الهندسة الإيقاعية وتشكيلاتها اللغوية
في الشعر الجزائري المعاصر ـ شعر مصطفى الغماري أنموذجا ـ

بقلم
د/ عبد اللطيف حني
قسم اللغة العربية وآدابها ـ المركز الجامعي بالطارف ـ الجزائر

ملخص

يسعى هذا المقال إلى الوقوف على تجليات البنية الإيقاعية وتشكيلاتها اللغوية في الشعر الجزائري المعاصر من خلال شعر مصطفى محمد الغماري، بتفحص مختلف العلاقات اللفظية المتبلورة جمل موسيقية تمتاز بالتنظيم والاتساق، التي بدورها تشكل موسيقى النص الشعري بشكل عام، كما يكشف المقال عن دلالة البنية الإيقاعية على حالة الشاعر النفسية، ومدى اتسامها بالغنائية المؤثرة، وتحول تشكيلاتها وتفجرها بالدلالة والتفاعل بينها وبين التجربة الشعورية للغماري.

Abstracts

This article aims to identify the manifestations of the rhythmic structure and its linguistic composition in contemporary Algerian poetry through the poems of Mostafa Mohammad Ghomari, to scan the various relationships verbal evolving and musical phrases the advantage of organization and coherence, which constitute the poetic text music in general. The article also reveals the significance of the rhythmic structure on Mental state poet, turning configurations linguistic and explode and give indications of interaction between them and the emotional experience of Ghomari.

بسط منهجي

تكتسي الألفاظ في اللغة العربية أهمية عظيمة لأنها تعزز الجانب الموسيقي للنص بتناسقها وانسجامها إضافة إلى دلالاتها المعنوية وطاقاتها التعبيرية، وهذا ما عملت عليه القصيدة الجزائرية الحديثة والمعاصرة التي تتميز ببنية متكاملة العناصر تحقق دلالات واحدة، وتختلف باختلاف قدرة كل شاعر على توظيف إمكانات اللغة وطاقاتها المختلفة والاستفادة من إيحاءاتها في تخليق النص والارتقاء به إلى

الخلود والتجدد الدائم عند كل قراءة، ومن الآليات التي يسعى الشاعر إلى توطينها في خطابه الشعري عناصر التشكيل الموسيقى بوصفه أهم مكونات البنية الهيكلية للقصيدة والمشكلة لمعمارها.

تعتبر الموسيقى أهم ميزة تميز الشعر عن غيره من الفنون الأدبية، و قد اهتم بها النقاد العرب منذ القدم، لما لها من أهمية بالغة في العمل الشاعري، وعليه جاء تعريفهم له " الكلام الموزون المقفى".

كما أن الموسيقى فن فطري غريزي « منذ كان الإنسان كانت الموسيقى في غناء الطير، في حفيف الأوراق، في وقع المطر، في هدير الأمواج، في مناغاة الطفل، كل شيء كان ينضح بالموسيقى، هذا النشوء الفطري للموسيقى خلق عند الإنسان إحساسا غريزيا بجمالها، وتذوقها طبيعيا لجمالها، وقد استعمل الإنسان الموسيقى لحاجات مختلفة، استعمالها في الحرب، وفي الطقوس الدينية، وفي الأفراح، والمآتم» [1] وغيرها من مجالات الحياة، فمن هذه المقولة نلحظ الأهمية التي تقوم بها الموسيقى في إضفاء قالب جمالي على الأشياء، وتحقق وجوده خاصة في العمل الشعري الذي تقربه إلينا أفكاره، وتوضح خباياه الداخلية، وتشدنا إليه بإلحاح، فهي كما يقال الحجر الأساسي لهيكل القصيدة «ذلك أن العلاقة بين الموسيقى، والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد، وهو الشعور بالوزن و الإيقاع» [2].

وهذا التلازم بين الشعر، والموسيقى يجعل المتلقي مشدودا إليه مبهورا بما ينتجه من روعة وجمال، فهذا التلازم يفضي إلي الاتحاد في الوظيفة، فكلاهما يكمل الآخر«فلا يوجد شعر بدون موسيقى، وهي فيه تقوم مقام الألوان في الصورة، كما أنه لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى، وأوزان وأنغام ...» [3].

وللموسيقى أهمية كبيرة في إيجاد الأفكار ورسم جو شاعري للمتلقي، يقول الأستاذ محمد مندور في ذلك :«إن موسيقى الشعر هي التي تخلق الجو الذي يوحي بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى، وقد تكون تلك الظلال أكثر فعالية في النفوس في المعنى المجرد، بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشعر، انتقاصا شديدا على قدرته على التعبير، والإيحاء» [4].

ويتحدث الدكتور إبراهيم أنيس عن أهمية الموسيقى للشعر، ويؤكد على قيام

التلازم بينهما قائلا :« ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب»[5]، وبدونها يصبح مجرد كلمات منشورة لا تحرك الشعور ولا تؤثر في السامع.

ولعل التشكيل الموسيقى يكتسي أهمية في بنية القصيدة ويعد من جوانب التجربة الشعرية، حيث «تنساب إذ تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانًا ذات دلالة ، وتصقل موهبته النغمية، وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه ، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار»[6] وبذلك تحدث التجاوب والانسجام بين المتلقي والأنغام المودعة في الألفاظ، فتشحن لغة الشعر بنبرة انفعالية «إذ إن الشعر تنظيم لنسق من أصوات اللغة ، وقد استجاب الشاعر للإيقاع المنظم بوحي من فطرته وطبيعته الحساسة حين جعل تطريب النفس بالموسيقى هدفًا لرسالة شعره»[7]

وتعتبر النغمات الموسيقية الصادرة عن تواتر الأبيات الشعرية الجانب المميز في الشعر، لأنها الآسرة لأسماع الناس، حيث يطرب المتلقي لسماعها قبل إدراك المعاني والصور الشعرية المختلفة، ففي حضرتها «تتحقق اللحظة الجمالية عند المتلقي، وتولد في النفس دلالات المعنى والموسيقى كل متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدراته»[8]

تعتمد القصيدة العربية في تشكيلها على الترابط بين عناصرها ودلالاتها واستثمار تلك العلاقات القائمة لأجل المعنى «والمرتبطة بالسياق، والشاعر يقوم بعملية التشكيل مكانيًا عبر بناء الوحدات اللغوية وتركيباتها الدالة التي تشغل حيزًا في المكان، كما يشكل النص زمانيًا عبر تعاقب المقاطع الصوتية التي تشغل حيزًا زمانيًا»[9].

ومما لاشك فيه أن التشكيل الزماني للنص الشعري تساهم الموسيقى في إرساء عن طريق عناصرها الأساسية؛ الوزن والقافية والإيقاع، يضاف إليها عنصر هام ألا وهو « عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفله التفعلية العروضية مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية وهي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر»[10].

ويقوم التشكيل الموسيقي على الإيقاع الذي يقصد به « تتابع الحركة والسكون بنسب محددة ووفق معايير ذوقية إبداعية ويعود على مسافات زمنية محددة النسب،

وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن وأي إخلال به إخلال بموسيقى الشعر »[11].

فالشاعر يهدف إلى خلق الحركة الموسيقية في نصه، حيث يصوغها تبعا لذاته الشاعرة ونفسه الممتلئة بالإيقاعات المحاكية لحالته النفسية وطبعه بشكل عام، وبذلك يكشف ذاته وأفكاره للمتلقي بمساعدة التشكيل الموسيقي، وعليه تظهر القيمة الحقيقية للإيقاع، الذي يخرج عن كونه مجرد علاقات بين الأصوات إلى إحداث أثر نفسي بالغ في المتلقي، « من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي فالإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل حالات الشجن والحزن، والإيقاعات الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة»[12]، وهذا ما يحقق مدى تجانس الحروف المتحركة والساكنة المؤثرة في النفس والداعم لحدث التفاعل مع النص الشعري.

كما تقوم موسيقى الشعر العربي على ثنائية بنائية تتمثل في جانبين :الموسيقى الداخلية، والخارجية، كما يبين الدكتور عبد الحميد حسين : «الإيقاع الموسيقي له ناحيتان موضوعية، وهي المنبعثة من الخارج، وذاتية هي النابعة من الباطن، ومن تأثر النفس، ولابد من اتفاق هاتين الناحيتين حتى يتم التجاوب والتناسق فإيقاع الموسيقى ليس من النقرات أو النغمات أو المؤثر الخارجي، إنما هو في الأثر الباطني وفي استجابتنا له»[13] وتكون حسب هذا التعريف الموسيقي الخارجية فهي الأوزان الخليلية، والقافية، أما الداخلية فهي الألفاظ التي لها وقع خاص «قد تجاورت بينها حروفها متعاونة منسجمة، غير متنافرة فلا تتعب اللسان في نطقها وإخراجها»[14].

تشكيل الإيقاع الداخلي:

كما هو معلوم أن المنظومة الموسيقية للقصيدة لا تقتصر على الإيقاع والوزن والقافية فقط، بل تعتمد على قواما آخر يودع فيها أنغاما شجية وجرسا موسيقيا يستل من الانسجام المحقق على مستوى الوحدات اللغوية، وبذلك تعتمد القصيدة على مقوم إيقاعي « يستمد أغلب مقوماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته. لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم"[15] بل يعتمد عليه لتحقيق بنية إيقاعية جديدة تحقق الانسجام والتطور في شكل القصيدة « وقد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بـ"الإيقاع الداخلي"، الذي يختلف عن "الإيقاع الخارجي" في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن

كان لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"».[16]

وبذلك يكون التشكيل الصوتي يمثل في الإيقاع الداخلي« يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر ، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها، وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية»[17]، كما يعرفه أحد الدارسين بقوله: «الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر»[18].

إن الشاعر يسعى إلى بناء القوام الموسيقي في قصائده بطرق تفعل النغمة المؤثرة التي تتسرب إلى التأثير في المتلقي مثل التكرار الصوتي، وتتابع الحركات المجانسة وغيرها من الآليات الموسيقية، وسوف نحاول في دراستنا لشعر الغماري[19] تفحص البنية الإيقاعية لنصوصه من خلال معطيات ثلاثة هي: تشكيل الحروف - تشكيل الألفاظ - تشكيل العبارة.

أولا : تشكيل الحروف:

لحروف اللغة العربية طبيعة صوتية يحس بها المتلقي عند سماعه للشعر، فيطرب بها ويتفاعل معها، فينتج إيقاع داخلي مناسب للحالة الشعورية للشاعر معبر عن نفسيته مشخصة لآلامه، «إذ أن الحرف المجرد لا يعبر عن شيء، وليس له قيمة موسيقية بمفرده، وإنما يكتسب الحرف خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وقد تتغير قيمته الصوتية تبعًا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى»[20].

إن من أسس الموسيقى الداخلية وجوهرها هو تلاؤم اللفظ ومعناه وانسجام الغرض وشكله، فينجلي الإيقاع واضحا لأن الألفاظ ذات فاعلية بواسطة قيمتها الصوتية متظافرة في التركيب، فتؤدي وظيفتها الإيقاعية، حيث يؤكد ابن الأثير على قيمة الألفاظ وأدائها: «ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار وصوتا منكرا كصوت الحمار، وإن لها في النغم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم»[21].

إن توظيف الشاعر للتكرار الصوتي للحروف في القصيدة يجعلها تثري الإيقاع الداخلي، وذلك بواسطة الترديد لحرف بعينه في الشطر او البيت، أو عن طريق

«مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى»[22]، وتبدو ظاهرة التكرار الصوتي في أحد نصوص الغماري، حيث يقول : [23]

حين يغزو الظلام أحضان الأرض
فمحال أن تبصر الأجفان
حين تعنو الجبال لليل أولى
أن تضمي الجسوم يا أكفان
تستحيل الحياة في الأرض لما
تتسوى النسور والغربان

استطاع الغماري أن يفعل الدلالة الموسيقية لتكرار حرف "الظاء" الذي خلف ترديده إيقاعا حزينا هادئا يتوافق مع حالة الحزن التي يعاني منها شاعرنا تجاه حاضره وأمته التي عملت دون شعور على تغذية ضعفها واستمراره، فقد عم الظلام أنحاء الكون وأعمى البصائر وانجرفت الأمة وراء سرابها الذي تساوت فيه النسور والغربان وشتان بينهما.

ويستفيد الغماري من تكرار حرف الضاد القوي بجلجلته القوية والقاف بصفاته المقلقة التي توقظ ضمائر الأمة العربية التي تعاني من التشتت والتغريب، والضعف في تحديد مصيرها لتحكم سماسرة الغرب فيها، حيث يقول : [24]

وعبر الضجيج تباع القضية
وباسم الإخاء تباع القضية
وتزرع باسم العروبة سمر الدروب مشانق
ومن دمانا يا زمان الضحى والزنابق
من دمنا الحب والحرب

ويوظف شاعرنا القيمة الإيقاعية لصفات الحروف المتجانسة وارتباطها بالمعنى الذي يود توقيعه في ذهن المتلقين حيث يقول في أحد قصائده: [25]

في زمن التهريب والغريب
في زمن الغريب
يثور بالغناء العندليب
يرفض أن يستورد الغناء العندليب

نلحظ تجانس حرف الباء والغين الذي أودعه الغماري للتعبير عن الاغتراب الذي يعاني منه، وقد ساعدته الألفاظ المتلائمة بإيقاعية التقفية (التغريب، الغريب، العندليب، الغناء) إضافة إلى إيقاع الوزن المعانق لصوت الباء (التهريب، التغريب). ومما يزيد المشهد الشعري ارتقاء في التعبير وإيحاء بحالته النفسية الناكرة لأشكال الغزو الثقافي الممارس على أمته تكرار حرف الزاي في لفظة زمن.

ونجده في قصيدة أخرى يكرر حرف الحاء في قوله: (26)

أقسمت يا حبيبتي بأنك الحياه
وأنت لي إن جنت الوحشة بي صلاه
وأنت لي إن غنى الحنين كرمه ... صباه

يساهم تكرار حرف الحاء في بعث حركة تلائم الحنين للوطن المشخص في الحبيبة، مما يضفي على الإيقاع قوة وانسجاما وديناميكية، فالجرس الموسيقي المتوالد عن حرف الحاء الذي يوحي بالحنين والانتماء والحب للأوطان والارتياح في النفس «فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية»(27).

وقد سعى شاعرنا إلى توظيف لون آخر من التشكيلات الإيقاعية التي ترتكز على المزاوجة بين حرفين أو أكثر في خطابه الشعري لفتح فضاء نغمي متكرر، وللفت انتباه القارئ واستنهاض شعوره وكسب تعاطفه، وتظهر هذه المزاوجة في قوله: (28)

رب فكر يضئ في الليل أحقا با وفكر ما ضر ألا يكونا
قد قتلتم منا التاريخ والحـ ـب وكنزا يسوؤه أن يهونا
كنز آبائنا الآلي صيروا الشمـ ـس بساطا والمرسلات مثونا
لم نكن دونه سوى ما يشاء يغـ ـدر مما يسره أن يكونا
لم نكن دون كنزنا غير ضغث من وجود يلهو به اللاهونا

يبدو أن الغماري قد زاوج بين حرفي الكاف والنون، وهما حرفان مفخمان جهريان هذه الصفات مكنتهما من شحن الأبيات الشعرية قوة إيقاعية أصبغ عليها جماليا التزاوج بين الحرفين في المخرج شدة وفخامة وجهرا، مما مكن من معاني الرجوع إلى الأصالة والاعتزاز بها للأمة الجزائرية ونبذ ثقافة الآخر المهدمة غير المتوافقة مع ديننا وعاداتنا وتقاليدنا.

وتتجلى ظاهرة إيقاعية أخرى وشح بها الغماري البنية الموسيقية لقصائده، وتتمثل في تكرار حروف المد التي تمد الخطاب بنفس طويل لأنها «التي تشبه تنوع اللحن الموسيقي في تذبذب إيقاعاتها وتعدد نغماتها، الأمر الذي يحدث لحونًا متنوعة وتأثيرات نفسية متعددة ، إذ أن الحالة الشعورية للمبدع لا تنفصل عن إيقاعية أصواته اللغوية المتشكلة»[29]. وتظهر هذه الميزة الإيقاعية في قوله: [30]

اللاهوت وراء كل خرافة
عصرية يوحي بها السفهاء
صم ولو أسمعتهم سخر الدجى
منهم وكم أغرقتهم ظلماء
شاب الزمان وشب في أعماقهم
شبق كأحلام الدجى وبغاء
حمر قد برئ المراكس منهم
سمر وقد رفضتهم الصحراء

لعل الاستغراق الزمني لحركات المد التي تتكرر في كلمات التقفية، تستهلك زمنا ووقتا أثناء النطق بها، تؤكد موقف الشاعر من أولئك الذين سلبتهم ثقافة الغرب، وتسربت إلى أعماقهم فأعمت بصيرتهم قبل بصرهم، ويبدو أن الشاعر متأثر حزين لحالهم، ويكرس هذا الشعور تكرار حرف المد الألف الذي يسبق الهمزة، وهي حرف مجهور لا مهموس، ويخرج من خلال الشاعر قلقه وحيرته تجاه وضع أبناء وطنه، ويبدو أن «حرف المد بالألف ليس له ولا لباقي حروف المد طول زمني محدد ، إنما الذي يحدد ذلك مكان الكلمة في السياق اللغوي الذي يحدد ذلك مكان الكلمة في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه»[31].

إن الشاعر من خلال التلوين والتحول الإيقاعي المستمر الذي أودعه في قصائده يعبر عن التحولات العلمية التي يعيشها واقعه وشعبه، إذ يحذر من كل جديد غريب عن ثقافته ودينه وعاداته، ويسعى إلى تأصيل هويته الوطنية، والصمود أمام موجات التغريب والتأثير، مستغلا القيم الصوتية للحروف وطاقتها النغمية وقدرتها على إظهار للموسيقى الداخلية، والإفصاح عن ثراء التجربة الشعورية التي تتخذ من واقعها بؤرة اهتمامها.

ثانيا : تشكيل الألفاظ :

تعتبر موسيقى الألفاظ من أساسيات ومكونات الإيقاع الداخلي للقصيدة التي تبعث الحيوية والتجديد فيها فلولاها لتسربت الرتابة إلى الشعر وفقد كل مقوماته، ويفسر كمال أبو ديب هذه الحيوية والفاعلية الناتجة عن الإيقاع، فيقول: «لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع، وهما نقيض الرتابة المباشر بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء، الغناء المرهف المتسرب المائج، الراقص، الصاخب أحيانا، الهامس أحيانا والهازج الرامز أحيانا»[32]. وهنا تعتمد عبقرية الشعر في الاستفادة من اللغة وأدواتها لنقل صوره إلى المتلقي، وتفجير كل طاقات الكلمات وشحنها بالموسيقى الدالة على المعاني المطلوبة والمحققة عند الشاعر، إذ أن «ماهية الشعر هي كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة وتبتدئ هذه الكيفية في طرائق مخصوصة، تؤلف بين الكلمات وتنظمها؛ للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة الشعرية في الواقع »[33] .

لهذا اعتنى الشاعر بأهمية الألفاظ وحاول في كثير من قصائده اختيار المناسب منها والمتوافق مع الجو العام لقصيدته، إذ ارتكزت موسيقى ألفاظه على تكرار كلمات بعينها في البيت أو في كامل القصيدة، أو استغلال مرونة «اللغة الشعرية قابليتها للاشتقاق والتكرار والترادف وإجراء ألوان البديع اللفظي عليها . وهذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ ، فهي ليس إلا تفننًا في طرق ترديد الألفاظ في الكلام حتى يكون للأصوات موسيقى ونغم ، ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعية موسيقية، وهي تنبع من ترديد الأصوات المتماثلة مما يقوي رنين اللفظ ويوجد الجرس الموسيقي»[34].

يود الشاعر أن يبلغنا تخوفه من المجهول ومن غياب من يتحمل مسؤوليته في ظل التكتلات العالمية، بواسطة إيقاع ملفت للانتباه، حيث يقول: [35]

من يرد التتار ...؟
ومن يستجيب ...؟
يا زمان التحدي...
لجرح الإمام ...
ومن يستجيب ...؟
لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب
لخطا لا تغيب

لعل النص الشعري يرتكز حول حيز دلالي وبؤرة انفعالية متمثلة في (يستجيب)، حيث خلقت لدينا شعورا بحتمية وجود من ينقذ الأمة من أشكال التغريب، من خلال نسيج النص وترديده شكل تحديا صارخا لثقافة الآخر وصدا لما لا يتوافق مع ثقافة الشاعر، كما شكلت الألفاظ المكررة دفعا نغميا عاليا وحادا يتموج في جسد النص المشتعل دلاليا وإيحائيا، يضاف إليها الصدى الإيقاعي المنبعث من الصيغة المكررة (لخطا لا تغيب) التي تكرس المحافظة على الثقافة المحلية والحفاظ على الهوية الوطنية والتفطن لما يحاك من غزو ثقافي.

إن شاعرنا يهتم بقضايا الإسلام الذي أخذ من الغرب موقفا سلبيا، فهاهو ينعي العقيدة الإسلامية فيقول: (36)

قتلوها ألف مرة
صلبوها ألف مرة
أحرقوها ألف مرة
زرعوا الشوك على الأعتاب
مدوا ألف صخرة
واستوت يا كبرها البدري مهرة
خطرت في هامة الشمس

لعل التكرار في القصيدة يؤكد تمسك الشاعر بعقيدته الإسلامية، مهما حاول الغرب التشكيك فيها وإضعاف قوتها ومنع الناس اعتناقها بتشويه وجهها بالكذب (قتلوها، صلبوها، أحرقوها، الشك) وليس مرة واحدة بل دوما يحاول مهما تغلبت عليه الحقيقة (ألف مرة)، وقد أفاد التكرار للألفاظ المساهمة في التوقيع النغمي الذي أنشأه التوالي الذي يرسل خلاله شاعرنا محمولات نفسية ومعنوية مركزا على التضام المتفاعل بين تشكيل الإيقاع وتشكيل المعنى مما يودع في النص شعرية وجمالية تعبيرية.

ويواصل الغماري مناجاة وطنه والتغزل به، والوقوف ضد أعدائه وحمايته من أشكال التغريب، وتنبيه أمته من الغرب بإيقاعات ملفتة للانتباه، حيث يقول: (37)

أهواك يا وطني وأعبد الله
الورد أعشقه والشمس أهواها

لا الليل يحجبها لا الليل يحجبها
لا عوادي العدى تعدو فأنعاها
أحببت يا وطني فيك الورود الملاح
تنساب في خاطري فيستحم الصباح
وتنتشي في دمي حلما فيغفو الآقاح

إن لفظ (وطني) المكرر بكامل حروفه وحركاته، وقع تجانسا صوتيا وإيقاعيا وحركيا وجرسا تستمتع به الأسماع وينجذب إليه المتلقي، ومن خلاله يؤكد شاعرنا على فكرة المحافظ على الوطن والإلحاح على مسألة توطيد فكرة الهوية التي نعاني من التشكيك فيها من طرف جهات مغرضة، ويتأكد ذلك بتكرار البيت الثالث بين صدره وعجزه (لا الليل يحجبها)، ومن خلال البنية الصرفية المتحولة (عوادي، العدى، تعدو)، ومن تناسق الحروف المودعة في الأبيات.

إن التحولات الصوتية والنغمية والدلالية التي ترافق التحولات التركيبية خلقت جوا تناغميا موسيقيا داخليا فيها، وبثت نوعا من الانسجام والتآلف الذي يأسر السامع، وذلك بتردد« بعض الحروف والكلمات، التي تكسب الشطر لونا من الموسيقى حين تتردد فيه أنغام بعينها، في مواضع خاصة من اللحن، فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا، فليس تكرار الحرف قبيحا إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر، كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته»[38].

لعل الغماري يسعى من خلال البنية الإيقاعية المودعة في أشعاره تجسيد رؤية شعرية ذات مدلولات تصب في جوهرها على الإسلام والعروبة، ويظهر هذا في قوله:[39]

وأراك في البيضاء وحدتنا
هي وحدتنا للضاد نسبتها
ملء القلوب الضاد و الكرم
في الضاد يا بيضاء وحدتنا
ليس بغير الضاد نلتئم

لقد أبدعت قريحة شاعرنا وحباله الصوتية مقاطع وتقسيمات وفواصل نغمية متساوية في المدة الزمنية، تلخص أصيل انتمائه وشديد حبه لوطنه، وعظمة حرصه

على المحافظة على أصالته وهويته، خاصة لغته العربية المشخصة في (الضاد) المكررة على مستوى الأبيات، التي يرجع النصر والوحدة إلى التمسك والاعتزاز بها والانتماء لها، كما يعكس مدى تقبله للآخر في غير استلاب، ويبدو جليا من خلال ترديد الأصوات المؤثرة في القارئ التي يزيدها التكرار حلاوة وجلاء معنويا واقتناعا.

لعل الغماري نجح في تطعيم القصيدة بالإيقاع القوي من خلال هيمنة لفظ (الضاد) فصارت رمزا مشعا بالعروبة والهوية الجزائرية موحيا بالإتحاد والقوة دالا على أعظم وأجل لغة في تاريخ البشرية لارتباطها بالقرآن الكريم والرسول ﷺ.

وفي قصيدة أخرى يعيب شاعرنا الحضارة الغربية المشخصة في فرنسا، ويذكرهم بجرائمهم تجاه البشرية، مغيرا في النمط الإيقاعي مع تصاعد الشحنات الانفعالية، والاحتقانات النفسية المجسدة على جسد المقاطع الشعرية، وذلك بشحن صيغة الاستفهام الذي يؤول لعدة دلالات وإيحاءات يتركها للقارئ، فالسكوت في هذه المواقف أبلغ إجابة، حيث يقول: (40)

حسبوا التقدم أن نسامح قاتلينا
من أيموا
من أثكلوا
من أرملوا
من صيروا غدنا مئينا
مزقا وأمشاجا وطينا
ولساننا مسخا هجينا
من ذا يبيع النار بالحلم المعتق
بالمموسات من الحروف
يبيع قافية الفرزدق

لقد حشد شاعرنا الكثير من الأسئلة الغاضبة الحزينة المعبرة عن مقته للغرب وأفعاله ضد الشعوب الضعيفة المستدمرة من طرفه، حيث تلحظ ارتفاع وتيرة الانفعال ونبرة الخطاب إلى أقصى طاقاتها الدلالية والنغمية، والتي بينها بجلاء تكرار صيغة اسم الاستفهام (من) التي في كل مقطع يفتح بها الشاعر مجالا وقضية ومحنة، ويثير بها ألما وحزنا دفينا في نفسه، فالإيقاع المتناسق المتوالد بالتكرار يثير لدى القارئ الإحساس بمدى تضرر الشعب الجزائري وقمة معاناته من الاستدمار

الفرنسي الذي حطم فيه كل جميل وأباد أرضه وحاول جاهدا إقلاعه من أصوله وفصله عن أناه وتاريخه وكسر منظومة الهوية لديه.

ثالثا : تشكيل العبارة :

تظهر المقدرة الفنية للشاعر في ضبط وتشييد معمار تشكيله الموسيقي في اختياره الصائب والموفق للحروف والألفاظ المكتنزة بالدلالات النغمية التي في الحقيقة تنبع من تآلف مجموع هذه الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب، متسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية، الذي يسمى بموسيقى العبارة، التي تخلق من العلاقات الصوتية المنتظمة في عدة ظواهر لغوية وبلاغية تتوهج بالتنغيم والإيقاع الموسيقي الذي يستعين به النص الشعري في آداء معانيه وأفكاره، ولقد استطاع الغماري الاستفادة من هذه الظاهرة الإيقاعية ويظهر ذلك في قوله: [41]

رب لولا هذا المحيط
أنشد الموت في رضاك فما
أروع موت الجهاد يا رحمان
في الفناء البقاء رباه في الموت
وصال ما شابه حرمان
كل شيء أرضاه منك بلاء
غير موتي كما يموت الجبان
إن جسما يقتاته النسر أسمى
من جسوم تمتصها الديدان

تظهر في هذه المقاطع الكفاءة الموسيقية للغماري من خلال جمالية التقسيم الصوتي في الموازاة اللفظية بين لفظتي (الرحمان – حرمان) و (الفناء- البقاء) و(جسما جسوم) وتواتر هذه الظواهر في المقاطع الشعرية مما شكل اندماج التقسيم الصوتي مع التقطيع الوزني الذي أودع توازنا لحنيا بين الفقرات الموزعة، ودعم هذا التوازن التكرار الإيقاعي المقطعي الذي خلق نغما مكررا ومعاني متجددة والممثل في (الموت) ليكشف مع سياق النص أن الشاعر يتمنى الشهادة في سبيل وطنه ويفرق جيدا بين موت الجبن والشهادة لقيمتها الدينية وعلو شأنها عند الله تعالى.

يسعى شاعرنا إلى تقرير نظرة تفاؤلية، بعد تمنيه الشهادة في سبيل عقيدته ووطنيته، إلى جاهزيته لحماية أمته من مختلف ألوان الاستلاب وهي نظرة نلمسها

في أغلب قصائده، حيث يراه بعض الدارسين «سلفيا وانهزاميا ورجعيا»[42]، في حين نصوصه تثبت عكس هذه النظرة، وذلك في قوله: [43]

إن تبحثوا عني ... فإني في الظلام رهين أسر
أو تقرؤا عني ... فإني في البحوث ركام فخر
أو تسألوا عني ... فإني في الجبال رياح ثأر
أو تسألوني ... إنني لغد ... لأطفال لكبر

لعل تكرار هذه اللازمة الإيقاعية في بداية كل مقطع (أو... عني ... إني في...) شحن غنائية المقاطع الشعرية، نقل المتلقي إلى حالة شعورية فخورة بالشاعر، وتمثل صورته في ذهنه، ذلك الإنسان الذي لا يخاف الموت ويسعى إليه شهيدا محتسبا عند الله تعالى، ذلك المضحي بسعادته ووقته في سبيل أمته وعقيدته ووطنه، وقد قرر هذه المعاني وأخرى التكرار الحاصل في متن المقاطع، إضافة إلى خلقه إيقاعا منتظما زاد من تناميه النغمي تكرار القوافي.

وتظهر قيمة تكرار العبارة في الإيقاع وبنائه في بداية كل شطر شعري، في إلحاح الشاعر على معنى ودلالة يود تبليغه للقارئ، وهو تكرار نغمة مركبة في لحن موسيقي متنوع، ويظهر في قول الشاعر: [44]

ست وعشرون ... جابتني مسافتها
وليس لي غير همي ... يمضغ الألم
ست وعشرون يا أماه ما رعفت
إلا بإعصارها المجنون مضطربا

نصل إلى حقيقة مفادها أن جمال الإيقاع المنبعث من الترديد والتكرار يمنح النص الروح التي تتسرب إلى القارئ فتأسره في حيزه، وتشعره في الآن ذاته بجمالية مختلف بناه، وخاصة الجانب الموسيقي، «فاللفظة التي ذكرت في الشطر الأول ما يكاد صداها ينداح حتى يتردد مرة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا التردد أن يهب النص جمالا موسيقيًا، وهو أشبه بوثاق رقيق أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت بحيث يصبح عجزه وصدره كلا لا ينفصل ونغمًا متصلا»[45].

خاتمة:

من خلال ما تقدم من تحليل للتشكيل الموسيقي الحاصل على المستويات اللغوية الثلاثة، يتبين لنا أن شاعرنا الغماري قد نجح في استغلال طاقات اللغة

وتراكيبها ودلالاتها الصوتية، من خلال توظيف جرس ألفاظها وإيقاعات حروفها المتناغمة المنسجمة، وموسيقى التراكيب المتناسقة المتلاحقة المساهمة في تشييد معمار البنية الإيقاعية النابضة بالحيوية والمتقدة بالجمالية.

كما كشفت هذه البنية الإيقاعية الحساسة والشديدة الحبك والتنظيم نفسية الشاعر المهمومة والحزينة على وطنها الذي غدا مطمعا للغرب المزيف للحقائق والمدعي التحضر والتقدم، ويخبأ تحسرا دائما على الغزو الذي تمارسه أجهزة الإعلام المسمومة على شباب أمته، غذت عقيدته وهويته في مرمى سهامهم الطاعنة، مما جعله يحس بمسؤولية التنبيه والاستعداد للتضحية إن لزم الأمر، كل هذه المعاني وأخرى عكسها التحكم الظاهر في البينية الإيقاعية الذي خلق توازنا ملحوظا على مستوى النص وبلاغة على مستوى معانيه وتعابيره.

ـ الهوامش:

1-عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط:01، 1980، ص 320.

2-شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعارف الجامعية، القاهرة، مصر، 1965، ص59.

3-أحمد أمين، النقد الأدبي، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، ج 1، د ط، 1952، ص 181 .

4-محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية العالمية، د ط، 1958، ص 07 .

5-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 05، سنة 1989 ، ص 17 .

6- عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، 1985، ص 64 .

7-علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر، 1983، ص373 .

8- عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، دار الرسالة، عمان، الأردن، 1989، ص 46.

9-علي حمدان، التشكيل الموسيقي للشعر –دراسات لنماذج شعرية حديثة–، دار الحكمة، دمشق، سورية، 2002، ص 25.

10- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط 4، 1984، ص 62.

11- قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، 1982، ص 157.

12- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، 1983، ص 394.

13-عبد الحميد حسين، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1964، ص 26.

14-محمد علي سلطاني، العروض وموسيقى الشعر، المطبعة الجديدة، دمشق، د ت، 1982، ص13.

15-محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، 1985، تونس: 142.

16-علوي الهاشمي، بنية القصيدة العربية، دار الحكمة للنشر والتوزيع، مصر، 1989، ص290.

17-عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص 119.

18-إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، 1981، ص3.

19- مصطفى محمد الغماري شاعر جزائري معاصر ولد بسور الغزلان، تحصل على شهادة الماجستير عن أطروحة بعنوان الصورة الشعرية في شعر شوقي، وعلى شهادة الدكتوراه بأطروحة بعنوان المحاكمات بين أبي حيان الزمخشري وابن عطية، عرف الرجل بكتاباته النقدية والإبداعية والشعرية، فكان أول دواوينه أسرار الغربة

سنة 1978، وله إنتاج شعري غزير آخرها قصائد منتفضة سنة 2001، عالج في شعره مختلف قضايا عصره، كما خاض التجربة الصوفية في شعره مما يدل على غنى وثراء تجربته الشعرية، ومازال إلى يومنا باحثا ومبدعا.(ينظر: الطاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى محمد الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983، ص9).

20- إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد الأدبي، ص 25.

21-ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وطبانة بدوي، مطبعة نهضة مصر، ط1، 1380هـ- 1960م، ج 01، ص 221 .

22- علي حمدان، التشكيل الموسيقي للشعر، ص 26.

23-مصطفى محمد الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982، ص 13.

24-مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 68.

25- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989، ص 28.

26- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص 14 ،141.

27- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 45.

28- مصطفى محمد الغماري، قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص 85، 86.

29- علي حمدان، التشكيل الموسيقي للشعر، ص 28.

30- مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1980، ص 120.

31- علوي الهاشمي، بنية القصيدة العربية، ص85.

32-كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 01، 1987، ص 43 .

33- على صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، ص 25 .

34-المرجع نفسه، ص 31.

35- مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 80، 81.

36- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983، ص 72.

37- مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 196.

38-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 41 .

39- مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 51.

40- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص 71، 72.

41- مصطفى محمد الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 33.

42-عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر-الشعر وسياق المتغير الحضاري-، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2004، ص 92.

43- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ص 172.

44-المصدر نفسه، ص 55.

45-النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة، القاهرة، 1982، ص 510.