه الدراسة للكشف عن التفرد الأسلوبي في النص الشعري المعاصر وقد سمت الدراسة بالبنية الأسلوبية في شعر مصطفى محمد الغماري

كما خصصت ثلاثة فصول تطبيقية من الدراسة على عدة دواوين شعرية للشاعر لمصطفى محمد الغماري حين اعتبرته عينة تمثل عصارة شعرية الاختلاف ومنه اتمكن من قراءة محددة لهذه الشعرية

وقد إخترت الدراسة في هذا المجال ولهذه الشعرية لعدة دوافع أهمها رغبتي في إبراز التميز الأسلوبي في الشعر الجزائري المعاصر حيث ظهر النص الشعري بوجه مختلف عما كان قبل .

وقد انطلقت في بناء تصور عام حول الموضوع من جملة من الاسئلة على رأسها :

ما مفهوم الأسلوب ؟ كيف تم الإنتقال من الأسلوب إلى الأسلوبية ؟ ما هي أهم الظواهر الأسلوبية في النص الشعري الجزائري المعاصر ؟ البنيات الأسلوبية في شعر العماري ؟ وغيرها من الأسئلة الفرعية ومن أجل الوصول إلى الإجابة عن الأسلوب والأسلوبية في شعر الغماري ،أتبعت خطة قسمتها عل مدخل تناولت فيه نبذة عن حياة مصطفى محمد الغماري ، ماهية البنية ،ماهية الأسلوبية ،اتجاهات الأسلوبية ،خطوات التحليل الأسلوبي، محددات الأسلوب،وثلاثة فصول أولهما حول المستوى الصوتي في شعر الغماري والفصل الثاني حول المستوى المعجمي والدلالي،أما الفصل الثالث فكان حول المستوى المعجمي والدلالي وفيما يلي نقدم تفصيل بالخطة:

الفصل الأول :المستوى الصوتي عند الغماري قسمته إلى مبحث وثلاثة مطالب ، المبحث الأول البنية الإيقاعية الخارجية والداخلية، المطلب الأول في مفهوم الإيقاع و الوزن ،المطلب الثاني الموسيقى الخارجية في شعر الغماري المطلب الثالث جاء حول الموسيقى الداخلية في شعر الغماري ،أما الفصل الثاني كان حول المستوى المعجمي والدلالي وبه ثلاثة مباحث ،المبحث الأول يتضمن الحقول الدلالية،المبحث الثاني،الظواهر المعجمية،المبحث الثالث،الإنحراف الأسلوبي، أما الفصل الثالث والأخير فدرست فيه البنية الصرفية والتركيبية ،به مبحثين ،المبحث الأول تضمن الظواهر الصرفية ودلالتها ،والمبحث الثاني كان حول البنية التركيبية أنواعها،أنماطها،أجزاؤها.

وفي الخاتمة بنيت بإيجاز أهم النتائج التي توصلت إليها بعد انجاز البحث.

ومن أهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث هي:

1-دواوين الشاعر المختارة للدراسة .

2-دلائل الإعجاز في علم المعاني لعبد القادر الجرجاني.

3-محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق العمدة.

4-النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق لعدنان بن ذريل.

5-الأسلوبية الأسلوب لعبد السلام المسدي.

6-الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السد.

7-البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعذني.

8-موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

9-علم القافية لأحمد محمد الشيخ.

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

11-البنية اللغوية لبردة البوصيري لرابح بوحوش.

-الصعوبات :لا يخلو البحث العلمي من صعوبات تعيق عمل الباحث، وتجعل مهمته شاقة، إلا أنها

تعد الجزء الأساسي فيه والذي لولاه لفقدت عملية البحث العلمي كثيرا من أهميتها،ومنها تعدد مستويات الدراسة التي يصلح كل مستوى فيها أن يكون بحثا مستقلا بذاته.

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

المدخل

المدخل:	

حياة مصطفى الغماري :

السيرة الذاتية للشاعر :

مصطفى محمد الغماري من مواليد تاريخ 1948/11/16 م سبور الغزلات الجزائر درس دراسته الثانوية في ليبيا أواخر الستينات ونال شهادة عالية البعوث ، حصل على شهادة ليسانس من كلية الأدب والعلوم الإنسانية بجامعة الجزائر سنة 1972 عمل في قسم الآداب سنة 1984 م

نال شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث بدرجة مشرق جدا في أطروحة الصورة الشعرية في شعر احمد شوقي سنة 1984 م ورقي الى أستاذ مكلف بالدروس في الأدب العربي

حصل على شهادة دكتوراه في أطروحته المحاكمات بين أبي حيان والزمخشري وإبن عطية فيما إختلفوا فيه من إعراب القران للإمام العلامة ابي زكريا يحي الشاوي المغربي دراسة وتحقيق سنة 2000م وكان أستاذ بجامعة الجزائر منذ سنة 1977 م[1]

وكان مصطفى الغماري من الشعراء الجزائريين التي مجدت لثورة الخمنية والتي كان لها الأثر في رحلته الشيعية زار إيران مرات متعددة وكانت تربطه علاقات وثيقة مع رجال دين مثقفين و السياسيين الإيرانيين ومجد في كثير من أشعاره عبر دواوينه المختلفة ثورة إيران وزعيمها الخميني[2]

أعماله :

للباحث جانب إبداعي وجانب علمي أكاديمي :

الجانب الإبداعي :

1- أسرار العزبة وقد كتب فيه عشرات المقالات بين ناقد والمنتقد وقارح وأثار حين صدوره سنة 1978 م ضجة لدى كاتب اليسار المنتقدون فدعوا إلى مصادرته لأنه مسى بعض رموزهم المقدسة .[3]

[1] ينظر محمد الطاهري بوشمال : ادب الاطفال في الجزائر مصطفى محمد الغماري نموذجا ، مخطوط بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الادب الجزائري ، اشراف محمد منصوري ، قسم اللغة العربية وادابها ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2009 – 2010 م ، ص 20

[2] المرجع نفسه

[3] مصطفى محمد الغماري ، في نقد والتحقيق ، دار مدني ، دط ، 2003 م ص 2015

2- نقش على ذاكرة الزمن 1978 م

3- أغنيات الورد ةالورد والنار 1979 م

4- قصائد مجاهدة 1983 م

5- خضراء تشرق من طهران 1980 م

6- قراءة في زمن الجهاد 1980 م

7-عرس في ماتم الحجاج 1983 م

8- مقاطع من ديوان الرفض 1985 م

9- بوح في موسم الأسرار 1985 م

10- ألم والثورة 1986 م

11- حديث الشمس والذاكرة 1985 م

12- الفرحة الخضراء (من شعر الاطفال) 1983 م

13- حديقة الأشعار (من شعر الأطفال) 1986 م

14- العيد والقدس والمقام (الإبراهيمي) 1994 م

15- والإسلاماه من مسلمي البوسنة 1994 م

16- براءة 1995 م

17- الهجرتان (مطولة) 1995 م

18- مولد النور 1995 م

19- بين يدي الإمام الحسين مطولة 1995 م

20- ايها الأم (نشر إتحاد الكتاب العرب دمق) 2000 م

21- قصائد منتقضة إلى إنتفاضة الأقصى 2001 م

وله دواوين لم تصدر منها :

1- أشباح وأرواح

2- ثمار الأفاعي

3- ولك المجد يا مآذن (وهي ملحمة تتجاوز ألف بيت)

4- ديوان العروض

5- مجمع الفوائد (في الأمثال والحكم)

اما الجانب الأكاديمي : فللباحث أعمال في التحقيق منها :

- تحقيق شرح أم البراهين في العقيدة للإمام أبي عبد الله السنوسي (مطبوع)

- تفسير الإمام التعالي (جواهر الحسان) طبع بيروت 1996

- تحقيق المعتمات في علم الكلام للإمام السنوسي (مطبوع)

سلسلة أوهام المحققين :

1- ملاحظات على المعجم العربي الأساسي (مطبوع)

2- في النقد والتحقيق (مطبوع)

3- أشباه مختلفات (مطبوع)

- تحقيق نسيم الرياض شرح " شفاه القاضي عياض "

- كتاب طراز المجالس للإمام الخفاجي

- الإمام علي وحروب التأويل[1]

نوقشت في أعماله الأدبية عشر وسائل ماجستير وقدمت فيها أيضا عشرات المذكرات الجامعية فهذا كان مقتطف من مسار حياته واهم أعماله الأدبية التي شهدتها .

[1] محمد الطاهر بوشمال ، ادب الأطفال في الجزائر ، مصطفى محمد الغماري نموذجا ، ص 20-21

المدخل:	

البنية لغة :

البنية لغة مشتقة من الفعل بنى ومن دلالته التشييد والعمارة كل ما تعلق بالبناء فالبني نقيض الهدم بنى البناء بنيا (....) وبنيات جمع الجمع "[1] وعليه تقوم البنية بدور الجمع والتأليف بين العناصر أيا كان نوعها

البنية اصطلاحا :

البنية في الاصطلاح هي عبارة عن علاقات متحولة بين عناصر تنتمي لذات المجموعة تحتوي على قوانين كمجموعة كما تتمتع باستقلالية تامة في نظامها طبيعته عن مختلف الوسائط والعناصر الخارجية التي قد تتدخل في البنية وتتميز في عصومها بثلاث خصائص هي الجملة والتحويلات والضبط الذاتي[2]

ويمكن التعرف على هذه الخصائص تباعا فالجملة او ما يعرف بالشمولية وتعبر عن التماسك الداخلي للوحدات المكونة للبنية ككل فهي كاملة بذاتها مجتمعة وليس تشكيل عناصرها المتفرقة

تنبض بالحياة والتجدد[3] فالبنية بذلك لا تظهر من خلال عناصرها في شكل تراكمي سالب بل عبر علاقات وروابط تجمع العناصر ببعضها داخل الكل ما في ذلك مستقلة عن ما هو خارجها أي غير خاضعة إلا ما هو داخلي

أما بالنسبة للتحويلات فتظهر من خلالها الطبيعة المتحولة للبنية حيث لا تنتظم في شكل ثابت بل تظل في التحول الدوري بسبب علاقة عناصرها لكن هذا التحول يتم وفق قوانين وضوابط خاصة تنبع من داخل البنية وبعد التحول يأتي الضبط الذاتي الذي تستقر غيره البنية في تشكيل جديد مضبوطة في شكل مختلف له قوانينه الخاصة بهذا فبعد كل تحول تقوم البنية بإعادة ضبط عناصرها في علاقات جديدة صميمها وأخلها بهمنا ينغلق نظامها من جديد عن مختلف الانظمة الخارجة عنه محققا استقلالية من جديد[4]

[1] ابن منظور لسان العرب حققه وعلق عليه ووضع حواشه عامر احمد حيدر راجعه ، عبد المنعم خليل ابراهيم ، منشورات علي بنصون ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1 1424ه/2003م المجلد 14 ، وي ص 115

[2] ينظر جان بياجة ، البنيوية ، ترجمته ، عارف منيمة ، وبشير اوبيري ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، باريس س ط 4 ، 1985 ، ص08

[3] ينظر رابح بوحوش ، الاسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات باجي المختار ، عنابة ، الجزائر ، د ط ص 78

[4] ينظر مبحيان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، اضاءة لاكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر ، المركز الثقافي العربي ، الار البيضاء ، المغرب ، بيروت لبنان ، الطبعة الثالثة ، 2002 ، ص70 - 71

المدخل:	

مما تقدم نلاحظ ان البنية تعد وحدة رئيسية في تشكيل أي نص فالعناصر اللغوية المشكلة للنص تخضع لقوانين البنية وعليه ظهر اتجاه ينبني طرح الاعتماد على البنية في دراسة النص وهو ما يعرف بالبنيوية التي استمدت أسسها من عدة روافد قبل ان تظهر للوجود في منتصف القرن العشرين

في ماهية الاسلوب :

المفهوم اللغوي

يقول ابن منظور في اللسان عن الاسلوب :" ويقال للسطر من النخيل : الاسلوب وكل طريق ممتد فهو اسلوب والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال انتم في اسلوب سوء ويجمع اساليب.

ويورد ابن منظور لفظة الاسلوب بالضم ايضا فيقول :" يقال اخذ فلان في اساليب من القول أي افانين منه وان انفه لفي اسلوب اذا كان متكبرا. "[1]

المفهوم الاصطلاحي :

يعرف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة بقوله :" عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه."[2]

ويعرف الأسلوب أيضا على أنه الطريق الذي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الادبية المتميزة عن سواها اذ يختار المفردات ويصوغ العبارات ويأتي بالمجاز والإيقاع وذلك قصد التعبير بهذه الطريقة عن قناعاته ووجدانياته والقصد من إبراد الكلام في نسق معين هو التأثير في المتلقي الذي سيشارك المرسل أفكاره بعد اقتناعه بالفكرة والأسلوب.[3]

وبيار جيرو يراه " الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من اجل غايات ادبية. [4]

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، 1994 ، مادة "س ل ب "
[2] ابن خلدون ، المقدمة ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، ط4 ، (د ت) ص 570-571
[3] ينظر .. احمد الشايب ، الاسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الانشائية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط6 ، 1966 ، ص 40 وما بعدها
[4] بيار جيرو ، الاسلوب والاسلوبية ، تر منذر عياشي ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، (د ت) ص 34-37

المدخل:	

ما نستطيع فهمه أن كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب ولا يمكن عده انشاء أدبيا فالمقصدية شرط ضروري عند جيرو لوصف نسق لغوي ما بأنه أسلوب.

فالأسلوب يمكنه أن يتحقق ويظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الابلاغ الى دائرة التأثير والانفعال.[1]

اما جان كوهين فالأسلوب عنده هو نوع من المجاوزة الفردية أو هو طريقة في الكتابة تكون خاصة بمؤلف واحد.[2]

اذن " فالأسلوب طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما وتتم الابانة من خلال الموقف عن الشخصية الادبية لهذا الكاتب المنشئ وتفردها عن سواها في اختيار المفردات وتأليفها وصياغة العبارات ونظمها[3] فالموقف الواحد يمكنه ان يفرز عدة اساليب معبرة عنه يترجم كل اسلوب عقلية صاحبه وقناعاته ونظرته الى الحياة ليصوغها في قوالب لغوية تعكس تلك الفلسفات الحياتية.

إن هذا التميز في اللغة والأسلوب الذي تبحث عنه الاسلوبية غالبا ما يتحقق عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي ...في مستوياته الصوتية او الصرفية او التركيبية او الدلالية[4] فشعرية الكاتب كما يرى كثير من علماء الاسلوب تتأتى من الشيء غير المتوقع[5] والذي يخلق في النفس المفاجأة والإعجاب لان النفس البشرية عادة ما تطرب للأشكال غير الاعتيادية ذلك ان الشكل المعتاد والمألوف بحكم تكرره وانكشاف اسراره يزول عنه التأثير في المتلقي لتصبح عملية استقباله فعلا اليا خاليا من أي احساس نفسي شعوري.

في ماهية الاسلوبية

من منطلق البحث عن الشعرية في النص الادبي يعرفها رومان جاكبسون بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب اولا وعن سائر اصناف الفنون الانسانية ثانيا.[6]

[1] ينظر بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الادبي المعاصر دار الفجر للطباعة والنشر ، قسنطينة –الجزائر ، 2006 ص 156
[2] ينظر جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، تر محمد المتولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء –المغرب ، ط1 ، 1986
[3] المرجع السابق ، ص 158
[4] بشير تاوريريت ، م س ، ص 156
[5] المرجع السابق ، الصفحة نفسها
* وصف رولان بارت مستوى دائرة الابلاغ بالدرجة الصفر للكتابة هذا المستوى الذي يتميز بقدر كبير من الدقة الدلالية والتي يكون الغرض منها نفعي فقط أي ان المرسل يكون غرضه في هذا المستوى وصول الفكرة الى ذهن المرسل اليه دون ان يكون غرضه التاثير فيه
[6] محمد عزام الاسلوبية منهجا نقديا دار الافاق بيروت لبنلن ط1 1989

المدخل:	

وبصورة اخرى عرفت الاسلوبية على انها علم وصفي يعني ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الادبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الادبي الذي تتمحور حوله الدراسة الاسلوبية.[1]

ولريفاتير أراء رائعة ومفيدة فيما يخص البحث الاسلوبي فهو يرى ان الاسلوبية علم يعني بدراسة اسلوب الاثار الادبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار النص الادبي بنية السنية وان الاسلوبية تعني بالنص في ذاته بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية او اجتماعية او نفسية وهي تهدف الى تمكين القارئ من ادراك انتظام خصائص الاسلوب الفني ادراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية وغايتها تخليص النقد الادبي من المقاييس الخطابية والجمالية لأنها مقاييس معيارية تستند الى احكام قبلية وارتباطها بالألسنية هو ارتباط النتيجة بالسبب. [2]

كما يحدد ريفاتير الظاهرة الاسلوبية بناء على مفهوم التجاوز الذي اعتمدته جل التيارات الدراسية للأسلوب وحاولت ان تتخذ منه اطارا موضوعيا للتحليل الاختباري وهو يحدد الظاهرة الاسلوبية بأنها تجاوز للنمط التعبيري المتواضع عليه وهذا التجاوز قد يكون خرقا للقوانين كما قد يكون لجوءا الى ما ندر من الصيغ.[3]

ويرى ريفاتير أن البحث الموضوعي في التحليل الاسلوبي يقتضي الا ينطلق المحلل الاسلوبي من النص مباشرة و انما من الاحكام التي يبدها القارئ حول النص.[4]

ولهذا يقتضي البحث الاعتماد على قارئ باث يكون بمثابة مصدر للاستقراء الاسلوبي ثم يعمد المحلل بعد ذلك إلى كل ما يطلقه ذلك القارئ الباث من أحكام معيارية معتبر إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كاملة في صلب النص ولئن كانت احكام القارئ الباث تقييمية ذاتية فان ربطها بمسبباتها باعتبار إنها ليست عفوية ولا اعتباطية هي في أصلها عمل موضوعي.[5]

[1] فتح الله سليمان الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية مكتبة الاداب القاهرة 2004 ص 35
[2] ينظر ..عبد السلام محاولات في الاسلوبية الهيكلية مجلة الموقف الادبي اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا اذار 1977
[3] المرجع السابق
[4] ان الدخول الى عالم النص وسبراغواره الداخلية ليس شيئا سهلا فالنص يظل متمنعا على قارئه وقتا معتبرا حتى تحصل الالفة بينهما وتزول بعد ذلك تلك الوحشة تدريجيا لا دفعة واحدة فالناقد اعتمادا على القارئ الباث يحصل على كل مرة على اشارات وأضواء يستخدمها كمفاتيح دلالية لفهم النص حتى تتجمع لديه في النهاية بعد التحليل الكلي للنص عدة فرضيات دلالية يمكن للمحلل او الناقد الاسلوبي التأكد من صحتها او على الاقل الاطمئنان عند معارضة بعضها ببعض
[5] ينظر عبد السلام المسدي محاولات في الاسلوبية الهيكلية

والقارئ الباث الذي يلجأ اليه المحلل الأسلوبي هو بالطبع يختلف عن المتكلم الذي يلتجئ اليه عالم الالسنية فبينما يشترط الالسني في باثه ان يكون متصفا بالسذاجة اللغوية فان ريفاتير يفضل أن يكون الباث في التحليل الأسلوبي مثقفا يتخذ من النص وسيلة لإبراز معارفه.[1]

والاعتماد في التحليل على قارئ باث أو مخبر ك مصدر للاستقراء هو بمثابة حصن يقي المحلل من الانزلاق إلى الذاتية كإطلاق احكام جمالي او معيارية ويحول بينه وبين التأثر المباشر النص ولعل عمله هذا يقترب من عمل العامل في مخبره فهو ينطلق من الملاحظة التجريبية (ملاحظة النص وملاحظة انفعالات المتقبل اتجاه النص) فتتجمع لديه ظواهر يحاول الربط بينها ربطا سببيا ويقن الانفعالات بحوافزها ومن مجموعة تلك الروابط السببية يبرز الهيكل العام المحدد لخصائص الاسلوب في ذلك النص.[2]

ويطلق ريفاتير شعارا له هو عبارة : (لا دخان بلا نار) فمهما كان اساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ فانه صدر نتيجة لمثير ما في النص وربما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا إلا ان سببه يضل موضوعيا وثابتا.[3]

والنقد الاسلوبي هو دراسة العلاقة المنكبتة في النص الادبي بين شكله اللساني وشكله الجمالي اكلي اذ لابد من علاقة مفترضة بين الشكلين اللساني والجمالي فالتحليل او الوصف اللساني يعد هنا ضرورة لأي بيان مقنع حول الشكل الجمالي وان يكون متوافقا معه فالملاحظات اللسانية ينبغي ان تتوافق والتصور النقدي حول الشبكة اللسانية للنص بمستوياته النحوية والدلالية والصوتية والسياقية هنا يكمن منزلق الدراسة الاسلوبية التي قد تتحول الى محض ملاحظات عابرة ان هي اخفقت في رصد تلك العلاقة القارة بين التحليل الاسلوبي والحم النقدي هنا لابد من النظر في الطريقة او النظرية التي يتبناها الناقد الاسلوبي في التحليل اللساني كذلك النظر في الوسائل الخاصة التي من شانها تشذيب التحليل وبعبارة اخرى فصل جوانب اللغة في الشبكة النصية ومن ثم تأتي الخطوة الاساسية والتي إدماج الشكل اللساني بالتقييم الجمالي الصادر حول ماهية النص الأدبي غير أن الدرس اللساني يؤكد أن النقد الاسلوبي لا يلتزم نظرية بعينها كإطار للتحليل إذ بوسع الناقد الأسلوبي أن يتبنى أي نظرية تمكنه من تحقيق الحقائق اللسانية التي يرغب في مناقشتها.[4]

[1] ينظر المرجع السابق
[2] ينظر ..عبد السلام المسدي الاسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ، ليبيا تونس 1977 ص 80
[3] ينظر ..عبد السلام المسدي الاسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ، ليبيا تونس 1977 ص 80
[4] ينظر .. صلاح فضل علم الاسلوب دار الشروق القاهرة ط1 1998 ص 5

المدخل:	

وخلاصة القول إن البحث الأسلوبي يتخذ بالأساس لغة النص مدخلا رئيسيا له إذ تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على ان المدخل في اية دراسة اسلوبية ينبغي ان يكون لغويا فالأسلوبية تعني دراسة النص الخطاب الادبي من منطلق لغوي.[1]

فالشك موضوع مهم في الدراسات البنائية الحديثة وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا ان نتعرف على الادب الذي لا يتحقق الا بها وفيها[2] اذن فالمحلل الاسلوبي يجب علي أن يبقى وبقوة في وسط الاشكال والمكونات اللغوية والكلامية والإيحائية فتلك هي المادة التي يجب دراستها كما يرى جوج مولينيه.

فالأسلوبية تدرس كل ملمح من ملامح النص اللغوية من اصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات وصور فتستفيد من علم الاصوات والصرف والنحو والدلالة والمعجم والبلاغة والعروض والقوافي وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين.[3]

اتجاهات الاسلوبية :

الاسلوبية التعبيرية (الوصفية) :

ورائدها شارلي بالي أحد تلامذة دي سوسير انطلق بالي في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته للبلاغة القديمة حيث اهتم فيها بالنبر والصور والأساليب غير انه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزلها الاسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة فالأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية.[4]

اهتم بالي في دراساته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله[5] فالمنشئ سواء أكان متكلما عاديا او ادبيا فهو يجتهد في اختيار طريقة لإيصال افكاره

[1] فتح الله احمد سليمان ، الاسلوبية
[2] ريمون طحان الالسنية العربية دار الكتاب اللبناني بيروت ط2 1981ج2 ص 116
[3] فتح الله سليمان الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص36
[4] بيار جيرو الاسلوب والاسلوبية
[5] نور الدين السد الاسلوبية وتحليل الخطاب دار هومة الجزائر 1997 ج1 ص66

الى المتلقي وفي احيان كثيرة يضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه ومهمة الاسلوبية عند بالي هنا هو اكتشاف العلاقة بين تلك الشحنات العاطفية وكيفية التعبير عنها.[1]

اذن لقد كان اهتمام الاسلوبية التعبيرية محصورا في الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ ويضمنها في خطابه بغض النظر عما كان ذلك الخطاب عاديا أو ادبيا[2] وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب[3] فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة من خلال تأليف المفردات والجمل وتراكيبها انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ[4] من هنا جاء نقد تودوروف لهذه الأسلوبية فوصفها بأنها قد اهتمت بالأحرى بتأويل العبارة بالتعبير وليس بتنظيم العبارة نفسها.[5]

أسلوبية الكاتب (الاسلوبية التكوينية) :

من أبرز روادها ومطوريها العالم النمساوي ليو سبيتزر الذي حولها الى نظرية متكاملة في النقد اللغوي[6] وقد الف كتاب اللسانيات واللغة التاريخية عرض فيه للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة سرفانتس وفيدر وديدرو وكلوديل وتتلخص خطوات المنهج عند سبيتزر في النقاط التالية[7] :

1- المنهج ينبع من الانتاج وليس من مبادئ مسبقة فالدراسة الأسلوبية يجب أن تنطلق من النص ذاته حتى لا يقع عليه تطبيق مناهج سابقة تطبيقا قسريا.

2- الانتاج كل متكامل وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه ولابد من البحث عن التلاحم الداخلي.

3- ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى المحور الأدبي ومن المحور نستطيع أن نرى جديد التفاصيل ولا يتحقق ذلك إلا بالقراءة المتكررة للنص.

[1] محمد بن يحيى محاظرات في الاسلوبية مطبعة مزوار الوادي الجزائر ط1 2010 ص 34
[2] ينظر المرجع السابق الصفحة نفسها
[3] موسى ربابعة الاسلوبية ص 11
[4] ينظر محمد بلوحي الاسلوب بين التراث العربي والاسلوبية الحديثة مجلة التراث العربي اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا العدد 95 سبتمبر 2004
[5] ينظر .. العلاماتية وعلم النص تر منذر عاشي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط1 2004 ص 109
[6] ينظر بن يحي فتيحة تجليات الاسلوب والاسلوبية في النقد الادبي مجلة الموقف الادبي اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا العدد 439 تشرين الثاني الثاني 2007
[7] ينظر موسى ربابعة م س ، ص 11 ونور الدين السد ، م س ، ج1 ص 77 وبن يحي فتيحة ، م س

4- الدراسة الاسلوبية ينبغي ان تكون نقطة البدء فيها لغوية وهذا هو الهدف الاسمى للدراسة الاسلوبية

5- النقد الاسلوبي ينبغي ان يكون نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح.

6- ان النقد الادبي ينبغي ان يكون داخليا وان يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الادبي لا خارجه.

7- ان جوهر النص يوجد في روح مؤلفه وليس في الظروف الخارجية المادية.

8- على العمل الادبي ان يمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله.

9- ان اللغة تعكس شخصية المؤلف.

10- ان العمل الادبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول اليه الا من خلال الحدس والتعاطف.

الاسلوبية البنيوية :

وضع اسسها فرديناند دي سوسير فهي اذن مد مباشر للسانيات البنيوية التي تعد رافدها الاساسي والبنيوية كما هو معروف تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة وتركز الاسلوبية البنيوية على تناسق اجزاء النص اللغوية[1] وهي تهتم في تحليل النص الادبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية[2] فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الاخر فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها وزنا وقافية و أصواتا وصيغا وتراكيب ومعجما فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام لا من الانفصال والتنافر.[3]

وقد كان لمبادئ وأعمال الشكلانيين الروس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الاسلوبي من ذلك ابتداعهم لمفهوم المحايثة في البحث الأسلوبي التي تعني تناول الاثر الادبي تناولا لسانيا[4] صرفا.

من اعلامها ميشال ريفاتير الذي يؤمن بوجود بنية في النص و بوجوب البحث فيها ويضيف الى ذلك اهمية المتلقي في تحديد الاسلوب والأسلوبية فهو يزعم ان هذه الاخيرة تدرس في الملحوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل

[1] ينظر محمد بلوحي الاسلوب بين التراث العربي والاسلوبية الحديثة
[2] نور الدين السد الاسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ، ص82
[3] محمد بن يحيى محاظرات في الاسلوبية
[4] المرجع السابق الصفحة نفسها

المدخل:	

لإلزام المرسل إليه او متلقي الشفرة ومفسرها بطريقة تفكير مرسل هذه الشفرة[1] بمعنى أنها تدرس فعل التواصل لا كإنتاج صرف لمتسلسلة لفظية بل كأثر شخصية المتحاور وكانتباه المرسل اليه باختصار فهي تدرس الإيراد اللساني عندما يتعلق الامر بنقل شحنة قوية من المعلومة او الفكرة ويرى أيضا أن كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب وكلكما كان هذا الرد واعيا كان الاحساس اقوى بميزة هذا الموضوع واهتم ريفاتير كثيرا بالسياق الأسلوبي وعرفه على انه نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع أي مضاد للسياق وغير متنب ابه بحيث عقد له فصلا خاصا في كتابه الشهير (محاولات في الاسلوبية البنيوية) وقسمه الى سياق اصغر وسياق اكبر[2] ونجد في هذا التيار كذلك جاكبسون وإن كان جيرو يصنفه ضمن أسلوبية أخرى مستقلة سماها الأسلوبية الوظيفية.[3]

خطوات التحليل الأسلوبي :

ليس كل تناول للنص الادبي يعد تحليلا اسلوبيا فقد يقع دارس الاسلوب في شباك الاضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول الى حقيقة الظاهرة الاسلوبية في النص الادبي وجوهرها لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يتقيد بمنهجية صارمة وأن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة وقيمة من أهم الخطوات التي يجب اتباعها ما يلي[4] :

1- الاقناع لأن النص جدير بالتحليل فحسن اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح وهكذا يجب على المقبل على تحليل نص تحليلا أسلوبيا أن يختار نصا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.

2- قراءة النص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه[5] وهذا الانطباع يسمى الأثر إذ لابد من أن تقوم بين النص ومحلله علاقة حميمة وأن يتعاطف معه ومع أفكاره ولذلك فائدة عظيمة فالنص لا يسلم زمامه الا لمن يحسن ترويضه.

[1] بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الادبي المعاصر ص185 ويوسف ابو العدوس الاسلوبية ص141
[2] ينظر شكري عياد اتجاهات البحث الاسلوبي دار العلوم الرياض ، 1985 ص149-150
[3] ينظر بيار جيرو ، مرجع سابق ص94 ،ص97 وما بعدها
[4] ينظر المرجع السابق ص 18-54-55
[5] قد يهمل البعض هذه الخطوة فينتابهم الملل والسام من تمنع النص وصعوبته وذلك ما يدفعهم الى الانصراف عنه بغية الحصول على نصوص سهلة التحليل

3- القيام بسلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة فبعض السمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة لخفائها ولغفلة الذهن عنها.

4- ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الاسلوبية او ندرتها في النص ويمكن ان يعتمد في هذه الخطوة على الاحصاء لضبط نسبة التكرار اذ ان بعض الظواهر لا تظهر على السطح ولا تكتشف الا عن طريق الاحصاء العددي.

5- تحديد السمات التي تميز اسلوب النص وتصنيفها حسب مستويات التحليل الاسلوبي فيعد مثلا قائمة بالسمات الصوتية وأخرى بالسمات الصرفية وأخرى بالنحوية وأخرى بالمعجمية وهذا الاجراء هو في الحقيقة تقسيم منهجي وتنظيمي القصد منه التفرغ لكل مستوى منفردا وإعطاء ذي حق حقه من التحليل.

6- القيام بسلسلة اخرى من القراءات لاستكشاف الظواهر التي لم تكتشف في البداية ونقول مع جاكبسون :" ما الذي يجعل من مرسلة كلامية عملا فنيا "[1] ونضيف كذلك : ما هو هدف المحلل الاسلوبي ؟ او بمعنى اخر ما الذي يجب أن يلفت انتباه المحلل الاسلوبي أن البحث الاسلوبي هو البحث عن العناصر اللغوية التي تجعل من النص عملا أدبيا أي أنه البحث عن السمات الأسلوبية في النص الادبي وهذا ما يعفي المحلل من الدراسة الكلية للنص وتناول جميع عناصره فعمله يقوم على الاختيار " لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الاسلوبية لأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا ويحتوي على وحدات لغوية اخرى لا يمكن أن تعد سمات أسلوبية.[2]

محددات الاسلوب :

وتتلخص عناصر هذا المبحث في السؤال التالي : ما الذي يعد أسلوبا في النص الادبي ؟ وهل كل العناصر اللغوية تدخل ضمن الاسلوب ونصفها بالتالي بأنها سمة اسلوبية مميزة لمنشئ معين ونحن نتناول هذه الإشكالية تصادفنا ثلاثة أطروحات في تحديد الأسلوب

الاسلوب اضافة :

[1] فاطمة الطبال بركة النظرية الالسنية عند رومان جاكبسون المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت لبنان ط1 1993 ص 178
[2] موسى ربابعة الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها دار الكندي الاردن ط1 2003 ص16

المدخل:	

يرى البعض إن الأسلوب اضافة أي انه اضافة بعض الخصائص او السمات الاسلوبية الى النصوص المحايدة فتنقلها من حيادها فتستحيل بذلك أسلوبا[1] اذن فالأسلوب حسب هذه النظرية مجموعة من الخصائص او السمات التي تضاف الى لغة التواصل العادية تحمل بصمة المنشئ الجديد الذي يطبعها بتجربته الخاصة لتصبح ملكا فرديا له وهذه الاضافة قد تكون زخرفا وتحسينا وتجميلا لعبارات محايدة بريئة من أي اسلبة ممكنة.[2]

الاسلوب اختيار :

يكاد يكون تصور الأسلوب على انه اختيار من التصورات الشائعة في الدراسات الاسلوبية الحديثة ويرى اصحاب هذا الاتجاه ان نظام اللغة يقدم للمبدع امكانات هائلة يمكنه ان يستخدمها حسب حاجته النفسية وأذواقه الشخصية النابعة من حجم ثقافته اذن فالمبدع حر في اختيار ما يريد ما دام ما يختار يخدم رؤيته وتصوره وموقفه.

فكل فكرة من الافكار يمكن ابلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة[3] وكل فرد يختار الكيفية المناسبة لقناعته وعاطفته وحاجة الموقف الذي يعيشه فشان الاديب شان الرسام الذي يبدع لوحة ما فهو لا يخترع الوانا لم يسبق اليها وإنما يستعمل الالوان ذاتها التي يستعملها رسام اخر فيختار منها ما يناسب موضوع لوحته ويمزج بعضها ببعض ويستعمل هذا اللون في هذا الموضع وذلك في غيره وكذلك الاديب فهو لا يخلق لغة جديدة اذ هي بناء مفروض عليه من الخارج[4] ومهمته تكمن في حسن اختيار العناصر اللغوية المناسبة للدلالات التي يريد بثها او لنقل الدلالات الكامنة في ذهنه.

الاسلوب انزياح :

يمكننا ان نعرف الانزياح على انه خروج عن المألوف او ما يقتضيه الظاهر او بتعبير ادق خروج عن المعيار اللغوي السائد ولأهميته الكبيرة فان بعض الباحثين رأى ان الاسلوب في أي نص ادبي انزياح او انحراف عن نموذج الكلام.[5]

[1] ينظر.. محمد بن يحي محاظرات في الاسلوبية ص 79
[2] ينظر.. موسى ربابعة مرجع سابق ص 22
[3] ينظر .. عبد السلام المسدي مرجع سابق ص 54-55
[4] ينظر ..محمد بن يحي المرجع السابق ص 81
[5] ينظر .. يوسف اب و العدوس ص181

فلا يمكننا أن نعتبر حسب هذه النظرية كل معطى لغوي في النص الأدبي سمة أسلوبية بل نعد في الأسلوب فقط كل انزياح عن المعيار السائد .

الفصل الأول

تمـــهيـــــــــد:

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

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

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

---

[1]– علي أبو المكارم: "بين الشعر والموسيقى"، مجلة الفيصل، العدد: 77، الهيئة التي تصدرها، 1982، ص71.

[2]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ط3، 1965، ص98.

[3]– يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، رسالة ماجستير، ط1، 1987 قسنطينة، ص294.

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

- **البنيـــــــة الإيقاعــية الخارجية والداخلية:**

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

ما الإيقاع؟ وما أهميته في النص الشعري؟

أ- في مفهوم الإيقاع والوزن:

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

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

---

[1]- أنور أبو سويلم، محمد علي أبو الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، جامعة موته، عمان، الأردن جامعة موته، 1991م، ص37.

[2]- حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت ط2، 1981، ص263.

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

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

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

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

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

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

---

[1]– خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص111.

[2]– كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية في الشعر العربي، دار العلم، بيروت، ط2، 1981، ص230.

[3]– الطرابلسي محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع حوليات الجامعة التونسية، ع 32، تونس، 1991، ص15.

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

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

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

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

---

[1]– السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، ص192.

[2]– أدونيس مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص116.

[3]– ينظر: ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار بيروت، م 13، مادة وزن، ص446، 447، 448.

[4]– سورة الأعراف، رقم الآية: 7.

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

ويعد الوزن ركنا أساسيا في بناء القصيدة لا يمكن الاستغناء عنه، والوزن أعظم أركان الشعر وأولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة، وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبة واعتدال أجزائه. [2]

وعليه يمكن القول أن الوزن هو القالب، والشعر هو محتوى ومادة الوزن، والوزن عند النقاد القدامى هو الوزن بالبحور السبعة عشر المعروفة، هذا هو وزن البيت في الشعر العربي القديم. أما مفهوم الوزن في الشعر الحر، فيذهب الباحث مصطفى حركات إلى القول " فالبحر هنا لا يمكن أن يكون معروفا إلا بواسطة التفعيلة، وبما أن هذه التفعيلة تأخذ أشكالا مختلفة فإنه من اللازم علينا أن نحدد الأشكال في لب البيت أو آخره".[3]

- **البيـــت:**

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

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

---

[1]– ينظر: محمد علي الشوابلة، أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، تأليف دار البشير، عمان،1991م، ص308.

[2]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، شرح وتحقيق دار صلاح الدين الهواري، دار مكتب الهلال، ج1، ط7، 1996، ص237.

[3]– مصطفى حركات: قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون، المطبعية الجزائر، 1989، ص169،172.

[4]– معجم مصطلحات العروض والقافية، ص46.

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

- **القـــافية:**

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

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 ذلك بوضوح في تعريفهم للشعر، بأنه كلام موزون مقفى، وللقافية أهمية كبيرة لأنها تقوم بوظائف أربعة، فهي تشارك في بناء الوزن، وتؤدي المعنى إلى توقيع جرس الروي الموحد، وتوقيع جرس القافية مع سائر الأبيات"[3]. وبعد أن حطمت الحداثة بنية الوزن والبيت جاءت ضرورة كسر عمود القافية " فقد تعامل الشاعر المعاصر مع القافية في إطار من الحرية التي تخلق لونا من الانسجام بينها، ومن روح القصيدة على أساس من الشعور الباطني للتجربة"[4]، وبتحطيم قانون القافية التقليدي حلت محل القافية التقليدية قافية متحولة قد تظهر متناوبة أو مشوشة لا تلزم أي ترتيب.

- **الجـــــرس:**

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

---

[1]– مصطفى حركات: قواعد الشعر، ص169.

[2]– أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص261.

[*]– الإطلاق: هو مد الصوت وإشباع حركته الاعرابية حتى ينتج عنها حرف الوصل.

[**]– التقييد: هو قطع الاعراب وعدم اشباع حركته على حرف الدوي حيث يكون التقييد وقفا في الشعر.

[3]– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ص214.

[4]– د.حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق المغرب، ط1، 2001، ص73.

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

ب- الموسيقى الخارجية في شعر التفعيلة عند الغماري:

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

---

[1]- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء دراسة فنية تحليلية، رسالة ماجستير، دار البعث قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987، ص295.

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

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

[2]- ينظر، عبد القادر الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1998، ص42.

[***]- المقصود بنظام المقطوعات هو التوزيع في القوافي من مقطع إلى آخر وحاول شعراء " ابو للو" 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 ذلك من صور التشكيل في أوزان الأبيات حول هذه الدلالة، ينظر د، حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث دار الفكر العربي 1988 ص، 565.

[3]- ينظر محمد أبو النجوم:" هل يغدو مصطفى الغماري شاعر الإسلام في القرن العشرين"، مجلة الثقافية الإسلامية العدد:ع 38.

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

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

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

أ- ديوان أسرار الغربة.

ب-ديوان قصائد مجاهدة.

ج- ديوان مقاطع من ديوان الرفض.

د- ديوان بوح في موسم الأسرار.

ه- ديوان حديث الشمس والذاكرة.

و- ديوان أغنيات الورد والنار.

---

[1]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2، 1982، ص69، 73.

[2]- المصدر نفسه، ص135، 167.

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

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

ز- ديوان قراءة في آية السيف.

ح- ديوان عرس في مأتم الحجاج.

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

الجدول رقـــم (01)

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

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

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

- **دلالة البحور المستعملة:**

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

الجدول رقم (02)

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

[1]– ينظر ، حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، 1988، ص560.

	الكامل	+	0	0	0	0	0	0
قصائد مجاهدة	القصائد البحور	ليت الموت في الدروب المهاجرة		ألاك يأبي 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 الاسرار	القصائد البحور	مدي مضاءة	ألم هواك	أحببت حب الخير		هم الآن		
	الكامل	+	0	+		0		
	الوافر	0	+	0		0		
	المتقارب	0	0	0		+		
حديث الشمس والذاكرة	القصائد البحور	حديث الشمس والذاكرة	قندهار المقاعلة	من يرد التتار؟		على هامش القاح		
	المتقارب	+	0	0		0		
	الرمل	0	+	0		0		
	الرجز	0	0	+		0		
	الرمل	0	0	0		+		
أغنيات الورد والنار	القصائد البحور	أواه يا سفر						
	الرجز	+						
عرس في مأتم الحجاج		قتلوك						
	الكامل	+						

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 بحر الرمل الذي يبنى على التفعيلة الأساسية " فاعلاتن" أكثر بحور الشعر تواترا في

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

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

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

قندهار فاعلات
انت يا شعلة فتح في إنتخاءات النهار فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلات
قندهار فاعلات
لا السيول الحمر تدميك ولا مر القرار فاعلاتن/ فاعلاتن/فعلاتن/فاعلان
كانت النجوى صلاة في شفاه الياسمين فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلاتن
وعلى صدرك يا عذراء يخضر الحنين فعلاتن/ فعلاتن/ فاعلاتن / فاعلات
يمطر الصحو.. فاعلاتن/فـــ

---

[1]- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص202.

فتزهى ربوات الطهر يا أنت علاتن/فعلاتن/فاعلاتن/فـــ

ويندى باللقاءات الحنين علاتن/فاعلاتن/فاعلات

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

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

في صراع الكلم المعجون بالقهر تغني للرفاق فاعلاتن/ فاعلتن/ فاعلاتن/فعلاتن/فاعلاتن

باقة تنمو على درب النفاق فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في حواشي الصمت تندس الإبر فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

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

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

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

وخُطى مدت لغاي فعلاتن /فاعلاتن

ومقيم لايقرُّ فعلاتن/فاعلان[1]

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

[1]– مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة م، و، ك، الجزائر، 1986، ص84، 85.

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

لن ينام الحق في جرح بلادي فاعلاتن/ فاعلاتن/ فعلاتن

لن ينام فاعلن

من وراء الصمت فاعلاتن /فاء

أتلو سورة الموت الزؤام لاتن/ فاعلاتن/ فاعلن

أتلظى عقبة فعلاتن/ فاعلن[2]

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

قدر أن تعشق الشمس فعلاتن / فاعلاتن/ ف

وأن تحمل آلام البشر علاتن / فعلاتن /فاعلن

أَنْ نناجي طيف ذكرانا فاعلاتن/ فاعلاتن/فا [3]

---

[1]– محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، 1991، ص126.

[2]– مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف ص 23، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص23.

[3]– المصدر نفسه، ص33.

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

أفغان يا حلما يضيئ ويا ظلالا تشرق متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

من كل رابية يفور دم كريم مغدق متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن

من كل جرح ألف ميعاد لفجر يورق متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن

أفغان متفاع

وأنسفحت نفوس في ترابك تغرق لن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

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

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

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

لأجلك يا كروم الله....أهوى الشوك....أحترق مفاعلتن/ مفاعيل/مفاعيلن/مفاعلن

لأجلك تأكل الأسفار خطوي فالخطى رهق مفاعلتن/مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيلن

ولم أسأم مفاعيلن

ولم يصلب على شفتي الهوى الألق مفاعيلن/مفاعلتن/مفاعلن

وما انكفأت هموم الأمس عنّي مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعي

---

[1]– محمد الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1981، ص33.

يا أحبائي لن/ مفاعيلن

وكيف ترود قافيتي سواكم مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعي

كيف أختار[1] لن/مفاعيلن

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

ومن القصائد التي جاءت على بحر الوافر أيضا قصيدة (تحدي الموت في الدروب المهاجرة) حيث يقول:

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

حديث الليل للأحزان مفاعيلن/مفاعيلن/م

والآحزان أبعادي فاعيلن/مفاعيلن[2]

في هذا النموذج تكثر حروف المد الطويلة: **الوادي، الاحزان، أبعادي** ...، فهي تعبر عن الألم الذي يحياه الشاعر، وعلى هذا المنوال جاءت قصائد الشاعر على تفعيلات بحر الوافر الذي تميز إيقاعه بالهدوء وتنوع التفعيلات، واستخدام حروف المد، ولعل خير نموذج يمثل هذه الدلالة قصيدته بعنوان " ألم هواك" :

أيا زمن السلام المر مفاعلتن/مفاعيلن/م

فينا يقتل الانسان فاعيلن / مفاعيلن

منا يسلب الإيمان مفاعيل / مفاعيلن/م

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص118، 119.

[2]– مصطفى الغماري: بوح في مواسم الأسرار، مطبعة لافوسيك، الجزائر، 1985، ص62.

يا زمن الثراء وباسمه جاعت ملايين فاعلتن/مفاعلتن/مفاعيلن/مفاعيلن[1]

إن هذا النموذج يعبر عن قلق الشاعر وتبرمه مفجرا عمق المأساة باستخدامه حرف النداء " أيا" في زمن الرداءة والاستلاب الفكري حتى نحس أن الشاعر يستغيث بصوته في هذه الغربة النفسية والجسدية، وقد زادت حروف المد الأبيات إيحاءً وإيقاعا مؤثرا.

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

يداها صلاة المواسم فعولن/فعولن/فعولن

أنشودة الرمل للياسمين فعل/فعولن/فعولن/فعو

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر فعول/فعول/فعولن/فعولن

يداها فعولن

ويندلع الحزن شلال شوق قديم فعول/فعولن/فعولن/فعولن/فعو[2]

وبركان عشق إلى الموسم المقمر فعولن/فعولن/فعولن/فعو

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

في مثل أوراق الربيع وجهك مستفعلن/مستفعلن/متفعلن

يا دروب مستفع

ينهل فجرا مستفعل /مس

ترتوي من عطره تلك السهوب تفعلن/مستفعل/مستفعلن

فعلام يبحر في مداك مولولا متفعل/متفعلن/متفعل/متفعلن

---

[1]– المصدر السابق، ص 62، 63.

[2]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ، ص63.

وتر غريب؟ مستفعلن[1]

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

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

آتيك من بوابة الجسور	مستفعلن/ مستفعلن/ فعول
جسورنا الممتدة العريقة	متفعلن/مستفعلن/فعولن
بحجم قصة من الفتح المطل بالحقيقة	متفعلن/ متفعلن/مستفعلن/متفعلن
آتيك من أهداب	مستفعلن/فعلن
فرحى بخيط النور بانسكاب	مستفعلن /مستفعلن/متفع
العطر في إطلالة الأحباب	لن/ متفعلن/مستفعلن/فعلن
آتيك من كتاب	مستفعلن/فعل
أسراره الخضراء في أسفارنا انقلاب[4]	مستفعلن/مستفعلن/مستفعلن/فاعلن

---

[1]– مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الرويبة، ص57.

[2]– عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1998، ص228.

[3]– عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص80.

[4]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، م. و. ك، الجزائر 1986، ص21.

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

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

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

فقف يا حامل الأقداح	مفاعيلن/ مفاعيلن
واشهد موتنا حينا	مفاعيلن/مفاعيلن
على أطلال وادينا	مفاعيلن/مفاعيلن
على نجوى شربت بها شرابا نبضه العسل	مفاعيلن/مفاعلن/مفاعيلن/مفاعلن
ومن شكوى شرقت بها	مفاعيلن مفاعلن
فجرحي ليس يندمل	مفاعيلن / مفاعلن[1]

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

على الأهزاج تسهيل مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن[2]

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، ص46.

[2]– عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ص169.

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

- القـــافـــــية:

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

وإذا كنا اليوم نرى في قصائد الشعر المعاصر خروجا عن قيود القافية التقليدية التي كانت تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن الشعراء المعاصرين قد تفننوا في توزيع القوافي داخل قصائدهم، كالقوافي 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 للتجربة[2]، ثم إن الخروج عن قيود القافية التقليدية عرفته القصيدة العربية القديمة في فن الموشحات الأندلسية التي اصطنع الشعراء فيها قوافي غير معهودة، ورأوها تعفيهم من القيود وتحررهم من التزام قافية واحدة[3]، وفي العصر الحديث دعت جماعة الديوان وعلى رأسهم العقاد إلى الشعر المرسل[***]وكان عبد الرحمان شكري رائد هذا الشعر، ثم ما نجده عند جماعة أبوللو " من إبداعات في القوالب الجديدة من الأوزان، ومنها توزيع القوافي في

---

[1]– أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات جامعة السابع من ابريل، 1995م، ص7.

[*]– القوافي المتعانقة هي التي تتخذ داخل النظام الفونمي الصوتي شكلا متلاحقا مع قافية أو مجموعة من القوافي. ينظر: المرجع نفسه، ص، 225.

[**]– القواني المتقاطعة هي تقاطع صوتي بين قافية وأخرى. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص215.

[2]– حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق المغرب، ط1، 2001، ص73.

[3]– أحمد أمين: ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، ط5، 1969، ص199.

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

القصيدة الواحدة، وأخيرا وصل التطور في شعر التفعيلة، حيث أصبحت القافية تأخذ أشكالا عديدة في إطار من الحرية التي 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 نبذ القافية وإرسال الشعر، فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا"[1].

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

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

---

[1]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت، 1974، ص1845.

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

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

أحببت حب الخير والخير المحبوه كرام

ناء إذا دنت الخواطر...

وهي أمشاج ركام!

أحببت...

والأيام ينفى من ملامحها ابتسام!

غيضت رؤاها ...

لا الهوى نغم

ولا الأسمار جام ![1]

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوسيك، أفريل 1985، ص74.

[*]– القافية المردوفة هي ما سبق فيها الروي حرف مد، ينظر حول هذه الدلالة مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص202.

[2]– محمد سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية ،جامعة طنطا مصر، ط1، 1995، ص205.

أتستمعين خلف الليل يا عصفورة الوادي

حديث الليل للأحزان...

والأحزان أبعادي ...

وهمس الغيب في شجر اغترابي...

أه... ما أقسى اغترابي في الدروب السود

قافلة بلا حادي...

*** * ***

أيا شجر الضياء الرطب لا تثمر

إذا انتحرت أناشيدي...

وأمطر قاتلي خنجر...

إذا انتثرت كما الأوراق في شقتي أغاريدي

*** * * ***

أترتقبين خلف الليل يا عصفورة سفري..

إليك على مدار القر

وولولة الظلام المر... تسقيني...

وما في كأسها؟

الآلام في شراييني...

فيا ألامي ازدهري... [1]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص89 ،90.

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

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

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

الوعد يكبر في المساحة...

ويضمد الوادي جراحه...

ويثور أطفال الغد البدري....

ما أمضى سلاحه!

ما عاد للطاغوت أن يواري على رياحه!

* * * *

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد عقبة

والشمس الخضر تعتصر النشيد

وتلم أهداب النخيل...

فيورق الطلع النضيد... [1]

ففي هذين المثالين دليل على اتباع هذا الأسلوب، في النموذج الأول نجد القافية المتواترة، وفي النموذج الثاني نجد القافية المترادفة، وهكذا تتنوع القافية من مقطع إلى آخر، ومع تنوع الروي كذلك من حرف (الحاء) إلى حرف (الدال)، وقد أضفى هذا التنويع تجديدا في الأنغام، وتنويعا في الألحان.

ومن القصائد التي جمع الشاعر فيها أكثر من نوعين للقافية، بحيث نجد المتواترة والمتراكبة والمترادفة، قصيدته "بين يدي إقبال" التي نظمها على تفعيلات بحر الوافر:

وبين يديك يا إقبال.. في شفتيك أغرودة

معطرة بنور الوحي...أنشودة

أيا من برعم الإيمان في جنبه أشواقا

لتسافر في لهيب العشق

ذاكرة تلوب...

وعبرة عطشى

وأحداقا...

وتمعن في المدى الضوئي أجنحة وأشواقا

أيا من يحمل القيتار... لا نغما وأغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية

عرفت الحب يا اقبال...

كيف؟ أينكر الوتر؟

شميم العطر من ليلاه حين يرفرف السمر

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص175، 176.

عرفت الحب...

لا كهفا بطين الشهوة الحمراء مغتبقا

ولكن... شاطئ يخضر في أبعاده الحلم

هناك هناك في بعد الهوى يتماوج الحلم

وتورق فيه نجوى الوصل ضوءا يسكر الحدقا

"وطورا" في الرموز الخضر... قربا موعدا شفقا [1]

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

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

في صراع الكلم المعجون بالقهر، تغني للرفاق.

باقه تنمو على درب النفاق

في حواشي الصمت تندس الإبر

إبر،، حمى تزكي شهوة الصحو المطر

ولقاح عشقته الريح والناي الأغر

وسفاح مثقل في رحم توسع ألام البشر

وخطى مدت لغاي

ومقيم لا يقر

باقة،، ميته،، النجوى،، ضجر[2]

---

[1]– مصطفى الغماري: أسوار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982، ص103، 104.

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

[2]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص84.

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

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

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

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

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

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

(1)– ينظر، عبد المالك مرتاض: دراسة سيمائية تفكيكية **لقصيدة:** "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص158.

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

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمه الأسحار في هدب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات....

العاصفات....

الناشرات....

الفارقات....

الموغلات مع الهجير[1]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

[*]– القافية المترادفة هي ألا يفصل بين ساكنيها بحرف متحرك بل يلتقي الساكنان دفعة واحدة. ينظر أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، ص52.

[2]– كمال عجالي، أبو بكر مصطفى بن رحمون: (حياته وشعره)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991، ص303.

[*]– المقيدة المؤسسة: هي القافية الخالية من الوصل وتتضمن ألف بشرط أن يفصل بينها وبين حرف الروي بحرف متحرك. ينظر مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص26.

الله أكبر...

لم تزل تندى على شفة الجزائر

لم تلف يا وطني سواها

حين تختبر السرائر

هي في الوجود وجودنا

وعلى ملامحنا البشائر

زهيت بها خيل الجهاد..

وكم تعطرت المقابر[1]

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

وقد استخدم الشاعر القوافي المطلقة التي تطول فيها النغمة الموسيقية عن طريق إشباع حرف رويها، ومثال ذلك هذا النموذج:

أفغان يا حلما يضئ ويا ظلال تشرق

من كل رابية يفور دم كريم مغدق

من كل جرح ألف ميعاد لفجر يورق

---

[1]- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص181، 182

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

أفغان... [1]

استخدم الشاعر في هذا المقطع القوافي المطلقة من النوع المتدارك، وكان حرف الروي–القاف– متصف بالشدة ويوحي بالقوة وهو مشبع بالواو وبإطلاق الصوت "قو" فيه محاكاة لقوة وصمود "أفغان" في معاركها البعيدة التي تصل أصدائها إلى أذن السامع، وإذا بحثنا في قوافي الشاعر المطلقة، فإننا نجدها تمتاز بمد الصوت الناتج عن حركة المجرى سواء أكان ألفا أم واوا أم ياءا وإن هذه الحروف إشباع 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"[2].

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

يا ساجنين الحرف...

تورق في ملامحه مرارة!

الحرف يكفر بالألى سجنوه

واغتالوا نهاره!

يا عاشقين الحرق

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص143.

[2]– أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات السابع أبريل، عمان، 1993، ص22.

دموعهم ثلج

ونجواهم حجارة!!

للحرف يوم تنجلي فيه عن الدعوى الستارة!

أكذوبة معبودة

يزجي الزمان لها عقاره!

عبد بها الرئيس الرئاسة

والوزير بها الوزارة!! [1]

في هذا النموذج نلاحظ حرف الروي "الراء" المتحركة المفخمة بعد ألف مد طويلة، فهي تحاكي الصراخ في نبرة جهيرة، وصوت الراء أكثر ميلا إلى 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 للملتقي بنيتة الصوتية، ثم يليه بعد ذلك حرف النون، والدال، والباء، ثم حرف الميم واللام، وهذه الحروف الواردة في قوافي الشاعر هي نفسها التي وردت في شعر أغلب الشعراء. إذ يرى إبراهيم أنيس "أن أكثر الحروف ورودا في القافية في الشعر العربي هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال"[3]، ثم إن شيوع الأصوات المجهورة في قصائد الشاعر يرجع أساسا إلى التركيبة النفسية والاجتماعية، و حتى السياسية، فالحروف الجهرية عند الغماري تناسب الإيقاع الحماسي الشديد، فالباء مثلا صوت شديد مجهور، وقد اعتمده الشاعر رويا لقوافيه، كما في قوله:

ونظل نمضغ همنا العربي نحياه سرابا!

كأسا بها سكرا لأمير

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص38.

[2]– كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص405، 407.

[3]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص248.

وعبها الملك احتسابا!!

وعلى الجماهير الموات يديرها الحزب انتخابا!

لليل أوزار " الأمين" وإن ترهب أو تصابا!

يا سادرون على الضياع...

وهائمون به ضبابا!

صمت الشعوب وإن تطاول سوف يلتهب التهابا

نار على خضر الدروب تدك من شادوا الخراب! [1]

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

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

يا جرحنا...

والحب وعد أنت تعلم ما مداه؟

ما دربه؟

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوسيك، أفريل، ص35.

[2]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص65.

إن بات عاشقه تخاتله رؤاه،

يا جرحنا، والحب في شفتيك

فاصدع...

يا سداه!

ما الحب إلا أن يثور الجيل بدري الجباه

ما الحب إلا في الدماء...

تثير في الصخر الحياة!

فتثور يا حلم الحسين جياد من عشقوا خطاه... [1]

فهذا النموذج الشعري، مثال عن ورود حرف الروي "الهاء" الذي يوحي بالتأوه واليأس والضياع.

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

ج- الموسيقى الداخلية في شعر التفعيلة عند الغماري:

نتناول في هذا العنصر المادة الصوتية الموظفة في نصوص الغماري توظيفا متنوعا، يحدث إيقاعا داخليا، وهذا ما يسمى بالموسيقى الداخلية، وهي:" ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيره ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي أو القافية"[2]. وقد تنبه القدماء إلى أهمية

---

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

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

الموسيقى الداخلية، فالجاحظ يقول " فأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا"[1].

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

أولا: موسيقى الحرف:

ويقصد به النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف، وعلاقة ذاك 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 المتلقي ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص[3]، وحين نبحث عن موسيقى الحروف في قصائد الغماري نجد جملة من الظواهر الصوتية التي تجسد هذا المنحى الأسلوبي، ففي قصيدته (مقاطع من ديوان الرفض)، وهي من بحر الرجز، يقول:

أتيك من بوابة الجسور

جسورنا الممتدة العريقة

بحجم قصة من الفتح المطل بالحقيقة

آتيك من أهداب

فرحى بخيط النور...بانسكاب

---

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

[2]– ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد، بغداد، 1980، ص170.

[3]– السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. نقلا عن إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص208.

العطر في إطلاله الأحباب

آتيك من كتاب

أسراره الخضراء في أسفارنا انقلاب[1]

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

فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حينا

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شرابا نبضه العسل

ومن شكوى شرقت بها...

فجرحي ليس يندمل[2]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص21–22.

[2]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص46.

الشيء السائل كالماء والعسل والخمر، ثم يذكر الوادي الذي يعبر عن السيلان، فكان بذلك حرف اللام المتكرر "دالا على السيولة والميوعة، ويرى الدكتور مصطفى السعدني "أن الصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية، في حين أن الصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، وفي حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة البصر بمعنى أن الأصوات المجهورة تصلح 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 بحر الوافر:

كأن دقائق الساعات أو مجراك يا فلك

طيور صادها شرك!

فغاص الأين في الأين

لا أين ولا كيف؟!

وقائم سيفنا المنسي يبكي السيف

والسيف!

أساطير...

بقايا من بقايا الأمس، أو طيف

نلوذ به...

ننميه

ويورق في المدى الزيف!

أسائل همزة الوصل... عن الفصل!

وحرف الجر يغرينا

فيا في كالفيافي أنت!

---

[1]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر لعربي الحديث، ص33.

يا بنت الثلاثينا

أيغرينا...؟

أيغرينا انعطاف العطف أو تغريبة البدل[1]

نعثر في بنية النص السابق على أربعة أصوات مهموسة وهي:

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

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

أيا شجر الضياء الرطب لا تثمر

إذا انتحرت أناشيدي...

أمطر قافيتي سما... ومن أوراقك الخضراء

أمطر قاتلي خنجر...

إذا انتثرت كما الأوراق في شفتي أغاريدي[2]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص61، 62

[2]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص89–90.

ثانيا: موسيقى البديع والأسلوب.

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

أسائل همزة الوصل... عن الفصل!

وحرف الجر يغرينا![1]

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

يحاول وجه الضياع السفر

يحاول أن يسكن البر والبحر

عيناك بري وبحري...

.....

لماذا تسافر تلك العيون إلى عالم الريح والموت

حيث الشعوب القطيع....

وحيث الصقيع المطر؟ [2]

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص62.

[2]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص65–66.

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

قتلوها ألف مره

صلبوها ألف مره

أحرقوها ألف مره [2]

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

---

[1]– كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص304.

[2]– مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص72.

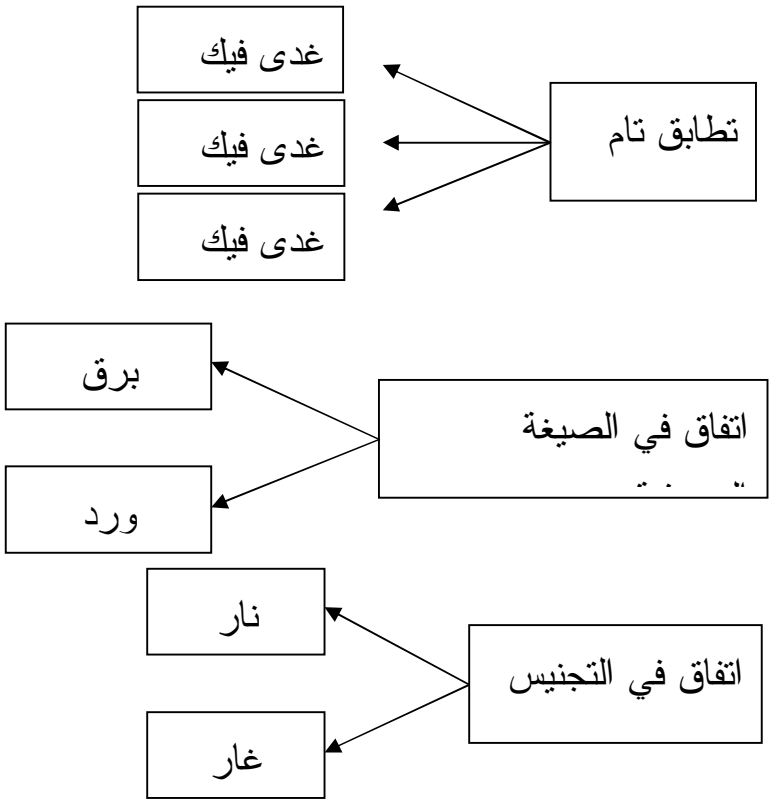
ومن أنواع التكرار أيضا يقول الغماري:

غدى فيك برق ونار

غدى فيك ورد وغار

غدى فيك.... [1]

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



[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

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

يرفض أن يستورد الغناء العندليب!

يرفض أن تمارس العهارة

باسم الحضارة

يرفض أن تمارس الطهارة

في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة!

يا زمن الحقارة[2]

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

---

[1]– ينظر، عبد الرحمان تبرماسين: "نبض النص"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، 15–16 أفريل 2002، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ص179.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28، 29.

ثالثا: تكـــــرار الحرف:

إن تكرار الصوامت في النص الأدبي يحمل قيمة أدبية إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة، ويسهم في تعزيز معنى العبارة و"يعقد بين أجزاء البيت نطاقا يزيدها تماسكا وارتباطا" [1]، ومثال ذلك قول الغماري:

في الخلايا

في مرايا الشمس

في عقم المرايا

في لهات الريح

في عبيد الخبز

في خبز العبيد

عامر وجهك بالموت الجديد!

عامر وجهك بالموت الجديد![2]

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

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نأمة الأسعار في هدب الزهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات.... [3]

---

[1]– ممدوح عبد الرحمان: المؤثرات الايقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1994، ص94.

[2]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص .

[3]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

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

سأجني اللذة الخضراء من ألمي

ومن شفتي.... نداءات إلهية

ومن قممي.. مشاوير نضالية

لأغبق في ربيع غدي

وبين ظلاله سورة

وأهزم كل أسطورة [1]

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

رابعا: تكـــــرار الكلمة:

إن تكرار الكلمة يحقق إيقاعا يساير المعنى ويجسمه كقول الشاعر من قصيدته: "ألم هواك" وهي من بحر الوافر:

وتكبر....

تكبر الرؤيا يحجمك يا سمواتي[2]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة ص119.

[2]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص59.

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

وترفض ... ترفض السمحاء أو كارا وأصناما

ويرفض ضوءها القدسي من في ليله هاما[1]

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

ويوغل في الدجى ضوءا يورد العشق يقترب

واقرأ سورة العشاق من أشواقها اللهب

ومن ألمي لبوح العاشقين.... أمد أشعاري

وتهدي في ليالي السأم للعشاق أزهارا

يتاجر بالحشيش وبالنساء ويعشق الدنيا [2]

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

أنا الماضي .... أنا الألم

المقيم..... أنا الغد الخضر[3]

فهذا التكرار للضمير "أنا " فيه دلالة على الذاتية الحارة والتأكيد على ارتباط الشاعر بتراثه وأصالته.

---

[1]– مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص163.

[2]– المصدر نفسه، ص163.

[3]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ط2، ص179.

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

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

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين

تخضر قافيتي في جبين الفخار

وأعرف أنك ذاتي

يحدثني مطر الذاكرة

وأنك في شفتي الحديث

وأعرف...

فانتحري يا مسافة...[1]

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

قندهار

قندهار

أنت يا شعلة فتح في انتخاءات النهار

قندهار[2]

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص69.

[2]– المصدر نفسه، ص71.

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

قندهار

قندهار

وتعني في لهاتي بالبطولات الهزاز [1]

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

خامسا: تكـــرار التراكيب.

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

من يرد التتار...؟

ومن يستجيب؟

يا زمان التحدي....

ومن يستجيب؟

لخطا لا تغيب

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة ، ص72.

[2]– مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص172.

لخطا لا غيب

لخطا لا تغيب [1]

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

ومن صيغ الاستفهام المكررة أيضا قول الشاعر:

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلينا

من أيتموا؟

من أثكلوا؟

من أرملوا؟

من صيروا غدنا مئينا! [2]

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

سادسا: التـــــدوير.

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

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص77.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71

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

كفروا بمعجزة العصور

بالطير يزرع نَأْمَهُ في هَدْبِ الزّهور

بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات...

---

[1]– أنر أبو سويلم، محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان–الأردن، 1991، ص56.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981، ص85.

[3]– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1911، ص220.

[4]– عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة باتنة، ط1، 2002، ص129.

العاصفات...

الناشرات...

الفارقات...

الموغلات مع الهجير

كفروا بمعجزة العصور

عجبا...

ونسخر حين يكبر همهم بين المرايا والقصور[1]

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

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

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

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

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

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

* * * * *

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

[1]- محمد علي الشوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص58.

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

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

أحبائي.... مفاعيلن

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

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

بماء لوصل محترقا مفاعلين/مفاعلتن

فيا رباه... مفاعيلن/مـــ

أترع مهجتي شوقا فاعيلن /مفاعيلن

وزد في مقلتي أرقا مفاعيلن/مفاعلتن

لأفني في ليالي العشق دربا رافضا حدقا...[1] مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعيلن/مفاعلتن

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

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص100.

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

[1]– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص214.

الفصل الثاني:
المستوى المعجمي والدلالي

1- الحقول الدلالية.

2- الظواهر المعجمية.

3- الانحراف الأسلوبي.

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

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

---

[1]– راشد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري لفئة المعلومات، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م، ص111، 112.

[2]– حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1987، ص207.

[3]– الطاهر يحياوي، محمد تومي: شعراء وملامح، مطبعة أومزيان، الجزائر، (د.ت)، ص 113.

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

1- الحقول الدلالية:

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

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

1-1 حقل الإنسان:

أ- الحقل الفرعي (أسماء الشخصيات):

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

---

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

[2]- المرجع نفسه، ص80.

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

آتيك من بوابة الشروق

وجها من الأصالة الممتدة العروق

سيف" علي في يدي" و " درة الفاروق"

آتيك

في قصائدي الرعود والبروق

وأترك الناعين في تغريبة اليسار[1]

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

قتلوك يا سيف الحسين ويا أصالة "ذي الفقار"

أنت الحروف الخضر تقرؤها الشهادة سيف نار

كانوا فكان الرعب يعتصر المسافة والدمار

حبلت بهم رؤيا تخثر في مفاصلها احمرار

في كل كوكبة "حسين" في كل مجزرة "يزيد"

وتظل تهتف يا حسين تظل ترثي ...ياشهيد [2].

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

وبين يديك يا اقبال..... في شفتيك أغرودة

---

[1]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص23.

[2]– مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص36.

وبالألم الذي عانيت يا اقبال..... بالحلم

وبالصحراء.....[1]

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

"ليلى" تشرئب لها الرقاب.....

يا قدس.....

نحن الرافضون

وإن طغى زبد كذاب[2]

ويقول أيضا:

قيس ولا ليلى

وليلى قصة معارة[3]

ويقول مصطفى الغماري أيضا في قصيدة " أنا المجنون" يا ليلى" مستهلا بذكر المجنون وليلى، وقصة عشقهما بوادي القرى على طريقة الرمز الصوفي ذاته:

أنا المجنون يا ليلى

وأنت الجن والسحر

أنا الساري بليل الحز

ن لا شفق ولا فجر

ويالیلى الهوى العذري

شوقي راعف عمري

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، 103، 106.

[2]– مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص61.

[3]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص33.

على وادي القرى لبيت

لما هاجني الذكر[1]

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

حسبوا التقدم أن نسامح قاتيلينا

من أيتموا؟

من أثكلوا؟

من أرملوا؟ [3]

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

وطن يباع في انحناءة الجباه للمحتل

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص107.

[2]– حول هذه الدلالة ينظر، عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص51.

[3]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71.

في الزمن المختل[1]

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

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

يداها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

يداها ...[2]

كما وظف لفظة " العين " من نفس القصيدة بقوله:

عيناك بري وبحري

وعيناك ذاكرة الموج

ملحمة الرمل

عيناك فاصلة ونبي

وعيناك حين ارتكاض الهجير فرات وري[1]

---

[1]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28.

[2]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص63.

[1]- المصدر نفسه، ص65.

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

1-2- حقل الألوان:

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

وينتحر اخضرار اللحن

وغامت لهفة خضراء

أشدو عليك يا سفري

على أبعادك الخضراء[2]

ويقول من نفس الديوان:

أيا من يحمل القيتار ...لا نغما وأغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية[3]

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

---

[1]- ينظر، ديوان بدر شاكر السياب: دار العودة بيروت، 1971.

[2]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة ثورة صوفية، ص97، 98، 99.

[3]- المصدر نفسه، ص103.

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

كما في قوله:

يداها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

يندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر[1]

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

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

شيوعية حمراء تشفي غليلهم

ولكنها تدمي القلوب ...وتظمي[3]

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص63.

[2]– صورة النور، رقم الآية 35.

[3]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص33.

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

ويقول الشاعر أيضا:

كم سجدنا للذئاب الحم

ر في زي الأسود

ورأينا العفة العذرا

ء تهوي كالجليد[2]

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

1-3- حقل البلـــــدان:

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

زعموك باريس الحضارة

ولأنت باريس الدعارة

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلينا[3]

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

---

[1]- الطاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشعار مصطفى الغماري، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1983، ص120.

[2]- مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص68.

[3]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71.

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد " عقبة"

والشموس الخضر تعتصر النشيد[1]

فالغماري يرى في الأوراس إعادة لإنتصارات " عقبة بن نافع"، فالتاريخ يعيد نفسه مرة أخرى عن طريق الأوراس ومجده، وفي هذا ربط بين الماضي والحاضر.

ومن البلدان الإسلامية التي وردت في شعر الغماري هي " طهران" "لاهور" "قندهار" وإننا نشعر عندما نقرأ قصائد الغماري أنه شاعر لا ينتمي إلى أرض معينة ذات جغرافية محددة وإنما يكون حيث يكون الإسلام، فهو في القدس، وقندهار وطهران ولاهور ... وغيرها من البلدان الإسلامية، لأن بين هذه البلدان تراسل حضاري، يقول:

وأرحل شوقا إلى القدس

شريان وجد إلى قندهار

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين[2]

من خلال النموذج السابق يمكننا القول أن الغماري صاحب رسالة عالمية فالإسلام عنده يتجاوز الحدود الإقليمية والقطرية، بل والقارية، فهو يتجاوب مع القضايا الإسلامية حيث كانت.

1-4- حقل الحيــوان والطيور:

لقد وظف الشاعر كثيرا من أسماء الحيوانات التي أراد من خلالها التعبير عن مكنوناته ومضامينه، فأطلق على الغرب عديدا من الرموز الحيوانية، كالدب والذئب وغيرهما، ومثال ذلك قوله:

حينما يلقح في البور العقيم

---

[1]- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص176.

[2]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص69.

ينسل الليل بشيطان رجيم

وتواري سوأة الدب تواريها الصور

والكلام السقط

واللحن الأغر[1]

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

تعاون الدب مع الذئاب

فزرعوا الخلاف في الأنساب

ووزعو أطروحة مشؤومة

في أمة مقهورة مهضومة

حكم الذئاب يرهب الخراف[3]

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

ومن الطيور التي وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية، ويأتي في مقدمتها طائر "البومة"، كقوله:

البومة الحمراء تغتال الرؤى

فالدوح لا ظل ولا أغصان[4]

فالبومة الحمراء رمز الشؤم والشيوعية التي تقتل الأحلام والآمال.

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83

[2]– حول هذه الدلالة ينظر، جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة الايبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، 2003م، ص186.

[3]– مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، ط1، 1994، ص74 ،75.

[4]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص51.

ويقول الغماري أيضا:

أنا الطائر رمت الرياح بعشه

فانشل...يطويه الضياع وينشر

شلاء مثل جناحه أشواقه

وجراحه بدم البراءة تقطر

لهب السنين الجائعات بريشه

ويد الخناجر في مداه تزمجر

تتدفق الاحزان في شريانه[1]

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

كقوله:

في الزمن الغريب

يثور بالغناء العندليب

يرفض أن يستورد الغناء العندليب

يرفض أن تمارس العهارة

باسم الحضارة[2]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص81.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28.

1-5- حقـــــل الموت والحياة:

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

هل لوجه الموت حد؟

يا شباب..

أسرجوا الخيل وشدوا

يا شباب ..

من يدنا تزهر الأيام بالضوء

ويمتد الكتاب

حبنا يهزأ بالموت

ويندى باليقين

حبنا أقوى من الموت

وأبقى من ثلوج القهر

ومن قهر السنين[1]

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

---

[1]- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص137.

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

أقاتل بإسمك ألف جدار

وكم قتلتني الوجوه الصغار

لكن بإسمك الصعب أحيا

وأموت وأحيا...[1]

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

1-6- حقل الحزن والتشاؤم والاغتراب:

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

وإن رؤاهم سراب

ولو نستطيع خلعنا الأهاب

وقلنا لسمريتنا ارتحلي

فكم طاب في الشفرة الانتخاب

باسم الحضارة ينمو استلاب[2]

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

---

[1]- مصطفى العماري: حديث الشمس والذاكرة ،ص 68، 69.

[2]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص125.

وأزرق مستهتر كفار

يغري الشعوب بصدى الدولار[1]

ويقول أيضا:

مذ مارسوا بالطهر كل العهر إنا عريان

مذ أفرغت منا العقول وأطلقت منا اليدان

قطعت يد لم تهو غير هوانها قطعت يدان[2]

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

كلانا يا غريب الدار رفض يمضغ الألما

كلانا في الدروب الخضر إصرار..يزيغ دما[3]

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

1-7- حقل اللغة النثرية والصحفية :

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

---

[1]- مصطفى الغماري: براءة، ص78.

[2]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص34.

[3]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص106.

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

أراهن أن الهوى غير دربك آل

وأنك إن شل فينا الحضور حضور

وأن ضاق عنا المجال مجال

يداها...

ويزدهر الركب ركب المحبين

ان مع الركب نجوى وعبر الجفاف اخضلال

بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا

بحجم الدروب النضال...

لتيأس وجوه الرياح

لتنتحر الريح[1]

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

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

لم تزل في غربة العصر نقاتل

من يدينا يورق الفجر وتختال السنابل

من جرح الدرب للسارين آلاف المشاعل

لم نزل في (قندهار) الكبر في (طهران)

نار وجدول

لم تزل في غربة العصر نقاتل[1]

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

في الخلايا

في مرايا الشمس

في عقم المرايا

في لهاث الريح

في عبيد الخبز

في خبز العبيد[2]

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص75.

[2]– مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص132.

فالشاعر هنا يكرر لفظة المرايا، ولا شك أن هذه الكلمة (المرايا) قد تسربت غير مرة لشدة حاجته النفسية إلى البوح بها، ونفس الحال ينطبق على الكلمتين (عبيد/ الخبز) وقد كان الشاعر بامكاناته اللغوية والتعبيرية في غنى عن هذا التكرار اللفظي.

وهكذا نرى أن القصيدة الحرة عند الغماري هي أقرب إلى روح الشعر وقيمه الجمالية الحديثة، وتثبت القصائد التي صاغها على نسق شعر التفعيلة من حيث المستوى المعجمي أن الشاعر مبدع في صوره وتراكيبه اللغوية، وقادر فنيا على المزج بين التعبيرات المقتبسة من التراث وبين تعبيرات الشعر المعاصر.

2- الظـــــواهر المعجميـــة:

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

- التضاد.
- الترادف.
- الانحراف الأسلوبي.

أ- التضاد antonymie:

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

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

---

[1]- مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص175.

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

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

أجزائر الألم المجاهد

أنت الهوى

واللاهثون الريح، والحلم المهشم

والعاشقون الزاد، والسفر المقاتل

لا شهوة الغربي تغريه

ولا صدأ المناجل

بالنور تندى كل حنجرة

فتنطلق الفواصل

في بعدها تشدو بأعراس الفتوحات السنابل

للسلم طلعتها تضيء دروبنا

لا للقنابل

للحب

للأطفال

ينمو شطؤها ...لا للمعاول[1]

يتضح لنا من خلال هذا المقطع الشعري صورة التقابل المتمثلة في وجود طرفين متقابلين هما:

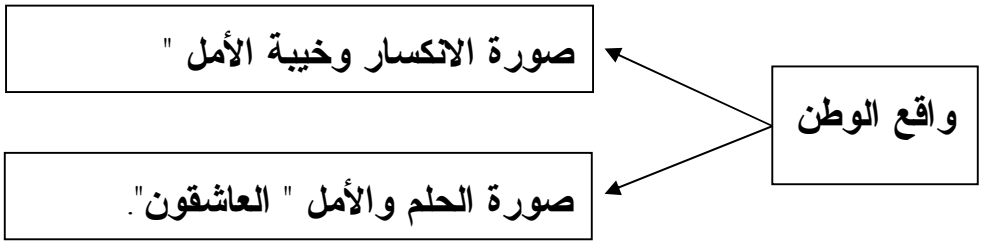
أ- أعداء الوطن " اللاهثون"

ب- أبناء الوطن الأحرار " العاشقون"

ويمكن التمثيل لهذا التقابل بالشكل الآتي:

---

[1]- مصطفى الغماري: ، ص186، 187.



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

حلموا بالخراب الجميل

حلموا بالجديد الأصيل

حلموا بالمرايا التي تعلك النار أشداقها

بالذهول الطويل

(بغصون النقا)

(بعيُون المَهَا)

(بالرُّصَافةِ)

(بالجسر)

واكتحلوا بالغضاحين ليلاتهم سافرت في الصدود

نسيتنا الحمائل

أم نحن من نسي الله فارتد منسحقا بالقيود

من يرد التتار..؟

من يستجيب؟

يازمان التحدي..

اِجرح الأمام

ومن يستجيب

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب[1]

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

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

وهما حسب النموذج السابق كما يلي:

أ- حلموا، اكتحلوا

ب- من يرد التتار؟

---

[1]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة ، ص79.

[2]- أحمد حساني: السمات التقريعية للفعل في البنية التركيبية مقاربة لسانية، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، ص67.

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

يتجلى عنصر الصراع على مستوى التركيب: الخبر، الإنشاء – الجملة الاسمية، الجملة الفعلية– الغيبة – الخطاب – الإثبات، النفي، الأمر، النهي ..."[1].

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

من يرد التتار..؟

من يستجيب؟

يازمان التحدي..

---

[1]– محمد مفتاح، تحليل خطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص71.

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

أقاتل باسمك ألف جدار

وكم قتلتني الوجوه الصغار

ولكن باسمك الصعب أحيا

أموت وأحيا ..[1]

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

اليسار الذي منح الرعب مثل اليمين الذي

منح اليأس إنا على الرعب واليأس نجتر أحلامنا

في انتظار ...

من يرد التتار؟

آه لا السيف سيف

ولا الدرب درب

ولا الدار دار[2]

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص68، 69.

[2]– المصدر نفسه، ص78.

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

ب- الترادف: synonymie

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

قتلوها ألف مرة

صلبوها ألف مرة

أحرقوها ألف مرة[3].

فالسياق هنا يجعل الكلمات (قتلوها، صلبوها، أحرقوها) مترادفات وقد وظفها الشاعر لتأكيد المعنى.

ومن أمثلة الترادف أيضا:

ومن صديد الليل طاب لهم الشراب

سكروا

---

[1]- راشد الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص180.

[2]- ينظر في هذه المسألة، أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص215، 231.

[3]- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص72.

ومن مزق الدجى.

تغريهم الخمر اليباب[1]

ففي هذا النموذج يوظف الشاعر الترادف بين عبارتي (صديد الليل، مزق الدجى) ولهما دلالة واحدة، وهو الليل الحالك الظلام.

ومن صور الترادف أيضا:

وكم تعطرت المقابر

وزكت...

فكل جراحنا ورد...

وذكر مفاخر

بوجودها كان الفدى

لا بالموارد والمصادر[2]

نلاحظ تقارب دلالي بين الكلمتين (تعطرت، زكت)، فكلاهما يدلان على الرائحة الطيبة التي تنبعث من المقابر التي تضم جثامين الشهداء، ونلاحظ أيضا الترادف بين كلمتي (الموارد والمصادر) فهما تحملان دلالة واحدة وهي المنبع.

3- الانحراف الأسلوبي:

يعد مصطلح الانزياح حسب رأي عبد السلام المسدي عسير الترجمة، لأنه غير مستقل في متصوره.[3] والانزياح هو ترجمة حرفية للفظة الفرنسية (lecart)، وهو يعني التجاوز أو العدول، ومفهومه هو خرق القاعدة اللغوية والنحوية من قبل الشاعر، وقد سماها النحاة واللغويون ضرورة شعرية، فالخروج عن قواعد اللغة انحراف متعمد نابع من تمسك الشاعر بالحرف دون غيره، وبالكلمة دون غيرها على الرغم من قدرته

---

[1]- مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص59.

[2]- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص182.

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

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

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

يداها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

يداها..

ويندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر

يداها

واعتصر الحلم الرطب

تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر

يداها..

ويكبر دفء الفواصل..

---

[1]– ينظر، محمد السيد ابراهيم: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية ،دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 78.

ويكبر نسل السلاسل[1]

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

يندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر

وما نلاحظه على هذين السطرين الشعريين، هو انفصال مفردات اللغة عن قاموسها اللغوي من خلال تغريبها في بنية الإضافة في قوله: شلال شوق قديم، بركان عشق، ومثل هذه الصياغة تلغي تماما المفهوم البلاغي النحوي لشرط الإضافة، وللتذكير فإن الإضافة هي نسبة بين شيئين يتعرف أحدهما بالآخر، غير أن لغة الشعر تعدل عن مثل هذا النظام حيث تكسر نظام النحو المنطقي، ومن صور التجاوز عند الشاعر تكراره للضمير دون عودة لمفسر له، كما في قوله من قصيدة " هم الآن" :

هم الآن يبكون في صمتهم

هم الآن يبكون

ومنتقم همجي

وزوبعة من ظنون

هم الآن يبكون

والرعب يختصر الدرب

والدرب أغنية

والأغاني مرايا من الزمن الكلس

تورق بالشوك

هم الآن يبكون[2]

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص163.

[2]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص119، 120.

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

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
الريح تسخر	الريح تعصف
تذوب وروده ألما	تذبل وروده جفافا
كلانا يا غريب الدار رفض لطلع الألم	كلانا يا غريب الدار رفض العيش السأم
رحنا نشرب الأيام	رحنا نضيع أوقاتنا
والأنباء تخنقها المحطات العميلة	والأنباء تزيفها المحطات العميلة
بركان عشق	فيض عشق
رائحة النفط تقطر من شفتي بدوي متوج	رائحة النفط تنبعث 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

---

[1]– ينظر، صالح فضل السامرائي: معاني النحو، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ج1 ،(د.ت)، ص66.

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

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

[1]– حسن نظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص104، 105.

الفصل الثالث:
المستوى الصرفي والتركيبي

أولا: الظواهر الصرفية ودلالتها.

1- بنية الأفعال

2- بنية الأسماء

ثانيا: البنية التركيبية (أنواعها، أنماطها، أجزاؤها)

1. الجملة الخبرية
2. الجملة الإنشائية
3. تحليل أجزاء الجملة
4. دلالة الجملة من حيث الزمن.

تمـــــهيد:

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

أولا: الظواهر الصرفية ودلالتها:

الظواهر الصرفية تنطوي درسا تحت ما يعرف بـــ "المورفولوجيا"[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]. فعلم الصرف يهتم ببنية كل كلمة بذاتها وطريقة صوغها وميزان قياسها، أما اهتمام النحو يكون بالروابط والعلاقات الإعرابية التي تربط بين الكلمات المختلفة داخل الجملة، وللكلمات العربية حالتان: حالة إفراد وحالة تركيب، فالبحث عنها وهي مفردة يكون على وزن خاص وهيئة خاصة هو موضوع علم الصرف، والبحث عنها وهي مركبة ويكون آخرها على نحو مطابق لمنهج العرب وفي كلامهم من رفع أو نصب أو جر أو جزم هو موضوع علم النحو، فالصرف يدرس الصيغ اللغوية والوحدات الصرفية وموضوعه الأسماء المعربة والأفعال المتصرفة، فلا يعني بالأسماء المبينة والأفعال الجامدة والحروف.[3]

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

---

[1]- morphologie ترجمت بعلم الصيغ، وعلم الصرف وتركت على أعجميتها.

[2]- ينظر، شحدة فارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر بيروت، ط1، 2000م، ص107.

[3]- ينظر، عادل جابر وآخرون: الجامع في اللغة العربية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان ط4، 1996، ص46.

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

1: بنيـــة الأفعـــال

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: أحارب، أرمي، تشوي،...الخ

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

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

---

[1]- عباس بيومي عجلان: الأداء الفني للنص، دار المعرفة الجامعية، جامعة الاسكندرية،(د.ط)، 1994، ص217.

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

جدول رقم (01)

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

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

ألم هواك تاريخا من الألم

ألم هواك

أراعي نجمه

أرويه للريح

ألم هواك

أقرأه صهيلا أخضر القسمات

ومهرا

فارسا يمتد من صفين

يحطم صخرة المأساة

يذيب الحاضر الصخري أنفاسا ربيعية

وأياما تضيء الدرب بالكلم الإلهية[1]

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

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص57، 58.

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

1- ديوان أسرار الغربة

جدول رقم (02)

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

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

2- ديوان قصائد مجاهدة:

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

3- بوح في موسم الأسرار

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

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

4- ديوان مقاطع من ديوان الرفض

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

5- حديث الشمس والذاكرة:

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

6- قراءة في آية السيف

جـــــدول رقـــــــــم (07)

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

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

7- ديوان أغنيات الورد والنار

القصيدة	تواتر الأفعال المضارعة	عدد الأفعال المضارعة	النسبة المؤوية	ملاحظات
أواه يا سفر	يغيم، تتآى، تلوب، تسلع، يجهضه، ترمده، يغيم، أصرخ، ينتحر، نجيب، تحركها، ينثال، تمصمصه،ينهل، يمطر، ترتوي، يبحر، يضاجعها، يتسكعون، يضويها، تورق، يتهافتون، تغريهم، تميد، ينخر، أسافر، يرتجل، أتعرف، تخدعني	30	%73.17	تكرار صيغة تغيم مرتين

8- ديوان عرس في مأتم الحجاج:

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

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

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

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

لم نزل في غربة العصر نقاتل

من يدينا يورق الفجر ...وتختال السنابل [1]

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

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

1-1- صيغة (فعل):

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

عرفت الحب يا إقبال

كيف؟ أينكر الوتر؟

شميم العطر من ليلاه حين يرفرف السمر

عرفت الحب في حرف إذا انطلقا

وشاهدت الهوى في الحرف مخترقا

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص75.

[2]– الطيب بكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تقديم صالح القرمادي، نشر وتوزيع عبد الكريم عبد الله، تونس، ط3، 1992، ص89.

عرفت الحب

عرفت الحب قافلة من الإيمان [1]

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

قتلوها ألف مره

صلبوها ألف مره

أحرقوها ألف مره

زرعوا الشوك على الأعتاب

مدوا ألف صخره [3]

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

1-2- صيغة "فعل":

وردت صيغة "فعل" بكسر العين قليلة الاستعمال في شعر الغماري مثل: (شربت، ظمئت، شرقت، حسبوا، زهيت...الخ) ومما جاء في قول الشاعر:

فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حينا

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص104.

[2]– ابن عقيل: شرح بن عقيل على ألفية بن مالك، تقديم محي الدين عبد الحميد، ج4، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، ط16، 1974، ص262.

[3]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص72.

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شرابا نبضة العسل

ومن شكوى شرقت بها

فجرحي ليس يندمل

وها ظمئت وريقات الرمال السمر

يا ساقي بأعماقي [1]

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

1-3- صيغة " فعل" بضم العين:

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

فأكبر ...تكبر المأساة

في أعماق صحرائي

وتكبر الصلاة في اشراقة الجباه [2]

للكفر غنى طائر تموت في أشعاره الأشعار

ويصغر الألم

ويكبر التسكع السأم [3]

---

[1]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص46.

[2]- المصدر نفسه، ص180.

[3]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص22، 23.

حلمت بنا سمر بظلال

لينشعب الشعب في يومه الصعب

تثقله حاجيات المساء [1]

وتكبر ...

تكبر الرؤيا بحجمك يا سمواتي

وتكبر فيك يا زمني المشاوير

وتمتد [2]

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

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص77.

[2]– المصدر نفسه، ص77.

[3]– المبرد: أبو العباس(محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والآداب، مكتبة المعارف بيروت، ج1 (د.ط) (د.ت)، ص366.

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

"حلمت" يدل على صفة خلقية، لأنه حلم بمعنى سكن عند الغضب، وسامح في حين أنه قادر على رد الفعل، وهذه صفة خلقية من صفات النفس الطيبة المتخلقة.

وخلاصة القول أن صيغة الفعل الثلاثي المجرد الواردة في قصائد الغماري قد أفادت معان كثيرة، فكانت صيغة فعل " بفتح العين تعبر عن معان مختلفة يصعب حصرها، أما صيغة فعل بكسر العين فقد دلت على الأعراض نحو صيغة ظميء، بينما صيغة فعل بضم العين فقد دلت على غريزة أو تعجب.

1-4- صيغة "فعل"

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

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

غرقتهم فحة الطين صراعا طبقيا

لغة تنسل من رحم إله حجري[2]

ويقول الغماري أيضا:

يا حمى (سعد)

إلى كم تتنزى بإسمك الحر القيود

شردتنا في منافي الجوع[3]

غالت موسم الضوء النضيد

---

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

[2]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83.

[3]- المصدر نفسه، ص75.

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

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

نفتش عن معاني الشوق والإيمان والتوحيد والوحدة

وتنست غربة فينا مدى...[2]

وقال أيضا :

هومت كالقنابل مجنونة هذه الربح

مثقلة بالليالي الكبار[3]

وقال أيضا:

نحن نحن الشهود

يا زمان القيود

يا زمانا يتوج فيه اليهود[4]

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

---

[1]– ابن هشام، جمال الدين الأنصاري: مغنى اللبيب، دار الفكر، بيروت، ط5، 1979، ص680.

[2]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص44.

[3]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص77.

[4]– المصدر نفسه، ص78.

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

من صيروا غدنا مئينا !

مزقا وأمشاجا وطينا

ولسانا مسخا هجينا [1]

فالفعل " صيروا" دل على التحويل، وقد ألحق به واو الجماعة والشاعر هنا يريد أن يستفهم عن حالة التغير التي حدثت في مجتمعه، أي أن غده ومستقبله تحول في كل شيء فلم يبق كما كان سابقا.

1-5: صيغة "أفعل"

هذه الصيغة من أوزان الثلاثي المزيد بحرف، وتأتي لعدة معان: " للتعدية، أو للدلالة على أن الفاعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل، أو للدلالة على الدخول في زمان أو مكان، أو للدلالة على الصيرورة ..."[2]. وقد وردت في قول الشاعر:

أموت وأحيا ...

وفي شفتي وعدك الحق

في مقلتي انتظار

أسافر حتى النهار

وأرحل شوقا إلى (القدس)

شريان وجد إلى (قندهار)

وأعرف أن بأوراس ركب المحبين

تخضر قافيتي في جبين الفخار

وأعرف أنك ذاتي[3]

---

[1]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71،72.

[2]- ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج4، ص263.

[3]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص69.

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

كما وردت هذه الصيغة بمعنى التعدية كقول الشاعر:

أتلو سورة الموت الزؤام

أتلظى عقبة

مهرا إلهيا

وطارق...

أصنع الشرق إذا حادت عن الدرب المشارق

أزرع النار على الدرب[1]

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

1-6: أفعل بمعنى " فعل":

ورد لهذا المعنى في قول الشاعر:

أمقابر الانسان ماشادوا...

وأسموه حضارة ؟[2]

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

---

[1]- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص23.

[2]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص78.

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

هو " أهم سمة تطبع شعر الغماري، وهو توفره على الذاتية الحارة، فذات الشاعر تطل علينا من خلال كل جملة شعرية، وقد استطاع أن يمتزج بموضوعه 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"[1]، وقد أضافت هذه الصيغ الصرفية التي جاءت على بناء "أفعل" عناصر أخرى إلى التركيب عن طريق تعديتها، والشاعر يستخدم هذه الصيغ بالاختيار وبغرض التعبير عن حالات شعورية معينة، لأنها الأصح والأدق في توصيل ما يريد.

1-7: صيغة " فاعل":

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

ألم على درب الضحى

ألم تحاصره الرياح[4]

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

حين بيع الكبر في سوق الصغار !!

ضاجعوا الريح..

---

[1]- نور الدين بوصباع: "القصيدة النوفمبرية ،نشأتها ،موضوعاتها، بناؤها" جريدة النصر، الاثنين 30 ديسمبر 1991، ص7.

[2]- حول هذه الدلالة ينظر، ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص358.

[3]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية بيروت، 1973، ص35 ،36.

[4]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص32.

وغنوا للطواغيت الصغار !![1]

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

1-9- صيغة "تفعل":

تأتي هذه الصيغة بخمسة معان " مطاوعة (فعل) مضعف العين والاتخاذ، والتكلف والتجنب والتدريج"[2]، وقد ارتبط هذا البناء بدلالات متنوعة منها:

- **الصيرورة والتحويل:** كقول الشاعر:

تضخم فيك المصير

تورم من سرطان العياء[3]

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

جذر الضياع تحطمت

ورأيت في السفح السفاحة[4]

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

يداها...

وأعتصر الحلم الرطب

تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر[1]

---

[1]- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص26.

[2]- أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص43.

[3]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص122.

[4]- المصدر نفسه، ص175، 176.

[1]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكر، ص63.

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

فتنسمنا بريق الوهم خلناه اخضلالا

وشربنا من كؤوس القهر خلناها زلالا[1]

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

قتلوك يا سيف الحسين ويا أصالة " ذي الفقار"

وتواثبوا حقدا عليك..تلفعوا شيم التتار !

كانوا فكان الرعب يعتصر المسافة والدمار !

حبلت بهم "رؤيا" تخثر في مفاصلها احمرار !

هم لليمين... وان تعرى زيفهم...كانوا اليسار ![2]

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

1-10- صيغة "افتعل":

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

---

[1]- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص27

[2]- مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص96.

فاعتدل، وله دلالة الاتخاذ نحو: اشتري واختتم أو للدلالة على اختيار أو لغير ذلك"[1]، وتوزعت صيغة "افتعل" في قصائد الغماري على المعاني الآتية:

- **المطاوعة:** "وتعني قبول الأثر وعدم الامتناع عليه، باعتبار المطاوع في الأساس هو المفعول به الذي يصير فاعلا"[2]. 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 "انفعل"، مطاوع فعل نحو نثرته فانتثر، وعصرته فاعتصر، ورويته فارتوى، وخمرته فاختمر، وسعرته فاستعر...الخ ومثال ذلك قول الغماري:

يداها...

وأعتصر الحلم الرطب

تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر[3]

وقوله أيضا:

فانتحري يا مسافة...

إنا لقاء على بعده تعشب الذاكرة [4]

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

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

حبيبتي .... وعيون الليل تصلبني

في غربة الروح... في منفاك أرتحل

---

[1]- ينظر، شرح بن عقيل: دار الفكر، بيروت، ج2، ص601، 602.

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

[3]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص63، 69.

[4]- المصدر نفسه، ص63، 69.

أنت العروبة.

مدي الضوء

قافلة خضراء

من عطرها النشوان أنتهل[1]

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

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

وتحتفل البطون

وتمد شهوتها الفنون

وتلوك غنتها اللحون[2]

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

- **الاتخـــــاذ:** ومن الصيغ الدالة على هذا المعنى تبتغي:

خضراء

ماللمزعة الشمطاء

تلحد في حماها

تعوي في شقة الصقيع

تبتغي أفقا سواها[3]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص113.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71.

[3]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص177.

1-11- صيغة "انفعـــل":

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

فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حينا

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شرابا نبضه العسل

ومن شكوى شرقت بها

فجرحي ليس يندمل[1]

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

وما انكفأت هموم الأمس عني

يا أحبائي...[2]

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

في صراع الكلم المعجون بالقهر ...تغني للرفاق

---

[1]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص46.

[2]- المصدر نفسه، ص118.

باقة تنمو على درب النفاق

في حواشي الصمت تندس الإبر

إبر... حمى تزكي شهوة الصحو[1]

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

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

أفغان ....

وانسفحت نفوس في ترابك تعرق[2]

وقوله أيضا:

عرفت الحب في حرف إذا انطلقا

وشاهدت الهوى في الحرف مخترقا[3]

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

1-12- صيغة: " فعلــل"

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

---

[1]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83.

[2]- مصطفى الغماري: بوح في مواسم الأسرار، ص74.

[3]- المصدر نفسه، ص74.

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

دروب الحب
أن أذكر فيا خوفي من الذكرى
سيلتهب ...يلهب العمر
الذي غنى كروم هوى تلملمها [2]

وقال أيضا الشاعر:

عرفت الحب يا اقبال
كيف؟ أينكر الوتر؟
شميم العطر من ليلاه حين يرفرف السمر[3]

وقال أيضا:

سرابا يعشق الأرقا
يولول في دمي أرقا
ويمطر في دمي أرقا [4]

وقال أيضا:

نحن لولاها لقى مدت بصحراء رهيبة
عسعس الليل بها وانشق عن رؤيا جديبة [5]

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

---

[1]– جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص16.

[2]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص44.

[3]– المصدر نفسه، ص99 – 104.

[4]– المصدر نفسه، ص99– 104.

[5]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص74.

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

1-13- صيغة "استفعــل":

توزع هذا البناء في قصائد الغماري على المعاني التالية:

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

وتأبى الشمس رمزا من
رؤى الناعين يعتصر
وفي قمم الصقيع يلو
ب..يستجدي ...ويأتمر
وفوق مقابر الأشبا
ح يستسقي...وينتثر[1]

وقال أيضا:

ما كنت أبحر
غير أني أستنير
بعد الوصال[2]

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

---

[1]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص180.

[2]- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص183.

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

ألم تحاصره الرياح

أسرار غربته على عقم المسافات اللقاح

ما إن تباع كما الإيماء ولا تهون وتستباح[1]

وقال أيضا:

فالحب تندى في القلوب وروده حبا وطيبا

أغليه عن أن تستدر به الدموع[2]

فصيغة " تستباح" مطاوعة صيغة "أباح" نحو: أبحْته فاستباح وصيغة " تسترد" مطاوعة صيغة "در" نحو: درته فاستدر.

1-14- صيغة "استفعـــــــل": معنى " أفعل": ورد لهذه الدلالة صيغة "تستنهض" في قوله الشاعر:

تمضي ...

وكل همها زيف

وكل زيفها ترات

يلهث في أهدابها اللهاث

تستنهض الأجداث[3]

إن صيغة " تستنهض" بمعنى "أنهض" وقد فضل الشاعر هذه الصيغة لقوتها الدلالية ولأنها تستعمل في المعنوي أكثر مما ترد في المحسوس، فقد استخدمت هنا لتجسد صورة أولئك الخصوم المنحرفون، فوصفهم الشاعر باللهاث المنحرفين الذين

---

[1]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص32.

[2]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص75.

[3]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص27.

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

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

الحب يا حبيبتي قوافل المدينة

بعد على أيامه تخضوضر الشواطئ الحزينة

تهزأ بالمرافئ اللعينة

تكفر بالبيادق الهجينة

تستوطن المدينة المدينة[1]

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

ب-الصيغ الصرفية المركبة:

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

هذه الصيغة شكلت ظاهرة أسلوبية في شعر الغماري فقمنا بتصنيفها على النحو الآتي:

النمط الأول: أداة (لام الأمر) + فعل

النمط الثاني: أداة (لم) + فعل

النمط الثالث: ما + فعل أو لا + فعل

الصورة الأولى"لِيَفْعَلَ": وردت هذه الصيغة المركبة في قصائد عديدة وتتضمن فعلا مضارعا مثبتا ويدل على حدوث الفعل في الحال والاستقبال و" جمل الإنشاء فيما

---

[1]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص26.

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

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

تكبيرة تنمو على شفاهنا بحجم هذا العصر
فلتنتحر يا كفر...
يا أمشاج ...
ولتنكسر يا صارم الحجاج
ولتسكري من رهج الأحقاد يا أمواج[2]

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

لتيأس وجوه الرياح...
لتنتحر الريح
أنا بحجم التحدي النضال[3]

ويقول أيضا :

ليت هذا الزمن البرقي ما كان..
لتخضر السنون
ليعود الزمن الوردي نحيا في رباه
حلما أخضر
وجها عمريا
وصلاة..[4]

---

[1]– حول هذه الدلالة ينظر، تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979، ص250، 251.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص26.

[3]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

[4]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص59.

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

الصورة الثانية: " لم يَفْعــل":

لقد 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 يضم أكثر أدوات النفي لم، لما، ليس، وما، ولا، ولن"[1]، وقد وجدنا هذه الصيغة الصرفية المركبة في قول الشاعر:

لم نعان العطش المر

ولم نجزع لهيبه

نحن لولا ظلها لم نعرف الحب

ولولا طيفها لم نرو طيبه[2]

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

---

[1]– ينظر، تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979، ص246.

[2]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص74.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لأجلك تأكل الأسفار خطوي فالخطى رهق

ولم أسأم

ولم يصلب على شفتي الهواء الألق[1]

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

الصورة الثالثة: " ما فَعَلْ "

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

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

يا جرحي القدسي

والنار التي في القلب ثورة

ما كنت إلا في هواك قصيدة خضراء حرة

ما كان ذنبي غير أني عشقتك ألف مرة

ما كنت أبحر

غير أنني أستنير

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص115.

[2]– سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة– بمصر، ج 3، ط2، 1983، ص117.

[3]– تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص247.

بعد الوصال[1]

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

الصورة الرابعة " لا يَفْعَلُ ":

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

يا جرحنا القدسي

لا أمت هوانا

لا ارتياب

كنا الصلاة

وغيرنا ضغث وتصليه كذاب

الله أكبر في الجوانح لا تغيب، ولا تشاب[2]

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175، 180، 181.

[2]– المصدر نفسه، ص180، 181.

نسبة ورودها عند الشاعر، حيث نلاحظ سيطرة صيغة الفعل الثلاثي المجرد المفتوح العين على الفعل المجرد الرباعي الذي يأتي على وزن " فعلل" وهذا يتماشى مع رؤية ابن جني (ت392ه) 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 استخدمه لأنه أكثر استعمالا وأعدل تركيبا، ويعلل 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 في المجرد أكثر من غيرها من الصيغ، ينطبق على محاولتنا التطبيقية في شعر الغماري فوجدنا صحة ما ذهب إليه، وهو أن الثلاثي كثر استخدامه لخفته أكثر من غيره من الصيغ، ولدلالته على معان كثيرة يصعب حصرها، وخاصة أن الفعل الثلاثي المجرد المفتوح العين تقابله ثلاث صيغ في المضارع: فتح ضم، وفتح كسر، وفتحتان، أما المزيد بحرف واحد، فيأتي في الرتبة الثانية من حيث الاستعمال صيغته "أفعل" ثم بقية الصيغ بنسب متقاربة.

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

هم الآن يبكون في صمتهم

---

[1]– ابن جني(أبو الفتح عثمان بن جني 392ه)ـ: الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت ج1، ط2، (د. ت)، ص55، 56.

هم الآن يبكون

ومنتقم همجي

وزوبعة من ظنون

هم الآن يبكون

والرعب يختصر الدرب

والدرب أغنية

تورق بالشوك

هم الآن يبكون[1]

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص119.

ثانيـــا: بنية الأسمـــــاء

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

1- جمع التكسير :

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

يكبر دفء الفواصل

ويكبر نسل السلاسل

كانت مجالسهم بالسكون تضج

وعبر الضجيج تباع القضية

وتزرع باسم العروبة سمر الدروب مشانق

ومن دمنا يا زمان الضحى والزنابق

ومن دمنا الحب والحرب

نحن الأغاني

ونحن البنادق[1]

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

---

[1]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص61.

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

وشربنا من كؤوس القهر خلناها زلالا

ونسخنا بالشعارات الكتاب

وغدونا ...وعلى أشلائنا تعلو القباب

وانتبهنا

فإذا معبودنا خبز

ونادينا ذئاب

أه يا أحبابنا الأغلين ما جدوى الحياة

حين غبتم فتناعينا عيونا وشفاه

كنتم الأنس وكنا نغما أخضر

شوقا

وصلاة[1]

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

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

أراهن أن الهوى غير دربك آل

---

[1]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص28.

وأنك إن شل فينا الحضور حضور..

وان ضاق عنا المجال مجال

يداها

ويزدهر الركب ركب المحبين

أنا مع الجفاف اخضلال

بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا

بحجم الدروب النضال

لتيأس وجوه الرياح

لتنتحر الريح[1]

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

يداها صلاة المواسم

أنشودة الرمل للياسمين

تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر

يداها

يندلع الحزن شلال شوق قديم

وبركان عشق إلى الموسم المقمر

يداها

واعتصر الحلم الرطب

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص64.

تبحر في الشواطئ

ألف غد مزدهر

يداها

ويكبر دفء الفواصل

ويكبر نسل السلاسل[1]

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

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

ما للجباري؟

في مزادات الصغار يتاجرون

كم يضمرون لغدرنا هما يجن بها الجنون

متأشركون

وإنهم باسم الحضارة مشركون

متآمرون

يسارهم زمر يحركها اليمين

دعواهم سحب الظنون[3]

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص61.

[2]– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ط1، 1991م، ص282.

[3]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص177، 178.

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

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

كفروا بمعجزة العصور

بالمرسلات...

العاصفات...

الناشرات...

الفارقات...

الموغلات مع الهجير[1]

فهذه الجموع المؤنثة السالمة صاغها الشاعر من اقتباسه لبعض المفردات القرآنية من سورة المرسلات في قوله تعالى :﴿**وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفاً{1} فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفاً{2} وَالنَّاشِرَاتِ نَشْراً{3} فَالْفَارِقَاتِ فَرْقاً{4}**﴾[2] فقد دل هذا التوظيف على تأثر الشاعر بالأسلوب القرآني وتشبعه بالثقافة الإسلامية.

---

[1]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

[2]– سورة المرسلات: رقم الآية: 1، 2، 3، 4.

2- اسم الفـــــــاعل:

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

ومنى...آه يشرب دربي السادر

ومني آه .. يسخر دهري الكافر

جناح الضوء للسار

ين يخفق بالهوى لحنا

إلى ما يا طيور الفجـــــ

ر تضرب فيك أسفار

وتسكر منك قافية

مهاجرة ...واعصار

وتكبر فيك يا طير الضـــ

حـــى القدسي أسرار

وتبقى أنت في وادي

السراب مولولا غرد

كقيتار .. يمد الضو

ء فاصلة ترفه مدى

وتبقى أنت وجه الغربة الساحر

وتبقى أنت رمز الرفض للحاضر

ليزدهر دربنا السادر

---

[1]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص75.

ويسلم دهرنا الكافر[1]

من الصيغ الصرفية الواردة على وزن "فاعل" في هاته الأسطر الشعرية هي: (السادر، الكافر، السارين، مهاجرة، مولولا، الساحر، الحاضر) ليعبر الشاعر عن رفضه التام لكل نهج لا يتماشى وعقيدته.

ومن الصيغ التي وردت على غير قياس وزن " فاعل" هي صيغة " شيخ" كما في قول الشاعر:

شهودك في الليالي...النار يا شيخ المحبين

وكم تحلو عذابات الهوى النار في سحر المناجين[2].

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

فمن المشارق نحن

يا عشاق بالتاريخ أولى

جمر العناء يفور من أعماقنا بوحا ووصلا[4]

إن صيغة " عشاق" تدل على المبالغة في العشق، وهي مأخوذة من اسم الفاعل "عاشق"، ومثالها صيغة " نضار" في قول الشاعر:

كطاقم يلمع الفكين من عظم أو من نضار[5] **!**

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص146، 147.

[2]– ينظر، ابن عقيل: شرح بن عقيل، مكتبة السعادة القاهرة، ج2، ط14، 1965، ص:134، 136.

[3]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص78.

[4]– المصدر نفسه، ص78.

[5]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص24.

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

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

وطني إذا غنيت أنت لي الغناء المستطاب

باق وإن كفر الهجير وأرجف الزمن الكذاب [1]

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

ويداك، يا حلم العطاش.

يداك شلال رحيم

أفنى

تذوب صبابة عطشى إلى وطن النجوم[2]

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

---

[1]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص76.

[2]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص183.

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

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

وبالألم الذي عانيت يا اقبال ... بالحلم

بقافية الخلود .. بلحننا تمتد أوطان[1]

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

ويكبر التسكع السأم

بحجم من غنوا له ... ويسخرون

ويسكنون صوته الصوت الصدى

الصوت الحرون

آتيك من بوابة الشروق

وجها من الأصالة الممتدة العروق

سيف " علي " في يدي ودرة " الفاروق [2]

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

ومثلها صيغة "خلود" في مثل قول الشاعر:

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص106.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص22، 23.

والحلم في دمائها تغريبة الأحرار

في زمن الطاعون والردة واليسار!

في الزمن المتاجر السمسار! ! [1]

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

3- اسم المفعول:

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

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

ألم هواك تاريخا من الألم

ألم هواك

أراعي نجمه

بلحن من شفاه الدرب مجروح

والغيب مشلول التسابيح [3]

نلاحظ في هاته الأسطر ورود صيغتي " مجروح، مشلول "، وكلاهما تدلان على الألم والمعاناة التي يواجهها الشاعر، ومما جاء من هذه الصيغ قول الغماري :

يتوارى الموت خلف (الزئبق المبلول)

جفنين

---

[1]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص25.

[2]- عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، ص81.

[3]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص57.

وموسيقى

وخبزا للرفاق

في صراع الكلم المعجون بالقهر ،، تغني للرفاق

باقة تنمو على درب النفاق [1]

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

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

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص84.

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

ثالثـــا: البنية التركيبيـــة:

1- المستوى التركيبي في شعر مصطفى الغماري :

- مفهوم الجملة:

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

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

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

---

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

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

[3]- المرجع نفسه، ص37.

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

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

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

---

[1]– فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية، تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، ط2، 2007، ص16.

[2]– محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للطباعة والنشر، مصر الجديدة، ط1، 2001، ص92.

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

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

أولا: أنـــــماط الجمــل:

1- الجملة الخبرية:

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

أ: أسلوب التوكيد:

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

- التوكيد بالأدوات والحروف:

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

أجزائر الألم المجاهد

يا منار الكبرياء

إني أراك

---

[1]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص55.

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

فما لوجه الليل يسخر بالضياء

إني أراك حقيقة ما أخطاتها عين رائي [1].

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

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

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

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

حدثينا عن كتاب الضوء عن أي الشهيد

قد نسينا أحرف الله، وأبنا بالنشيد

---

[1]- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص185، 186.

[2]- ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، المجلد الثاني، ج 8، عالم الكتب، بيروت، ص63، 64.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص251، 252.

وعدونا نحمل التابوت

نبكي القدس والماضي البعيد [1]

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

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

سأجني اللذة الخضراء من ألمي

ومن شفتي ... نداءات إلهية

ومن قممي ... مشاوير نضالية

لأغبق في ربيع غدي

وبين ظلاله سورة

وأهزم كل أسطورة [2]

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

- **تراكـــــيب التوكيـــــد:**

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

ليس بعد الدمع يا خضراء إلا الإبتسام

دمعنا الرفض

الصلاة البكر

والجرح المقاتل

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص74.

[2]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص119.

ليس إلا السيف حادينا وإن جمجم غدر !

لن ينام الحق

والرمز الإلهي الإمام

ليس بعد الدمع يا خضراء إلا الابتسام [1]

وقوله أيضا :

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد عقبة

والشموس الخضر تعتصر النشيد

وتلم أهداب النخيل

فيورق الطلع النضيد [2]

ففي المثال الأول وظف الشاعر أداة النفي، وهي الفعل الناقص (ليس) في بداية السطر، ثم أداة الاستثناء في وسط السطر، وقد خصص الشاعر موقفه النضالي بالابتسام وحده دون غيره من الأشياء. وفي المثال الثاني أفاد أن النصر خاص بالأبطال الذين يحملون السيف دون غيرهم من المقاتلين.

وفي المثال الثالث وظف الشاعر أداة النفي (ما) مع أداة الاستثناء (سوى)، ليؤكد أن الأوراس رمز للثورة والبندقية والدم والرصاص، وهي إعادة لانتصارات عقبة بن نافع، وفي هذا ربط بين الماضي والحاضر الذي تجسده كلمة الأوراس.

---

[1]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص24، 29.

[2]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص176.

ب: أسلـــــوب الشرط:

وهو أسلوب لغوي يبنى على جملة تتألف من أداة (حرف أو اسم)، ومن تركيبتين، الأول الشرط والثاني جواب الشرط والجزاء .

تقوم الأداة بربط التركيبتين ربطا وثيقا يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر، و" ليست عبارتا الشرط والجواب جملتين لأن كلا منهما بمفردة لا يعبر عن فكرة تامة، وهذه الفكرة إنما تعبر عنها الجملة الشرطية "[1]. وبالرجوع لشعر الغماري لاحظنا أن الشاعر يميل إلى توظيف أداة الشرط (إذا) بنسبة كبيرة، ومن الأدوات الشرطية الأخرى هي: (إن، من، مهما، لو، لولا)، وهذا ما يثري الدلالة التي تتضمنها هذه الأدوات، ويمكننا تفصيل الجمل المتضمنة لهذه الحروف كالتالي:

- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة (**إذا**): مثل قول الغماري :

إذا صلبت مشاوير الضحى منا فلا كنا [2]

الناظر في ترتيب عناصر هذه الجملة الشرطية يجد أنها تضمنت أداة الشرط "إذا" + فعل الشرط (صلبت)، وهو فعل ماضي مبني للمجهول + جواب الشرط (فلا كنا) وهو فعل ماضي منفي ومقترن بالفاء.

ومثال ذلك قوله أيضا :

إذا كانت هموم العشق تمطر في دمي جمرا

بماء الوصل محترقا

فيا رباه

أترع مهجتي شوقا [3]

---

[1]- ينظر، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني تصحيح الشيخ محمد عبده ومحمد محمود الشركزي الشنقيطي، ومراجعة محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص189.

[2]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص100.

[3]- المصدر نفسه، ص100.

جاءت الجملة الشرطية لهذا التركيب مرتبة كالتالي: أداة الشرط+ الشرط الذي تمثل في الفعل (كان) + جواب الشرط (فعل أمر مقترن بالفاء)

وقد جاءت جملة فعل الشرط ماضية، بينما جاء جواب الشرط فعل أمر والرابط الفاء.

ومن الأنماط التي حذف منها جملة الجواب في الجمل المبدوءة بأداة الشرط "إذا" كقول الشاعر:

وكان الغيب في شفتي إذا حدثت.. في كفي [1]

لقد حذف جواب الشرط "إذا"؛ لأنه سبق "إذا" كلام دل على جواب الشرط المحذوف ومن أنماط الجملة الشرطية المبدوءة بـــ " إذا" قول الشاعر:

وطني إذا غنيت أنت لي الغناء المستطاب [2]

وقوله أيضا :

وكان الغيب في جفني إذا برعمت في الشفق الرحيب

صلاة آهاتي [3]

جاءت جملة الشرط في المثال الأول مرتبة كالآتي: جملة فعل الشرط ماضية، وجاء جواب الشرط جملة اسمية.

أما في المثال الثاني تأتي "كان" الفعل الناقص متبوعة باسمها وهو "الغيب" وفعل الشرط هو "برعم"، ونلاحظ على الفعل كان أنه ورد في جملة شرطية مطولة، لأن من وسائل إطالة الجملة الشرطية وتوسيعها الأفعال المساعدة مثل: كان، كاد، أولئك، أراد، أخذ، وأدوات منها: قد، لم، اللام، التي للتوكيد وأدوات النفي والقسم، وكذلك تكرار

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص117.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص76.

[3]– المصدر نفسه، ص117.

الشرط أو الجواب وسيلة من وسائل إطالة توسيع جملة الشرط "[1]. ومن الوسائل التي أطال بها الغماري "الجملة الشرطية" تكرار أحد ركني الجملة الشرطية، كقوله:

إذا كانت هموم القوم ... ياسادة
هوى
ووسادة حمراء
أغنية
إذا كانت هموم القوم تعلكها خطا زمني
حكايات نضالية
إذا كان انبثاق الأمس يذوي في يدي سفرا
ويحفر في ذمي رهقا
وفي شفتي
غناء أسود النغمات مختنقا
وتسلية
فآه منك ... يا دربي [2]

نلاحظ من خلال المقطع تكرار الجملة الشرطية ثلاث مرات، وفي هذا التكرار تأكيد على مخزون ذاكرة الشاعر التي تحوي الماضي بكل مآسيه، وجاء جواب الشرط في أسلوب نداء يعبر عن الآهات والحسرة.

– الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "**إن**": (إن) الأصل فيها عند البلاغيين الدلالة على عدم جزم المتكلم بوقوع الشرط، ومن أجل ذلك استعملت غالبا في الحكم النادر، لكونه غير مقطوع به.[3]

---

[1]– أشرف ماهر محمود: أنماط الشرط عند طه حسين، دراسة نحوية نصية من خلال(الأيام، الوعد الحق)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، (د.ت)، ص260.

[2]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص116.

[3]– محمد سعيد أسير وبلال جنيدي: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، ط1، دار العودة، 1981م، ص187.

اشترط في جملة الشرط والجواب لـــ" إن" أن تكون فعلية استقبالية ولا يخالف هذا لفظا إلا لفائدة، وذلك لأن ظاهر الحال يقتضي مراعاة بين اللفظ والمعنى، ويعدل عنها إلى الماضي[1]، كقول الشاعر:

صمت الشعوب وإن تطاول سوف يلتهب إلتهابا [2]

"إن" شرطية جازمة، وفعل الشرط فعل ماضي (تطاول)، وجاء الجواب فعلا مضارعا (يلتهب) وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان، فجملة الشرط ماضية في حين جاء الجواب فعل مضارع، فدلت الجملة على الوقوع والحصول قطعا، وأما العلاقة بين الشرط والجواب فقائمة على الارتباط السببي، لأن الجواب مسبب عن الشرط ومترتب عليه، فإرادة الشعوب لا تقهر وإن صمت زمنا تحت وطأة القهر، فقد تصل بعدها إلى درجة تنفجر بعد صمتها، والنظام الترتيبي لهذه الجملة كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = إن (الجزائية) + تطاول + يلتهب

الشرط الجواب

وكقول الشاعر أيضا:

إن يدمنوا دعوى الشباب

فنحن يا غدنا الشباب [3]

جاءت جملة الشرط مضارعية، وجاء الجواب جملة اسمية إتصل بها الرابط "الفاء" وفعل الشرط (يدمنوا)، وجواب الشرط اقترن بالفاء، وهذا ما يتماشى والقاعدة النحوية لأنه " إذا كان الجواب لا يصلح أن يكون شرطا وجب اقترانه بالفاء، وذلك كالجملة الاسمية نحو: إن جاء زيد فهو محسن"[4]، والفاء متعلقة بجواب "إن" وقد أفادت

---

[1]– محمد سعيد أسير و بلال جنيدي: الشامل، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، ص188.

[2]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص35.

[3]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص181.

[4]– ينظر: شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك، المكتبة المصرية صيدا، بيروت، ج2، ص375.

"إن" التعليق، أي الدلالة على وقوع الجواب وتحققه بوقوع الشرط وتحققه، أما عبارتا الشرط والجواب مختلفتان فالأولى مضارعة والثانية جملة اسمية، وترتيب عناصر هذه كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الرابط+ الجواب

ج ش = إن (الجزئية) + يدمنوا + الفاء+ نحن يا غدنا شباب

الشرط جواب الشرط

ويقول الغماري أيضا :

أراهن أن الهوى غير دربك آل

وأنك إن شل فينا الحضور حضور

وإن ضاق عنا المجال مجال [1]

ما يميز هذا التركيب اللغوي أن جواب الشرط "إنْ" محذوف تفسره جملة "إن" المتقدمة عليها، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان: الأولى ماضية والثانية جملة اسمية، والعلاقة بين الشرط والجواب قائمة على الارتباط التلازمي، لأن الشاعر يؤنس بالمجد والخلود لعقيدته، وأنه يدرك تمام الإدراك أنه يعيش أحداث القرن العشرين ومتناقضاته، وأن ايمان الشاعر بعزة الإسلام ومجده، جعله مرتبطا أشد الارتباط بموقفه ومبدئه، وترتيب عناصر الجملة هو كالتالي:

ج ش = اداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = إن (الجزائية + شل، ضاق + محذوف تقديره (ظهر حضور، مجال)

- الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "**مَنْ**"، والمثال عليها قول الشاعر:

من يرى في الكوخ غير لذة الأنين

غير اشتهاء أصفر مرهل الجبين

غير انتحار

---

[1]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص182.

ينعت باليسار [1]

فعبارتا الشرط والجواب كما نرى مؤتلفتان، لأن كليهما بصيغة المضارع، والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط السببي، لأن عبارة الجواب مسببة عن عبارة الشرط مترتبة عليها، وترتيب عناصر هذه الجملة هو كالتالي :

ج ش= أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = من + يرى + ينعت

الشرط جواب الشرط

ومن أمثلة هذا النمط أيضا قول الغماري:

بئست تجارة من أقاموا الفكر في سوق التجارة [2]

نلاحظ على هذه الجملة الشرطية أن فعل الشرط (أقاموا) فعلا ماضيا، وجوابه (بئست) جاء ماضيا كذلك فهما جملتان مؤتلفتان فعلهما ماض، وترتيب عناصر هذه الجملة، هو كالتالي:

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش= من + أقاموا + بئست

الشرط جواب الشرط

وما نلاحظه على هذه الجملة الشرطية هو تقديم جواب الشرط على فعل الشرط، ويعود هذا إلى أهمية الخبر.

– الجملة الشرطية المتضمنة الأداة " **مهما**": إن أداة الشرط "مهما" هي أقل أدوات الشرط الجازمة ورودا في شعر الغماري، ومثال ذلك قول الشاعر :

مهما تسكعت الرؤى

فالدرب لا يجفو صاحبه [3]

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص182.

[2]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص80.

[3]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175.

جاءت جملة الشرط ماضوية، وجاء جواب الشرط جملة اسمية مقترنة بالفاء، وعبارتا الشرط والجواب مختلفتان: الأول فعلية والثانية اسمية، والعلاقة بينهما قائمة على الارتباط التلازمي، لأن طريق الحق معلوم وأن عبارة الجواب ليست مسببا عن عبارة الشرط، بل هما متلازمان

– الجملة الشرطية المتضمنة الأداة "**لَــوْ**": هذه الأداة الشرطية غير جازمة ومثال في قول الشاعر:

لو نستطيع خلعنا الإهاب

فكم ضاق عنا الإهاب [1]

جاءت هذه الجملة الشرطية مضارعة وجاءت جملة الجواب ماضوية، ونلاحظ على فعل الشرط (نستطيع) أن " لو" قلبت زمنه من الاستقبال إلى الماضي، وعليه فإن عبارتي الشرط والجواب مؤتلفتان من حيث الدلالة على الماضي، ومختلفتان من حيث البناء، لأن الأولى بصيغة المضارع والثانية بصيغة الماضي .

ومن الجمل الشرطية الواردة على هذا النمط قول الشاعر:

ولو نستطيع حملنا الصليب

وما فيه لولا التزمت عاب [2]

وقوله :

لو يعلم المدمنون الشراب السراب [3]

وقوله :

آه لو يعلمون بأن رؤى الاقتراب اغتراب [4]

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص126.

[2]– المصدر نفسه، ص126.

[3]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص181.

[4]– مصطفى الغماري:المصدر نفسه، ص79.

ففي المثال الأول جاء فعل الشرط مضارعا والجواب ماضيا، ودلالة هذا التركيب الشرطي، أن هذه الشعوب المستضعفة التي ترضى بالذل والهوان لو أتيحت لها الفرصة لاعتنقت المسيحية دينا، وتركيب الجملة كالآتي :

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = لو + نستطيع + حملنا

الشرط جواب الشرط

وإذا انتقلنا إلى المثال الثاني و الثالث نجدهما يتفقان في تركيب الجملة الشرطية، حيث نلاحظ على تركيبهما الشرطي أن جواب الشرط في كليهما محذوف يفسره فعل الشرط المذكور فيهما وتقدير الكلام، **لو يعلم المدمنون الشراب يعلمون السراب، ولو يعلمون بأنه رؤى الاقتراب يعلمون الاغتراب .**

– الجملة الشرطية المتضمنة الأداة " **لولا**" **:** لولا حرف شرط غير جازم يدخل على جملتي الشرط والجزاء فيربطهما ببعضهما ولكنه لا يجزم"[1] ونمثل له بقول الشاعر :

أنا لم أكن لولاك قافية يجن بها أوام [2]

نجد في هذا السطر الشعري مجيئ " لولا" مسبوقة بفعل مضارع منفي بـــ " لم أكن " يفسر فعل جواب الشرط، فلولا وجود العقيدة التي يؤمن بها الشاعر ما كان هناك شعر يتغنى بمجدها وعزتها، وعليه ترتيب عناصر هذه الجملة كالآتي :

ج ش = أداة الشرط + الشرط + الجواب

ج ش = لولا + لم أكن + قافية يجن بها أوام

والمتتبع للجمل الشرطية التي وردت في قصائد الشاعر يجد أن أغلبها جاء على شكل حكم، وهي أقوال تزحم بالبلاغة ومنها في الشعر العربي الكثير، ومثال عن ذلك: حكم زهير "بن أبي سلمى"، "فالجمل الشرطية هي جمل بلاغية تعتمد على التمركز

---

[1]– محمد سعيد أسير وبلال جنيدي: الشامل، ص756.

[2]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص74.

المنطقي، وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وفيها تزخر الكلمات بكل طاقاتها البلاغية لآداء ذلك المعنى المحدد وهدف الشاعر منها هو المعنى"[1].

كما تميزت الجملة الشرطية عند الشاعر أحيانا بالرتابة والتكرار، خاصة عندما تطول على امتداد المقطع مشحونة بالمعاني ضمن تجربة غنائية يحقق بها الشاعر ما ينشده من غايات.

2- الجملـــة الإنشائيـــة:

إذا كان الخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته، فإن الإنشاء هو "كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته "[2].

والأساليب الإنشائية تنقسم إلى قسمين: طلبية كالأمر والنهي، والاستفهام والتمني والنداء، وغير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم.

وفي دراستنا هذه سنتطرق إلى الأساليب الإنشائية الطلبية، لأنها أكثر رواجا في شعر الغماري وبخاصة الاستفهام الذي شاع بكثرة في قصائده، بالإضافة إلى وجود بعض الجمل الطلبية كالأمر والنداء، وقد جاء في تعريف الإنشاء الطلبي أنه " ما يستدعي مطلوب غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب"[3].

أ- أسلوب الاستفهام:

جاء تعريف الاستفهام أنه " طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته" [4].

وما نلاحظه على أسلوب الغماري في نظمه للقصيدة الحرة، هو استثماره للطاقة الاستفهامية بغية جذب المتلقي إلى صميم شعره، ولا يخفى على الدارس ما للاستفهام

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، 1405هـ، 1985م، ط4، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ص97.

[2]- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مطبوعة الجامعة التونسية، 1981، ص349.

[3]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص70.

[4]- المرجع نفسه، ص78.

من شحنة بلاغية تلفت انتباه القارئ. وقد استثمر القرآن الكريم هذه الطاقة الاستفهامية في مخاطبة أذهان العرب ووجدانهم كقوله تعالى:﴿**أَفَرَأَيْتُم مَّا تُمْنُونَ{58} أَأَنتُمْ تَخْلُقُونَهُ أَمْ نَحْنُ الْخَالِقُونَ{59}**﴾، وقوله تعالى:﴿**أَفَرَأَيْتُم مَّا تَحْرُثُونَ{63} أَأَنتُمْ تَزْرَعُونَهُ أَمْ نَحْنُ الزَّارِعُونَ{64}**﴾، وقوله تعالى:﴿**أَفَرَأَيْتُمُ الْمَاء الَّذِي تَشْرَبُونَ{68} أَأَنتُمْ أَنزَلْتُمُوهُ مِنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ الْمُنزِلُونَ{69}**﴾[1]. والاستفهام كثير في شعر الغماري، فقد وظفه لعدة أغراض والتي منها:

- **الأداة (مَنْ):** هذه الأداة تستخدم " للإستفهام عن العقلاء دون سواهم"[2]، ومثالها قول الشاعر في قصيدة (ألم هواك):

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلينا

من أيتموا ؟

من أثكلوا؟

من أرملوا؟

من صيروا غدنا مئينا؟

مزقا وأمشاجا وطينا

ولسانا مسخا هجينا

من يبيع النار بالحلم المعتق؟ [3]

فالشاعر في حيرة من أولئك الذين اعتقدوا أن التقدم هو مسامحة الأعداء وحبهم لهم، ولعل هذا السلوك ترك في نفس الشاعر حيرة فتشوشت رؤاه وتعددت أسئلته إلى درجة تعدد الاستفهامات وطغيانها على المقطع بأكمله.

---

[1]- سورة الواقعة: رقم الآيات: (58- 59، 63- 64، 68-69).

[2]- سقال ديزيرة: علم البيان بين النظريات والأصول، ص56.

[3]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص71، 72.

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

وكيف يموت الهوى؟ كيف يغني؟

وكيف تصدق أوهاميه؟

وكيف إذا لج ألف سؤال؟

تصدقه الأعين الزانية [1]

- **الأداة (لماذا):** وهو استفهام استنكاري يعمقه الشاعر في أذهاننا ووجداننا حتى نجيب عنه، أو نحاول الإجابة، وكثيرا ما يمتزج الاستفهام الاستنكاري بالتعجب المدهش كقوله:

لماذا تسافر تلك العيون إلى عالم الريح والموت؟

حيث الشعوب القطيع

وحيث الصقيع المطر

وماذا يريدون باسم القدر؟ [2]

إن الشاعر مندهش من تلك العيون التي تسافر إلى الفناء، لذلك تعددت أسئلته المتتالية والمتكررة، وكان الغرض من الاستفهام إظهار التعجب والتهكم.

- **الأداة (الهمزة):**

تعتبر الهمزة رأس أدوات الاستفهام، وتكون للتصور، أي لإدراك المفرد وتكون للتصديق أي لإدراك النسبة[1]، وقد وظف الشاعر هذه الأداة كما في قوله:

أمقابر الإنسان ما شادوا....؟

وأسموه حضارة ؟

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص53، 54.

[2]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص66.

[1]– ينظر: سقال ديزيرة، علم البيان بين النظريات والأصول، ص55.

ومأتم الوجدان تلك أم التسيب والدعارة؟

رمم وبوم مرة الأصداء

أم قيم معارة؟ [1]

نلاحظ على التركيب الاستفهامي في المقطع الشعري السالف الذكر، أن الاستفهام كان غرضه التحقير الممزوج بالإنكار، فالاقتصار على معنى التحقير دون الانكار قد يضعف من قوة التأثير، لأن مصدر استصغار من يخاطبهم الشاعر متولد من إنكاره لما صنعوا وشيدوا.

ومن القصائد التي عنونها الشاعر بجملة استفهامية قصيدة بعنوان (من يرد التتار؟) من ديوان (حديث الشمس والذاكرة)، وقد كرر الشاعر هذه الجملة الاستفهامية على امتداد أسطر القصيدة، بل تتكرر في بداية كل مقطع شعري كقوله:

من يرد التتار؟

من يرد السيول التي جرفت بيتنا؟

من يرد التتار..؟

آه لا السيف سيف

ولا الدرب درب

ولا الدار دار

من يرد الرياح التي سلبت (ذايزن)؟

من يرد التتار؟

ومن يستجيب ؟

يا زمان التحدي..؟

لجرح الإمام..

ومن يستجيب

---

[1]– مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص79.

لخطا لا تغيب..

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب [1]

فالاستفهام المتكرر في النموذج سابقا يدل على حث المخاطب وحمله على القيام بعمل، معين ويتكرر الفعل صوتيا ودلاليا مشيعا به الشاعر جوا من الأسى والحسرة، وبتكرار الشاعر لهذه الجملة الاستفهامية التي تمثل محورا أساسيا في نصه، لأنها تحتوي فكر الشاعر كله الذي يضم حكايا الضياع.

ب- أسلـــــوب الأمـــر:

وهو طلب "حدوث الفعل من المخاطب مع استعلاء المتكلم"[2]، وقد وظفه الشاعر بصيغتين: الأولى فعل الأمر، والثانية المضارع المقترن بلام الأمر (لتفعل) ومثال ذلك قول الغماري:

اسق الرفاق

وللشهيد ذكرى وأغنية وعيد

اسق الرفاق

ودعك من ماضي هلامي تليد

اسق الرفاق فربما طرب العبيد

من سكرهم ...ويثور فلاح ويكبر عامل

وتميس بيد [1]

يكرر الشاعر جملة الأمر (اسق الرفاق)، ما يجعل الدلالة صادرة منها فهي مبعث السخرية عند الشاعر، وهي معادل للتفاهة في حياة الشاعر، ومن أجل ذلك ألح

---

[1]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص77، 78، 79، 80.

[2]- سقال ديزيرة: علم البيان بين النظريات والأصول، ص51.

[1]- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص69.

الشاعر على تكرارها وكانت مسيطرة على شعوره وبرزت على صفحة النص ثلاث مرات، كما وظف الشاعر أسلوب الأمر المتمثل في الفعل المضارع المقرون بلام الأمر وذلك في قوله:

ليت هذا الزمن البرقي ما كان

لتخضر السنون

ليعود الزمن الوردي نحيا في رباه

حلما أخضر [1]

يتضح من خلال هذا النموذج خروج أسلوب الأمر عن غرضه الحقيقي، وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء إلى التمني، وهو طلب حصول أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا وإما لكونه ممكنا غير مطموع في نيله، وقد استعمل الشاعر " ليت" للدلالة على الطلب البعيد المنال.

ج- أسلوب النـــداء.

النداء هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف النداء، أو هو تنبيه المنادى وحمله على الالتفات، وقد يخرج إلى معاني أخرى، ويعرف بأنه " تنبيه المنادى، وطلب الاقبال منه بحرف من حروف النداء"[2].

ولقد شكل أسلوب النداء ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر الغماري، ومثال ذلك قوله:

وبين يديك يا اقبال ... في شفتيك أغرودة

معطرة بنور الوحي ... أنشودة

أيا من برعم الإيمان في جنبيه أشواقا

أيا من يحمل القيثار لا نغما وأغنية

ولكن سبحة في رحلة خضراء قدسية

---

[1]- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص59.

[2]- ابن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ج2، (د، ت)، ص118.

عرفت الحب يا إقبال ...[1]

إن النظام التركيبي لأسلوب النداء هو الجملة الندائية المصدرة بالأداة "**يـــا**" التي تستخدم لجميع أنواع المنادى، و "**أيـــــــا**" لنداء البعيد، وقد جاء النداء في هذا السياق دالا، على معنى الاعجاب بشخصية " محمد اقبال " التي وجد الشاعر فيها ملاذا متسعا لروحه الرافضة وفكره المحاصر، فمن "اقبال" يستمد عزيمته، وما اقبال والغماري إلا وجهان لعملة واحدة.

ومن المعاني التي أفادتها أداة النداء " **يـــــــا**" معنى العويل والصراخ، كقوله:

يا زمان القيود

يا زمانا يتوج فيه اليهود

نتعرى..

نمارس أوثاننا في محيط الصغار

تتعرى مساوئنا

يا زمان التعري [2]

استخدم الشاعر الأداة "يا" في موطن الفجيعة والصراخ، ونداؤه المتكرر للزمن الرديء يوحي بالحسرة والألم. ومن النداء أيضا قول الغماري:

آه يا أحبابنا الأغلين ماجدوى الحياة

حين غبتم ... فتنائينا عيونا وشفاه

كنتم الأنس... وكنا نغما أخضر

شوقا

وصلاه ....

آه يا أحبابنا والحب رفض مستمر

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص103.

[2]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص78، 79.

يزهر السيف على أيامه

يمتد مهر

فاشربي يا خيول الله إن الأمر أمر [1]

فهذه النداءات المتكررة "يا أحبابنا، يا خيول الله، أراد بها الشاعر الماضي المزدهر الذي ولى والذي يمثل بالنسبة إليه نزوعا داخليا يعجز عن تحقيقه في الحاضر.

3. الجملـــة الوظيفيـــة:

وظف الشاعر هذه الجملة في مختلف دواوينه، وسنختار منها ما كان ذا أهمية في المدونة، وهي جملة الخبر وجملة الحال.

أ: جملة الخبر: ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته " هم الآن ...."**:**

هم الآن يبكون في صمتهم

هم الآن يبكون

ومنتقم همجي

وزوبعة من طنون

هم الآن يبكون

والرعب يختصر الدرب

والأغاني مرايا من الزمن الكلس

تورق بالشوك

هم الآن يبكون

أعينهم في السماء

وأيديهم في الفضاء

وبوح على شفتي الصمت يكفر بالصمت

يورق من صمته ألف مهر فدائي [1]

---

[1]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص28، 29.

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص43.

في هذا المقطع الشعري تبرز الجملة الاسمية بنظامها المعتاد، إلا أننا نلاحظ وجود ظرف زمان (الآن) قد توسط المسند إليه والمسند، وقد جاء المسند إليه منوعا بين الضمير والاسم، أما المسند فقد تنوع خبر موصوف، وقد تكرر المسند " الخبر" على مدى الجملة الشعرية "يبكون"، بالإضافة إلى تنوعه وتدرجه من البسيط إلى المعقد تركيبا مؤكدا في تدرجه هنا عضوية الدلالة في المقطع الشعري كله، وقد انبنى التركيب النحوي على الشكل الآتي:

– هم (مبتدأ) + ظرف زمان (الآن) + يبكون (خبر جملة فعلية) + جار و مجرور.

إن التشكيل النحوي للجملة الاسمية في هذا المثال يقدم صورة أصلية لها في النظام اللغوي، وهي: ثلاثة أنماط أساسية تبعا لنوع الخبر فيها:

الخبر (مفرد)، الخبر (جملة بنوعيها فعلية أو اسمية)، الخبر (شبه جملة)، ومن الأغراض الأسلوبية للجمل الاسمية التي انبنى عيها المقطع الشعري السالف الذكر، هي دلالة التأكيد اللفظي للمكون الأساسي للجملة الاسمية: " هم الآن يبكون "، حيث تكرر هذا المكون الأساسي على مدى المقطع، ولعل تكرار الشاعر لهذه الجملة الاسمية هو تأكيد صفة البكاء للذين يخبرنا عنهم، لأن تقديم المتحدث عنه يقتضي تأكيد الخبر وتحقيقه كله.

كما نلاحظ على الجملة الاسمية دلالة الاختصاص المتمثلة في المكون اللغوي الذي فصل بين الصفة والموصوف (ظرف الزمان)، وقد كان لهذا الفصل قيمة دلالية، هي تخصيص الشاعر لمن يخاطبهم بمقامهم الحزين، لذلك جاءت الجملة مصدرة بضمير للدلالة على الاختصاص بهذه الحالة، وغرض الشاعر من ذلك التنبيه.

كما تحقق غرض الاختصاص والإثبات في قول الشاعر من قصيدته " سراب"

أنا الماضي ....أنا الألم

المقيم ... أنا الغد الأخضر

على شفتي (نعيمة) في

دمى تخضوضر السور

وملئ لهاتي السمرا

ء.... غنى يالهوى الوتر

وغنى بالجدائل... كم

يطيب لعاشق سفر

وللقرآن ... للدم ... للر

مال السمر ...تختمر [1]

من خلال المقطع الشعري يعرف الشاعر بنفسه، من خلال الأوصاف التي نسبها لذاته عن طريق ضمير المتكلم "أنا"، هذا الضمير الذي تكرر ثلاث مرات فكان له دورٌ أساسيٌّ في بنية التركيب النحوي.

أما المسند (الخبر) فإنه متنوع دلاليا ومتوحدا تحت مظلة المسند إليه، لأن "إنتاج المعنى الشعري يعتمد على الالتفاف حول المعنى التقريري المباشر مضمنا إياه في تشكيل يتسع عنه ويمتد ليحتضن في التفافه موقف الشاعر الفكري و داخل جمالياته، ويتم ذلك عبر استبدالات لغوية على محور الاختيار وتحويلات على محور التأليف"[2].

إن التركيب النحوي السابق هو من اختيار الشاعر، لأن الخبر في الجملة قاصر عن دلالة وصف المعاناة التي يحياها الشاعر، فلجأ إلى التنوع والتوسيع في تركيب الجملة، كما أن تكرار ضمير المتكلم (أنا) وهو المسند إليه أدى ذلك الميل إلى الذاتية اللامتناهية، وهذا ما يدل على إتحاد ذات الشاعر بموضوعه، هذه الذات التي تبدع في ظل هوس الأفكار وتأجج عواطف الألم والأمل.

أما الجملة المركبة المنسوخة، فقد وظفها الشاعر كذلك ومثالها قوله:

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص175.

[2]– محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، ص107.

وكان الفراغ يجوب مفاصلنا

والسحاب جهاما

ورائحة النفط تقطر من شفة بدوي متوج !

وكانت بنادقهم ترصد الجيل

والحرس الملكي المدجج

وكانوا ...

وكانوا ويالیتهم لم يكونوا

وهانوا ولا عجب أن يهونوا

وكانت مجالسهم بالسكون تضج [1]

فالمتأمل في النموذج يلاحظ استخدام الشاعر للفعل الماضي الناقص "كان" الذي يدل على اتصاف اسمه وخبره في الزمن الماضي في حالة معناها الناقص، أما في حالة تمام معناها، فتأتي بمعنى وجد أو حصل أو حدث.[2]

أما بنية التركيب النحوي لهذه الجملة الاسمية يومئ إلى براعة الشاعر في استخدام لغة المفارقة أو التضاد، وهذا لإبراز ما يكتنف الموقف الوجداني والفكري للشاعر من تناقضات حيث يقوم التقابل بين الزمن الماضي والحاضر، وبين الإنسان الفقير في زاده والغني في عقيدته، وبين سلالته من السلاطين المتوجين والمتسلطين على أبناء أمتهم، ولعل الشاعر بهذا التعبير يرمز إلى الحداثة المزيفة التي يتغنى بها الكثير من أبناء الأمة المنحرفين، وبسببهم تعيش الأمة واقعا مكسورا في الحاضر ومنقطعا عن التراث وبعيدا عن المستقبل المنشود، فغرقوا في التيه وأصيبوا بالانهيار، وقد ورد الخبر جملة فعلية على مدى المقطع الشعري.

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص67، 68.

[2]– حول هذه الدلالة ينظر، صبيح التميمي: هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار البعث، قسنطينة، ج3، ط2، 1410هـ– 1990م، ص81.

كما جاءت الجملة الخبرية في شعر الغماري خبرا للأحرف المشبه بالفعل، ومثال ذلك قول الشاعر:

أجزائر الألم المجاهد..

يا منار الكبرياء !

إني أراك..

فما لوجه الليل يسخر بالضياء

إني أراك حقيقة ما أخطاتها عين رائي [1]

تمثلت الجملة الاسمية المنسوخة: " إن" + الضمير المتكلم+ الفعل (أراك)، وإن اعتماد الشاعر على أداة التوكيد "إن" له ما يبرره تركيبيا ودلاليا، فمن حيث التركيب نلاحظ المبالغة في التأكيد من خلال الجمع بين مؤكدين، لأن الشاعر كرر الجملة "إني أراك" فزادها تأكيدا كما ارتبطت الأداة " إن " بموطن الإنكار " إذا كان الكلام مع المنكر كانت الحاجة إلى التأكيد أشد، وذلك أنك أحوج ما تكون للزيادة في تثبيت خبرك إذا كان هناك من يدفعه وينكر صحته "[2] ،لذلك أكد الشاعر رؤيته للجزائر وسخريته من الذين تسقط في أعينهم جزائر البطولات والمعجزات.

ب : جملة الحـــال: من الجمل الوظائفية الواردة في شعر الغماري جملة الحال التي " تعد من الوظائف النحوية التي يمكن أن ترد جملة معاقبة للمفرد فتأتي هذه الجملة لتبين هيأة صاحبها ومحلها النصب، وقد تكون اسمية أو فعلية"[1]، فجملة الحال الاسمية مثالها قوله:

عطشت إليك

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص185، 186.

[2]– الإمام عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص251، 252.

[1]– رابح بومعزة: الجملة الوظيفية في القرآن الكريم صورها بنيتها العميقة توجيهها الدلالي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص355.

وأنت في أيامها نار ونور [1]

فالجملة الاسمية (وأنت في أيامها نار ونور) جاءت لتؤدي وظيفة الحال، وهذه الجملة تتكون من رابطين (واو) الحال والضمير (أنت) ضمير صاحب الحال.

أما الحال التي وقعت جملة فعلية فمثالها قول الشاعر:

في زمان القيظ والرعب خطاها
ترسم الآلام فجرا
يورق الفجر ويمتد حقولا وسنابل
هو ذكرى
ومشاعل [2]

فالجملتان الفعليتان اللتان يتصدرهما الفعلان (ترسم)، (يورق) وقعا حالا، وصاحب الحال هو (خطاها).

كما وظف الشاعر الجملة الحالية في مثل قوله:

كفروا بمعجزة العصور
بالطير يزرع نأمة الأسحار في هدب الزهور
بالحلم يكبر في انتماء القادمين من الثغور

لقد وردت الحال في هذا النموذج " جملة فعلية"، وأن صاحب الحال هو الاسم المجرور " بالحلم، بالطير" وقد اشتملت جملة الحال على رابط يربطها بصاحبها، وهو الضمير المستتر في الفعلين " يزرع، يكبر".

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص183.

[2]– مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص71.

ثانيـــا: تحليل أجـــــزاء الجملة.

1- **التقديم والتأخير:** يمثل التقديم والتأخير واحدا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، وهو يحقق غرضا نفسيا ودلاليا، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحا أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة، ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة، فيسعى المبدع إلى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونة الفكري، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني قائلا: " هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية،... ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان. "[1]

وفي شعر الغماري كثير من هذا الأسلوب، مما أضفى على نصوصه الشعرية حيوية ولفتات جمالية بارزة.

- **تقديم الجار والمجرور:** وأكثر صور التقديم والتأخير في شعر الغماري تقديم الجار والمجرور على كامل عناصر الجملة، كقول الشاعر:

على شفتي (نعيمة) في

دمى تخضوضر السور

وللقرآن ...للدم...للر

مال السمر ...تختمر [2]

لقد ساهم هذا التقديم المتوالي لشبه الجملة "الجار والمجرور" في إعطاء نوعا من التكثيف لبعض الصور وتصعيد الدلالة، واعتقد أن أجمل الصور وأكثفها هو تقديم ما حقه التأخير، فتقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور، قد أعطاها من

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجار، شرح وتعليق عبد المنعم الخفاجي دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 2004، ص110.

[2]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص179.

الاتساق رغم أنه اتساق اللامتساوقات فقوله: "على شفتي نعيمة" يحتاج إلى تحليل، فالشفة صورة يمكن توقعها أما أن تكون " نعيمة " على شفة الشاعر، فهذا ما يؤدي إلى غرابة الصورة، فنعيمة اسم علم مؤنث وهي تعني لغويا النعمة والخير العميم الوفير، وتقابل هاتين الصورتين صورة "الشفة" وصورة "نعيمة" في المستوى الدلالي الواحد، ليزيد الدلالة تصعيدا وكثافة.

ومن صور التقديم والتأخير أيضا تقديم شبه الجملة على الجملة الفعلية كقوله:

وبالنور

والألم الذي عانيت يا إقبال ... بالحلم

وبالصحراء

كم تتوثب الصحراء ملئ دمي

بألف غد على أضوائه.. ينثال نيسان

بقافية الخلود... بلحننا تمتد أوطان [1]

نلاحظ على النموذج تقديم مستمر لشبه الجملة " الجار والمجرور"، وقد دل هذا التقديم على بيان الحالة، أي حالة النور الذي يفتح المجال في الإشعاع والحرية وكسر القيود والانتعاش من الأسر، وكأن تكرار لفظة " النور " دلالة على الإشراق والفجر والصباح والحرية .

- **تقديم المفعول به على الفاعل:**

ومن صور التقديم والتأخير كذلك تقديم المفعول به على الفاعل ومثال ذلك:

يثور بالغناء العندليب

يرفض أن يستورد الغناء العندليب [2]

فالشاعر قدم المفعول به (الغناء) على الفاعل (العندليب)، وهذا كسر لترتيب عناصر الجملة، وخرق لنظامها وهذا ما يسعى إليه شعراء الحداثة، فالمفعول به هنا

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص106.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28.

(الغناء) أهم من الفاعل (العندليب)، لذلك أراد الشاعر لفت الانتباه لأهمية المفعول به وقدمه على الفاعل.

ومن صور التقديم والتأخير أيضا قول الغماري:

وينتحر اخضرار اللحن

يا قدري

يموت براحتي وتري

فتبكيه

تواشيح الحنين المر

تعصرني لتسقيه

بقايا من كروم الضوء يشرب شوقهن غدي [1]

قدم الشاعر المفعول به (شوقهن) على الفاعل (غدي) ليلفت الانتباه إلى الحالة الصعبة التي يعيشها الشاعر.

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

قدم الشاعر الخبر على المبتدأ في قصيدة (حديث الشمس والذاكرة):

وحيد أنا في زمان الهجير

أقاتل بإسمك ألف جدار [2]

لقد قدم الشاعر الخبر على المبتدأ ليشير إلى الوحدة والعزلة التي يعيشها في هذا الزمن الذي يقاتل الشاعر فيه بتفاني ودون هوادة.

- **توالي أشباه الجمل:**

لجأ الغماري كغيره من شعراء الحداثة إلى الاكثار من (شبه الجملة) التي تفتقر إلى فعلها الرئيس، حيث تتوالى هذه الجمل وأشباه الجمل مما يؤدي إلى تكسير العبارة

---

[1]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص97.

[2]- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص68.

وبعثرة عناصرها عبر النص، وبالتالي فإننا نشهد في الشعر الحداثي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز.[1] وهذا ما يتجلى لنا في هذا المقطع، حيث يقول الشاعر :

الشعر يا حبيبتي حدائق الأفكار

تفيء من دموعنا

تورق في ضلوعنا

تضيء من دموعنا

مشاتلا من نار

أسرارها أسرار

والحلم في دمائها تغريبة الأحرار

في زمن الطاعون والردة واليمين واليسار

في زمن الصديد والغناء والدوار

في الزمن المتاجر السمسار

بالجوع

بالسفاح

بالأكواخ

بالإعصار [2]

نلاحظ شبه الجملة على امتداد المقطع "في زمن الطاعون، في زمن الصديد، في الزمن المتاجر، بالجوع، بالسفاح، بالأكواخ، بالإعصار...أنها تفتقر إلى روابط، وبالتالي ينتج خرق لقواعد التركيب اللغوي، وكسر للقواعد النحوية، وأنها تفتقر إلى

---

[1]– ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1986، ص158.

[2]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص24، 25.

فعلها الرئيس (تضيء) مع فاعله، هذا النقصان الذي لاحظناه على شبه الجملة يشكل خرقا للقاعدة اللغوية، ويشكل نوعا من الجمالية الأسلوبية .

ثالثـــا: أنـــــواع الجمل.

1: الصيغ الاسمية ودلالتها: "وهي الجملة التي لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ، حيث تتألف الجملة الإسمية من مسند ومسند إليه، أو من مبتدأ أو خبر، والمبتدأ لابد أن يكون اسما، أو ضميرا، وأما المسند أو الخبر فلابد أن يكون وصفا، أو ما نقل إليه من الاسم أو الجملة أو الجار والمجرور والظرف"[1].

أ. **الجملة الاسمية المثبة البسيطة:** وذلك مثل قول الغماري:

أنا طائر البرق

تلفحه الريح

ما إن له مقر [2]

إن ما يميز نظام الجملة الاسمية المثبتة، أنها تلتزم بالترتيب المعتاد لنظام الجملة العربية، أي أنها تخضع في نظام ترتيب عناصرها إلى الشكل التالي:

المسند إليه + المسند، ولم يفصل بين طرفي التركيب الاسنادي بفاصل، وبالتالي فإن نمط هذه الجملة هو:

المبتدأ (ضمير) + الخبر (مفرد)

أنا + طائر البرق

صدرت الجملة بضمير يفيد التأكيد وحيث إن الخبر مفرد، فإن الجملة تضمنت مقصدا دلاليا وهو الثبوت والاختصاص.

ويقول الغماري أيضا:

---

[1]– ينظر: صالح بلعيد: التركيبة النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص110-111-127-128.

[2]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص67.

الوعد يكبر في المساحة

ويضمد الوادي جراحه.. [1]

نمط هذه الجملة هو كالتالي: المبتدأ (اسم) + الخبر (جملة فعلية)

الوعد + يكبر

لقد صدرت الجملة باسم، وجاء الخبر جملة فعلية (يكبر) فالجملة الفعلية تضمنت مقصدا دلاليا وهو تجدد الكبر من ذلك الوعد الذي يتحقق لا محالة.

ب. **الجملة الاسمية المنسوخة:** مثل قول الشاعر:

وكان الفراغ يجوب مفاصلنا

والسحاب جهاما [2]

ونمط هذه الجملة يكون كالآتي :

الفعل الناقص + المبتدأ + الفعل (خبر جملة فعلية)

كان + الفراغ + يجوب مفاصلنا

استخدم الشاعر الفعل الماضي الناقص (كان) للدلالة على اتصاف اسمه وخبره في الزمن الماضي، ومن الجمل الاسمية المنفية المنسوخة والمسبوقة بأداة نفي قول الشاعر:

عرفت الحب

لا كهف بطين الشهوة الحمراء مغتبق

ولكن .. شاطئ يخضر في أبعاده الحلم

هناك هناك في بعد الهوى يتماوج الحلم

قفار كلها الأمال

لا كأس ولا وتر

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175.

[2]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص67.

ولا نشوة .... دروب العشق

لا زاه بها الشجر

فقف يا حامل الاقداح

لا كرم ولا قدح

هنا انتحر الربيع الرطب

جف العطر في الازهار

لا أنس ولا فرح [1]

إن المتأمل في الجملة الاسمية خلال هذا المقطع الشعري، يجد أنها قد اشتملت على أداة نفي "لا"، وقد دخلت على اسم نكرة فأفادت نفي الجنس، أي نفي مأوى هؤلاء الأوغاد الذين يجرون وراء شهوتهم ونزواتهم الحقيرة، ونأخذ على سبيل التمثيل قوله:

لا كهف بطين الشهوة الحمراء يغتبق

ولكن ... شاطئ يخضر في أبعاده الحلم

فالتركيب الاسنادي لهذه الجملة الاسمية قد تضمنت النفي والاستدراك بالأداتين "لا" و لكن التي تفيد الإثبات، والشاهد على ذلك قوله تعالى حكاية عن اليهود: ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لاَ تُفْسِدُواْ فِي الأَرْضِ قَالُواْ إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ أَلا إِنَّهُمْ هُمُ الْمُفْسِدُونَ وَلَـكِن لاَّ يَشْعُرُونَ**﴾[2]، والشاعر أراد إثبات أمر ينكره ممن يخاطبهم وهم على ريب فيما يقرره.

أما الجمل الاسمية في قول الشاعر: لا كأس، لا وتر، لا نشوة، لا زاه، لا كرم، لا قدح، لا أنس، لا فرح. " فقد أفادت جميعها النفي بـــ "لا" في دخولها على هذه الأسماء النكرات، وهذا النوع من التعبير يسمى عند علماء البديع بنفي الشيء بإيجابه ومعناه، ولعل السر في جمال هذا الأسلوب أنه جمع بين الإيجاب والسلب في سياق

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص45، 46.

[2]– سورة البقرة: الآية رقم 12.

واحد، وقد تكون هذه الأسماء المنفية لها مقصد دلالي عميق الأثر، فالكأس والوتر والكرم والقدح والأنس والفرح كلها موجودات، إلا أنها ليست من نصيب الشاعر، لأن الطريق أمامه غير معبد، وبالتالي انصرف عن اللذات، فلا لذة يشعر بها ولا فرح يزهو به.

2: الصيغ الفعلية ودلالاتها: الجملة الفعلية تفيد التحديد والحدوث في زمن معين تحدده القرائن وفي مقدمتها قرينة السياق، ذلك لأن الفعل مرتبط بالزمن وتحولاته[1]، فالفعل الماضي مقيد بالزمن في الماضي، والمضارع مقيد بزمان الحال أو الاستقبال في الغالب، لذلك وصفت بالتجدد، والتغير وهذا يعطيها حيوية ونشاطا.

تمثل الجملة الفعلية في شعر الغماري بروزا أسلوبيا، وهي أكثر ظهورا من الجملة الاسمية، فالعبارة الشعرية عند الشاعر كثيرا ما تكون جملة فعلية على اختلاف أنماطها وصورها قصد الإخبار عن الحدث في زمن، وهي تتألف من: (فعل + فاعل) أو (فعل + نائب فاعل)، والفعل في هذه الجملة لابد أن يكون فعلا ماضيا أو مضارعا غير مبدوء بالهمزة أو النون أو التاء للمخاطب الواحد، أو فعل أمر لغير المخاطب الواحد و الفعل في هذه الجملة إما أن يكون اسما أو ضميرا أو نائب فاعل" [2]، ومن أكثر الجمل الفعلية بروزا في شعر الغماري الجملة المضارعية، ثم تأتي الجملة الماضية، وأخيرا جملة الأمر.

أ- الجملة الماضية:

إن ما نلاحظه على الجملة الماضية في شعر الغماري، أنها وردت بقلة مقارنة بمثيلاتها المضارعية، ومن الجمل الماضية .

- **الجملة الفعلية الماضية المثبتة البسيطة:** وهي نوع من الجمل المجردة من أداة التوكيد والنفي كقول الشاعر:

وغامت في مدى عينيك

---

[1]- طالب الزوبعي: علم المعاني، ص79، 80.

[2]- صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الامام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1994، ص111، 112.

يا موال

أوراق الهوى حسرة

ومات اللحن في القيثار

جف العطر في الأزهار

لا أنس ولا فرح

وها ضمئت وريقات الرمال السمر

يا ساقي

بأعماقي [1]

نلاحظ على الجمل الفعلية الماضية قد التزمت في نظامها التركيبي الشكل الآتي: فعل ماض + فاعل " ظاهر أو مستتر " + متممات الجملة.

والأفعال الماضية هي: "غامت، مات، جف، ظمئت"، وقد تصدرت الجمل ودلت على حدوث عمل في زمن مضى وانتهى قبل زمن التكلم.

أ- **الجملة الفعلية الماضية المنفية:** ومثالها قول الشاعر:

ما عاد للطاغوت أن يوري على حلمي رياحه !

ما عاد فيك لمن أقاموا في ربيعك ألف مأتم [2]

ويقول أيضا:

أوراس

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد (عقبة) [3]

فالنظام التركيبي للجملة الماضية المنفية هو:

---

[1]- مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص46.

[2]- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص175.

[3]- المصدر نفسه، ص176.

أداة نفي " ما " + المسند (الفعل) + المسند اليه (الفاعل) مضمر في البنية السطحية + متممات الجملة

وفي النموذج الثاني جاء النظام التركيبي للجملة الماضية كالتالي:

أداة نفي + الفعل + الفاعل + أداة الاستثناء " سوى " + متممات .

وكان غرض الشاعر من هذا التركيب الدلالي الفخر والاعتزاز بجبال الأوراس التي كانت أرضا عظيمة يروي عنها القصص والحكايات فهي رمز للثورة والثوار والبندقية والدم.

ب- الجملة المضارعة:

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

ألم هواك تاريخا من الألم

ألم هواك

أراعي نجمه

أرويه للريح

بلحن من شفاه الدرب مجروح

ألم هواك

والأوثان سادرة

يمج النار كاهنها [1]

فالصورة العامة التي تجمع الجمل الفعلية المضارعية هي: المسند " الفعل " + المسند إليه " الفاعل"، وهذه الجمل تبدأ من التركيب البسيط إلى المعقد، فجملة " ألم هواك "تتكون من مركب اسنادي واحد، بالإضافة إلى ما تعلق بعنصريته من مركبات غير اسنادية كالحال والجار والمجرور والمفعول به والصفة.

---

[1]- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص57.

- **الجملة الفعلية المضارعية البسيطة المنسوخة:** لقد أكدت هذه الجملة بقرائن لغوية متنوعة أهمها:

- **التوكيد باللام " لام الأمر ":** وقد تمثل هذا النمط في قول الشاعر:

ليحترق الضياء الرطب يا سادة

ليجتث الحنين المر أعياده

ليخنق في دمي [1]

لقد التزم الشاعر في الجمل الفعلية النمط التعبيري الذي يتشكل على النحو الآتي:

- لام الأمر + فعل مضارع + فاعل + صفة + مفعول به.
- لام الأمر + فعل مضارع + فاعل + صفة + مفعول به
- لام الأمر + فعل مضارع + فاعل + جار ومجرور

- **التوكيد بحرف السين:** من المقاصد البلاغية لحرف: السين أنها تفيد وقوع الحدث في المستقبل القريب عندما تدخل على الفعل المضارع، وذلك للدلالة على تحقيق وقوع الحدث ومثال ذلك قول الشاعر:

سأجني اللذة الخضراء من ألمي

من شفتي ... نداءات إلهية [2]

نلاحظ أن دلالة تحقيق الحدث في زمن المستقبل القريب للفعل " أجني " فالشاعر على ثقة تامة في إلحاق الهزيمة بكل من يدعي الأكاذيب والأساطير.

- **التوكيد بـــ " أن ":** ورد هذا التركيب في قول الشاعر :

يرفض أن يستورد الغناء العندليب

يرفض أن تمارس العهارة

باسم الحضارة

---

[1]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص115

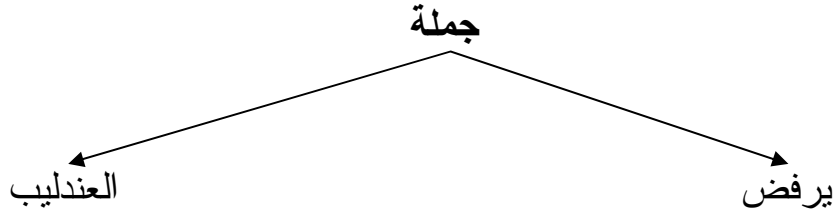
[2]– المصدر نفسه، ص119.

يرفض أن تمارس الطهارة

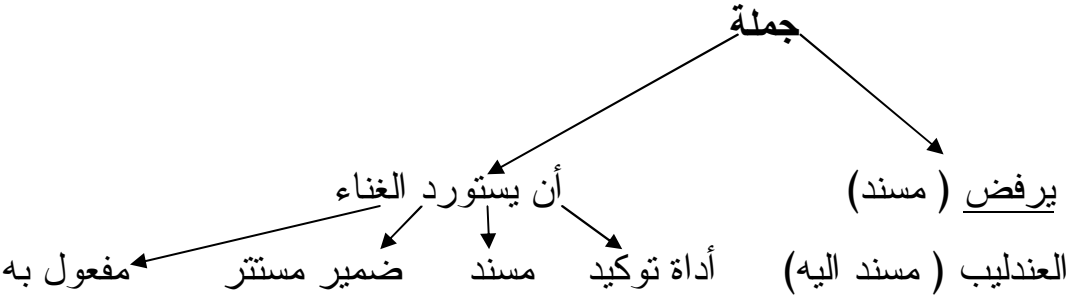
في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة [1]

نلاحظ في هذا التشكيل النحوي اقتران الفعل المضارع بأداة التوكيد " أن"، وهذا الاقتران في تأويل مصدر "اسم الحدث" تقديره " استيراد"، وإذا نظرنا إلى سياق الجملة " يرفض أن يستورد الغناء العندليب"، نكتشف أنها تتألف من عمليتين اسناديتين وهما كالآتي :

المركب الاسنادي الأول: يرفض العندليب



المركب الاسنادي الثاني: أن يستورد الغناء



نلاحظ على الجملة النحوية في مجال البنية السطحية أنها تتكون من عنصرين اسناديين أسند أحدهما إلى الآخر اسنادا شكليا، أما المفعول به في البنية السطحية يتكون من ثلاثة عناصر لسانية جوهرية في العملية الإسنادية هي:

الأداة "أن" + المسند (يستورد)+ المسند إليه (ضمير مستتر) + متممات (المفعول به)

---

[1]– مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص28.

وعليه نستنتج أن هناك تركيبًا بين جملتين في البنية العميقة لأن المركب: أن + الفعل المحول عن اسم الحدث الضمني، وهو في تركيب الجملة يتبوأ المفعول الحقيقي في البنية العميقة كما هو في الشكل أعلاه.

- **الجملة الفعلية المضارعة المنفية:**

- النفي بـــ "**لا**": وقد ورد ذلك في قول الشاعر:

يا جرحنا القدسي

لا أمت هوانا

لا ارتياب

الله أكبر في الجوانح لا تغيب، ولا تشاب[1](

نلاحظ على التشكيل النحوي في الجملة الفعلية المنفية أن الشاعر وظف أداة النفي " لا"، وجاء الفعل بعدها منفيا إذ تختص " لا" بنفي الفعل في المستقبل حيث يرى سيبويه: أن "لا يفعل" نفي لـــ " هو يفعل "، ولم يكن الفعل واقعا، أي أنها تنفي المستقبل"[2] أما النظام التركيبي للجملة المنفية هو كالآتي :

أداة النفي "لا" + المسند " الفعل المضارع" + المسند إليه (ضمير مستتر) + متعلقات الجملة

أداة النفي "لا" + المسند " مضمر في البنية السطحية + متعلقات الجملة

- النفي بـــ "**لـــم**" ومثال ذلك قول الشاعر:

ولم أسأم

ولم يصلب على شفتي الهوى الألق [3]

ويقول الشاعر أيضا :

---

[1]– مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص180.

[2]– سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ص117.

[3]– مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص118.

لم نزل في غربة العصر نقاتل

لم نزل في قندهار الكبر في طهران

نار وجداول

لم نزل في غربة العصر نقاتل [1]

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

أداة النفي " لم" + فعل مضارع + فاعله " ضمير مستتر أو ظاهر + متعلقات الجملة.

ولقد عبرت صيغة "لم يفعل" عن نفي الزمان في الماضي، ومن الناحية الدلالية فقد دل التعبير عن صمود الشاعر أمام المحن والصعاب، فلم يسأم ولم يستسلم، لأنه في "مواجهة مجابهة يلوذ فيها بحرم العقيدة الإسلامية الشامخ فهو مجاهد لائذ بعصمة الله مستجير بدينه الحنيف، لأنه يجد في هذا الملاذ متسعا لروحه الرافضة وفكره المحاصر فمنه يستمد قوته وعزمه ومنه يفجر ثورة الجهاد الإسلامي"[2].

وخلاصة القول حول المستوى التركيبي في شعر الغماري، نلاحظ على الجملة الانشائية وما تنطوي عليه من استفهام ونداء وأمر أنها كانت ذات دلالات هامة، فالجملة الاستفهامية تميزت بقوة التأثير والإيحاء، أما دلالاتها فقد أشركت المتلقي في حواره مع الشاعر، بينما الجملة الندائية فقد شحنها الشاعر معاني متنوعة، ويغلب على جملة الأمر الدلالة على السخرية والتمني وتبين لنا من خلال تحليل أجزاء الجملة بعض الظواهر الأسلوبية كالتقديم والتأخير الذي ساهم في خلق أغراض بلاغية كالتأكيد والتنبيه، ومسافة جمالية بين النص والمتلقي، مما يجعل نصوصه متعددة القراءات ولا تستهلك في قراءة واحدة، ومازاد شعره انفتاحا هو تلك الصور الفنية الشفافة التي استفاد فيها الشاعر من التصوير القرآني والشعر العربي القديم، ومن عطاءات الشعرية المعاصرة، وذلك ما سنتناوله في ما بقي من هذه الدراسة الأسلوبية.

---

[1]– مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص75.

[2]– الطاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري: ص141.

خـــــاتمة

خـــــــاتمة:

بعد هذه الدراسة التطبيقية في شعر مصطفى الغماري الذي بناه على نموذج شعر التفعيلة. أرجو أنني قد توصلت إلى الكشف عن جماليات البنى الأسلوبية في شعره، وإني أعتقد أن الخاتمة ليست نهاية البحث فقد تكون بداية لبحث جديد، وعلى الرغم أن الدراسة كانت مقتصرة على شعر التفعيلة دون الشعر العمودي، إلا أنها كانت واسعة ومتشعبة أحيانا، وقد تحريت فيها الإيجاز والدقة، وقد أسفر البحث عن النتائج التالية:

- برزت الأسلوبية كعلم لغوي حديث يبحث عن الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، فهي تعالج الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية بعيدا عن الذاتية والانطباعية.

أما عن فصول البحث فقد توصلت إلى النتائج الآتية:

في الفصل الأول الذي خصصته لدراسة البنية الإيقاعية، وجدت الشاعر يمتلك القدرة الكافية على صوغ قصائده في القالب الموسيقي الحديث، ومن ثم فهو يثبت أن انحيازه إلى العمود الموروث ليس لعجز عن إبداع شعر التفعيلة، وقد استعمل الشاعر في الدواوين المختارة نموذجا للدراسة سبعة أوزان هي: الرمل، الكامل، الوافر، المتقارب، الرجز، السريع، الهزج.

أما قوافي الشاعر فتتميز بالمد الكثير، أو القوافي المقيدة، وبتنوع حرف الروي من مقطع إلى آخر تبعا لحالة الشاعر النفسية.

- تفنن الشاعر في الإيقاع الموسيقي الداخلي بتوظيفه لعناصر موسيقية داخلية، كالتكرار والتجنيس الصوتي وبعض عناصر البديع.

- تبين لنا أن معجم الشاعر شامل وثري، ونابع من تجربته الحياتية، وتتسم لغته بالتنوع بين التعبيرات المقتبسة من القرآن والصور التراثية وبين الجمل والأخيلة المستحدثة في الشعر المعاصر، وتوظيفه الفن في خدمة رؤيته الإسلامية وتطلعاته إلى

غد بلا اضطهاد ولا تعصب ولا استغلال، وتغيير الواقع الرديء، ولوم مجتمعه عن تخليه عن دينه وتبنيه للأفكار المستوردة.

في الفصل الثالث الذي خصصناه لدراسة البنية اللغوية بشقيها الصرفي والتركيبي حيث وصل البحث إلى ما يلي:

- أن اللغة الشعرية عند الغماري كانت عميقة الإيحاءات والدلالات في التعبير عن عالمه النفسي، وهذا يعود أساسا لبعد لغته عن قاموسها اللغوي المتعارف عليه، بحيث نجد الشاعر يقوم بتطويع العناصر الصرفية لخدمة دلالات معينة، فالمفردة الشعرية عنده لا تتوقف عند دلالتها القاموسية، بل تكتسي ظلالا وجمالا أسلوبيا في السياق الذي يحتويها.

- لقد استفاد الشاعر من تعدد صيغ الأفعال إلا أن صيغة المضارع كانت أهم سمة تطبع جمل الشاعر، فكان التعبير بالفعل المضارع مناسبا للشاعر في تجسيم وتشخيص المشاعر وبث الحركة فيها، وهذا ما يعد من القيم الجمالية والفنية.

- أما على صعيد البنية التركيبية فقد كشف البحث عن الأسلوب الذي اتخذه وسيلة للتعبير عن أفكاره فقد كان أصيلا في جل قصائده.

- كما وظف الجملة الشعرية بنوعيها الخبري والإنشائي، وتميزت تراكيبه بالربط المحكم مع ارتفاع الموجة الانفعالية أحيانا التي تتجسد وفق ظواهر أسلوبية، كالجملة الاستفهامية وأسلوب التقابل والتضاد، وظاهرة التقديم والتأخير فقد وظفها بطريقة فنية تثير الانتباه.

ختاما يمكننا القول إن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون محاولة تطبيقية للمنهج الأسلوبي على شعر الغماري الذي شكله وفق نموذج شعر التفعيلة، وتبقى اجتهادا علميا ولست أدعي الكمال فيما توصلت إليه من نتائج، فشعر الغماري ظاهرة فنية جديرة

بمزيد من الدراسة تصل إلى نتائج أدق تستحق التقدير والتتويج.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر

أ- الدواوين الشعرية:

1. بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، ط1، دار العودة بيروت،1971م.

2. بشار بن برد: الديوان، تحقيق محمد ناصر الدين، دار الكتاب العلمية، بيروت (د.ت).

3. ابن زيدون: الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، 1990م.

4. سليمان العيسي: المجموعة الكاملة، دار الشؤون بيروت، 1980م.

5. أبو عبادة الوليد بن عبد الله البحتري: الديوان، ط1، م2، شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، 1995م.

6. علي بن الجهم: الديوان: ط2، تحقيق خليل مردوم، دار بيروت (د ت).

7. مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 م.

8. مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980 م.

9. مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985م.

10. مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

11. مصطفى محمد الغماري: عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

12. مصطفى محمد الغماري: قرآة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

13. مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

14. مصطفى محمد الغماري: مقاطع ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980م.

15. أبو نواس (حسن ابن هانئ): الديوان لتحقيق وشرح أحمد عبد المجيد الغزالي.

ب- <u>الكتب التراثية:</u>

1. ابن جني: الخصائص، ط2، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت لبنان (د.ت).

2. حازم القرطانجي: منهج البلغاء، ط2، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار العرب الإسلامي بيروت، 1981م.

3. ابن خلدون: تاريخ العلامة ابن خلدون، م2، منشورات دار الكتاب اللبناني لبنان (د.ت).

4. ابن رشيق القيرواني: العمدة ، تحقيق، صلاح الدين الهواري، ط1، 1996م.

5. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق، محمد قرقزان، دار المعارف، بيروت، 1988م.

6. سيبويه: الكتاب، ط2، ج3، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي مصر، دار الرفاعي، الرياض 1983م.

7. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، تحقيق، السبع رشيد رضا، دار الكتب العلمية بيروت 1978م.

8. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، شرح وتحقيق، عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 2004م.

9. أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ط1، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر.

10. أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج، تحقيق: عبد السلام هارون، مصطفى الباي، القاهرة، 1992م.

11. ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ج4، ج2، ط16، تقديم محي الدين عبد الحميد، دار الفكر بيروت لبنان، 1974م.

12. ابن قتيبة: أدب الكاتب، ط4، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، 1963م.

13. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق، كمال مصطفى، مطبعة السعادة، الفاهرة، 1963م.

14. منظور: لسان العرب،ج1، ط1، دار مصادر بيروت، 1990م.

15. ابن هشام: مغني اللبيب، ط5، دار الفكر، بيروت، 1979م.

16. ابن يعيش: شرح مفصل، م2، ج2، عالم الكتب، بيروت لبنان،(د ت).

ثانيا: المراجع العربية:

1. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، منشورات مكتبة عمان الكبرى، الأردن، 2002م.

2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، 1965م.

3. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

4. أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ط12، المكتبة الثقافية بيروت لبنان، 1957م.

5. أحمد الشايب: الأسلوب، ط5، مكتبة النهضة المصرية، (د ت).

6. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط توثيق، يوسف الصميلي المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 2003م.

7. أحمد أمين: النقد الأدبي، ط4، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان.

8. أحمد أمين: ظهر الإسلام، ج3، ط5، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969م.

9. أحمد حساني: السمات التفريعية للفعل في البنية التركيبية مقاربة، ديوان المطلوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر.

10. أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات السابع من أبريل، 1993م.

11. أحمد مختاري: علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.

12. أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدمة الشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م.

13. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، ط3، ج3، دار العلم للملايين، بيروت 1984م.

14. أشرف ماهر محمود: أنماط الشرط عند طه حسين، دراسة نحوية نصية من خلال (الأيام و الوعد الحق)، كلية الآداب، عمان الأردن، (د.ت).

15. إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ط1، دار وائل للنشر والتوزيع عمان الأردن، 2008م.

16. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.

17. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003 م.

18. حسن أحمد الكبير: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، 1983م.

19. حسن العرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط1، إفريقيا الشرق المغرب، 2001م.

20. حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م.

21. حسن نظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، 1994م.

22. خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط1، دار العودة بيروت، 1979م.

23. ديزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، 1997م.

24. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

25. رابح بومعزة: الجملة الوظيفية في القرآن الكريم صورها بنيتها العميقة توجيهها الدلالي، ط1، عالم الكتب الحديثة، عمان، 2009م.

26. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البني الأسلوبية في النص الشعري، دراسة تطبيقية، ط1، دار الحكمة، لندن، 2004م.

27. رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985م.

28. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984م.

29. شحدة فارع وآخرون: مقدمة في اللغويات المعاصرة، ط1، دار وائل للنشر بيروت، 2000م.

30. شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1985م.

31. صالح بلعيد: التراكيب اللغوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994م.

32. صالح فضل السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط2، دار الفكر عمان الأردن، 2007م.

33. الصائغ عبد الإله: الصورة الفنية مصارا نقديا، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1987م.

34. صبيح التميمي: هداية السالك إلى ألفية ابن المالك، ج3، ط2، دار البحث، قسنطينة الجزائر، 1990م.

35. الطاهر يحياوي: البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغمازي، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983م.

36. الطاهر يحياوي: شعراء وملامح، ط1، مطبعة أومزيان الجزائر، 1984م.

37. الطيب بكوش: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط3، تقديم صالح القرمادي نشر وتوزيع: عبد الكريم عبد الله، تونس، 1992م.

38. عادل جابر واخرون: الجامع في اللغة العربية، ط4، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، 1996م.

39. عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، دار الأندلس بيروت 1982م.

40. عباس بيومي عجلان: الأداء الفني للنص، ط1، دار المعرفة الجالمعية، جامعة الإسكندرية، 1994م.

41. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م.

42. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الايقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1 جامعة باتنة، 2003م.

43. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط1، الدار العربية للكتاب، 1982م.

44. عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، 1974م.

45. عبد القادر جليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1998م.

46. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية وهران (الجزائر)، 1993م.

47. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر، ط4، 1405هـ، 1985م، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ص97.

48. عبد المالك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكة لقصيدة (أين لبلادي؟) لمحمد العيد الخليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر.

49. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، 1976م.

50. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1973م.

51. عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) ط1، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الدراسات الجزائر، 2000م.

52. عثمان حشلاف: الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي، منشورات النيل الجاحظية مطبعة الدراسات الجزائر، 2000م.

53. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1980م.

54. عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

55. عدنان حسن قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع مدينة نصر مصر، 2000م.

56. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة بيروت، 1981م.

57. علي الشلق: السمع في الشعر العربي، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1984م.

58. علي عشري زايد: الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر (مخطوط دكتوراه دولة) جامعة القاهرة، 1975 م.

59. عمر بوقرورة: الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، ط1، جامعة قسنطينة، 1993 –1994م.

60. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، 2004م.

61. كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية الاسكندرية، 2006م.

62. كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين بيروت، 1981م.

63. كمال بشر: علم الأصوات، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.

64. كمال عجالي، أبو بكر مصطفى بن رحمون: (حياته وشعره)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1991.

65. ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، بغداد، دار الرشيد، 1983م.

66. محمد السيدا إبراهيم : الضرورة الشعرية، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983م.

67. محمد الصالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.

68. محمد الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، مديرية الكشف والمطبوعات الجامعية حلب، 1981م.

69. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.

70. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، ط1، الجامعة التونسية، ع 32، تونس، 1991م.

71. محمد سعيد أسبر: الشامل، ط1، معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها، دار العودة، 1981م.

72. محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي، ط1، دار المعرفة الجامعية، جامعة طنطا، مصر، 1995م.

73. محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، أشراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001م.

74. محمد كريم الكواز: علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1426هـ.

75. محمد لطفي اليوسفي: تحليلات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر تونس، 1985م.

76. محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، المطبعة العربية غرداية، الجزائر، 1984م.

77. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د . ت).

78. مصطفى حركات: قواعد الشعر، المؤسسة للفنون المطبعية، الجزائر، 1989م.

79. مصطفى محمد الغماري: في النقد التحقيق، دار مدني، الجزائر، 2003م.

80. ممدوح عبد الرحمان: المؤشرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1884م.

81. نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت لبنان،1987م.

82. نصر الدين حامد أبوزيد: إشكالية القراءة والتأويل، ط2، المركز الثقافي العربي بيروت، 1992م.

83. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،1997م.

84. يحي الشيخ الصالح: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ط1، دار البعث للطباعة قسنطينة، 1987م.

85. يوسف أبو العدوس: البلاغة والأسلوبية، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع الأردن، 1999م.

الكتب المترجمة إلى العربية:

1. بيارجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإغماء العربي (د.ت)

2. جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر بيروت (د.ت)

3. جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة، فريد الزاهي مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1991م.

4. سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي و (د.ت)

5. فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003م.

6. فرانسوا مورو: الصورة الأدبية، ترجمة، علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع دمشق سوريا، 1995م.

رابعا: الرسائل الجامعية:

1. مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري (1988/1973)، رسالة ماجستير، إشراف د. العربي دحو، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة ، (1995/1994).

2. عبد الحميد هيمة: الصور الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات نموذجا) رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1995.

خامسا: المجلات والدوريات:

1. جمال مباركي: عقبة بن نافع في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر دلالات وجماليات، مجلة الأدب الإسلامي، ع61، مكتبة العبيكان وفروعها في المملكة العربية السعدية، الرياض، 1420هـ/2009م.

2. صابر عبد الدايم: مقال: من ملامح التجربة الشعرية من وحي طيبة، مجلة الأدب الإسلامي، ع18، المنتدى الإسلامي مكتب الرياض (د.ت)، 1419هـ.

3. عزت جاد: الشعر بين التفكير والهوية، مجلة النقد الأدبي، ع70، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م.

4. محمد ابن النجوم محرم، هل يغدو مصطفى الغماري، شارع الإسلام في القرن العشرين؟ مجلة الثقافة الإسلامية، ع38، محرم/صفر 1412هـ - تموز/آب 1991م.

5. محمد أحمد الغرب: التعبير بالصورة في الشعر الحديث، مجلة الفيصل السعودية، ع77، ذو القعدة 1403هـ/سبتمبر 1983م، الرياض.

6. نور الدين بوصاع: القصيدة النوفمبرية نشأتها موضوعاتها بناؤها، جريدة النصر اليومية، الإثنين 30 ديسمبر 1997م.

7. عبد الرحمان تبرماسين: نبض النص، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 15-16 أفريل، 2002م.

فهـــرس الموضـــوعات