

الانزياح الإيقاعي في شعر مصطفى الغماري

(ديوان أسرار الغربية أنموذجاً)

الأستاذ: نور محمد

جامعة تلمسان

ملخص:

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

Abstract:

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

Résumé :

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

توطئة:

تؤثر الموسيقى تأثيراً فعالاً في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، و تتصافر فيه الأصوات اللغوية- وفق نظام خاص- لتحدث إيقاعاً يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالإيقاع الذي تتفاعل فيه الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من تضام الصوت إلى الصوت، مروراً بتعاقب الكلمة بالكلمة، وانتهاءً بتشابك الجملة بالجملة، مع ما ينضاف إلى ذلك من تسخير لطاقت البنى الدلالية و محاورها الاستبدالية.

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

ونجد عز الدين إسماعيل يعترف بأهمية هذا الجانب قائلاً "إن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية"¹، وهو ما ذهب إليه نازك الملائكة التي اعتبرت الشعر ليس عاطفة وحسب، وإنما عاطفة ووزنها وموسيقاها². أما كوهن فقد اعتقد أن الشعر الكامل هو الشعر الذي يستغل كل أدواته في الإشارة إلى الجانب الصوتي والدلالي.

ونظراً لهذه لأهمية الإيقاع، وباعتبار أن الشاعر مصطفى الغماري يوظف موسيقاه الشعرية بشكل مخالف لعادية اللغة، وقد أثرى الأدب الجزائري المعاصر بتجربته الإبداعية، ارتأيت أن أعالج شعره من جوانب غير مطروقة تسلط الضوء على ظاهرة الانزياح الموسيقي التي وظف الشاعر فيها تجلياتها الفنية وأبعادها الجمالية.

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

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

أ- **الموسيقى الخارجية:** وهو ما يتصل بالوزن الذي يمثل مرتكزا إيقاعيا في النص، على الرغم من كونه جزءاً من حركة أكبر، إلا أنه نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة. وهنا الصلة الحقيقية بين مجالي بنية الإيقاع، الخارج تجسيد للداخل، والظاهر كشف للباطن ضمن علاقة بين التجلي و الخفاء⁵. ومن مكونات الموسيقى الخارجية:

1- **الأوزان:** رأى النقاد القدامى أن الشعر هو ما اشتمل على الأوزان والقوافي⁶، وأكد المحدثون هذا القول وعمّقه، فقد ذكر رينشارد أن "الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"⁷. وشبه كولوردج الوزن في صلته مع الشعر بالخميرة في علاقتها بالطعام، فهي مسيخة المذاق ولا تساوي شيئاً في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب⁸. ومهما يكن من أمر، فإن الذي نلاحظه في جل قصائد الغماري اختلافها في طريقة نظمها عن قصيدة الشطرين، فقد عمد إلى ما يسمى ب"ال قالب القطعي"، حيث يقسم فيه القصيدة إلى عدة مقطوعات، وكل مقطوعة تتألف من عدة أبيات تستقل عن الأخرى في القافية والروي، وعدد أبيات تلك المقطوعات -غالبا- ما يكون ثمانية أو أربعة حتى نهاية القصيدة.

وحين ننظر في ديوان أسرار الغربة نجد أن نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر هي على النحو الآتي⁹:

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

ونظرة بسيطة في هذه النسب تبين لنا تقدّم بحر الوافر الذي يعد من "البحور... الموفورة الحظ في كل العصور، يطرقها أغلب الشعراء ويكثرون النظم منها"¹⁰. ولعل غلبة هذا البحر في الديوان يرجع إلى أن بحر "الوافر أليّن البحور وأكثر مرونة، يشدّد إذا شدته

ويرق إذا رققته، وهو في كلا الحالتين يشيع فيه نغم جميل وموسيقى عذبة تتناسب في أطواء أجوائه¹¹، وهذا ما يناسب "الطبيعة الغمارية" حيث أصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقى نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذذبته¹². مما يسمح لنا بالقول أن هذا التوافق في النظم على الوافر قد يكون له ما يسوغه نفسياً من الارتباط الوجداني القوي في العصور الأولى، وهي عصور كان إيقاع الوافر فيها يعتدّ به حتى صار من الأوزان القومية¹³.

وحضور بحر الكامل في ديوان الشاعر له ما يبرره، فهو على صلاحيته للتعبير عن مختلف المضامين يتناسب مع المواقف الانفعالية الجادة... كالتحدي والفخر والمعاناة¹⁴. "ودندنة تفعيلاته من النوع الجيد الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكنه فصلها عنها بحال من الأحوال"¹⁵، فهو حين يردد هذا الطبق الإيقاعي... يدرك أنه لم يكن إلا ليعبر عن وجدان طافح، وفيض من العواطف عاصف... كانت كامنة في النفس ثم استثيرت فنارت¹⁶. لكن يبدو أن هناك سبباً آخر ساهم في رفع نسبة ورود هذا البحر، وهو سهولته المواتية للطابع الانسيابي للشعر الغماري، والتي يكون مردها إلى كون هذا الوزن من البحور الصافية، كما قد يكون من العوامل المفسرة لهذه الظاهرة تسلط إيقاع هذا الوزن على ذاكرة الشاعر بفعل الإكثار من حفظ الموروث الشعري أو النظم في أوقات متقاربة¹⁷.

واحتفال الشاعر ببحر البسيط وبحر الطويل له ما يسوغه فنياً أيضاً، إذ يجمع الغماري بين القوة والرقّة والحماسة، وهي صفات متوفرة في بحري الطويل البسيط اللذان يعدان بحري الجزالة والرخامة، ويغلب على المنظوم منهما الرصانة والمتانة وشدة الأسر¹⁸، غير أن الثاني يفوق الأول رقة وجزالة، إذ يحمل شحنا من الأصوات المنسجمة المتناغمة الرطبة... التي ترتبط بها الأذن وتشد إليها الجنان¹⁹. ومن الموسيقى الخارجية أيضاً:

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

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

3- حرف الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر مع قوافي الأبيات جميعاً²². ولكن الغماري قد يلتزم... بحرف روي واحد في أسطر عدة، لأنه يحس بالحاجة عندئذ لتزديد صوت معين، ولكن سرعان ما ينتقل منه إلى أصوات أخرى، فإذا هو استمر في القصيدة كلها يستخدم جرساً واحداً في نهاية أسطرها فإنه يكون عندئذ عرضة للوقوف في الرتابة والإملال²³. ولذلك نوع شاعرنا من الروي في القصيدة الواحدة، فبين مقطع وآخر تراه "يرتحل" و"ينزاح" من روي إلى روي حسب ما يخدم غرضه الشعري وحالته الشعرية.

و تحتل النون الصدارة، إذ وردت رويًا بنسبة 29% ومن الخصائص الصوتية للنون أنه جهير أغنّ متوسط بين اللين والشدّة. وتحتل "راء" الترتيب الثاني، إذ وقعت رويًا بنسبة 19.3 %، غير أن للراء كثيراً من الشركاء ممن يفتقدون مثلها إلى صفة الشدة والانفجار وقوة الجهر كاللام بنسبة 05% والتاء بنسبة 4.02% ثم الميم بنسبة 3.71%. ولئن وردت الهاء - وهي مهموسة - رويًا بنسبة 13.82% وأضافنا إلى المعطيات السابقة النسبة العالية لحركة الرفع المقدرة ب 29.34% تساءلنا "فهل زوّج الغماري بين الرقة والقوة والهدوء والانفجار، والتصوف²⁴، وهل الرفع - عنده - دليل الارتفاع، وغلبته تعبر عن شخصية متعالية يملؤها روح... التحدي

والكبرياء... لا نقدر على الجزم بهذا الاحتمال، غير أن القارئ لشعره ليس له إلا أن يؤيد هذا الرأي، وهو ما يعني أن خصائص الأصوات والحركات الغالبة في روي شعره تنسجم تماما مع خصائص شخصيته، وما يعرف عن الغماري - كما سبق ذكره - من المزج بين الرفق والقوة والسكينة والانفجار، والثورية²⁵. وهو ما يدل على توفيق الشاعر في اختيار ما يناسب شعوره وشعره بإضفاء عليه خصائص معينة تخدم إيقاعه الشعري.

4- الزحاف: وتجري على الوزن الشعري الأصلي في أحايين كثيرة انزياحات عروضية كالحذف أو الإضافة داخل تفعيلات البيت، ويسمى ذلك زحافا أو علة²⁶. وهذا الانحراف الذي يطرق على الوزن لا يشكل إخلالا بموسيقية البيت قط، وإنما يلون الإيقاع ويخلق جوا تناغميا يقضي على فتور الوزن، لأنه يقوم بإخراج التفعيلات من مجالها المعهود إلى نوع من الابتكار الصوتي غير المألوس²⁷. فالزحاف عدول عن الثابت نحو المتغير المباغت، لذلك عدّه بعض النقاد المعاصرين فنا²⁸. " ويكون - في أغلب الأحيان - ذا أبعاد جمالية تتصل بتدفق إيقاع الوزن وخصائص التشكيل فيه²⁹.

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

ولئن كان الأمر كذلك، فإن شاعرا كالغماري ما كان ليغفل عن ذلك، لأنه يفعله عن تصميم واقتدار³¹، وانظر إلى قوله³²:

وتظّل تجرحني عيون مرّة يقات من نظرتها الإنكار

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

متفا علن متفا علن متفا علن متفا علن متفعلن متفا علن

ويقول في موضع آخر³³:

ليسقط البعد.. في لاهور مئذنتي وفي الجزائر تكبير المصلينا

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ويقول في موضع آخر:

مساكن الضوء ما عادت تغازلنا فما نرى في الليالي غير ناعينا

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

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

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

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

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

فعلن ← فعلن.

ومن جانب آخر فقد كشفت لنا الدراسة الإحصائية للديوان أن شعر الغماري يتوزع على إيقاعين اثنين هما : إيقاع الرقة والصبابة وإيقاع الثورة والحماسة³⁵

1- إيقاع الرقة والصبابة: ويطفح بهذا الإيقاع شعر الغماري حتى ليصبح الهمس فيه سمة غالبية في جميع قصائد الشكوى والمعاناة³⁶، لأنه "وليد الصدق الشعوري والانسياب التعبيري، إذ يترك الشاعر خواطره الرقيقة تتساقط في حرية وسكون دون تدخل لتحويل مسارها أو إثقالها بتهويل حماسي خطابي قد يزور حقيقة التجربة الشعرية... والهمس ليس معناه الارتجال... إنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل، وإنما هو غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد"³⁷. ويمكن أن نمثل لهذا الإيقاع الهماس بقوله³⁸:

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

وتتاجيني جراح في الرياح السود مره ويجز الألم المجنون في الأوتار شفره

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

وعرفت ربي...هلمست سعادتي وتعطرت بضيائه أجفاني

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

ها عدت..يارباه..أششق حيرتي وألفها في خاطر النسيان

شاهدت نورا يا اله معطرا سحري..إذا نام الوجود سقاني
ياقارئ القرآن في السحر الخفي وزارعا ذكراه في الأكوان
منه ارتوى شوق الحقيقة في دمي في خافقي يا قارئ القرآن

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

لا ما أحدث عن ماض.. شرقت به شريت آلامه.. سَمَا وأفيونا
فلي من الحاضر المهزوم.. ملحمة من الضياع.. تقديها أمانينا
مزارع الطهر أمست بعض قصتنا من الهزائم نهديها الدواوينا
وقبلها سرقت في الليل أغنيتي ماذا فعلنا؟ ابتعناها سكاكينا
تظل تحفر في الأعماق في كبدي تحز في رثتي ذكرى فلسطينا

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

فقلبي بنور الحق نشوان مهتد وروحي بإسراق الهداية يصدح
ويسعدني في دفقة النور..أنني أرى الله في كل الوجود وألمح
أرى الله في الأزهار نشوى..وفي الهوى وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح
أرى الله في سكري وصحوي.. وحيثما توجهت.. يدنيني إليه.. فأفرح

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

2- إيقاع الثورة والحماسة: إن غرض "الفخر المتحدي" هو الغالب في هذا الشعر الذي يتولد عن معاناة وجدانية وثورة داخلية، ومن هنا جاء إيقاعه يعبر عن قوة وحماسة وكبرياء... إيقاع يسترسل مع خواطره استرسالاً عفويًا متلائمًا مع نبضات القلب ودقات الشعور، فهو في القصيدة الواحدة درجات متفاوتة غير أنها متقاربة تعبر عن حركة الانفعالات في تدفقها وتداعيتها دون وقوع انفصال شعوري بينهما³⁹. وإذا شئنا لهذا الإيقاع تمثيلًا اجتزأنا من ديوانه هذه الأبيات :

ياراي "عقبة" .. يا خيول "محمد"	"بدر" بجرح الراضين ثبات
وعلى جناح الضوء نزرع نارها	فتميد ملء دماننا الواحات
تلد الملاحم .. فالدروب قصائد	سمر .. وأوتار الهوى غردات
أتون .. ملء الرمل .. ملء جباهنا	قسم .. وصخر الناعبين رفاة
أتون من رهق المساء .. ملامح	خضر .. وفي شفة الضحى آيات

ويغلب على هذه الأبيات طابع التحدي والفخر المتولد عن ثورة داخلية بعد معاناة وجدانية، ولذلك جاء إيقاعه منسابقًا مع حركة انفعاله انسيابًا عفويًا متلائمًا مع خلجات شعوره، فالمقطوعة يطغى عليها إيقاع شديد عنيف ينفجر ثورة وحماسة ووعيدًا اتجاه الأعداء، وتمثلها هذه التراكيب: "تميد ملء دماننا الواحات" و"أتون"، "تلد الملاحم"، "وصخر الناعبين رفاة"، فهذه الألفاظ وغيرها ذات ظلال غليظة⁴⁰ توحي "بالافتراس" والثوران، وهو ترجمة لما يحدث للشاعر إذا بلغت قوة انفعاله الذروة، وبلغ منه الغضب حد الانفجار، لكن مع هذه الشدة يكثر من المدود التي تفتح بطبيعتها بابًا واسعًا لإيحاء متنوع ساحر.

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

ب- الموسيقى الداخلية: وهي تلك الموسيقى الخفية التي تتبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته، وما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم، فكأن للشاعر أذنًا داخلية، تستمع لكل شكل وكل حرف وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء⁴¹، والموسيقى الداخلية توظفها "قيم صوتية ... توظيفًا متنوعًا يحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات وتوازن الجمل وتوازيها، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد⁴². ومن مظاهر الموسيقى الداخلية في شعر الغماري المحسنات اللفظية كالطباق والمقابلة وغيرهما⁴³، وأول مظهر قبل هذا وذاك:

1- الجناس: وهو من المحسنات البديعية التي يمكن إدراجها تحت الانزياح الصوتي، وأساسه التماثل الصوتي للكلمات مع اختلاف معناها داخل البيت الشعري، ولذلك نتلمسه داخلها، لأنه يحدث نوعًا من الغرابة والإدهاش نتيجة الخروج عن رتبة الوزن، وينتج عنه قيمة جمالية متميزة⁴⁴. وإذا شئنا للجناس تمثيلًا في الشعر الغماري اجتزأنا هذه الأبيات من الديوان:

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

ويمكننا أن نستشعر في البيت إيقاعاً آخر غير الوزن والقافية وهو "رثم" داخلي يتجسد في الجناس وهو - وإن كان هنا ناقصاً - فقد أخرج التجنيس بين "تجتاح" التي تعني "تكتسح" و "تجتأب" التي تعني "تقطع" البيت عن النمط النغمي الواحد، وأحدث "خرقاً" رثمياً" ساعد على لفت الانتباه إليه، فأحدث فيه انزياحاً كان الغماري - على ما يبدو - يتقصده في أغلب قصائد الديوان. ومن مثل هذا القبيل يقول:

يا شرعتي... وشراعي في المحيط ويا ضوءاً يبرعمني عطراً وأحانا

يعمل التجنيس هنا، على إيصال المعنى إلى الوعي ولاسيما في الإنشاد لأن تموجات الصوت ترخي بضلالها على الفهم⁴⁵، مما يؤدي إلى توليد تشكيل إيقاعي غير منظور. وعلى هذا النمط يقول الشاعر:

لا ما أحدثت عن ماضٍ.. شرقت به شربت آلامه.. سما وأفيونا

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

وإذا قال الغماري:

أقسمت بالألم الضوئي.. بالتأثر بالهوى في دروب الورد والنار

وقد قال:

وبكل عرس للتسلي ألف عرس للتسري

أخرج الجناس الناقص بين (التأثر، النار) و(التسلي، للتسري) سير البيتين على النمط النغمي الواحد، وهو ما ساعد على تنويع الموسيقى الداخلية، وأحدث بذلك انزياحاً مقصوداً⁴⁶.

الحديث عن التشكيل الموسيقي للشعر الغماري - إلى ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها إنها: **2- الوقفات الدلالية والعروضية:** لئن "كان البيت الشعري يقسم إيقاعياً إلى أجزاء، كل جزء هو وقفة، والوقفة هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم أنفاسه. وهذه الوقفة إما أن تكون صوتية أو دلالية" أو هما معاً. ومن أمثلتها في شعر الغماري:

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

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

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

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

وفي موضع آخر يقول الغماري:

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

في آخر الشطر الأول تكتمل الوقفة العروضية، وهي تدل على أن الوزن امتلاً، ولكن الدلالة لم تنته فهي منتقلة إلى الشطر الثاني، والوقفة العروضية فصلت بين وحدتين شديديتي التعالق، أي بين الشطر الأول و الثاني، وذلك أن نهاية الشطر الأول ليست نهاية دلالة، لأن هذه الدلالة تستمر في الشطر الثاني.

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

- 1- الإكثار من الألفاظ الرشيقة الخفيفة على اللسان البعيدة عن الصخب الخطابي والبريئة من الجفاف والوعورة.
- 2- الجملة "الغمارية" مبنية أساساً على التناغم الموسيقي الذي يطرب الأذن، فتحس حالات انسياب خواطره الحزينة أحياناً والزاهية أحياناً أخرى.
- 3- رهافة الكلمات والارتكاز على الألفاظ المكونة للجرس الموسيقي المهموس، وخاصة تلك التي تحوي حروف الصفير كالسين والصاد.
- 4- وظف الغماري نظرية تراسل معطيات الحواس لمنح قصائده مجالات إيحائية توسع من دلالاتها وتؤثر في متلقيها، وقد أسعفه التجنيس والتضاد وتلك الوقفات الدلالية والعروضية والقافية غير الموحدة في القصيدة على الخروج من رتابة وملل القافية نفسها.
- 5- وقد أدت الانزياحات السالفة الذكر إلى رفع الإحساس الجمالي بنصوصه الشعرية، فكان ديوانه - وقت صدوره وإلى اليوم - باعثاً لضجة تدل على أنه ليس كغيره من الدواوين⁴⁷.

1 - عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1987، ص 124

2 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بغداد ط 2. 1965 ص 135

3 - محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1996، ص 166، 167

4 - أنور أبو سويلم، محمد علي الشوابكة، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، جامعة موتة، 1991، ص 37

5 - الزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: د محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961 ص 50

6 - أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره، ص 139

7 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1،

2015، ص 194

8 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، المرجع السابق، ص 186

- 9 - مصطفى بلقاسمي، الإسلامية في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير، قسنطينة، الجزائر، 1994، ص 275
- 10 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص 190
- 11 - محمد الفاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، حلب، 1981، ص 33
- 12 - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص 202
- 13 - شكري عياد، موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص 186
- 14 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص 192
- 15 - أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره، ص 142
- 16 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص 192
- 17 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص 192
- 18 - عبد الحميد راضي، شرح تحفة الخليل، العروض والقوافي، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط 2، 1975، ص 104
- 19 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص 193
- 20 - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج 1، ص 5، 1981، ص 154
- 21 - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، مرجع سبق ذكره، ص 15
- 22 - إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، ط 1، ص 177
- 23 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، لبنان، ط 3، 1981، ص 115
- 24 - الغماري صوفي النزعة، ولعل ذلك ما جنح به إلى الاهتمام بحرف النون، ولا يخفى ما من رمزية لهذا الحرف عند المتصوفة، فهو مسلك الكشف التأملية التوحيدية الذي لا ينفصل فيه الحق - أو العقل الأرفع - عن صاحب التجربة، إلى حدود الفناء بالذات الإلهية.
- 25 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص 197
- 26 - الزحاف: تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل. والعلّة: تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد إذا كانت في آخر التفعيلة، ولا يلحق إلا الأعراف والضرب. محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ط، جامعة حلب، 1981، ص 126، 12
- 27 - ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، دار طوبقال، 1996 المغرب، ص 85
- 28 - العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، ط 1، دار الأديب، وهران، 2005، ص 119
- 29 - الانزياح الشعري عند المتنبي، أحمد مبارك الخطيب، مرجع سبق ذكره، ص 144
- 30 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مرجع سابق، ص 180، 179

- 31 - حسن فتح الله، شعر الشباب في الجزائر، المؤسسة الجزائرية للكتاب، 1987، ص 202
- 32 - مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 61
- 34 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سباق، ص 192
- 35 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين المرجع السابق، ص 206-213
- 36 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، المرجع السابق، ص 217
- 37 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، مرجع سبق ذكره، ص 218
- 38 - مصطفى محمد الغماري، ديوان أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 157
- 39 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص 210
- 40 - عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص 212
- 41 - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط6، 1981، ص 67
- 42 - شوقي ضيف: المرجع السابق، ص 29
- 43 - يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الاندلس، بيروت، ط2، ص 197
- 44 - أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سابق، ص 151
- 45 - أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره، ص 152
- 46 - أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سابق، ص 151
- 47 - محمد ناصر، مقدمة ديوان أسرار الغربية، مرجع سبق ذكره، ص 09