Alive PDF Merger: Order full version from www.alivemedia.net to remove this watermark!

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الصّورة الفنّيّة والتّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث

ديوان " أسرار الغربة " لمصطفى محمّد الغماري أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع : أدب عربي

تخصص : أدب جزائري

إعداد الطالبة :

وسام مرزوقي

إشراف الأستاذ :

أ.د فتحي بوخالفة

السنة الجامعية : 2012 / 2013

دعاء

اللّهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا، ولا باليأس إذا أخفقنا، وذكرنا بأن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ منا تواضعا،وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ منا اعتزازنا بكرامتنا.

"آمـــــــــــــين"

"وسام"

تشكرات

يقول الحق عز وجل "بسم الله الرحمن الرحيم"

{...وقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبادِكَ الصَّالِحِينَ} صدق الله العظيم،الآية 19 من سورة النمل

الحمد و الشّكر لله عز و جل على منّه و عطائه وتوفيقه لي في إخراج بحثي إلى حيز الوجود.فالحمد لك ربي حتى ترضى والحمد لك إذا رضيت والحمد لك بعد الرضا.

وعملا بقوله صلى الله عليه وسلم:''من لم يشكر الناس لم يشكر الله''فإنني أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أستاذ عامل على خدمة اللغة العربية وأخص بالذكر الدكتور:"فتحي بوخالفة" الذي قبل الإشراف على البحث وأضاء لي سبيل المضي فيه،إذ لم يدخر جهدا في نصحي وتوجيهي وكان لي نعم الموجه فاستقيت من فيض منهجيته العلمية وتوجيهاته الراشدة جعلها الله في ميزان حسناته.

والشكر موصول أيضا إلى لجنة المناقشين المحترمة؛ على قبولها قراءة البحث ومناقشته، وإني أنتظر منها التصويب، النصح،والتوجيه.كما لا أنسى كل من كانت له لمسة مساعدة من قريب أو من بعيد ولو بالدعاء.

شكـــــــرا.

إهداء

لا أستطيع التّعبير عمّا في جوفي في بضع كلمات،فلو كتبت على بحر لامتلأ البحر بتعابيري،كيف لا؟وهذه الكلمات ستكون إلى من كلّله الله بالهبة والوقار،إلى من علّمني العطاء بدون انتظار،إلى من أحمل إسمه بكل افتخار،أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلمتك نجوما أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد؛والدي الغالي"عياش".

إلى أول كلمة نطقت بها شفتاي،إلى النور الذي يشع في سماي،إلى نبع الحنان وصدر الأمان،إلى من جعل الله تحت قدميها الجنان،إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة "مسعودة".

إلى من عشت معهم تحت سقف واحد وكانوا سندا لي في هذه الحياة،إلى من سكن حبهم القلب والوجدان إخوتي الأحبة"كمال،أمال،خليصة،كاميليا"،إلى الوتر الذي أضاف بلحنه صوتا شجيا لتكتمل موسيقاه أختي الصغرى "رحمة" .

إلى عائلتي الثانية التي تقاسمت معها الحلو والمر:عمي"عبد الله"،زوجته "زينب" أولاده الأحباء"سعيدة،عبير،حسين"،إلى الذي أحترمه وأقدره أخي الأكبر"عمر" وزوجته الغالية "سامية"،إلى الحبيبة ندى الريحان والبرعم الذي سرق قلبي"عبد الرحمان"،إلى العصافير:"تسنيم،رنيم،أنسام ومرام".

إلى التي تقاسمت معي سنوات مشواري الدراسي الوفيّة "نجاة"،إلى صديقاتي:خديجة،وافية، سارة،فايزة،عزيزة،وداد،أسماء،سميحة،الغالية،جهاد،آسيا،مريم،سلاف،أحلام،سمية،ياسمين، لميس،إكرام.إلى من ذكرهم قلبي ولم يحظهم قلمي،إلى كل من دام في سبيل رفع راية العلم والمعرفة في ربوع هذا الوطن،إلى طلبة الماستر.

أهدي ثمرة هذا الجهد.

وسام

مقدمة

مقدّمة:

تحاملت معظم الدّراسات على الأدب الجزائري عامّة وعلى الشّعر خاصّة،بوصفه بالتقليديّة تارة والاتباعية تارة أخرى،فشكّل هذا التّحامل نظرة سيّئة عن الأدب الجزائري لدى القرّاء مما جعل ميولهم يتّجه إلى الأدب العربي بالمشرق نافرين من الشّعر الجزائري،لذلك حاولت في ثنايا بحثي أن أثبت لمن اتهموا الشّعر ذلك الاتهام، بأنّه أدب أصيل يستطيع أن يضاهي آداب الأقطار الأخرى.

إنّ البحث في الشّعر الجزائري،في الفترة المعاصرة صعب جدّا،وصعوبته تكمن في عسر تتبّع الحركة الشّعريّة منذ بدايتها الحقيقيّة، في زمن تداخلت فيه الأسباب والظّروف الاجتماعية، والسيّاسيّة والثّقافيّة،وقد آثرت أن يكون بحثي حول الشّعر الجزائري الحديث،محاولة فيه نفض الغبار الذي يشوبه،بالكشف عن أهمّ جوانبه وزواياه الخفيّة،فجاء اهتمامي بدراسة الصّورة الفنيّة،والتّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث،إهتماما بمفهوم أساسي من مقوّمات القصيدة الجزائريّة الحديثة، وبعنصر من عناصر شعريّة القول،ذلك أنّ تطوّر استخدام الصّورة الفنّية وتنويع بنية التّشكيل الموسيقي فيها يمثّل دعامة من دعائم التّحديث،ومقياسا من مقاييس الإبداع الشّعري الجديد،فالصّورة الفنيّة جوهر العمل الأدبي،والتّشكيل الموسيقي طاقته الأساسيّة المميّزة له،ولا شعر بدونهما،ومن هنا جاءت أهميّة هذا الموضوع المختار عند واحد من قامات الشّعر الجزائري الحديث،وهو(مصطفى محمّد الغماري)،الذي تتجلىّ عنده هذه التّقنية الشّعريّة_الصّورة الفنيّة والتّشكيل الموسيقي_بكلّ مقوّماتها الجماليّة الحديثة.

واختياري لديوان مصطفى محمّد الغماري"أسرار الغربة،إختيار قائم على الوعي بأهميّة هذا الأثر،وقيمته التّعبيريّة والشّعوريّة والفكريّة،في مجمل كتابات النّص الشّعري

الحديث،فكان عنوان بحثي كما يلي:"الصّورة الفنيّة والتشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث_ديوان أسرار الغربة_لمصطفى محمّد الغماري أنموذجا".

فالغماري هو أحد الشّعراء الجزائريّين،الذين تلوّنت الصوّرة لديه ألوانا،وتناغمت الموسيقى عبر شعره تناغما،لذا حاولت الدخول إلى عالمه الشّعري بهدف الكشف عن الجماليّة التي تتجلّى في توظيفه لكل من الصّورة الفنيّة،والتشكيل الموسيقي في ديوانه "أسرار الغربة".ومن هذا يبدو أنّ الإشكال الذي ينبغي أن يعالج هنا هو:ما طبيعة التطوّر الذي مسّ جانبي الصّورة الفنّيّة وتفاعل أنواعها بعضها مع بعض في المتن الشّعري الجزائري الحديث؟وما مدى فعّالية التّشكيل الموسيقي الذي يحتكم للنّظام العمودي مرّة ولنظام التفعيلة مرة أخرى؟وهل كان للتّجربة الشّعريّة لدى الشّاعر دور في بلورة التّشكيل الصّوري والتّشكيل الموسيقي، فجعلتهما يرتقيّان فنيّا إلى أسمى مراتب الفنّ؟.

وسعيا نحو التّحكم في المادّة وحسن تنظيمها وتبويبها،اعتمدت مجموعة من آليّات المنهج الوصفي التّحليلي،التي ساعدتني على وصف ظاهرة تطوّر الشّعر الجزائري الحديث،والكشف عن نقاط التحوّل التي آل إليها،كما استفدت من بعض آليّات التّحليل البنيوي،الذي يقوم على دراسة البنيّة اللّغوية،وقد أفضى بي المنهج إلى اتّباع خطّة مشكّلة من أربعة أقسام:

يتمثّل القسم الأوّل،في المدخل الذي خصّصته لدراسة التّجربة الشّعريّة الحديثة في الجزائر،متناولة مسار القصيدة الحديثة، ومراحل تطوّرها وأسباب تأخّرها،مبرزة خصائصها الفنيّة وموضوعاتها وأعلامها.

والقسم الثّاني حوى الفصل الأوّل،وهو الجانب النّظري للبحث،عالجت فيه موضوع الصّورة الفنّية،منتقلة في ذلك من مفهومها إلى أهمّ الآراء النّقديّة القديمة، والآراء النّقديّة الحديثة التي صبّت حولها،وأشرت فيه إلى أهمّ المذاهب الأدبيّة التي

تناولت مفهوم الصّورة الفنيّة.كما رصدت ضمن هذا الفصل أيضا تطوّر الصّورة في المتن الشّعري الجزائري الحديث،فكان ذلك التّطوّر على اتّجاهات متباينة،اختلف فيها توظيف الصّورة عند كل إتّجاه.

أما القسم الثّالث،وهو الفصل الثّاني فقد تعرّضت فيه إلى التّشكيل الموسيقي كموضوع،وإلى انحصار مفهومه بين رؤية نقديّة عربيّة قديمة،وأخرى حديثة،لأنتقل في ثنايا هذا الفصل إلى البنيّة الموسيقيّة للمتن الشّعري الجزائري الحديث،بعد أن أبرزت أهمّ الأدوات المكوّنة لعمليّة التّشكيل الموسيقي.

والقسم الرّابع وهو الفصل الثّالث،كنت قد ولجت فيه إلى عالم مصطفى محمّد الغماري الشّعري،من خلال دراسة تطبيقيّة حول تطوّر الصّورة الفنيّة والتّشكيل الموسيقي في شعره،فتفرّع هذا الفصل على جزأين،تضمّن الجزء الأوّل منه،لمحة عن صاحب ديوان أسرار الغربة،وبطاقة قراءة للدّيوان،وذلك بالتّعريف له،وبإبراز أهمّ القيم التي احتواها،كما أشرت في هذا الجزء أيضا إلى مقوّمات الكتابة الشّعريّة عند مصطفى الغماري،وإلى مستويات الصّورة الفنيّة في ديوانه،لأصل بعد ذلك إلى أصناف وخصائص الصّورة الفنّية التي حفل بها ديوان مصطفى الغماري.أمّا الجزء الثّاني من الفصل فقد دار حول البحور الشّعريّة المستعملة،والقوافي المتنوّعة،وأشرت فيه أيضا إلى التّدوير وإلى أنواع التّكرار باعتبارهما أدوات مساعدة على التّشكيل الموسيقي للدّيوان،ثمّ أنهيت بحثي بخاتمة تعرّضت فيها إلى جملة النّتائج التي حقّقها.

كما لايفوتني ذكر الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث،ولعلّ أهمّها ما يتعلّق بالجانب التّطبيقي،إذ أنّ الدّراسات المتعلّقة بالصّورة الفنيّة لدى مصطفى الغماري قليلة جدّا_في حدود مطالعتي_أمّا ما تعلّق بموضوع التّشكيل الموسيقي لديه،فهي نادرة جدّا،وعلى الرّغم من أنّ موضوع الدّراسة قد ركّز على جزئيتين اثنتين فقط،وهما

الصّورة الفنّية والتّشكيل الموسيقي،إلا أنّ داخل هاتين الجزئيّتين،عناصر تتشابك وتتعقد وتتداخل أحيانا،ممّا يدخل الأمر في نطاق الصّعوبات التي صادفتني في إنجاز هذا البحث.

وكان من أهمّ المصادر والمراجع التي ساعدتني على إنجاز هذا البحث:ديوان أسرار الغربة،المساعد الرّئيسي للبحث،بالإضافة إلى دراسات"محمّد ناصر" للديوان،ولعلّ أبرزها كتابه"الشّعر الجزائري الحديث" ،ودراسة"عبد الحميد هيمة" حول الصّورة الفنّيّة،في الخطاب الشّعري الجزائري التي حدّدت لي معالم الصّورة الفنّيّة في شعر مصطفى الغماري،بالإضافة إلى تأليف حسين أبو النّجا حول الإيقاع الموسيقي في الشّعر الجزائري.

ولا أدّعي في الأخير أنّي أحطتّ بشعر مصطفى الغماري علما،وإنّما حاولت قدر استطاعتي تحرّي الدقّة العلميّة والموضوعيّة،فإن وفّقت،فذاك ما أرجوه،وإن حدث نقص أو تقصير،فصفة في الإنسان أرجو أن تُغفر لي.

ولا يفوتني في هذا المقام،إسداء الشّكر الجزيل للدّكتور"فتحي بوخالفة"،الذي قبل الإشراف على بحثي فكان نعم الموجّه ولم يدخّر جهدا في النّصح والتّوجيه.

والشّكر موصول أيضا إلى "لجنة المناقشة" المحترمة،على قبولها قراءة البحث ومناقشته،وإنّي أنتظر منها التّصويب،والنّصح،والتّوجيه.

مدخل
مسار الشعر الجزائري الحديث

.

1-مفهوم الحداثة في الشّعر الجزائري.

2-المسار التاريخي للشّعر الجزائري الحديث.

*_تيّار التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث

مدخل :

إنّ العمل الشّعري تعبير صادق،ورسم لصورة لّفظية موّحية مثيرة للانفعال في وجدان متذوّق الشّعر،معتمدا الوزن والقافيّة عناصر أساسيّة،فالعمل الشّعري كلام إيحائي تخييلي،يعتمد على الأبعاد الرّمزية والأسطوريّة التي تكشف جوانب خفيّة في التّجربة الفنّية،وتعكس رؤية الشّاعر وإحساسه،ومن هذا المنطلق يكون الشّعر الجزائري الحديث " مرآة صقيلة،عكست بصدق وإخلاص عواطف الشّعب وانفعالاته ،فهو شعر الشّعب قبل أي شيء آخر "[1]،فإبداعات معظم الشّعراء عكست بقوّة آلامهم وآمالهم وكان الشّعر منبرهم وأداتهم الفنّية لذلك، فقد " تفاعل الشّعراء الجزائريون مع محيطهم الاجتماعي والنّضالي ، وعبّروا عن قضايا مختلفة ، فعكس الشّعر همومهم ، وهموم وطنهم بأشكال مختلفة "[2] .

وقبل أن نتتبّع مسار الشّعر الجزائري الحديث،الذي " عرف محطّات كانت انطلاقتها المرحلة الإيحائية تحت رعاية جمعية العلماء المسلمين،ثم تلتها مرحلة النّزعة الثّورية النّمردية المنبثقة عن الفكر الإسلامي؛الذي عمّ الوطن العربي في بداية الأربعينيات فكان في الجزائر بمثابة التّمهيد المباشر لظهور حركة الشّعر الحرّ مع انطلاقة ثورة التّحرير الكبرى،والذي سيكون فاتحة بداية الشّعر الجزائري المعاصر"[3] علينا أوّلا معرفة معنى صفة"حداثة "،ومعرفة ما إذا كان هذا الشّعر تقليدي أو حداثي معاصر ؟ وهل تنطبق صفة الحداثة على الشّعر الجزائري ؟.

---

[1]- عبد الله الرّكيبي:دراسات في الشعر العربي الجزائري،(د.ط)،الدّار القومية للطّباعة والنشر،(د.ت)،الجزائر،ص08.

[2]- عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث(تأريخا،و أنواعا وقضايا وأعلاما)،(د.ط)،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1995م،ص80.

[3]- عبد الله حمّادي:أصوات من الأدب الجزائري الحديث،(د.ط)،دار البعث،قسنطينة،2001م،ص53.

1_مفهوم الحداثة في الشّعر الجزائري :

تعدّدت آراء النّقاد في فصلهم للشّعر الجزائري الحديث ، فمنهم من اعتبره شعرا تقليديا ظلّ وفيّا للشّكل القديم،ومنهم من عدّه شعر حداثي جوهره ليس الشّكل بل الإبداع،ومنطلق هذا الفصل،أنّ "بدايات النّهضة في أيّ مجال،تتراوح عادة بين رواسب القديم وبشائر التّجديد،وإن كانت في الغالب أكثر تجاوبا مع الماضي"[1]،ولعلّ العودة إلى رواسب القديم،معناه الأخذ بالجانب المشرق منه ، الذي لم يصب بالذبول ، ويمتلك القدرة على البناء الجديد ، أي " العودة المتبصرة الواعية إليه ، وتخيّر العناصر التّي تعدّ حيّة،أو ذات دلالات متعدّدة،أو تثبت جدواها للحياة "[2] .

وإذا كانت الحداثة في الشّعر،تعني التّحرر من قيود القافية ومن قواعد الخليل والتخلّص من الإطار الفنّي القديم للقصيدة العربية ، فإنّها بذلك تصبح مجرّد معنى شكلي يدعو إلى التّخلي عن الأوزان الشّعرية القديمة. وعن الحداثة يقول يوسف الخال " كثير من الشّعر العربي الحديث أو الجديد،لا هو حديث ولا هو جديد ، فالحداثة لا تكون بأشكال تعبيرية شعريّة معيّنة ، بل باتّخاذ موقف حديث تجاه الحياة ومنها القصيدة "[3]،فالحداثة التي أفرزتها أوروبا،جعلت الكثير من الشّعراء يعتمدون نهج الحداثيّين الغربيّين ، بنقلهم غير الواعي واعتمادهم على الجاهز ، فكانت نتيجته التعارض مع المقوّمات العربيّة ومع التّراث ، " فالحداثة ليس المقصود منها العزف على وتر جديد،وإهمال القديم كليّة وإنّما هي النّظرة الشّاملة،الواعيّة،الفاحصة إلى هذا التّراث القديم بمنظار جديد،وممّا

---

[1]- عبد الحميد هيمة:الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر(دراسة نقدية)،(د.ط)،دار هومة للطباعة،الجزائر،2005م،ص19

[2]- المرجع نفسه،ص22.

[3]- عمر أحمد بوقرورة:دراسات في الشعر الجزائري المعاصر(الشعر وسياق المتغيّر الحضاري)،(د.ط)،دار الهدى،الجزائر،2004م،ص143.

يؤسف له حقّا،أنّ عددا من المثقّفين يظنّون أنّ الحداثة يتوقّف حدّها،عند تحطيم الجدار الشّكلي للقصيدة، والدّوس على ديباجة العمل الفنّي،متناسين أبجديّات الحداثة "[1].

ومن خلال هذا الرّأي،يتّضح لنا أنّ الحداثة ليست شكلا نستورده أو نلهث وراء تحقيقه ، وهو ما عبّر عنه " شلتاغ عبّود شرّاد " بقوله : " إنّ الحداثة لا تعني شكلا فنيّا نلهث وراء تحقيقه ونستورده ، أو نصنعه عابثين،وليست الحداثة كذلك فكرا منظوما عن مخترعات العصر واتجاهاته،كما أنّها ليست انفصاما عن واقع معيش،أو الوقوف عند واقع جامد ميّت، إنّها روح تسري في الشّعر ، لغته وصوره وموسيقاه وموقفه من الحياة ..."[2].

أمّا عن الحداثة في الجزائر،فقد تأخّرت مقارنة بنظيرتها في المشرق،"في الوقت الذي كان المشرق العربي قد تعرّف على مدارس النّقد الحديثة ، وظهرت فيه اتّجاهات مختلفة، إضافة إلى ظهور دعاة الشّعر الحر الحديث إلى غير ذلك من النظريات والقضايا الأدبية"[3]، كانت الجزائر تعيش حالة اضطراب سيّاسي،ومعارك حربيّة داميّة أنستها واقعها الثّقافي والأدبي،وهو ما جعل القصيدة الحديثة تتأخّر عن نّظيرتها في المشرق.ويورد لنا "صالح خرفي " الأسباب التي أجّلت ظهور القصيدة الحديثة كما يلي : (نظرة الجزائري للمستعمر وموقفه منه ...موقف الجزائري من الثّقافة الفرنسيّة موقف العداء فلم يحتكّ بها ...بالرغّم من النّداءات المبكّرة التي رفعها – رمضان حمود – في العشرينيات للأخذ بأسباب الثّقافة الأوروبيّة والنّهوض بالأدب العربي عن طريق التّرجمة، فإنّ طابع القطيعة كان ولا يزال يفرض نفسه على الثّقافة الغربيّة والثّقافة الفرنسيّة)[4].

---

[1]- عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص23.
[2]- شلتاغ عبّود شرّاد:الغماري شاعر العقيدة الإسلامية،(د.ط)،دار مدني،الجزائر،2003،ص30.
[3]- عبد الله الرّكيبي:دراسات في الشّعر الجزائري الحديث،ص13.
[4]- صالح خرفي:الشعر الجزائري الحديث،ط1،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1984م،ص352.

وانطلاقا من هذه الرّؤية،أعتبر"رمضان حمود" أوّل مجدّد في الشّعر الجزائري الحديث، فقد حاول كسر عمود الشّعر،من خلال تجربته الشّعرية التّي طبّق فيها مفهومه للشّعر الصّادق،والذي يستوجب عدم التقيّد بالوزن والقافية ، وهي تجربة فتحت المجال لجيل كامل من الشّباب،استطاع أن يحقّق بإبداعاته المختلفة،صفة الحداثة في التّجربة الشّعرية الجزائرية،في مراحلها العديدة وخلال مسارها العام .

2_المسار التّاريخي للشّعر الجزائري الحديث :

لعل المتتبّع لمسار الشّعر الجزائري الحديث،يجد صعوبة في ذلك،نظرا لاختلاف النّقاد في تقسيمهم للشّعر واختلاف تسميّاتهم له،غير أنّ أغلب النّقاد اعتمد الزّمن كمؤشّر لتحديد مراحل الشّعر المختلفة ، سواء تعلّقت هذه الفترة الزّمنية بالظّروف التي مرّت بها الجزائر، أو ببادرة لأحد الشّعراء في كتاباته ، وقد تجاوزنا تقسيمات هؤلاء النّقاد إذ كان لابدّ من الاختصار،لأنّ ضرورة البحث تقتضي ذلك ، غير أنّنا سنعرض لأهمّ المراحل التي عرفها الشّعر الجزائري .

لقد حافظ الشّعر الجزائري – حتّى سنة 1954 – على نظام الشّطرين في شكله، والذي يستمدّ جذوره من المدرسة الإيحيائية،تحت رعاية جمعية العلماء المسلمين ، غير أنّه لم يلبث أن شهد تطوّرات متفاوتة في اللّغة ،والمضمون ،والشّكل العمودي نفسه "ففي أواخر العقد الثّالث من هذا القرن،يطالعنا الشّاعر"رمضان حمود" بثورته على الشّعر الإتباعي ، ويقدّم لنا فهما جديدا للشّعر،شبيها بذلك الفهم الذي قدّمته مدرسة الدّيوان في أواخر العقد الثّاني،من حيث تأكيده على أنّ الشّعر إلهام ووجدان"[1]،ونظرته هاته،منبثقة عن الفكر الرّومانسي الذي عمّ الوطن العربي في بداية الأربعينيات،فكان في الجزائر بمثابة التّمهيد المباشر لظهور حركة الشّعر الحرّ .

[1] شلتاغ عبّود شرّاد:حركة الشّعر الحر في الجزائر،(د.ط)،المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر،1985م،ص61.

***_تيار التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث :**

"يقف الشّاعر الشّاب رمضان حمّود (1906 – 1928)،في تيّار الشّعر الجزائري المحافظ،كإحدى النّتوءات البارزة،التي تمزّق خطّ الرّتابة والاستمرارية فيه ، ويعتبر أوّل مجدّد في الشّعر الجزائري الحديث،والثّائر على مبادئ وأهداف مدرسة الإحياء،بزعامة أمير الشّعراء أحمد شوقي "،فرمضان حمّود قد تمرّد على مبادئ شوقي،ودعا إلى عدم اتّخاذ الوزن والقافية ضرورة من الضّرورات اللاّزمة للشّعر،واعتبر أنّ المقياس لذلك هو الصّدق الفنّي،فانفرد برأي خاص في مفهوم الشّعر،أثار اهتمام بعض الباحثين ، لما يتّسم به من جدّة ، تحوها إرادة واضحة،في الابتعاد عن المفهوم التّقليدي للشّعر، فهو يقول : " الشّعر تيّار كهربائي مركزه الرّوح ، وخيال لطيف تقذفه النّفس،لا دخل للوزن والقافيّة في ماهيته" ، لذلك نجده يقول " ملمّحا للمقلّدين :

فقلت لهم لمّا تباهوا بشعرهم ألا فاعلموا أنّ الشّعور هو الشّعر".

فهو يرى أنّ شعر شوقي لم يأت بجديد،ولم يختلف في شيء عن شعر من سبقوه،فاتّخذ من مجلّة الشهاب عام 1927م ، منبرا لنشر سلسلته النّقدية ضدّ شوقي ، فنشر مقالته الشّهيرة " حقيقة الشّعر وفوائده " يقول فيها : " إنّ شوقي لم يأت بجديد لم يعرف من

[1]- عبد الله حمادي:أصوات من الأدب الجزائري الحديث،ص44

[2]-أحمد شرفي الرّفاعي:الشّعر الوطني الجزائري(1925-1945)،(د.ط)،دار الهدى،الجزائر،2010م،ص149.

[3]- عبد الله حمادي:المرجع السابق،ص46.

قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده وخاصّة به دون غيره،وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين "[1].

طرح رمضان حمّود،عددا من القضايا والموضوعات الحيويّة،بخصوص مفهوم الشّعر وممارسته ، لا بالنّسبة للحرّ وحسب، بل وأيضا بالنّسبة للشّعر العربي إجمالا،في أفق بحثه عن المسارات الكفيلة بتحرير الشعر العربي،وتغيير تصوّر قضاياه"[2].

بعد هذا التّوجه الذي افتتحه رمضان حمّود،وأقدم فيه على كسر عمود الشّعر،إذ يعتبر أوّل من نشر محاولة في شعر التفعيلة وذلك عام 1928م، وكانت فاتحتها قصيدة " يا قلبي " التي نشرت لأوّل مرّة بجريدة "وادي ميزاب" عدد 95 ، الموافق لـ 10 أوت 1928م، والتي طبّق فيها مفهومه للشّعر الصادق[3]،يقول فيها :

ويلاه من همّ يذيب جوانحي فكأنّما في القلب جذوة نار

.....

يا قلبي هل لأوصابك من طبيب يداويها

وهل لحزنك من غاية يقف فيها

ما هذا الشقاء الذي تهتزّ منه جوانبك

وما هذه الكآبة التي ترافقك وتجانبك

أما آن للسّعادة أن تشرق في سمائك[4].

---

[1]- المرجع نفسه،ص54.
[2]- يوسف ناوري،الشّعر الحديث في المغرب العربي،ج1،ط1،دار توبقال،الدار البيضاء،المغرب،2006م،ص229.
[3]- عبد الله حمّادي:أصوات من الأدب الجزائري الحديث،ص47.
[4]- عمر بن قينة:في الأدب الجزائري الحديث،ص77.

إلاّ أنّ تجربة الشّاعر جاءت متفرّدة ، وغير مستقرّة على نظام الشّطر ، فمقطوعته تارة تحوي أبياتا موزونة،وتارة أخرى تخلو من الوزن المتراوح القافية،مما دفع بشلتاغ عبّود شرّاد للقول :" كان يمكن لمحاولة رمضان حمود هذه،أن تترك أثرا في الشّعراء الذين تلوه، ولكن قصر حياة الشّاعر وانفراده في دعوته،لم يساعد على ترسيخ المفاهيم الأدبيّة "[1]،

فقد كانت تجربة رمضان حمّود في الشّعر الحرّ " نفسا جديدا في الشّعر الجزائري الحديث، وتطلّعا غير مألوف في المقاييس التّقليدية "[2] .

غير أنّ أغلب النّقاد،يعتبرون قصيدة – طريقي – لأبي القاسم سعد الله،أوّل نصّ في الشّعر الحرّ، فمحمّد ناصر يرى بأنّ هذه القصيدة رسمت تحوّلا واضحا،إذ تعمّد صاحبها إحداث التّغيير للخروج عن الطّريقة التّقليدية الكلاسيكيّة؛التي هيمنت على الشّعر الجزائري، ويعتبر صاحبها"الشّاعر الجزائري الوحيد،الذي اتّجه لهذا الشّعر عن وعي واقتدار،وحاول التّجديد في الإشكالية الموسيقيّة للقصيدة،وفي بنيتها التّعبيرية "[3].

يقول في قصيدته "طريقي"،التي نشرها في البصائر عدد (311) بتاريخ 25 مارس1955م[4] وتضمّنها ديوانه " ثائر وحب" :

يا رفيقي

لا تلمني على مروقي

إذا أنا اخترت طريقي

---

[1]- شلتاغ عبّود شرّاد:حركة الشعر الحرّ في الجزائر،ص62.
[2]- صالح خرفي:الشّعر الجزائري الحديث،ص357.
[3]- محمد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنّية،1925م - 1975م،ط1،دار الغرب الإسلامي،الجزائر،1985م،ص151.
[4]- المرجع نفسه،ص217.

فطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السّمات

عاصف الأرياح ، وحشيّ النّضال[1].

ولعلّ أهمّ دافع جعل أبو القاسم سعد الله،يثور ويتمرّد على القديم هو اتّصاله بالشّرق ، واطّلاعه على المذاهب الأدبية.يقول:" غير أنّ اتّصالي بالإنتاج القادم من الشّرق،ولاسيما لبنان،واطّلاعي على المذاهب الأدبيّة والمدارس الفكريّة ، والنّظريات النّقدية،حمّلني على تغيير اتّجاهي،ومحاولة التّخلص من الطّريقة التّقليديّة في الشّعر"[2] .

وتأتي ريادة (سعد الله) النّاضجة،على أساس تاريخ نشر هذه القصيدة،لأنّ هناك إشارة لسابق عنها لم ينشر له (1953 م) ولغيره (خمّار) قصيدته الموتورة(1954م)، حسب قوله،التي يعتقد أنّه نشرها في (الشّام) من دون أن يتذكّر المجلّة التي قد يكون نشر فيها هذه القصيدة.سجّل الشّاعر (أبو القاسم خمّار) المولود سنة 1931م،أنّه كتب قصيدة الموتورة سنة 1954م،في حلب من دون دليل ملموس،مع العلم أنّها تأتي في آخر ديوانه " أوراق "[3]،يقول فيها :

كحبل وريد

قريب ..بعيد ...

هناك من خيمة نازحة

إلى جانب القرية النائحة

هناك خلف القبور العراة

---

[1]- أبو القاسم سعد الله:ثائر وحبّ ،ط1،دار الآداب،بيروت،لبنان،1967م،ص11.
[2]- محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث،ص153.
[3]- عمر بن قينة :في الأدب الجزائري الحديث،ص78.

وبين المآسي ولفح السراب

بدت عائدة[1].

كان هذا عن الحركة الشّعرية إبّان الثّورة الجزائرية،التي كانت الدّافع الأكبر وراء هذه التجارب التي"تعدّ انفتاحا جديدا للخطاب الشّعري الجزائري،على بنية شعريّة جديدة ، غير أنّها وردت علينا متأخّرة عن نظيرتها المشرقيّة بسنوات،لذلك اعتبرها أحد الباحثين•فجوة تاريخيّة،محكومة بتسرّب جغرافي عبر حدودنا المكبّلة بالأسلاك الشّائكة "[2].

وقد تميّزت مرحلة الثّورة،بعطاءات شعريّة "تمجيدا لها و تخليدا لملاحمها،وتغنيّا بانتصاراتها،وازدهاءا بما فتحته من الأبواب العراض للآمال المعسولة، و انتشاءا بما رسمته من الأماني الحالمة"[3].

جاءت مرحلة الاستقلال ، " التي كانت فاصلا بين عهدين في حياة الشّعب الجزائري،و خفّفت الأصوات الشّعرية،والحقّ أنّ هذه الفترة،كانت فترة استعداد للحياة الجديدة،والسّبب الرّئيسي،هو غيّاب الدّافع الذي كان يحفّز الشّعراء على قرض الشّعر،ويلهب أخليتهم ومشاعرهم"[4].

فقد اعتبر النّقاد أنّ الفترة الممتدّة ما بين (1962م–1968م)،فترة ركود أدبية ثقافية،و كاد هذا الرّكود أن يتّخذ شكل ظاهرة شاذّة،على حدّ تعبير محمد ناصر،وقد أرجع سبب هذا الرّكود إلى"فقدان الصّحافة الأدبيّة،وعدم وجود إتّحاد عامّ يجمع

---

[1]- أبو القاسم خمّار:أوراق،الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1967م،ص117.

•- يقصد الباحث،يوسف وغليسي.

[2]-جمال مباركي:التّناص وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة إبداع الثقافية،الجزائر،2003م، ص17.

[3]- عبد الملك مرتاض:معجم الشعراء الجزائريّين في القرن العشرين،(د.ط)،دار هومه،الجزائر،2007م،ص42.

[4]- جمال مباركي:المرجع السابق،ص18.

الأدباء،وقلّة النّوادي الثقافية"[1]،إلى جانب أنّ هذه الفترة كانت " بداية الإنفتاح،و مدّ الجسور الثقافية بين الجزائر و سائر بلدان العالم الإشتراكي،نظرا للتّوجّه السّياسي والإجتماعي،الذي اختاره وطننا آنذاك،و من ثمّ وضع حدّا لذلك الإنغلاق الثقافي الذي عمّر طويلا"[2].

وإذا كانت أوضاع مرحلة الثورة،قد دفعت الشّعراء إلى قول الشّعر،والتغنّي بالأمجاد، والبطولات في شعرهم،فإنّ مرحلة الاستقلال،تختلف في أوضاعها عن مرحلة الثورة ، ذلك أنّ" الدّوافع النّفسية التي كانت تدفع الشّعراء الجزائريين،إلى قول الشّعر في فترة الثورة التّحريرية،لم تعد شبيهة بتلك الدّوافع التي تدفعهم إلى قول الشّعر في عهد الاستقلال"[3]،وكما هو معلوم أنّ معظم الشّعراء،قد صمتوا أو انقطعوا عن قول الشعر، لأسباب مختلفة ، فأبو القاسم سعد الله مثلا،انسحب من السّاحة الأدبيّة،وانصرف إلى البحث العلميّ،كما تفرّغ محمّد باوية لدراسة الطّب،وقد علّق شلتاغ عبّود شرّاد عن هذا الصّمت المفاجئ بقوله:" كنّا نتوقّع من جيل الرّواد أن يواصلوا عطاءاتهم،ليسجّلوا لنا انجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنيّة ، وبأدوات فنيّة مكتملة،ولكنّ المراقب للحركة الأدبيّة في هذه الفترة،يلاحظ أنّ هؤلاء الشّعراء انسحبوا من السّاحة الأدبيّة أو كادوا"[4]، غير أنّ هناك طائفة من الشّعراء واصلت عطاءاتها الشّعرية،من أمثال أبو القاسم خمّار ، محمّد الأخضرعبد القادر السّائحي،بيد أنّها كانت على فترات ، فعرفت"بالضحالة الإبداعية والرداءة الفنيّة"[5].

أتت مرحلة أخرى،وهي مرحلة السّبعينياتّ،وحلّت محلّ الرّكود الثقافي بوادر نهضة ثقافيّة،وهي فترة كان فيه التطلّع إلى التّجديد واضحا،حيث عرفت التّجربة

---

[1]- محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث،ص162.
[2]- جمال مباركي،للاّناص وجماليّاته في الشّعر الجزائري المعاصر،ص19.
[3]- محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث،ص163.
[4]- شلتاغ عبّود شرّاد:حركة الشعر الحر في الجزائر،ص78.
[5]- عبد الملك مرتاض:معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين،ص41.

الشّعرية تطوّرا ملحوظا،فظهر بعض الشّعراء،طوّروا القصيدة الجزائريّة،وخرجوا بها من شبحي التّقليد، والاشتراكيّة،وخلقوا نصّا شعريّا،إستجاب لشروط الحداثة،ساعدت بقوّة على نشره مجلاّت، وصحف احتضنت تجاربهم الشّعرية،بحيث " ظهرت إلى الوجود صحف ومجلاّت وطنيّة جديدة،راحت تفتح صدرا واسعا للإنتاج الأدبي،والشّعري الشّاب توجّهه،وترعاه وتحتضنه، ومن هذه الصّحف المتّخصصة مجلّة الآمال• والشّعب الثّقافي ثمّ الأسبوعيّ"[1].

وقد لعبت هذه الصّحف،دورا بارزا في التّعريف بالإنتاج الشّعري خلال هذه الفترة،إذ "ساعدت هذه المجلاّت والصّحف،على ظهور أقلام لم تكن معروفة من قبل"[2].

غير أن كتابات هؤلاء الشعراء،قد انحصرت في اتّجاهين : " اتّجاه يكتب الشّعر العمودي والحرّ، ويحاول التّجديد في إطاره مثل مصطفى الغماري،محمد بن رقطان ، وجمال الطّاهري،...وغيرهم، واتّجاه انصرف إلى الشّعر الحرّ وأعلن القطيعة بينه وبين الشّعر العمودي،مثل أحمد حمدي،عبد العالي رزاقي،أزراج عمر، ...وغيرهم"[3]،ومعظم كتاباتهم كانت"في ظلّ تأثّر واضح بالمشرق العربي،أو لنقل في ظلّ النّقل الحرفي في أحايين كثيرة ، كما عبّر عن ذلك أحد الشعراء بقوله: يبدو لي أنّنا منذ السّبعينيات على الخصوص،قد كتبنا شعرا عربيا مشرقيّا،ولم نكتب شعرا جزائريّا عربيّا "[4].

• ـ صدرتمجلّة آمال عن وزارة الإعلام في سنة 1969م،وتخصّصت في نشر أدب الشّباب.
[1] ـ محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث،ص166.
[2] ـ عبد الحميد هيمه:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،ص15.
[3] ـ محمد ناصر،المرجع السابق،ص167.
[4] ـ عمرأحمد بوقرورة:دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،ص145.

غير أنّه وفي أواخر السّبعينيات،قد شهد المتن الشّعري تطوّرا ملموسا،فقد تجاوز النّظرة التّقليدية للشّعر، وحاول استغلال كلّ ما هو جديد في بناء القصيدة الجزائريّة .

تلت هذه الفترة،مرحلة تميّزت بغزارة أكثر في الكتابة ، وبالجودة الفنيّة من حيث اشتمالها على المستوين،العمودي والحرّ معا ، ففترة الثّمانينيات"تمثّل ذلك التواصل مع الموروث، لا على الصّعيد الفكري والثّقافي فحسب،بل على الصّعيد الشّكلي أيضا "[1] ، فخلال هاته الفترة حاول أغلب الشّعراء،أن يطوّروا تجاربهم التي ظهرت في السّبيعنات، وإحداث نقلة نوعية في التّعامل مع الشّعر"فتولّدت تجربة شعريّة،قاعدتها الأولى لا بداية ولا نهاية للمغامرة الإبداعيّة"[2].

"لقد انفتح الخطاب الشّعري في الجزائر منذ الثّمانينيات،على نوع من الحريّة والتّمرد، الذي أصبح معادلا لرفض الواقع والبحث عن البديل"[3]،فهي فترة تميّزت فيها القصيدة الجزائرية بتنوّع في المواضيع والقضايا المختلفة،وحقّقت خلالها نوعيّة في التّعامل مع الواقع،في محاولة لتفجير تجربة شعريّة جزائريّة متفتّحة على مختلف التّجارب،كذلك هي مرحلة،حاول فيها الشّعراء"الانشغال على عنصر اللّغة لإعادة اختراع أنفسهم،والعالم من حولهم انطلاقا من دائرتها البكر،ذلك أنّ النّص في علاقته باللّغة يفرض جملة من المفاهيم"[4] ؛ أمّا من النّاحية الفنيّة،"شعر هذه الفترة قد يكون أرقى وأجمل،وذلك بإصرار الشّعراء على جنوحهم إلى إبداع صورة قشيبة،في الشّقين العمودي والحرّ معا "[5].

---

[1]- عبد الحميد هيمة:المرجع السابق،ص18.
[2]- جمال مباركي:التّناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،ص20.
[3]نسيمة بوصلاح:تجلّي الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر،ط1،إصدارات رابطة إبداع الثقافية،دارهومه،2003م، ص25.
[4]- المرجع نفسه،ص13.
[5]- عبد الملك مرتاض:معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين،ص44.

فترة التّسعين شبيهة بفترة الثّمانين من حيث " توظيف التّراث بأنواعه الشّعبي، والإسلامي، والسّردي العربي،بشكل منتظم وتوظيف الطّاقات السّردية الهائلة،في عرض الموضوعات،والقضايا المعالجة،فإذا القصيدة في كثير من هذه الكتابات الشّعرية،تميل إلى النّزعة السّرية في العرض، ممّا يمنحها قبولا أكثر لدى القارئ "[1].

كانت هذه باختصار مجمل المراحل التي مرّ بها الشّعر الجزائري ، بحيث ولدت حركة شعريّة،سارت مع الثّورة الجزائرية، نمت وتطوّرت بعد الاستقلال؛بفضل مساهمات جيل من الشّباب،استطاع خلال هاته المراحل،الإرتقاء بالتّجربة الشّعرية،وجعل القصيدة الجزائريّة أكثر حداثة وتجاوبا مع الواقع .

[1]- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

الفصل الأول:الصّورة الفنّية في الشّعر الجزائري الحديث.

أولّا:الصّورة الفنية وتطوّرها.

1/ تعريف الصّورة الفنية.

1 1 لغة.

1 2 إصطلاحا.

2/ الصّورة الفنّية في آراء النّقاد العرب القدامى.

3/ أهمّية الصّورة في النّقد العربي الحديث.

ثانيا:مفهوم الصّورة الفنّية في ضوء المذاهب الأدبية.

أ الكلاسيكيّة.

ب الرّومانسية.

ج الرّمزية.

د السّريالية.

ثالثا:تطوّر الصّورة الفنّية في المتن الشّعري الجزائري الحديث.

أ الصّورة الفنّية في الاتّجاه التّقليدي.

ب الصّورة الفنّية في الاتّجاه الوجداني.

ج الصّورة الفنّية في الاتّجاه الجديد(الشّعر الحرّ).

رابعا:الصّورة الفنّية في فترة السّبعينات.

أ صور تقليديّة.

ب الصّور النّفسية.

ج الصّورة الرّمز.

د صور الطّفولة.

ه الصّور الإستشراقيّة الصوفيّة.

أوّلا : مفهوم الصّورة الفنّية وتطوّرها.

تعتبر الصّورة ركن من أركان الأدب،الذي هو التّعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب، والتّعبير بها سمة من سماته في كلّ العصور،غير أنّ عصرنا أضاف إلى العصور السّابقة،مجموعة من الأبحاث النّقدية المهمّة،التي عمّقت مفهوم الصورة لتغدو جوهر التّجربة الفنيّة،و خاصّة التّجارب التي يمرّ بها الشّاعر.

وإذا كان تمييز العرب قديما بين الشّعر و النّثر، مؤسّسا على الإيقاع الموسيقي فإنّ الذي يميّز لغة الشّعر عن لغة النّثر،هو الصّورة الفنيّة ، باعتبارها القوّة الخالقة في الشعر ، وبالتّالي فإنّ الاتّجاه إلى دراستها؛يعني الاتّجاه إلى روح الشّعر الذي يعدّ صياغة جمالية للإيقاع الفنّي، يعتمد الخيال المحيد بدلالة اللّغة الحقيقية عمّا وضعت لها،"لأنّ الخيال الشّعري لا يضطرّ إليه إلاّ من أراد خوض ظلمات الحياة،و أنفاقها واستطلاع ما في النّفوس من صور،و رسوم،لأنّ الخيال الشّعري،هو فانوس الحياة السّحري الذي لا تسلك مسالكها بدونه"[1]. وهذا الاتّجاه إلى دراسة ، و فهم الصّورة،يستوجب فهم العمليّة الإبداعيّة . فما هي الصّورة يا ترى ؟ و هل يختلف المفهوم القديم للصّورة عن المفهوم الحديث ؟ و ما مدى تجلّي هذا المفهوم – مفهوم الصّورة – في المتن الشعري الجزائري؟.

1/ تعريف الصّورة الفنّية :

إنّ مصطلح الصّورة،من المصطلحات الشّائعة كثيرة التّداول في مجال الدّراسات النّقدية و الأدبية، وقد اختلف مفهومها باختلاف النّظرة إليها،ممّا صعّب من إيجاد تعريف شامل لّها"فالوصول للمعنى– ليس باليسير الهيّن،و لا السّهل اللّين، ومن قال

[1]- أبو القاسم لشّابي : الخيال عند العرب . قدم له و علّق عليه : أحمد حسن بسج،ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1990م.ص 108.

ذلك فقد احتجبت عنه أسرار اللغة،و جمالها المكنون المستسر،و روحها المتجدّدة النّامية، وليس لها – كما عند المناطقة حدود جامعة،ولا قيود مانعة "[1]، ولعلّ صعوبة تحديد مفهومها مرجعه أنّ " للصّورة دلالات مختلفة، و ترابطات متشابكة ، و طبيعة مرنة تتأبّى التّحديد الواحد المنظّر أو التّجريدي ".[2]

كلمة صورة،تطلق على وجه الإنسان، فهي تدور حول تشكيل و تركيب الخلق الإنساني، نلمس ذلك في قوله تعالى:"وَهُوَ الذِي يُصَوّرُكُم فِي الأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ "{سورة آل عمران:الآية 02}.ويفاد من استعمال الكلمة عند العرب في القرآن الكريم أمران :

الأوّل : أنّ المادّة،كانت تستعمل في الشكل الخارجي للأشياء كثيرا، وقد اقترن ذلك بموضوع الشيء و صفاته .

الثّاني : أنّ استعمال هذه المادّة في القرآن الكريم،يعني العلاقة بين الأجزاء في الصورة المركّبة من أجزاء متّصلة،لقوله تعالى:"فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكّبَكَ"{سورة الإنفطار:الآية 08".

1)_ لغة :

"ترد في كلام العرب على ظاهرها،وعلى معنى حقيقة الشيء و هيئته،وعل معنى صفته،يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته،وصورة الأمر كذا وكذا، صفته فيكون المراد بما جاء في الحديث أنّه أتاه في أحسن صفته،ويجوز أن يعود المعنى إلى النبيّ صلىّ الله عليه وسلّم:"أتاني ربّي وأنا في أحسن صورة"،وتجري معاني الصورة كلّها عليه،إن شئت ظاهرها أو هيئتها،أو صفتها،فأمّا إطلاق ظاهر على الله عزّ وجلّ

[1]-علي صبح: الصّورة الأدبية ، تأريخ و نقد ، (د.ط)، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة،مصر ، (د.ت)، ص 5.
[2]بشرى موسى صالح: الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث ، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت،لبنان ، 1994م، ص 19.

فلا تعالى الله عز وجلّ عن ذلك علوّا كبيرا، ورجل صيّر شيّر أي حسن الصّورة والشارة"[1].

وقال الجوهري في "الصّحاح" :"والصِور بكسر الصّاد لغة في،الصّور جمع صورة، و صوّره الله صورة حسنة، فتصوّر،ورجل صيّر أي حسن الصّورة و الشّارة،و تصوّرت الشّيء : توهّمت صورته، فتصوّر لي،و التّصاوير: الّتماثيل"[2].

و ما نستنتجه من التّعريفين السّابقين أنّ للصّورة معنيين هما : معنى حسّي وهو الصّفة المادة، و الهيئة الظّاهرة،و معنى عقلي ذهني وهو ما يتخيّله الإنسان،و يتوهّمه، و يتمثّله،و لا أدلّ على ذلك قول بول ريفريدي بأنّ " الصّورة إبداع ذهني صرف،تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين،تتفاوتان في البعد قلّة و كثرة"[3].

2)_إصطلاحا :

إذا انتقلنا لنتعرّف على مفهوم الصّورة،عند بعض النّقاد من النّاحية الاصطلاحية وجدناها عند علي البطل : " تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة،يقف العالم المحسوس في مقدّمتها"[4]. بمعنى أنّ الخيال يعدّ مصدرا للصّورة الفنّية و عنصرا رئيسا في خلق تلك الصور، إذ أنّنا لا نستطيع تأسيس أي مفهوم للصّورة الفنيّة بعيدا عن الخيال،ولا يمكن أن تظهر حقيقة الخيال الشّعري و فاعليته إلاّ فيما يقدمه الشّاعر من صور شعريّة، ذلك أنّ " الخيال ملجأ يلوذ به الشّاعر– آخذ معه المتلقّين– لينجو بهم من عذابات الواقع الأليم،و ليرتفع بهم في سماوات عليا،محلّقا فوق همومهم و أشجانهم،و محرّكا فيهم الرّوح لتنطلق من إسارها، فتشعر بما حولها ، و تعيش فضاءها

[1]- إبن منظور:لسان العرب،مج2،ط1،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،2008م مادة(صور)،ص729.
[2]- الجوهري :الصحاح،تح،أحمد عبد الغفّار،مج2،ط2،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،1979م،ص717.
[3]- عبد الحميد هيمة :الصورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري،ص57.
[4]- علي البطل:الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري،(د.ط)،دار الأندلس ، بيروت،لبنان، 1983م،ص30.

الوسيع "[1]. فالصّورة الأدبيّة عند الشّاعر،تتجلّى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع،في الحسّ و الشّعور و الخيال ،ليملك بها نفس السّامع أو القارئ .

و العالم المحسوس بكل ما يتضمّنه من جزئيات و أشياء،يعتبر المصدر الأساسي الذي يكوّن منه الشّاعر صوره،غير أنّه لا ينقلها إلينا كما هي،و إنّما يعمد إلى وضعها في قالب مغاير للواقع،فيعيد تركيبها وفقا لرؤية شعريّة تتناسب مع طبيعة المشاعر و الأحاسيس،التي تسكن ذاته،فتتجاوز اللّغة بذلك وظيفتها الاعتيادية،لتتحوّل من مدلولها المألوف عن طريق الوعي الفنّي،إلى طاقة من الإيحاء و التّأثير" تستخدم الألفاظ استخداما مجازيا في نسق معيّن تصبح فيه الكلمة مغايرة لمعناها المعجمي"[2].

و لعلّ الانفعالات النّفسية عند الشّعراء،تتكوّن من خلال التّأثير الذي يحدث لهم عن طريق احتكاكهم بالعالم الخارجي،ولا شكّ في أنّ وعي الإنسان يسير و يتحرّك وفق منبّهات معيّنة،و في وجدان الشّاعر ما تخزّن من أشياء،و يكون ذلك التّأثر متماشيا مع نوعية الموجودات"لأنّ الشّاعر يعيد هندسة الواقع الطّبيعي بالقياس إلى واقعه النّفسي ومن هنا تكون الصّورة دائما غير واقعيّة،وإن كانت عناصرها مأخوذة من الواقع"[3].

إن بحث الشّاعر على نوع من التّكامل بين مكوّناته النّفسية ومختلف إيقاعات الحياة من أشياء،وموجودات طبيعيّة،جعل من الصّورة أداته اللاّزمة في تحقيق هذا النوع من التّكامل،بين نفسيته وما يحيط بها من عوامل متباينة،غير أنّها_ الصّورة_تظلّ في الغالب، بعيدة عن العالم الواقعي" لأنّ الصّورة الفنيّة تركيبيّة وجدانيّة،تنتمي في

[1] ـ إبراهيم أمين الزرزموني:الصورة الفنية في شعر علي الجارم،(د.ط)،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2000م،ص141.

[2] ـ علي الغريب محمد الشّنواي:الصورة الشّعرية عند الأعمى التّطيلي،ط1،مكتبة الآداب ،القاهرة ،مصر 2003م ،ص281.

[3] ـ عبد الحميد هيمة:الصورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائري ،ص61.

جوهرها إلى عالم الوجدان أكبر من انتمائها إلى عالم الواقع،ومن ثمّ يبدو لنا في كثير من الأحيان أنّ الشّاعر، أو الفنّان يعبث في صوره بالطّبيعة،و بالأشياء الواقعة"[1].

وقد ربط محمد غنيمي هلال،بين التّجربة الشّعرية و الصّورة الفنّية،فجعل الصّورة جزءا من التّجربة، يقول:" الوسيلة الفنّية الجوهرية لنقل التّجربة،هي الصّورة في معناها الجزئي و الكلّي، فما التّجربة الشّعرية كلّها إلاّ صورة كبيرة ذات أجزاء"[2].

ولا يختلف اثنان في أنّ الصّورة لا يمكن أن توجد بلا موضوع ، و الموضوع ما هو إلاّ المادّة الخامّ للصّورة،فيحدث أن" يستثير الشّاعر هذه المادّة في الهيئة التي يختارها، و تعبّر عن نفسيته،من خلال استدعائها من مخزون ذاكرته بحيث تشكّل هذه في النهاية معادلا مساويا لتجربته الشّعرية"[3].

وعليه،يغدو باستطاعتنا القول أنّ مفهوم الصّورة؛كمصطلح نقدي يلفّه نوع من الغموض في منظومتنا النقدية العربية ، وهو من بين المصطلحات التي أطلق عليها النقاد " الشكل" و يعنون به : "الصورة الخارجية أو الفنّ الخالص المجرّد عن المضمون أو بعبارة أخرى _خاصة فيما يتعلّق بالشّعر _ كلّ ما يتّصل بتحقيق الصّورة الخارجيّة لهذا الفنّ،من وزن،و موسيقى،و صور شعريّة و صياغة فنّية "[4].

وقد أورد سيسيل دي لويس (LEWI S C . DAY) في كتابه عن الصّورة الشعريّة (THE POETI C I MAGE) فصلا في طبيعة الصّورة تحت عنوان (THE NATURE OF I MAGE)، يحدّد من خلاله مفهومه للصّورة و ذلك باعتبارها"صورة حسّية،في كلمات استعاريّة،إلى درجة ما في سياقها نغمة خفيفة من

[1]- عز الدّين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة،ط2،دار العودة ، بيروت ،لبنان ،1972م،ص127.
[2]- محمّد غنيمي هلال:النّقد الأدبي الحديث،(د,ط)،نهضة مصر،القاهرة،مصر،1979م،ص417.
[3]- علي الغريب محمّد الشنا وي:الصورة الشّعرية عند الأعمى التطيلي،ص59.
[4]- سعد سليمان حمّودة: لغة التصوير الفنّي في شعر نابغة الذبياني،،(د.ط)،دار المعرفة الجامعيّة ،الإسكندريّة ،مصر،2002،ص15.

العاطفة الإنسانية، ولكنّها أيضا شحنت _منطلقة إلى القارئ _عاطفة شعريّة خالصة أو إنفعالا"[1].

و يبدو جليّا تركيز" لويس"على العاطفة و الانفعال،و بهذا تتشكّل الصّورة مشحونة بجملة من المشاعر و الانفعالات في ذهن المبدع،لتتّجه نحو المتلقّي،و تترك لديه هو الآخر قدرا معيّنا من الانفعال و التّفاعل مع هذه الصّورة .

و ليست الصّورة الفنّية وقفا على الشّعر وحده ، فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلاّق" وفي مجال الأدب تستخدم الصّورة الفنّية I MAGERY لتشير إلى الصّورة التي تولّدها اللّغة في الذّهن،بحيث تشير الكلمات أو العبارات،إمّا إلى تجارب خبرها المتلقّي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب"[2]،إذ أنّ التّصوير مصاحب لكل عمل إبداعي،سواء في الشّعر أو في الفنون الأدبيّة الأخرى،ولا ينبغي تصوّره في القصيدة دون القصّة،ولا في الملحمة دون الرّواية.

و أخيرا فإنّ الدّارس للصّورة،يجد نفسه دارس لأهمّ عناصر التّجربة الفنّية،بل لعناصرها جميعا،من فكر،وعاطفة،وحقيقة،وخيال،ولغة،و موسيقى ، و أسلوب ، فالصّورة طريقة تفكير،وطريقة عرض و تعبير" يعبّر بها الشّاعر عن المعاني العميقة في نفسه،و يفلسف بها موقفه من الواقع،ويخلق بها عالمه الجديد،من خلال توظيفه لطاقات اللّغة المجازية،وما تحمله من إمكانيات دلالية و إيقاعيّة"[3]. والصّورة الفنيّة تعتبر عماد الشّعر، و مقوّما أساسيّا من مقوّماته،إذ لا يمكن أن يتصوّر الباحث نصّا شعريّا دون صورة،بل إنّ الشّعر عمليّة تصويريّة في أساسه،سمته الأوليّة"أن يتضمّن

[1]- محمّد حسن عبد الله،الصورة والبناء الشعري:(د.ط)،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت)،ص32.
[2]- علي الغريب محمّد الشناوي:الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي،ص17.
[3]- المرجع نفسه،ص30.

المعنى وجمال اللّغة،والموسيقى، و أن يعبّر بالصّورة،ويصدر عن تجربة شعوريّة،أو انفعال وجداني"[1] .

لتغدو الصّورة بذلك،وسيلة الدّارس الوحيدة في التّعرف على موهبة الشّاعر،و تجاربه،إذ أنّ كثيرا من الأشياء المألوفة،والعاديّة يتناولها الشّاعر، فيصوّرها تصويرا، يجعل القارئ يحسّ بحدّة هذه الأشياء ،كلّما قرأ هذه الصّورة .

2_الصّورة الفنّية في آراء النّقاد العرب القدامى :

في البداية،يجب أن لا نغفل جهود النّقاد القدامى،في محاولتهم تعريف الصّورة،و تحديد مدلولها،ومعالجة قضاياها.فعلى الرّغم من أنّ الصّورة الفنّية مفهوم حديث،انتقل إلى النّقد العربي الحديث عن طريق التأثر بالمذاهب الغربية،إلّا أنّ هناك من النّقاد العرب القدامى،من تفطّن إلى أهمّيتها،وبحث عنها في كلّ تعبير شعريّ جميل، بيد أنّها من النّاحية الاصطلاحيّة لم تكن مضبوطة،على النّحو الذي هي عليه اليوم.ولم يكن لها مفهوم يحدّد ماهيتها،و إنّما اكتسبت التّعاريف طابع العموم"و ليست الصّورة شيئا جديدا، فإنّ الشعر قائم على الصّورة منذ أن وجد،حتى اليوم،ولكن استخدام الصّورة يختلف بين شاعر و آخر، كما أنّ الشّعر الحديث يختلف عن الشّعر القديم؛في استخدامه للصّورة"[2].

الصّورة الفنيّة _ إذا كموضوع _ طرحت في العديد من المؤلّفات النّقدية القديمة،و ليست بجديدة على نقدنا و نقّادنا،و ارتباط الصّورة بالشّعر،أمر لا يختلف فيه إثنان،إذ أنّ الشّعر قائم على التّصوير منذ القدم،ولم يحصر نقّادنا القدامى،دراسة الصّورة في الأنماط البيانيّة الشائعة،من تشبيه،واستعارة فقط،بل تعدّوها إلى أنواع البديع المختلفة،من جناس،و طباق،و توريّة،و مبالغة،و غيرها من أساليب البديع

[1]- إخلاص فخري عمارة:قضايا شعريّة،(د.ط)،مكتبة الآداب ،القاهرة،مصر،2001م،ص37.
[2] إحسان عبّاس:فنّ الشّعر،ط2دار الثّقافة،بيروت،لبنان،1995،ص23.

المختلفة،وإن كان اهتمامهم أكثر بفنّ التّشبيه، ولعلّهم عدّو الشّاعر شاعرا،لقدرته على الإتيان بالتّشبيه الحسّي الدّقيق،و إذا كان الأمر كذلك،فلماذا ندرس الأشكال المجازيّة في الشّعر من خلال مصطلح الصّورة؟ وليس من خلال التّشبيه أو الاستعارة أو الكناية ؟.

إنّ اختلاف الباحثين في نظرتهم للصّورة،وعلاقتها بالتّراث أدّى بالبعض منهم إلى إنكار فضل القدماء"منهم من يجلب لدراسته أثوابا غربية،و يحاول تطبيقها على النّصوص العربيّة،وهم بذلك عقّدوا مصطلح الصورة،و زادوه خفاءا"[1].

أمّا البعض الآخر، فقد فضّل مصطلح الصّورة على المصطلحات البلاغيّة الأخرى، من تشبيه،و كناية،و استعارة،و مجاز، وعدّ الصّورة"أوسع نطاقا،وأخصب من مجرّد التشبيه أو الاستعارة،و إن أفادت منها فليس بين الصورة إذن ، و بين التّشبيه أو الاستعارة جفوة،فقد يصل التّشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان،إلى درجة من الخصب و الامتلاء و العمق،إلى جانب الأصالة و الابتداع،بحيث تمثّل الصّورة و تؤدّي دورها"[2] .

"لقد كان مصطلح البيان،يهيمن على الحقل البلاغي العربي القديم،و قد سعى العلماء إلى وضع نظريّة له،من مثل كتاب الرّسالة للشّافعي،وغيره كثير،وقد اقترب مفهوم الصّورة إلى حدّ بعيد من البيان، فقد استأثر به البلاغيّون و اعتبروه علما،و أدخلوا فيه التّشبيه،و الاستعارة،و المجاز،والكناية"[3].

كانت الصّورة التّشبيهية _كجزء من التّجربة الشّعرية _ وكملمح من ملامح شخصيّة المبدع،أساسها التّشبيه الذي " يزيد المعنى وضوحا،ويكسبه تأكيدا،ولهذا أطبق جميع المتّكلمين من العرب،والعجم عليه،ولم يستغن أحد منهم عنه،وقد جاء عن القدماء

[1] ـ إبراهيم أمين الزرزموني:الصورة الفنّية في شعر علي الجارم،ص92.
[2] ـ علي الغريب محمد الشناوي:الصورة الشعريّة عند الأعمى التطيلي،ص28.
[3] ـ نصرت عبد الرحمان:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي،ط2،مكتبة الأقصى،عمان،1982م،ص12

و أهل الجاهليّة من كل جبل،ما يستدلّ به على شرفه،و فضله،و موقعه من البلاغة بكلّ لسان"[1].

فلطالما كان سعي الشّاعر،دائما في بناء صوّره الشّعرية ،هو إيجاد نوع من العلاقة بين الفنّ و الواقع ، ومن أجل ذلك يتوسّل بالتّشبيه لخلق هذه العلاقة،والتّشبيه على حدّ قول عبد القاهر الجرجاني"علاقة تجمع بين طرفين متمايزين،لاشتراك بينهما في الصّفة نفسها،أو في حكم لها،و مقتضى"[2]

والتّشبيه بهذا المعنى،علاقة تقوم على المقارنة بين شيئين،إمّا لإتحادّهما في الصّفة أو لاشتراكهما فيها"وهذه العلاقة تستند إلى مشابهة حسّية،وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني الذي يربط بين الطّرفين المتقاربين،دون أن يكون من الضّروري أن يشترك الطّرفان في الهيئة المّادة ،أو في كثير من الصّفات المحسوسة"[3].

و أهمّية التّشبيه واضحة من خلال تفضيل النّقاد القدامى للتّشبيه ، و اعتباره اللّون الذي جاء في كثير من أشعار الأوائل وكلامهم،و كما أنّهم لمسوا فيه القدرة على توفير الومضة الجماليّة السّريعة التي أحيوها "فالفتنة بالتّشبيه فتنة قديمة،بل إنّ البراعة في صياغته اقترنت _لدى بعض الشّعراء الأوائل_ بالبراعة في نظم الشّعر نفسه"[4]، فقد تفنّن النّقاد قديما بالتّشبيه، و علّقوا عليه أهميّة كبيرة،و جعلوه مقياسا للشّاعرية والنّبوغ.

[1]- أبو هلال العسكري:الصّناعتين،الكتابة والشعر،تحقيق:مفيد قميحة،،ط1،دار الكتب العلمية بيروت،لبنان،1981م، ص61.
[2] - عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة،تحقيق،هـ،ريتر،ط2،مكتبة المتنبي القاهرة ،مصر،1989م،ص235.
[3]- جابر عصفور:الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ط3،المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان،1992م،ص188.
[4]- المرجع نفسه،ص،127.

غير أنّ هنالك فرق بين التّشبيه والتّمثيل، يحدّده عبد القاهر الجرجاني بقوله:"إعلم أنّ التّشبيه عامّ،و التّمثيل أخصّ منه،فكلّ تمثيل تشبيه،و ليس كلّ تشبيه تمثيل"[1].

و بالرّغم من تفضيل القدماء للتّشبيه، ومن تأكيد البلاغيّين على أنّ الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه ، إلاّ أنّ الإستعارة قد تسيّدت فنون البيان جميعها، لما لها من قدرة على تشبيه الإيجاز،و قدرة على الإدماج،و مزج المتناقضات،و إبداع المعنى في صورة جديدة، فكانت الوسيلة الأولى التي يحلّق بها الشّعراء إلى سماوات من الإبداع، فهي عند أبو هلال العسكري" نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض"[2].

ويأتي عمق الاستعارة ،وسطحية التّشبيه من أنّ المجاز أحد أدوات التّعبير الشّعري،يشمل الصّور البيانية،من تشبيهات،و استعارات،و كنايات،و هذه العبارات المجازية ،هي العبارات الشّعرية في جوهرها الأصيل.

وقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله "المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه،إذا تعدّاه، وإذا عدل باللّفظ عمّا يوجبه أصل اللّغة، وصف بأنّه مجاز على معنى أنّهم جازوا به موضعه الأصلي،أو جازهم مكانه الذي وضع فيه أوّلا"[3].وتكمن بلاغة المجاز في اعتماده الخيال،وجمال التّصوير"المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة لما فيه من خيال،و جمال و تصوير"[4].

[1]- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،ص80-81.
[2]- أبو هلال العسكري:الصّناعتين،ص268.
[3]- عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة،ص 356.
[4]- كمال حسن البصير:بناء الصّورة الفنّية في البيان العربي،(د.ط)،مطبعة المجتمع العلمي العراقي،بغداد ،1987م ،ص264.

ومن الأنواع البلاغية في الصّورة نجد الكناية، التي عرّفها عبد القاهر الجرجاني" الكناية أن يريد المتكلّم إثبات معنى من هو تاليه،وردفه في الوجود،فيومئ إليه و يجعله دليلا عليه "[1].

ومن هنا تحمل الكناية معنى الخفاء ، و شيئا من الغموض و ليس المقصود – هنا – الغموض المؤدّي للعماء و الضبابيّة ،والتّوهان، ولكنّه خفاء بنّاء،يجعل المتلقّي يعمل فكره،وعقله حتّى يصل لعمق الصّورة .

و في الكناية مدلولان: " مدلول أوّل،و يمثّله المعنى الحسّي القريب،و غالبا لا يكون هو المقصود، ثم مدلول ثان،بعيد المعنى،و غالبا هو المقصود"[2].أي أنّ المعنى المباشر قد يكون قاصرا،وأمام ذلك يضطرّ الأديب لاستخدام المجاز،أو الإخفاء و السّتر فيكون موقعه في النّفس أجلّ و ألطف.

في حين أنّ فرنسوا مورو، في كتابه" البلاغة المدخل لدراسة الصّورة البيانيّة "، يعتبر الصّورة الفنيّة طريقة للكلام و يرى بأنّه" إذا كان دارسوا الصّورة قد رأوا في الإستعارة الأداة البارزة،و ميّزوها عن باقي الصّور الأخرى، لكونها برهنت دون كل الصّور البلاغية الأخرى القديمة،عن كونها توفّر عطاء لأجل إدراجها،فمن رؤية دينامية جديدة للغة الرّؤية الخاصّة بالشعر الحديث،فإنّنا لا يمكن أن ننكر وجود محسّنات أخرى تسمىّ صورا،كالشبيه ،والكناية ،والمجاز المرسل"[3].و بالتّالي فإنّ "مورو" في تصوّره للصّورة الفنّية،لم يتعدّ الظّواهر البلاغية المعروفة منذ القديم.

وممّا يستوجب تأكيده،أنّ مصطلح الصّورة الفنّية بالصيّاغة الحديثة،كان غائبا في تراثنا النّقدي والبلاغي،وهذا ما يقرّره العديد من النّقاد،و" جابر عصفور " على رأس

[1]- عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز،تحقيق محمّد التّنجي،ط2،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1997م،ص66.
[2] - إبراهيم أمين الزرزموني:الصورة الفنيّة في شعر علي الجارم،ص177.
[3]- أحمد الطّرّيسي:النّص الشعري بين الرّؤية البيانية والرّؤية الإشاريّة،(د.ط)،الدار المصريّة السّعوديّة،القاهرة،مصر ،2004م،ص99.

هؤلاء.إلاّ أنّ هذا لا ينفي أنّ نقدنا عالج " قضيّة الصّورة الفنّية"معالجة تتناسب مع ظروفه التّاريخية و الحضارية، فاهتّم كلّ الاهتمام ، بالتّحليل البلاغي للصّورة القرآنية وتمييز أنواعها،وأنماطها المجازية،و ركّز على دراسة الصّورة الشعرية عند الشعراء الكبار،أمثال أبي تمام،والبحتري، و ابن المعتزّ،وانتبه إلى الإثارة اللاّفتة التي تحدثها الصّورة في المتلقّى،وقرن هذه الإثارة بنوع متميّز من اللّذة،والتفت نوعا ما إلى الصّلة الوثيقة بين الصّورة و الشّعر"[1].

لعلّ التّحديد التّاريخي لوضع المصطلح،هو ضرورة منهجية، فقد بدأ الحديث عنه _مصطلح الصّورة _مع بداية تفسير أوّل نصّ نثري معجز في العربية،وهو القرآن الكريم بين أهل السّنة من المفسّرين بالمأثور، والمعتزلة المفسّرين للقرآن بالرّأي،وقد استحوذ القرآن على الأفئدة" ولم يكن القدماء من النّقاد العرب،و جهابذة الكلام،يصطنعون الذّوق و الانطباع طورا،والأدوات البلاغيّة التّقليديّة،القائمة على الاستعارة،والمجاز العقلي،والكناية ،والتّشبيه،والمحسنات اللّفظية بوجه عام،طورا آخر"[2]

ولمّا كان كلّ جديد يقابل بالنّقد و بالرّفض أحيانا،فإنّ وفود هذا المصطلح _الصورة _من منظومة غير منظومتنا، قد أحدث خلخلة ذهنية و تساؤلات عدّة،صورة لأيّ شيء ؟ أو هو صورة للعالم الخارجي أم صورة للعالم الباطني للشعر؟

وعسى بعودتنا إلى بعض النّصوص النّقدية القديمة،أن نتمكّن من جمع خيوط هذه القضيّة في تراثنا النّقدي والبلاغي .وأبو عثمان عمر و بن بحر الجاحظ (ت255ه)، قد أشار إلى الصّورة من خلال مفهومه للشّعر،وأهمّ الخصائص التي ينبغي أن تتوفّر في العمليّة الإبداعيّة،فاعتبر أنّ" المعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها

[1]- جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب،ص8.
[2]- عبد الملك مرتاض:بنية الخطاب الشّعري،دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمينة،ط1،دار الحداثة،بيروت،لبنان ،1986م،ص71.

العجمي،و العربي، و البدوي،والقروي،و إنّما الشّأن في إقامة الوزن و تمييز اللفظ ، و بسهولة المخرج و في صحة الطّبع ، وجودة السّبك ، فإنّما الشّعر صناعة ، و ضرب من الصّيغ ، و جنس من التّصوير "[1].

والجاحظ في هذه العبارة، قد أكّد على أهميّة اللّفظ،و لكن ليس معنى هذا ، أنّه نفى دور المعنى،المعنى موجود لكنّه صبّه في أفكار بطريقة حسنة،تجعل المعنى لطيفا،وجميلا وهو ما قصد إليه الجاحظ،لا يعني بقوله المعاني مطروحة في الطّريق و لكنّه يقول أنّ هذا لا يعطي أهميّة للمعنى،وفي تصوّره للعمليّة الشّعرية،اعتبر التّصوير ركنا أساسيّا فيها، وهو بهذا قد تنبّه إلى أهمّية تقديم المعنى بشكل حسّي وهو المقصود من التّصوير، وهو بذلك "يطرح لأوّل مرّة في النّقد العربي فكرة الجانب الحسّي للشّعر،و قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي،وهي فكرة تعدّ المدخل الأوّل أو المقدّمة الأولى، للعلاقة بين التّصوير و التّقديم الحسّي للمعنى"[2]. فالجاحظ و إن لم يطوّر هذه الفكرة ، إلاّ أنّه استطاع لفت الانتباه إلى التّصوير الأدبي،و دوره في أداء المعنى عند النّقاد المتأخّرين.

والصّورة لا تكتسب فاعليّتها من مجرد كونها صورة ، و إنّما يميّزها كحادثة ترتبط نوعيّا بالإحساس. فالشّاعر حينما يستخدم الكلمات الحسيّة بشتّى أنواعها،لا يقصد أن يمثّل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل تمثيل تصور ذهني معيّن،له دلالته وقيمته الشّعريّة.

إنّ نقادا من أمثال الرّماني،و ابن جنّي ،والعسكري،أثناء بحثهم في مكمن إعجاز القرآن،تناولوا مختلف الأوجه البلاغيّة التي حواها النّص القرآني، باعتبارها تشكّل جانبا من جوانب قضيّة الإعجاز القرآني،لما توفّره من تقديم للمعاني على أوجه

[1]- الجاحظ:الحيوان،تحقيق:يحي الشامي،(د.ط)،دار ومكتبة الهلال،بيروت،لبنان،2003م،ص408.
[2]- جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص260.

مخصوصة للمتلقّي" و رأى الرّماني أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات،و التّشبيهات القرآنية على التّأثير،يرتد إلى تقديم المعنى للحوّاس،لقد لاحظ أن النّقلة _في الاستعارة القرآنية _تبدأ من المعنوي العقلي،وتنتهي إلى الحسّي العيني الذي يعرض المعنوي من خلاله"[1].

وانطلاقا من نّظرته هذه،تناول بالتّحليل مختلف الاستعارات القرآنية مبيّنا أنّ فاعليّتها و تأثيرها ناتج عن تقديمها للمعنوي على شكل محسوس، فرأى أن قوله تعالى: (فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءًا مَنْثُورًا)، [الفرقان:الآية 23] ،أبلغ لأنّه " بيان قد أخرج مالا تقع عليه حاسّة،إلى ما تقع عليه حاسة "[2].

و النّظرة نفسها،تناول بها التّشبيه فاعتبر أنّه يعمل على تقريب المعنى من خلال تقديمه على شكل محسوس،وبالتّالي فإنّ فكرة التّصوير لدى الرّماني تمثّلت في نقل المعاني العقليّة إلى أنماط محسوسة،يمكن إدراكها بصريّا .كما تناول ابن جنّي فكرة التّقديم الحسّي للمعنى،و فرّق بين الحقيقة و المجاز في كتابه " الخصائص"،و بيّن فيه مزيّة الصّورة البيانيّة،وقدرتها على التّأثير في المتلقي،من خلال شرحه لقوله تعالى: ((وَأَدْخَلْنَاهُ فِي رَحْمَتِنَا إِنَهُ مِن الصَّالِحِين))[الأنبياء : الآية 75]، معتبرا أنّه مجاز يقوم على أساس تشبيه الرّحمة،والتي هي شيء معنوي لا يمكن دخوله بشيء محسوس،وقد عمل المجاز،هنا على تأكيد المعنى" لأنّه أخبر عن الغرض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعال بالعرض و تفخيم له،إذ صيّر إلى حيّز ما يشاهد و يلمس و يعاين"[3] .

وإذا كان مصطلح " الصّورة " لم يظهر جليّا عند الرّماني و ابن جنّي، فإن أبا هلال العسكري (ت395ه)، في كتابه الصّناعتين،قد استخدم المصطلح في تبيّنه لحدّ

[1] ـ جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب عند العرب،ص260.
[2] ـ المرجع نفسه،ص262.
[3] ـ ابن جنّي:الخصائص،تحقيق عبد الحميد هنداوي،ط1،دار الكتب العلميّة،بيروت ،لبنان،2001م،ص209.

البلاغة و ذلك في قوله " والبلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكّنه في نفسه،كتمكنه في نفسك،مع صورة مقبولة،و معرض حسن،و إنّما جعلنا حسن المعرض، و قبول الصّورة شرطا في البلاغة "[1]

فمفهوم التصوير الذي رأيناه عند الجاحظ، يبدو واضحا عند العسكري،من خلال استخدامه لمصطلح "الصّورة" في حد ذاته،كما عمل أيضا على التّوفيق بين فكرة التّصوير في الشّعر و أثر الاستعارات القرآنية،و بلاغتها من خلال تقديمها للمعنى على شكل محسوس،فالعسكري حاول الإفادة من مبدأ التّصوير عند الجاحظ،و مختلف تطبيقات الرّماني على القرآن الكريم" بل إنّ أغلب الآيات التي يتوقّف عندها هي _بعينها _التي توقّف عندها الرّماني،لكن اللاّفت عند العسكري،أنه يلحّ على التّقديم البصري للمعنى،أكثر ممّا يفعل الرّماني"[2] .

لقد فسّر العسكري بلاغة بعض الآيات القرآنية،التي يستشهد بها بإخراج ما لا يرى ، أي أن بلاغتها تعود إلى تقديم المعاني على شكل محسوس، يمكن إبصاره ،وذلك في فصل بعنوان " الاستعارة و المجاز "، فقوله تعالى:((فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِم وَاشتَرُوا به ثَمَنًا قَلِيلًا فَبِيسَ مَا يَشتَرُون))،[آل عمران: الآية 187]،" حقيقته غفلوا عنه ،والاستعارة أبلغ ،الآن فيه إخراج مالا يُرى "[3].

والشّيء نفسه في قوله تعالى:((اَوَ_آوِي إلَى رُكنٍ شَدِيد))،[هود : الآية 80]،" أي إلى معين والاستعارة أبلغ لأن الرّكن مشاهد،والمعين لا يشاهد من حيث أنّه معين"[4] .

---

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين،ص19.
[2]- جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص264.
[3]- أبو هلال العسكري:المرجع السابق،ص302.
[4] - المرجع نفسه،ص303.

و ينبغي أن ننتبه،إلى استخدام العسكري لمصطلح الصّورة،و ذلك لتعمّده الإشارة إلى جانب التّصويري والبصري بتقديم المعاني على شكل محسوس، وهو مردّ بلاغة الآيات السّابقة في نظره.

كما أنّ فكرة " التّصوير " لدى الزّمخشري،تبدو أكثر وضوحا و تميّزا،" لقد ساعده _على ذلك _أنّ فكرة التّصوير نفسها،أثريت ثراءا ملحوظا،نتيجة لتطبيقها على الشّعر و ربطها بالتّخييل الشّعري،خاصّة في القرن الخامس ،و كأنّ الدّراسات القرآنية، بعد أن أسهمت في إنضاج فكرة التّقديم الحسّي للشّعر،عادت لتتأثّر بدراسات الشّعر،وتعميق بإفادتها من هذه الدّراسات،فهمها لفكرة التّقديم في القرآن "[1].

وإذا كان الرّماني،وغيره من النّقاد ممّن تبعه في منهجه، قد نظروا إلى التّصوير من منظور ضيّق باقتصارهم على أمثلة التّشبيه والاستعارة في الآيات القرآنية، فإنّ نظرة الزّمخشري ،كانت أشمل وخاصّة أنه تناول البلاغة القرآنية بالدّراسة ،و حاول إثبات مردّها إلى الأسلوب القرآني،هذا الأسلوب الذي يعتمد على التّصوير في معظمه فيخاطب الخيال ،مثلما يخاطب العقل، ومن هنا تبلور طرح الزّمخشري لفكرة "التّصوير " و كساها بألفاظ و مصطلحات دلّت على عمق مفهومه لهذه القضيّة،ولكن ينبغي الإشارة إلى أنّه:"ما كان يمكن للزّمخشري أن يستخدم مصطلحات مثل التّدوير و التّخييل،و التّمثيل ، ويعي الأساس الفنّي الذي تقوم عليه،و يطبّقها على الصّور القرآنية،لو لم يفد من الإنجازات الإيجابية،و السّلبية لمن سبقوه،طوال القرنين الرّابع و الخامس للهجرة"[2]،وهو بذلك قد بيّن أنّ الأسلوب التّصويري الذي انطوى عليه القرآن الكريم،أوسع من أن يحصر في التّشبيه والاستعارة .

[1] ـ جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص265.
[2] ـ المرجع نفسه،ص 266.

وقد حرص الزّمخشري في تفسيره لبعض الصّور القرآنية،على أبعاد جانب البحث في الحقيقة،و المجاز،و التّركيز على كيفية تقديم هذه الصّور وطريقة تمثيل المعاني للمتلقّي ،ففسّر قوله تعالى:((وَالأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتَه يَوْمَ القِيَامَة وَ السَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيمِينِه سُبْحَانَه وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُون)) [الزمر : الآية 67]،بقوله: " و الغرض من هذا الكلام _ إذا أخذته كما هو بجملته و مجموعه _تصوير عظمته و التّوقف على كنه جلاله لا غير، من غير ذهاب بالقبضة و إلاّ باليمين إلى جهة الحقيقة،أو جهة المجاز"[1]

وقد يتبادر إلى الذّهن أنّ الصّورة الشعريّة ،تعبير مجازي ،غير أنّها كما تجيء في تعبير مجازي، تأتي أيضا في شكل تعبير حقيقي، وقضيّة الحقيقة و المجاز في أسلوب القرآن شغلت أذهان العلماء،والنّقاد العرب ردحا من الزّمن،و لهذا وجدنا الزّمخشري قد ركّز على هدف محدد،وهو التّأكيد على بلاغة القرآن الكريم،وردّها إلى الأسلوب التّصويري الذي تجسّد في أشكال متعددة،لم تقتصر على التّشبيه و الاستعارة فقط،بل على التّمثيل والتّصوير،و التّخييل أيضا، فقد يتجلّى الأسلوب التّصويري" بتقديم المعنوي المجرّد من خلال الحسّي العيني،وهذا أمر يتمّ عن طريق إحلال طائفة من الصّور الحسّية،محلّ طائفة من المعاني المجرّدة،تمثيلا لتلك الأخيرة،وتمكينا لها من أن تتصوّر وتتخيّل في ذهن المتلقّي،على أساس أنّ المفروضات يمكن أن تتخيّل في الذهن كما تتخيّل المحققّات"[2].

ولم ينحصر مجال الدّراسات البلاغيّة في النّص القرآني فحسب،و إنّما تجاوزته لتتناول النّصوص الأدبيّة كحقل تطبيقي _بالدّرجة الأولى _ لما تمّ التّوصل إليه في البحوث القرآنية،وقد لا نبتعد عن الصّواب إذا اعتبرنا أنّ القرآن الكريم _ومختلف

[1] للزّمخشري:الكشاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،(د.ط)،دار الفكر للطباعةوالنّشر،بيروت، لبنان،1983م ،ص408.

[2] ـ جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص268.

القضايا التي انبثقت عنه و المتعلّقة بلغته و أسلوبه و إعجازه _قد شكّل المناخ الذي وجدت فيه البلاغة العربيّة لتزدهر فيما بعد،مع النّصوص الأدبيّة سواء أكانت شعريّة أو نثريّة،ولكن هذا لا ينفي نوعا من التّداخل الحاصل _بين الدّراسات البلاغيّة القرآنية من جهة و الشّعرية من جهة أخرى _في الوقت نفسه.

ونلمس هذا التّداخل بشكل لافت،أثناء البحث في جذور قضيّة الصّورة الفنيّة في موروثنا البلاغي،إذ أنّ النّقاد القدامى لم يكتفوا بالحديث عن التّصوير في القرآن الكريم،بل تناولوا الفكرة بالتّمثيل لها في النّصوص الشّعرية مؤكدّين بذلك على أنّ الوضوح و التّأثير في ذهن المتلقّي،يتّم من خلال تقريب المعنى له، بالاعتماد على جانب التّصوير و التّقديم الحسّي لهذا المعنى، ومن هنا وجدنا الرّماني يتحدّث عن بلاغة التّشبيه،والاستعارة لكونهما" يُخرجان الأغمض إلى الأوضح ،و يقرّبان البعيد"[1].

كما أشار الرّماني إلى اعتماد التّصوير لا يكون بليغا و مفيدا،إذا انتقل بالمعنى،من الوضوح إلى الغموض،ومن هنا عاب على بعض شعراء عصره :

صدغه ضدّ خدّه مثل ما الوعد إذا ما اعتبرت ضدّ الوعيد

من قبل أنّه شبّه الأوضح بالأغمض،وما تقع عليه الحاسّة بما لا تقع عليه وكذلك قوله :

وله غرّة كلون رحال فوقها طرّة كلون صدور[2].

وقد أثّر الرّماني بفكرته هاته،فكان له الفضل في انتشارها لدى النّقاد من بعده،فأبو هلال العسكري مثلا،لا يكاد يضيف كما قاله الرّماني،وإنّما حاول التّأكيد عليه

[1] ـ إبن رشيق:العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده،تحقيق:عبد الحميد هنداوي،ط1،المكتبة العصرية،بيروت،لبنان، 2001م،ص252.
[2] ـ المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

من خلال تطبيقه على نصوص شعريّة،ففي حديثه عن الحقيقة التي اعتبرها أصل الدّلالة على المعنى في اللّغة،يفسّر قول امرئ القيس :

وقد أغتدي و الطيّر في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد .

بأنّ:"الحقيقة مانع الأوابد من الذهاب و الإفلات،و الاستعارة أبلغ،لأنّ القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف،لأنّك تشاهد ما في القيد من المنع،فلست تشك فيه، وكذلك قولهم:هذا ميزان القياس،حقيقته تعديل القياس،والاستعارة أبلغ؛لأنّ الميزان يصوّر لك التّعديل حتّى تعاينه،وللعيان فصل على ما سواه "[1] .

أمّا المرزوقي فقد انتبه إلى أهمّية الصّورة في ترسيخ المعنى المراد،في ذهن المتلقّي،ولكن دون الإفصاح عمّا نسمّيه اليوم" بالصورة الفنّية "،إذ اكتفى كباقي نقاد عصره باستخدام مصطلح" التّصوير" فيقول :" و هذا التّشبيه يجري مجرى التّصوير"[2].

إذن،لقد أخذت فكرة التّصوير و التّقديم الحسّي حيّزا من مؤلفّات النّقاد القدامى،وإن اختلفت درجة الوعي لديهم حول هذه القضيّة،إلّا أنّ التميّز والتّطور في الطّرح نجده مع عبد القاهر الجرجاني (ت471ه)،ولقد أفاد عبد القاهر من جهود سابقيه،فكان مخزونه الثّقافي والبلاغي واسعا ومتنوّعا،و بالتّالي اتّسم عرضه لفكرة التّصوير بالنّضج والوعي والإلمام.

وقد استخدم الجرجاني مصطلح الصّورة و بيّن أنّها _الصّورة _الشّكل الذي تصبّ فيه المعاني،سواء أكانت حقيقية أم مجازية،فتصوير المعاني عنده يعني أن يصوغها الأديب،و ينّظمها،و يشّكلها على هيئات معيّنة،هي أساس التّفاضل والتّمايز،يقول:" و أعلم أنّ قولنا الصّورة،إنّما هو تمثيل،و قياس لما نعلمه بعقولنا،على

[1]- أبو هلال العسكري:الصناعتين،ص298.
[2]الطّاهر حمروني:منهج أبي علي المرزوقي، في شرح الشّعر،(د.ط)،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر ،1985م، ص229.

الذي نراه بأبصارنا،،فلّما رأينا البيونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصّورة،فكان بين إنسان من إنسان،وفرس من فرس،بخصوصيّة تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك"[1].

كما انتبه الجرجاني إلى مسألة التّصوير،وأثرها في المتلقّي،من خلال التّشابه الذي لاحظه بين الشّعر،والرّسم" فالأثر النّفسي الذي ينتجه الشّعر،سببه الأثر النّفسي الذي يخلّفه الرّسم فكلاهما يؤثّر في المتلقي ،ويثيره ، ويؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل التّلقي،ويغشاه ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يكفي شأنه "[2].

فالتّأثير في المتلقي،هو هدف و غاية الشّاعر و الرّسام على حدّ سواء وإن اختلفت وسائل كلّ منهما،بين ألفاظ و معان،ينّظمها الشّاعر في صور يبينها،أو ألوان و أصباغ يستعملها الرّسام لتشكيل صور بديعة متنّوعة.

على أنّ الباقلّاني كان من السبّاقين ،إلى الإشارة لفكرة التّصوير في الشّعر،ونقله مختلف المعاني و الأغراض القائمة في النّفس،من خلال تشبيه الكلام بالرّسم،ويقول في ذلك:" وقد شبّهوا النّطق بالخطّ،والخطّ يحتاج مع بيانه إلى رشاقة،و صحّة،و لطف،حتى يحوز الفضيلة و يجمع الكمال،و شبّهوا الخطّ،والنّطق بالتّصوير،و قد أجمعوا أنّ من أحذق المصوّرين،من صوّر لك الباكي المتضاحك،والباكي الحزين ،والضاحك المتباكي،و الضّاحك المستبشر"[3].

على أنّ أسبقيّة الباقلاّني،كانت بشكل مختصر،مقارنة مع الجرجاني،الذي لامس طرحه أهمّ عنصر ينبني عليه التّصوير،هو عنصر" التّخييل "و إن كانت تشكل _هذه الرؤية _ملامح أفكار،و فلسفة أرسطو،فتبدو واضحة فيما يتعلق بالتّصوير،والتّخييل

[1]- عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص369.
[2]- جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التراث النقدي ي والبلاغي عند العرب،ص291.
[3]- الباقلاّني: إعجاز القرآن،تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي،ط1،دار الجيل،بيروت،لبنان،1991م،ص171.

والتّشابه بين الشّعر،و الرّسم" ولعلّ في مثل هذه الإشارة،ما يرينا أنّ العلاقة بين التّصوير و التّقديم الحسّي للمعنى في الشعّر،قد أخذت تزداد عمقا،واتّساعا نتيجة إفادة البلاغيين،و النّقاد من أنواع الثّقافة الشّائعة في عصرهم،خاصّة ما يتّصل منها بالموروث اليوناني"[1].

لقد أحدث مفهوم الخيال،نقلة نوعيّة في نظر النّقاد و البلاغيين العرب،لماهية الشّعر عموما،والصّورة على وجه الخصوص،و كان حازم القرطاجنّي،من أبرز من ارتقوا بمفهوم الشّعر،انطلاقا من استيعابه للخيال،و للدّور الذي يلعبه في العمليّة الإبداعية،وعلى هذا الأساس عرّف الشّعر بقوله:" كلام موزون و مقفى،من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد من تحبيبه إليها،ويكرّه إليها ما قصد إلى تكريهه،لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه،بما يتضمّن من حسن تخييل• له و محاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام،أو بقوّة شهرته،أو بمجموع ذلك"[2]،في هذا إشارة إلى الأثر النّفسي الذي يخلّفه النّص الشّعري لدى المتلقّي،هذا الأثر الذي يبحث الشاعر عن سبل تحقيقه،فيوظّف الخيال الذي تتبني عليه الصّورة لضمان تحقيقه.

إنّ الرّؤية الجديدة لمفهوم الصّورة لدى القرطاجني،اشتملت على دلالات نفسيّة وذهنيّة، نلمس ذلك في قوله:"إنّ المعاني هي الصّور الحاصلة في الأذهان،عن الأشياء الموجودة في الأعيان،فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن،فإنه إذا أدرك،حصلت له صورة في الذّهن تطابق لما أدرك منه"[3].

---

[1]- جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص283.

•التّخييل:تأليف صورة ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة،وإن لم نعبّر عن شيء حقيقي موجود،والمخيلة قوّة تصرّف في الصّور الذهنيّة بالتركيب،والتحليل،والزيادة والنّقص.للإطلاع أكثر.يرجى العودة إلى كتاب مجدي وهبة:معجم مصطلحات الأدب،دط،مكتبة لبنان،1974م،ص39.

[2]- حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة،ط3،دار الغرب الإسلامي،بيروت ،لبنان ،1980م،ص71.

[3]- حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص18.

و يبدو جليّا،أنّ القرطاجنيّ " يستخدم مصطلح "الصّورة "بمفهوم مخالف لما كنّا نراه من قبل،فلم تعد الصّورة عنده تشير إلى مجرّد الشّكل،أو الصّياغة فحسب،و لم تعد تحوم حول مفهوم التّقديم الحسّي،وإنّما أصبحت محدّدة في دلالة سيكولوجية خاصّة،تترادف مع الاستعارة الذّهنية لمدرك حسّي،عاب عن مجال الإدراك المباشر"[1].

وربّما لا نبالغ إذا اعتبرنا أنّ نظرة القرطاجنّي للصّورة،هي ذروة ما توصّل إليه العقل العربي القديم من نتاج تراكمات بلاغية،و نقدية،و فلسفية .

نستطيع أن نلامس _بعد هذه الوقفة على مفهوم الصّورة في النّقد القديم _فترة المخاض التي مرّ بها تشكل رؤية خاصّة حول هذه القضيّة،ولا ينبغي أن نهمل الإشارة إلى أنّ مفهوم الصّورة في الدّراسات القديمة _كما رأينا _تتميّز بعدم الوضوح تارة، وبعدم الإلمام تارة أخرى،ومع أن قضية الصورة و التّصوير أخذت حيّزا معتبرا في المؤلّفات النّقدية القديمة إلّا أنّ مصطلح "الصّورة الفنّية " لم يحدد،و لم يضبط .

3_ أهميّة الصّورة الفنّية في النّقد العربي الحديث :

إذا كان المفهوم القديم،قد اقتصر على التّشبيه و الاستعارة،و جميع أشكال المجاز، و البديع،فإنّ المفهوم الجديد يوسّع في إطارها،فلم تعد الصّورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح،بل قد تخلو الصّورة _بالمعنى الحديث_ من المجاز أصلا فتكون عبارات الشّاعر حقيقية الاستعمال،تشكّل في مجملها خيالا خصبا،لأنّ الشّاعر" لا يحتاج بعدا ولا إعرابا،ولا تغلغلا في عوالم غربية،وإنّما يحتاج إحساسا عميقا بواقعنا،وحياتنا،و حياة الكون من حولنا،وما انبثق فيه من أسرار لا حصر لها،و حسبه

[1] جابر عصفور:الصّورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب،ص299.

أن يؤلّف من ذلك كلّه تجربة تجمع أشتاتا منه،في رباط محكم يوثقه خيال حيّ،نشط، يعرضها في خلق جديد، فنقول:"إنّه خيال رائع بديع"[1].

وعليه فإنّ الصّورة الحديثة،وثيقة الارتباط بالخيال،و أيّ مفهوم للصّورة الفنّية لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس مكين،من مفهوم متماسك للخيال الشّعري،وبذلك فإنّ الصّورة الحديثة،تبقى مجرّد شعور وجداني غامض بغير شكل،ولا ملامح، غير أنّها تبقى دوما موضوعا مخصوصا بالمدح و الثّناء"إنّها وحدها التي حظيّت بمنزلة أسمى من أن تتطلّع إلى مراقيها الشّامخة،باقي الأدوات التّعبيرية الأخرى.والعجب أن يكون هذا موضع اتّفاق بين نقّاد،ينتمون إلى عصور،و ثقافات،و لغات مختلفة"[2].

والاهتمام بموضوع الصّورة الفنّية واضح،من كمّ الدّراسات"التي اتّخذت الصّورة عنوانا لها،وكانوا من قبل لا يتجاوزون في دراستها على فصل واحد،داخل دراسات عديدة"[3].

وقد قسّم إبراهيم أمين الزّرزموني،هذه الدّراسات إلى ثلاثة أقسام :

1- "بعضها بالغ في الغرابة،ونفى عن التّراث معرفته بالصّورة .

2- بعضها _على قلّته _تعصّب للقديم .

3- والاتّجاه الثّالث توسّط أصحابه فأبانوا فضل القدماء و استفادوا من المناهج الحديثة "[4].

[1]- شوقي ضيف:في النقد الأدبي، ط6 ،دار المعارف،القاهرة،مصر،(د.ت)،ص174.

[2]- الوليّ محمّد:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي,ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان ،1990م ،ص07.

[3]-إبراهيم أمين الزّرزموني:الصورة الفنّيّة في شعر علي الجارم،ص97.

[4]- المرجع نفسه،ص97.

وقد أشار إلى هاته الدّراسات في كتابه"الصّورة الفنّية في شعر علي الجارم" ففي القسم الأول ذكر{دراسة مصطفى ناصف _الصّورة الأدبيّة،دراسة نعيم اليافي _تطوّر دراسة الصّورة الفنّية في الشّعر العربي الحديث،دراسة نصرت عبد الرحمان _الصّورة الفنّية في الشّعر الجاهلي، في ضوء النّقد الحديث،دراسة علي البطل _الصّورة الشّعرية في الشّعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري}،وقصد بالقسم الثاني {دراسة حسن البصير،بناء الصّورة الفنّية في البيان العربي}،أمّا القسم الثالث،وقد أشار إلى{دراسة علي إبراهيم أبو زيد _الصّورة الفنّية في شعر دعبل الخزاعي،دراسة مصطفى السّعدني _التّصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل،دراسة محمّد حسن عبد الله بعنوان "الصورة و البناء الشّعري"}.

لقد بدأ النّقد في العصر الحديث،يؤسّس لمفهومه عن الصّورة الفنّية انطلاقا ممّا حوته المؤلّفات العربيّة القديمة،و ممّا وفد إليه من النّقد الغربي،غير أنّ "ريتا عوض" قد حدّدت الآفة الحقيقيّة التي وقع فيها النّقد الحديث بقولها:"والآفة الحقيقيّة هي استيراد المناهج،والآراء الجاهزة بدون حسّ نقدي حقيقي وبدون استيعاب لخصوصيّة التّراث الشّعري العربي،وبدون الأخذ بحقيقة لا تقبل الجدل وهي:أنّ أيّة دراسة نقديّة،أو تحليل لعمل شعريّ محكوم عليه بالإخفاق"[1].

إنّ النّظرة النّقدية الحديثة،قد تجاوزت المفهوم البلاغي القديم،فيما يتعلّق بالصّورة، وقد تولّدت هذه النّظرة،نتيجة الفهم الجديد لوظيفة الشّعر،الذي كان وراء قيّام صورة فنّية على حدود مغايرة،فأصبحت" ركنا شعريّا ملازما لكلّ شعر أصيل،ليس فقط على صعيد البناء أو الشّكل بل _أيضا_على صعيد الرّوح أو المادّة الشعريّة،أي أن الصّورة ليست _فقط_طريقة تعبيريّة بل إنّها _أيضا _طريقة تفكير"[2].

[1]- ريتا عوض:بنية الشعر الجاهلي،الصورة الشعرية لدى امرئ القيس،ط1،دار الآداب،بيروت،لبنان،1992م،ص18.
[2]- ساسين عسّاف:الصورة الشّعريّة وجهات نظر عربيّة وغربيّة،ط1،دار مارون عبّود،بيروت،لبنان،1985م،ص116.

ومن هنا تتجلّى قدرة الصّورة الفنّية،على نقل ما يختلج في ذات الشّاعر من أفكار و عواطف،و إن كان الشّعور مكوّنا من مكوّنات الصّورة،فإنّ هذا "الشّعور يظلّ مبهما في نفس الشّاعر،فلا تتّضح له،إلّا بعد أن يتشكّل في الصّورة _ولا بدّ أن يكون للشّعراء قدرة فائقة على التّصوير تجعلهم قادرين على استنكاه مشاعرهم واستجلائها"[1].وبهذا أصبح توظيف الصّورة في النّص الشّعري،مكسبا جماليّا و دلاليّا على حد سواء، وهو ما أقرّه محمّد غنيمي هلال،عندما اعتبر أنّ:"الوسيلة الفنّية الجوهريّة لنقل التّجربة،هي الصّورة في معناها الجزئي،و الكلّي،فما التّجربة الشّعرية كلّها إلّا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئيّة"[2].لأنّ غاية الشّاعر في النّهاية هي إيصال معانيه،و أفكاره للمتلقّي،وبالتّالي التّأثير فيه،فقد بحث عن أنجح الطّرق لبلوغ هذه الغاية،ومن هنا حرص على أن يقدّم مضامين أشعاره في قوالب يسهل على السامع،والمتلقّي عموما تصوّرها.

إنّ الصّورة هي"وسيلة الأديب لتكوين رؤيته،و نقلها للآخرين،وهي استدعاء للألفاظ و العبارات،و الحقيقة ، و الخيال،و الموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشّاعر ووجدانه"[3].

وانطلاقا من التّناسق و التّجانس،بين ما يحمله الشّاعر من أفكار في مخيّلته، وبين ما يراه من أشياء،و محسوسات في الواقع،و في الطّبيعة،تتشكّل الصّورة الفنّية باعتبارها"معطى مركّب معقّد من عناصر كثيرة،من الخيال،و الفكر،و الموسيقى، واللّغة،هي مركّب يؤلّف وحدة غريبة،لا تزال ملابسات التّشكيل فيها،وخصائص البنيّة لم تحدّد على نحو واضح"[4].

---

[1]- عز الدين إسماعيل:الشّعر العربي المعاصر،ص136.
[2]-محمّد غنيمي هلال:النّقد الأدبي الحديث،ص442.
[3]- إبراهيم أمين الزرزموني:الصّورة الفنيّة في شعر علي الجارم،ص100.
[4]-إبراهيم رمّاني:الغموض في الشّعر العربي الحديث،(د.ط)،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،(د.ت)،ص254.

كما يصادفنا في بنيّة الصّورة الفنّية _بالإضافة إلى التّركيب والتّعقيد أمر آخر وهو الجزئيّة،فغالبا ما تتشكّل الصّورة الكليّة للقصيدة،انطلاقا من مجموعة من الصّور الجزئيّة،وبالتّالي ينبغي دراسة كل الصّور الجزئية،من أجل تحديد رؤية،عن الصّورة الكليّة للنّص الشّعري باعتبار"أنّ دراسة الصّور مجتمعة،قد يعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظّاهري للقصيدة "[1].

فجزئيّة الصّورة الحديثة،هي على خلاف الجزئيّة التي كان يحفل بها الفنّ الشّعري عند العرب لأن"النّظرة الجزئيّة للفنّ،قد كان لها أثر غير مذكور في الاحتفال بالصّورة اللفظيّة للشّعر،و إيثارها للمعنى الكلّي،أوالمضمون الذي يهدف إلى الشّعر"[2].

و إذا كان اهتمام الشّاعر في القديم،منصبّا على توظيف الأنواع البلاغيّة باعتبارها الأداة الأبلغ في رسم شعره، فإنّ الشّاعر المعاصر،قد عمد إلى كسر القرائن البلاغيّة المنطقيّة،أو العقلانيّة،غير أنّ هذا الكسر،لا يعني التّخلي عن تلك الأنواع البلاغيّة،لأنّ استعمالها لم يعد بالدّرجة التي كان عليها في القديم،فلم يعد التّشبيه تحسينا للأداء الشّعري ولا قياسا للشّاعر الحذق.يقول أدونيس عن شعر التّشبيه أنّه"ينظر إلى الأشياء،باعتبارها أشكالا،لا معاني أو وظائف.هو إذن لا يمتلكها،ولا يتوحّد معها،لا يقبض عليها"[3]،أي أنّ الصّورة الفنّية،قد حلّت محلّ الأنواع البلاغيّة القديمة من مجاز،وتشبيه،واستعارة،وكناية فكانت الوسيلة الأبلغ لأداء المشاعر،والأفكار،وطريقة جديدة لفهم وظيفة الشّعر،فقامت على أصول حديثة،وتميّزت بالخروج على المقاربة في التّشبيه،وعلى مناسبة المستعار منه للمستعار له،وهذه الرّؤية"تخوّلنا إفتراض انهدام هويّة هذا العنصر أو اختلاف سمته المميّزة السّابقة،وولادة هويّة،أو سمة جديدة"[4].ومن

---

[1]- إحسان عبّاس :فنّ الشّعر،ص238.
[2]- سعد سليمان حمّودة:لغة التصوير الفنّي في شعر النّابغة الذبياني،ص16.
[3]- أدونيس:زمن الشّعر،(د.ط)،دار العودة،بيروت،لبنان،1971م،ص230.
[4]- يمنى العيد:في معرفة النّص،ط3،دار الوفاق الجديدة،بيروت،لبنان،1985م،ص105.

هذا تتّضح وظيفة الصّورة الفنّية،من أنّها وسيلة تميّز وتفوّق،تميّز الشّاعر عن غيره من الشّعراء،وتمكّنه من النّفاذ إلى حقيقة الوجود،كما تتّخذ وظيفتها المعنويّة و النّفسية "وتتمثّل الوظيفة المعنويّة في التّوصيل الدّلالي للمعاني،و الأفكار،لأنّ الصّورة تنقل المعنى في شكل تعبير شعري،وتتجسّد وظيفتها النّفسية،في رسم نفسيّة الشّاعر،وحالته الوجوديّة عن طريق استخدام مبتكر للّغة"[1]، وتكمن قيمة الصّورة أيضا،في أنّها تؤدي وظيفة دلالية توحي بمواقف نفسيّة،تعجز اللّغة العاديّة عن التّعبير عنها،كما أنّها تمثيل الواقع النّفسي لا الواقع الطّبيعي،وهي نسق للفكر لا للطّبيعة،والشّاعر يستمدّ عناصر الصّورة من الطّبيعة،إلى أن يضع نسقا خاصّا للمكان،لم يكن من قبل "فالصّورة على هذا الأساس،تنتمي في جوهرها إلى العالم الخارجي،بقدر انتماءها للعالم الدّاخلي للذّات المبدعة،ومن ثمّة لا يمكن أن يلتمس لها تأثير خارج ذات الفنّان"[2]،وبذلك لم تعد الصّورة مجرّد محاكاة للواقع الطّبيعي،بل عدّت تركيبا معقدا،أو مسرحا للتّناقضات، يقوم على تناسب الدّلالات والأشياء،مشحون بالرّمز الذي"يمنح الصّورة الحيّوية،والفاعليّة لكنّه لا ينهض أساسا وحيدا،تتبني عليه الصّورة"[3]،فتبرز الصّورة غير واقعية إيهاميّة_وإن كانت منتزعة من الواقع_لأنّ الصّورة تخضع الواقع الخارجي لحركات النّفس وخلجات الشّعور .

وللوقوف بوضوح على مفهوم الصّورة الفنّية،يجدر بنا تتبّع أهمّ المنابع التي شاركت في تكوين مفهومها في شكله الجديد،والتّعرف على بعض المدارس الأدبيّة التي تناولتها بالدّرس.

[1]-كمال أبو ديب:جدليّة الخفاء والتّجلّي،دراسات بنيويّة في الشّعر،ط3،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،1984م،ص22.
[2]- عثمان حشلاف:التّراث والتّجديد في شعر السيّاب،(د.ط)،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،1986م،ص96.
[3]- إبراهيم أمين الزّرزموني:الصورة الفنيّة في شعر علي الجارم،ص188.

□

□

□

□

□

□

ثانيّا)_مفهوم الصّورة الفنيّة في ضوء المذاهب الأدبيّة :

يتغيّر مفهوم الصّورة بتغير المنابع الأدبية،التي شاركت في تكوين هذا المفهوم، وبالظّلال الخاصّة،التي تلقيها فلسفات المذاهب الأدبيّة على هذا المصطلح،ولعلّ هذه الأخيرة كانت لها رؤية خاصّة للصّورة الفنّية،لأنّ مفهومها ووظيفتها تتّحدان وفق الرؤية الفلسفيّة التي تقوم عليها مختلف المذاهب الأدبيّة،ولأجل تبيين طبيعة الصّورة الفنيّة،و أهميّتها في النّقد الحديث،سنعرض بإيجاز وجهة نظر هذه المذاهب إزاء التّصوير الفنّي، انطلاقا من الكلاسيكيّة إلى السرياليّة،مرورا بالرّومانسية،والرّمزيّة.

أ_ الكلاسيكيّة :

تعدّ الكلاسيكيّة أقدم المذاهب الأدبيّة نشأة، وظهورا في أوربا خلال القرن الخامس عشر ميلادي، كانت نتيجة لبعث الثّقافة،والآداب الإغريقيّة القديمة،ولذلك فهي"تعتّد اعتدادا شديدا بالصياغة اللغوية،والكمال التّام في العبارة"[1] .

[1]- شوقي ضيف:في النّقد الأدبي،ص166.

فالقاعدة الفلسفيّة التي انطلقت منها الكلاسيكية، هي تمجيد العقل الهادئ الذي يكبح الغرائز،و يوجّه العواطف.وعليه فإنّ الصّورة عند الكلاسيكيّين هي"أداة تعبيريّة تخضع للعقل،وللعلاقات التّشبيهية التي يقيمها العقل بين الأشياء" .

الصّورة الفنّية ليست عقليّة خالصة، وإنّما هي مرتبطة أيضا بقواعد الفكر الإنساني، فهي عقليّة،فكريّة،وقد تتجاوز الصّورة حدود العقل،ولا يكون ذلك إلاّ عندما تتّحد بالخيال" ."

ب_ **الرّومانسيّة :**

تعدّ الرّومانسيّة،أوّل المذاهب التي كسرت حاجز العقل،فهي مذهب يقوم على رؤية العالم من خلال الذّات،والإيمان بالفرديّة،أولى اهتماما خالصا للصّورة الفنّية بحيث"أصبحت خاضعة للمشاعر،والأحاسيس الذّاتية،وبذلك تهيّأ لها أن تنهض بالشّعر،وتحدث ثورة عارمة في الأدب".وهو تحوّل بارز في مفهوم الصّورة،التي لم تعد تعتّد بالمشاعر و الأحاسيس الذّاتية بل"وجب عليها الإعتماد على الخيال" .

و الصّورة الفنّية،وبحكم اعتمادها الكلّي على الخيال، هي شعوريّة خالصة ، كون الخيال " المدخل المنطقي لدراسة الصورة "، بل هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلّفوا صوّرهم، بطريقة تجعلهم قادرين على الخلق ،و الابتكار.

---

[1] ـ عبد الحميد هيمة:الصورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص74.
[2] إيليا حاوي:الكلاسيكية في الشّعر الغربي والعربي،ط2،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1983م،ص32 .
[3] ـ عبد الحميد هيمة:الصورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري.ص75.
[4] ـ الرّبعي بن سلامة:محاضرات في القصيدة العربيّة،(د.ط)،منشورات جامعة قسنطينة،2002م،ص122.
[5] ـ جابر عصفور:الصورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص10.

والجدير بالذّكر أنّه لا يوجد فرق بين الخيال الكلاسيكي، والخيال الرّومانسي ،غير أنّ هناك من ضيّق مفهوم الخيال، وقسّمه بحسب المدارس الأدبيّة."يحلو للبعض تقسيم الخيال حسب المدارس الأدبيّة فهذا خيال كلاسيكي، وهذا خيال رّومانسي، وخيال رمزي ثم تبتدئ المفاضلة بين الخيال عند هذه المدارس"[1]، لذلك وجب علينا أن نقول مع محمّد حسن عبد الله أن:" سي دي لويس يلغي الفروق بين الخيال الكلاسيكي،والخيال الرّومانسي، حيث يقرّر سي دي لويس،أنّها تفرقة مصطنعة،وأنّ نقاط التّداخل فيها أكثر من نقاط الاختلاف"[2] .

كما أنّ قيمة الخيال تظهر في قدرته على صهر الصّور،فيحقّق الوحدة فيما بينها،وعن أهمّية الخيال،يقول صومئيل تايلور كلوريدج• " إنّني اعتبر الخيال إذن،إمّا أوليّا أو ثانويا،فالخيال الأوّلي هو في رأيي القوّة الحيويّة،أو الأوليّة التي تجعل الإدراك الإنساني ممكننا،أما الخيال الثّانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأوّلي،غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية،وهو يشبه الخيال الأوّلي في نوع الوظيفة التي كان يؤدّيها،ولكنّه يختلف عنها في الدّرجة،و في طريقة نشاطه،إنه يذيب،و يلاشي،و يحطّم لكي يخلق من جديد" [3] .

فالصّورة في الشّعر الرّومانسي،صورة شعوريّة لا عقلية فكرية،لأنّ الأفكار تقضي على روح الشّعر،والشّاعر الحق لا يحتاج بعدا،و لا إغرابا،وإنّما يحتاج إحساسا عميقا بواقعنا و حياتنا،يصوّر على حسب ما يرى و يشعر، في تجربته،يوثقها رباط محكم،يوثقه خيال حيّ،يعرضها في خلق جديد،فيكون بذلك وفيّا لذاته،وللتّجربة الفنّية

[1] إبراهيم أمين الزّرزموني:الصورة الفنيّة في شعر علي الجارم،ص146.
[2] محمّد حسن عبدالله:الصّورة والبناء الشّعري،ص93.
• صموئيل تايلور كلوريدج،شاعر،وفيلسوف،وناقد إنجليزي كبير،وصاحب نظريّة الخيال ،عاش ما بين(1772_1834)
[3] عبد الحميد هيمة:الصورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص75_75.

التي"تستقضيها هذه الأحاسيس،وتعبّر عمّا تجيش به نفس الشّاعر،من عواطف مختلفة لم تكن لتظهر لولا هذه الصّورة،فهي عبارة عن كشف نفسي للحقائق الإنسانيّة"[1].

ج_ الرّمزيّة :

عرّف إحسان عباس الرّمزية بأنّها"نوع من النّشاط،أو الفاعلية الإنسانية ، تنساب فيها التّجارب الدّاخلية،و المشاعر،و الأفكار"[2]، فالرّمزية لا تقف عند حدود الواقع فقط،بل تدعو الفنّان إلى استبطان أثرها في أعماق النّفس،ولكي يتسنّى التّعبير عمّا في هذا المنبع العميق، ابتدعوا وسائلهم الخاصّة، كتصوير المسموعات بالمبصّرات و المبصّرات بالمسموعات، وهو ما يسمّى بتراسل الحوّاس،فتظهر بعض ملامح الصّورة جليّة واضحة،وتبقى معالم أخرى خفيّة موحيّة لمعان مختلفة"ذلك أنّ اللّغة في أصلها رموز،أصطلح عليها لتثير في النّفس معاني،وعواطف خاصّة،والألوان، والأصوات،والعطور،تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض،يساعد على نقل الأثر النّفسي"[3].ونمثّل لذلك بنموذج للشّاعر مصطفى الغماري.يقول فيه :

ما ظلّ في صحراء عمري خاطري

أنا في الوجود قصيدة خضراء

وتر الضّياء...إذا ترنّم في يدي

يخضرّ حرف بالهدى و ضاء

و أعي ...إذا الكلم المعطّر هاتف

---

[1] ـ محمّد غنيمي هلال:النّقد الأدبي الحديث،ص418.

[2] ـ إحسان عبّاس:فنّ الشّعر،ص216.

[3] ـ عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،79.

و الأذن عن رشف الخنى صمّاء[1].

لقد خلع الشّاعر من خلال هذا المثال،معطيات حاسّة الشّم على معطيات حاسّة السّمع،كما في قوله"إذا الكلم المعطّر هاتف"حيث جعل الكلام و كأنّه شيء يشمّ له رائحة، وهذا غير منطقي،لأنّ الكلام المنطوق تتذوّقه عبر السّمع،وهذا المزج بين الصّور،خلق صورة جديدة ،تقوم على التّراسل لإحداث نوع من الدّهشة،و المفاجئة لدى القارئ معتمدة على الرّمز.

لقد أحدث الرّمزيّون انقلابا،تمثّل في جانبين أساسيين،هما اللّغة،والصّورة الفنّية ، فقد رأت الرّمزية أنّ"الصّورة يجب أن تبدأ من الأشياء المادية،على أن يتجاوزها الشّاعر ليعبّر عن أثرها العميق في النّفس"[2].

كما اعتمد الرّمزيون على الخيال،الذي يعتبر وليد الصّورة،فالشّاعر يرى الواقع بعين الخيال الذي يصل إلى الأعماق،و يكتشفه في شكل غير مألوف،يفتح بذلك "أبوابا للشّعر لم تكن من قبل،أو كانت له،ولكن في نطاق ضيّق،واكتسبت اللّغة دلالات جديدة نفسيّة،و حسيّة تفجّرت معها عوامل غير محدودة من الرّمز والصّورة الرّامزة"[3]. ومن هنا يبرز الغموض كصفه ملازمة للتّجربة الشّعرية،و بهذا يصبح _الغموض _ مطلبا أساسيّا و ضرورة فنّية ملّحة،لأنّ الوضوح السّافر،قد يقف حاضرا أمام البثّ المتواصل للنّص الأدبي،وفي الوضوح ملل.

فتغدو الصّورة بذلك،إيجابية تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها، تقوم على الرّمز باعتباره جزءا من مكوّنات الصّورة،له فاعليّة في خلق المعنى،وجذب المتلقّي ليعمل

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:أزهار الحنين،ط2الشّركة الوطنيّة للنّشر،والتوزيع،الجزائر،1982م، ص66.
[2]- عبد الحميد هيمة:الصورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص77.
[3]- عبد العزيز المقالح:الشّعريّة الرّؤية والتشكيل،(د.ط)،دار العودة،بيروت،1981م،ص416.

قلبه و فكره،لأنّ الشّعر الرّمزي يحتاج إلى قارئ خاص،يمتلك ملكة التّأويل ليجمع المتباعدات والأضداد، ويمزج بين الحواسّ،ويلوّن مالا يقبل تلوينه•.

د_ السّرياليّة :

باعتبارها حركة ثوريّة إنسانيّة ، اهتمّت اهتماما بالغا باللاّشعور و اعتبرت"أنّ كلّ ما هو واقعي،وعقلي،ليس سوى تنازل عن الحقيقة الفعليّة،ليس التّقديريّة،ولا الواضحة إنّها أشبه ما يكون بالمنايا،أي على حالة الجنون،ولعلّ الأمر الذي يماثلها غاية المماثلة،هو الحلم اللّيلي في هذيانه.وانفراطه ونزوعه من حالة،إلى أخرى تتداخل الأحوال فيه و العناصر"[1]،فالحالات النّفسية كما يرى السّرياليّون كثيرة التّعقيد،لا تعرف الاستقرار وبالتّالي فإنّ وضوح الصّورة عميقة المعاني،بعيدة الغور، تغلب عليها الفوضى،والتّفكيك لأنّ الشّاعر يتسلّم الإلهام تلقائيا،دون أن يهتّم بترابط ما يقال،مصغيّا لما تمليه عليه نفسه من أشعار داخليّة،متجاوزا بذلك جفاف الحياة،ومرارة الواقع"ولذلك تبدو صورهم و كأنّها نابعة من خيال ثمل،أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقيّة،في تراكم أحداثه"[2].

ومن هنا تبرز قيمة السّريالية كمذهب أدبي،يسعى إلى فسح المجال لعوالم اللّاوعي و التّحرر من قيود العقل،فتتكوّن صورة أدبيّة جميلة تتجاوز الشّعور لتعبّر عن مكنونات اللّاشعور"وبهذا تغدو الصّورة السّرياليّة هي الصّورة الغيبيّة،الصّورة الشّرارة

*ـالألوانعند الرّمزيين لها إيحاءات مختلفة ودلالات خاصّة:(الأبيض:رمز الطهر المثالي،الهدوء و السكينة.الأحمر:رمز الحركة والحياة والثورة.الأخضر:رمز الطبيعة والحب.الأزرق:رمز العالم الذي لا يعرف هدوءا.البنفسجي:لون الرؤية الصوفيّة.الأصفر:لون المرض و الإنقباض،والحزن والضيق.أنظر:عبد الحميد هيمة:الصورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري،ص92.

[1] ـإيليا حاوي:في النّقد والأدب،ج5،ط1،دار الكتاب اللّبناني،بيروت،لبنان،1980م،ص71.

[2] ـعلي البطل:الصورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري،ص27.

التي تربط الحلم بالوعي المرضي باللّامرئي"[1]،ليكون هدف السّرياليّة،الثورة على العقل،والغوص في عوالم اللّاوعي الباطني،والتّعبير بلغة تتنافى و المنطق.

وعليه فقد كانت السّريالية،أعنف موجة رفعت الشّعر،مستخدمة الهذيان الواعي الخالي من سيطرة العقل،في التّعبير عن الأفكار،لأنّ التّعبير عنها لا يتلاءم و حقيقة التّجربة الغامضة،فكانت النّتيجة أن تطوّرت الصّورة،وظهرت أنماط جديدة لم تكن معروفة من قبل،كابتكار الصّور الفجائيّة غير المنتظرة،و توظيف الرّمز،ونحو ذلك من وسائل بناء الصّورة في الشّعر الحديث.

أمّا بالنّسبة لمفهوم الصّورة،ومن خلال اجتيازها لتلك المسافة الشّاسعة بين الكلاسيكيّة والسّريالية،نجد اختلافا في مفهومها،وتباينا في مدلولها،واستعمالها،حين محاولة ربط مكوّناتها باتّجاه تحليلها،على اختلاف المذاهب،فكانت الطّبيعة،الخيال، العقل.الحقيقة الباطنيّة،الإيحاء الصوتي، التّركيب" المحاور الأساسيّة التي نوقشت على أساسها أهميّة الصّورة في الشّعر،و مواد تكوينها،والغاية التي تتوخّاها،وقد يتحرّك مركز الثّقل من كلمة إلى أخرى في مرحلة، أو عند شاعر لتصبّ _في النّهاية _ تحت العنوان الرّئيسي:الشّعر"[2].

ثالثا)_ تطوّر الصّورة الفنّيّة في المتن الشّعري الجزائري الحديث :

إنّ أهمّية الصّورة في العمل الشّعري،جعلت منها محطّ العناية من طرف الدّارسين، والنّقاد القدامى والمحدثين ،على السّواء ، فلو استنطقنا الزّخم الشّعري الحديث،لوجدنا أنّ الصّورة الفنّية فيه تحتلّ مكان الصّدارة،بين الأدوات الفنّية الأخرى،بل تعدّ مقياسا للشّاعرية إن صحّ التّعبير.وما تطوّر الصّورة الفنّية إلّا دليل

[1] عبد الحميد هيمة: الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص82.
[2] محمّد حسن عبد الله:الصّورة والبناء الشّعري،ص،94.

على نضج الوعي الفنّي لدى الشّعراء،و يمكن القول أنّ الصّورة في الشّعر الحديث عالم شديد الثّراء،و التّنوع "تتراوح في طبيعتها بين أشدّ الأشكال بساطة و أكثرها تركيبا و تعقيدا، كما تتنوّع مصادرها بتنوّع مرجعيّة الشّاعر الثّقافية ،و مدى انفتاحه على الكون،و إدراكه لتطوّر الحياة ،و هي بذلك تمثل شكلا من أشكال العلاقة بين المبدع ،و الواقع "[1] .

إنّ النّاظر للمتن الشّعري الجزائري،يلاحظ أنّ الشّاعر الجزائري، قد مر بمراحل عديدة في تعامله مع الصّور الفنّية،تغيّر خلالها مفهوم القصيدة،إذ لم " تعد عملا إضافيا للإنسان يمارس فيه هوايته، إنّما صارت عملا صميميا شاقا، يحتشد له الشّاعر بكلّ كيانه"[2]. فلو قارنّا قصائد محمّد العيد،و مفدي زكريّا مثلا،بقصائد شعراء معاصرين كمصطفى محمد الغماري، أو عبد الله حمادي، لابد لنا الفرق بين التّجربتين، بل إنّنا لو قارنّا بين القصائد الأولى، و القصائد الأخيرة لشاعر من الشّعراء، لتبيّن لنا اختلاف بين القصائد نفسها.

لقد تعامل المتن الشّعري الجزائري الحديث،مع الصّورة"تعاملا جديدا يفترض انهدام الشّعرية التقليدية، و قيام شعريّة جديدة"[3] .

وهو أمر طبيعي يقرّه قانون التّطور،إذ تناولت الدّراسات النّقدية،موضوع الصّورة الفنّية في بادئ الأمر،تناولا تعليميّا جافّا،تميّز بالضّعف،لم يتعدّ الوقوف بها عن بعض الأدوات البلاغيّة لبنائها،مثل المجاز،و التّشبيه،و الاستعارة،ليتوحّد بعد ذلك بالانفعالات النّفسية لدى شعراء الاتّجاه الوجداني،بحيث أصبحت وسيلة للتّعبير عن إحساس الشّاعر تجاه الشّيء الموصوف،إلّا أنّه،ومع ظهور مدرسة الشّعر الحرّ،شهدت

[1] ـ عبد الحميد هيمة:الصورة الفنيّةفي الخطاب الشّعري الجزائري،ص97.
[2] ـ عز الدين إسماعيل:الشّعر العربي المعاصر،ص241.
[3] ـ عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري،ص98.

الصّورة في بنائها تطوّرا ملموسا،فكان أهمّ ما حقّقته هذه المدرسة،هو ربطها بين التّشكيل الموسيقي،وبين الصّورة الفنّية،فأصبحت الصّورة"باعثة لمشاعر خفيّة في النّفس،موّحية بأكثر من تصوّر"[1]،لتكتسب خلال مرحلة الاستقلال،فهما جديدا تجلّى بإبداع الصّور الوجدانيّة التي تقوم على رصد توتّر العاطفة،واضطراب الشّعور، كما تقوم على المزج بين الحواس و توظيف عناصر الطّبيعة،ومظاهرها المختلفة،أمّا في أواخر السّبعينات فقد اعتمد الشّعراء صورا فنيّة لم تعهد من قبل.

وعليه ،فإنّ مفهوم الصّورة الفنّية في المتن الشّعري الجزائري،كان على مراحل متباينة،من خلال اتّجاهات عدّة،ساهمت في إثراء مفهوم،و وظيفة الصّورة. فما هي أهمّ الاتّجاهات التي برز خلالها مفهوم الصّورة الفنّية؟و كيف كانت وظيفتها عند كلّ اتّجاه؟. وسنعرض _بإيجاز لأنّ ضرورة البحث تقتضي منّا ذلك _لأهمّ الاتّجاهات التي تجلّت خلالها الصّورة الفنّية،وستكون البداية بالاتّجاه التّقليدي المحافظ،ثم الاتّجاه الوجداني ،فالاتّجاه الجديد.

أ_الصّورة الفنّية في الاتّجاه التقليدي المحافظ :

إنّ الدّارس للمتن الشّعري الجزائري،يلاحظ امتدادا ثقافيّا،و تواصلا مع الموروث، ومع حركة إحياء الشّعر،من خلال اتّجاه كرّس لهذا الامتداد ،و التّواصل، ونعني بذلك الاتّجاه إلى المحافظة،و التّقليد في بناء الصّورة على نمط عمود الشّعر، "ويلاحظ الدّارس في هذا المجال،أنّ الشّعر العربي مهما يوغل في التّجديد يظلّ مرتبطا على نحو ما، ببعض المظاهر الفنّية في تراث الشّعر العربي القديم"[2].

[1]ـ شلتاغ عبّوشرّاد:حركة الشّعر الحرّ في الجزائر،ص151.
[2] عبدالقادرلقطّ:الإتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر،ط2،دار النّهضة العربية،بيروت،لبنان،1981م،ص391.

لقد اعتمد شعراء هذا الاتّجاه،النّهج الذي اختطّه النّقاد العرب القدامى،فيما اختطّوه لعمود الشّعر،ولم يتحوّلوا عن قناعة عن النّظرة التقليديّة التي تخرج عن حدود الإصابة في الوصف،والمقاربة في التّشبيه،ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

وفي تحدّثهم عن مفهوم الشّعر،و رسالته،و وظيفته نجدهم قلّما يلتفتون للجانب المعني بالصّورة و الخيال،لأنّ" الجانب الفنّي في الشّعر الجزائري في هذا الاتّجاه،ظلّ في الأغلب الأعمّ ضعيفا،و أنّ ضعفه يرجع أساسا إلى ضعف عنصر التّصويرفيه"[1]، بل قلّما نجد موقفا يعترف فيه الشّاعر بدور الصّورة في عمليّة الإبداع،فجلّ اهتمامهم كان منصبّا على الأفكار،والمعاني،والقواعد العروضية،والنّحوية،و لكن هذا لا يعني أنّ الشّعر الجزائري في الاتّجاه التّقليدي المحافظ،كان خاليّا من عنصر التّصوير بصفة مطلقة، فعنصر التّصوير،كان متوفّرا لدى شعراء هذا الاتّجاه،غير أنّ استخدامه كان ضعيفا، فالصّورة عندهم"كانت تتميز ببعض الخصائص،التي تساعد على الرقّي باللّغة الشّعرية جماليّا و فنيّا "[2].

لقد اعتمد الشّاعر في تجربته الفنّية على التّراث،ولم يعتمد الخيال الذي يمدّه بالجديد المبدع،لتكون صوره بذلك مبتذلة،مفتقرة إلى عنصر المفاجأة،والابتكار، فتنفّست صور الشّعراء تبعا للبيئة التي احتضنت تجاربهم" فنجد محمّد العيد مثلا،دائم استخدام الصّور المستمدّة من البيئة الصّحراوية،وطبيعتها ، و حيواناتها ، و حياتها.فتشبيهاته واستعاراته تتنفّس في مناخ صحراوي صرف،حتّى ولو كانت التّجربة متعلّقة بموضوع لا يمدّ إلى الصّحراء بأيّة صلة"[3].

[1]- محمد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص426.
[2]- المرجع نفسه،ص427.
[3]- محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث،ص429.

فتحضر في ذهنه صورة الأسد و اللّبؤة،والنّسر؛إذا أراد تصوير الشّجاعة والإقدام و الجرأة ، و أمّا إذا أراد تصوير النّذالة،والظّلم،والغدر حضرته صورة الذّئب،والثّعلب، وغير ذلك ممّا كان الشّاعر العربي الصّحراوي يرى فيها تجسيدا لتلك المعاني.

يقول عن واقعه كشاعر،متصوّرا نفسه في الجوّ طائرا فوق بانة:

وما أنا إلّا طائر فوق بانة يردّد سجعا خافتا ذات مغرب

يسر به تحت الدّجى مستترا ليأمن رمي الصّائد المترقّب[1]

فالإعجاب بالشّعر العربي القديم،والانكباب عليه وحده،دون الاهتمام بالإنتاج الحديث،ومحاولة الاحتذاذ حذوه ،جعلت الشّعراء الجزائريّين في هذا الاتّجاه،يتنفّسون في أجواء القصيدة العربيّة القديمة الصّحراوية،لغة و تصويرا،وقد تعدّى هذا الإعجاب ببعضهم،إلى حدّ الاقتباس،ممّا أفقد أعمالهم الشّعرية ميزة الجدّة الابتكار.

بالإضافة إلى اعتمادهم الأدوات البلاغيّة القديمة نفسها،التي اعتمدها الشّعراء القدامى،فجاءت صورهم خاضعة للعقل لا للخيال،غايتها الوصول إلى الحقيقة بالدّرجة الأولى،و لنأخذ كمثال على استعمال أدوات التّشبيه بطريقة جنت على الصّورة،فوسمتها بالوضوح،والتّجديد،والسّطحية، مقطوعة لمفدي زكريّا،وصف فيها مدينة قسنطينة،وما تتميّز به من روعة،و جمال.يقول:

وادي الهوا بالهوى نشوان خا صرها و خاصرته،كأنّ الأمر مقصود

لدى خرير من الأمواء تحسبها لحنا من الخلد قد غنّاه داود

الكوثر العذب يحكيها و يحسدها وحوضها الحلو،مثل الحوض مورود

[1] محمّد العيد آل خليفة:ديوان محمّد العيد آل خليفة،(د.ط)،مطبعة البعث،قسنطينة،1967م،ص289.

ونسمة مثل أنفاس الحسان سرت لطفا يراقصها في الرّوض أملود[1]

هي مقطوعة طغى عليها النّفس التّقليدي ،بحيث اعتمد فيها " زكريّا "،على أدوات التّشبيه:كأن ، ومثل ، تحكي ، حتّى غدت العنصر الأساسيّ الذي بنى به الشّاعر صوره،ولعلّ الإلحاح في إيراد التّشبيهات المتتابعة من طرف الشّاعر أحيانا،يعطينا إحساسا بأنّ الشّاعر إنّما يصف من أجل الوصف،حيث تغدو التّجربة لوضوحها وسطحيتها خاليّة من أيّة لمسة فنّية،عاجزة عن إثارة أيّ إحساس لدى المتلقّي.

والخاصيّة التي ميّزت شعراء هذا الاتجاه، هو ميلهم إلى وصف الأشياء وصفا حسيّا يتناول الخصائص الثّابتة،كاللّون،والحجم،والشّكل.والوقوف عند هذه الجوانب يعتمد أساسا على حاستّي السّمع و البصر،فنجد الشّاعر" يجهد نفسه،ويبذل قصارى ثقافته في سبيل البحث عن الصّور،والتّعابير التي تضفي على الشّيء الموصوف قوّة الأشياء المنظورة المحسوسة"[2].

وهو بذلك يعتمد الحاسّة البصريّة،ينظر إلى الشّيء نظرة سطحيّة عابرة،لا يهمّه منها سوى الكتلة العامّة،ويستهويه رسم الأشياء رسما دقيقا،يعنى فيه بالتّفصيلات،ولنقف عند نموذج لمحمّد العيد،قد استهواه جمال الرّيف فراح يصف مناظره الخلّابة، مكتفيّا بالعامّ دون الخاصّ ،والكلّي دون الجزئي،ممّا أفقد تجربته الشّعرية"جانبا كبيرا من ميزاتها الفنّية"[3] .يقول :

حيّتك في البدو كلّ الكائنات به الرّيح عازفة و الرّوض صفّاق

والحقل محتفل الأشجار من طرب تشدو و تهفو به ورق و أوراق

---

[1]-مفدي زكريّا:اللّهب المقدّس،(د.ط)،منشورات المكتب التّجاري،بيروت،لبنان،1961م،ص64.
[2]-محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص446.
[3]- محمد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص450.

والنهر في جنبات السّفح منبسط والماء في جنبات النّهر رقراق

وفي الكروم عناقيد تحفّ بها كأنّها في نحور الغيد أطواق

وفي المزارع قطعان منوّعة ضأن ،ومعز ، و أبقار ، و أنياق.[1]

واللّافت للنّظر في هذه المقطوعة،هو استعراض محمّد العيد لمشاهد من الطّبيعة في أزمنة مختلفة و بيئات متباعدة،لا يمكن تطابقها مع الواقع،والذي لا يمكن تصوّره بحال من الأحوال،هو اجتماع الباديّة بالغابات،حيث الأحراش و الأشجار الملتفّة،وهو ما دفع بمحمّد ناصر للقول"لا أحسب أن ّهذا يمكن تصوّره في البيئة الجزائريّة على الأقلّ،فإنّ الغابات في الجزائر،لا تكون إلاّ في الشّمال،و طبيعة الباديّة الجنوبية،تختلف اختلافا بيّنا عن طبيعة الشّمال"[2].

فيكون محمّد العيد بذلك،قد أخضع صوره للمفهوم التّقليدي الذي ينظرإلى الوصف، على أنّه نوع من الزّخرفة البديعيّة،يظهر فيه الشّاعر مقدرته على استخدام المحسّنات البديعيّة.

وعليه فإنّ الدّارس للصّورة الفنّية،في هذا الاتجاه،ينتهي إلى الحكم بأنّها كانت ضعيفة في الأغلب الأعمّ،وهذا الضّعف ليس سببه التعلّق بعمود الشّعر،وإنّما هو التّأثر بالمفهوم التّقليدي له،كما أنّ حرص شعراء هذا الاتّجاه على الوصول إلى قلوب المتلقيّن وعقولهم من أقرب السّبل و أقصرها،جعلهم أسيري وظائفهم الاجتماعيّة،والسيّاسية، والثّورية،و هي كلّها وظائف تسجن الخيال و تحاصره،وتحدّ من انطلاقه و إبداعه.

بل إنّهم لم يحاولوا تركيب الأشياء،و التّأليف بينها،لتبرز صورا حيّة متكاملة تنبض بأحاسيسهم،وعواطفهم،و إنّما اعتبروا الموصوفات أشياء خارجة عن ذواتهم،ممّا

[1] ـ محمّد العيد آل خليفة:ديوان محمّد العيد،ص56.
[2] ـ محمّد ناصر:المرجع السابق،ص452.

جعل الصّورة الفنّية عندهم تتّسم"بالجفاف،والتّحجر،والجمود.فقد لا يجد المتلقّي فيها سوى نوع من الصّناعة التّشكيليّة،والحشد المتتابع للمشاهد،دون أن تثير في أعماقه انفعالا أو تعاطفا"[1].

ب_ **الصّورة الفنّية في الاتّجاه الوجداني:**

إذا كانت عناية الشّعراء المحافظين بعنصر التّصويرفي العمل الشّعري،قد اتّسمت بالضّعف،فإنّ"الاتّجاه الوجداني الذّاتي،قد أولى عنصر التّصوير عناية ملحوظة،يمكن القول معها بأنّ الشّعراء الجزائريين في هذا الاتجاه قد حقّقوا،بعض التّطور الفنّي للقصيدة في الشّعر الجزائري الحديث،قبل الاستقلال"[2]،فقدت توحّدت الصّور الشّعرية بالانفعالات النّفسية عند الشاعر،فوسمتها بالصّدق،والحيويّة و أصبحت العاطفة طاقة تشحن بها الأداة الفنّية لغة،وتصويرا ،حتّى غدت الصّورة جزءا لا يتجزّأ من شخصيّة الشّاعر و شعوره، وتفكيره.

وإذا علّلنا سبب تطوّر الصّورة الفنّية،وربطنا بين تطوّر الصّورة،وظهور الشّعر الوجداني الذّاتي، نجد أنّ سبب ذلك هو الإنتاج الشّعري نفسه"و لا يتعلّق هذا التّطور بالشّاعر بقدر ما يتعلّق بطبيعة التّجربة،فقد نلحظ عند الشّاعر الواحد اختلافا بيّنا"[3].

وشعراء هذا الاتّجاه و رغم محاولتهم التغيير و التجديد في الموقف إلا أن الجانب الفني في أعمالهم ظل أكثر ارتباطا بالقصيدة العربية القديمة أي أن أغلب الشعراء الجزائريين وهم يتجهون اتجاها وجدانيا ذاتيا لم يستطيعوا التخلص من سمات القصيدة العربية القديمة .

[1]- محمّد ناصر: الشعر الجزائري الحديث ،ص454.
[2]-المرجع نفسه ،ص498.
[3]- محمد ناصر:الشهر الجزائري الحديث،ص499.

أمّا ما يميّز الصّورة في هذا الاتّجاه،أنّها أصبحت وسيلة للتّعبير عن حالة وجدانية نفسيّة،تحدّدت وظيفتها الأساسيّة في أنّها" كيفية تعبير"[1] ،بل إنّ هذا التّطور الملموس الذي حقّقته الصّورة على يد الشّعراء الوجدانيّين،فرض على الشّاعر أن يظهر ذاته مع مختلف الصّور الشّعرية،لا أن يقف كما "يقف المّصور الضّوئي.يلتقط المنظور المحسوس،دون أن يتعمّق إلى ما في الصّورة في الإحساس"[2] ،بمعنى أن الشّاعر يتّجه في استخدام صوره إلى ما يسمّى بالصّور المتكاملة التي تشبه اللّوحة،من حيث انسجام خطوطها،و ظلالها،وألوانها و لنأخذ لذلك مثلا،هذه المقطوعة لمحمّد الأخضر السّائحي،من قصيدته " ضحايا اللّيل "، والتي يصف فيها أحاسيس الشّاعر،من خلال لوحة متكاملة تضمّ الشّاعر و الشّمعة في إطار واحد يقول:

أنا و الشّمعة لم يدر كلانا ما الهجوع

كلّما حدّقت فيها ذاهلا تذري الدموع

تتلاشى فيها و اللّيل،وأفنى في خشوع

نارها شبت على الرّأس،و ناري في الضّلوع

فإذا صعدت أنفاسي، تهاوت في خضوع[3]

وهو بذلك يصوّر الجزئيّات الدّقيقة التي تتكوّن منها الصّورة الكليّة،وعمله في ذلك يشبه عمل الرّسام" وهذا الانسجام المتماسك بين الشّاعر والشّمعة ،هو الذي أضفى على الصّورة التّناسق و التّكامل"[4].

---

[1] أدونيس:زمن الشّعر،ص14.

[2] أبو القاسم سعد الله:محمّد العيد آل خليفة،رائد الشّعر الجزائري في العصر الحديث،ط2،دار المعارف ،مصر ،1975م،ص165.

[3] محمّد الأخضر السّائحي:همسات وصرخات،(د.ط)،دار المطبوعات الوطنيّة الجزائرية،الجزائر،1965م،ص50.

[4] محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص513.

كما توسّع شعراء هذا الاتّجاه في استخدام المجازات استخداما يعتمد على تجارب الحواسّ،ممّا أمدّهم باستعارات،ومجازات جديدة،ومبتكرة منحت الفرصة للخيال لينطلق تعبيرا عن مشاعر الشاعر،وتصوّراته،فاستعمل للشّيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي،واستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشّيء المرئي،أو الملموس ، لتتحوّل بذلك الأشياء من مجالها التّجريدي،إلى مجال آخر حسّي،وبذلك يكون قد"وصف مدركات حاسّة من الحواس،بصفات مدركات حاسّة أخرى،و في هذا إبراز للأحاسيس والعلاقات الخفيّة بين الأشياء"[1]

ولتبيان هذه الخصّيصة عند شعراء هذا الاتّجاه،نأخذ مقطوعة لعبد الله شريّط كمثال، واصفا،فيها الصّيف،.يقول :

هذا الصّيف يا فؤادي يطلّ اللّفح من وجهه اللّهيب الجهيد

تتدالى الأيّام من رأسه الأشـ يبا شعثا كميّتات الجريد

وبعينه هذه اللّهفة البيضا ء ذابت كسائل من حديد[2]

وهو خلط مكّن من خلق لغة جديدة،مصدرها مجازات،واستعارات،و تراسل للعلاقات الخفيّة بين الأشياء .كما أنّ تعاطف الوجدانيّين من الطّبيعة و تعلّقهم بها "جعلهم يستمدّون منها صورهم الشّعريّة، و يتصوّرون بأنّ الأشياء كلّها تحسّ كإحساسهم، وتشعر بمثل مشاعرهم،ومن ثمّة،فإنّنا نجدهم يمنحون الحياة للأشياء الجامدة"[3]، و ذلك بتخيّلهم أنّ الحياة تسري فيها،مما دفع بعضهم إلى خلع مشاعره على الطّبيعة،يتفاعل معها فتبدوا كما لو أنّ التوتّر الذي يبدو عليها،هو نفسه ما في ذات الشّاعر.

[1] ـ عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص138.
[2] ـ عبد الله شريّط،الرّماد،(د.ط)،الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع،الجزائر،1979م،ص107.
[3] ـ محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص517.

و عليه،فإنّ الصّورة الفنّية في الاتّجاه الوجداني،قد تطوّرت بعض التّطور، واختلفت في بعض خصائصها عن الاتّجاه التّقليدي المحافظ،فكان من أبرز هذه الخصائص،اعتبار الوجدانيّين الصّورة الفنّية تعبيرا،عن الحالات الشّعورية تعتمد الإيحاء بالمشاعر والأحاسيس.

كما ارتبطت الصّورة عندهم بمجالات الطّبيعة،ومشاهدها،وأصبحت اللّغة والصّورة تستقي من هذه العوامل المتلائمة،مع النّزعة الوجدانيّة الذّاتيّة.

ومهما يكن من أمر،فإنّه يمكننا أن نعترف بأنّ نماذج الصّورة الفنّية في هذا الاتّجاه قد تطوّرت تطورا، فنّيا ملحوظا،وتجاوزت كثيرا من الخصائص التّقليدية،التي عرفت بها الصّورة الفنّية في الاتّجاه التّقليدي المحافظ.

ج_ الصّورة الفنّية في الاتّجاه الجديد(الشّعر الحرّ) :

شهد شعرنا الجزائري الحديث تطوّرا ملموسا،في موضوع الصّورة الفنّية،وذلك مع ظهور مدرسة الشّعر(الجديد)،وهو تطوّر قد مسّ أيضا طبيعة الصّورة الفنّية،ومختلف مصادرها فعدّت في هذا الاتّجاه" الخيط النّفسي،والشّعوري الذي يربط بنية القصيدة كلّها"[1]، وأصبح إدراك أبعادها،وتذوّقها،واستخراج عناصرها،ومصادرها أمر يحتاج إلى كثير من الصّبر،لأنّ الشّاعر لم يعد يواجهنا بالأفكار التي يريد إيصالها و العواطف التي يرغب في التّعبير عنها،وإنما يلجأ إلى الإفصاح عنها بواسطة ما يعادلها موضوعيّا وذلك من خلال "نوع من التّركيز في الصّورة،وتقصير المسافة بين

[1]- محمّد ناصر: الشعر الجزائري الحديث،ص528.

أجزائها "[1]،متخلّيا بذلك عن بعض الأدوات البلاغيّة التي تفصل الصّورة،و تساعد على الإسهاب في التّعبير،و في محاولة له بأن تكون الصّورة باعثة لمشاعر خفيّة في النّفس،موّحية بأكثر من تّصور،وهي خاصيّة تميّزت بها الصّورة الفنّية في مرحلة الثّورة.

يقول أبو القاسم سعد الله:

طالما ليلي سيّاط و جراح عشته كالآثم المخنوق في كنف الجناح

أنا و الشّعب الذي عاش الحياة مخمورة دون صباح[2]

وقد علّق شلتاغ عبّود شرّاد على أبياته بقوله: "ماذا نحسّ إزاء هذا الإثم المخنوق؟ وماذا يريد الشّاعر بكفّ الجناح؟أهو جناح الليلة المخمورة التي لا تؤذن بصباح،أم هو جناح نسر رهيب يهوي بالإنسان في قرار سحيق؟ "[3].

وعليه فإنّ الصّورة _خلال الثّورة _قد عكست طابع الحرب،وتلوّنت به،بل كانت أكثر ملامسة لواقع الشّاعر،لأن الصّورة الفنّية في حقيقتها ليست"نتاج ملامسة الواقع بل، نتيجة أثر الواقع على المبدع"[4].

بمعنى أنّ ارتباط الصّورة بالحالات النّفسية،وبواقع الشّاعر مكّن من توليد صورة جديدة،تخلّت عن التّقليدي الجاهز،وأطلقت العنان للخيال،والرّمز،باعتبارها جوهر العمل الإبداعي،ووسيلة الشّاعر لنقل حالاته النّفسية بصورة فنّية تأثيريّة ،أمّا شعراء مرحلة الاستقلال ، فقد استفادوا من جنوح الشّعر العالمي،والشّعر العربي الحديث،إلى التّعبير بالصّورة_وهي سمة غالبية في شعرهم _فلم يصرّحوا بأفكارهم

1- شلتاغ عبّود شرّاد:حركة الشّعر الحرّ في الجزائر،ص151.
2- أبو القاسم سعد الله:ثائر وحبّ ،ص27.
3- شلتاغ عبّود شرّاد:المرجع السابق،ص152.
4- عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص97.

مباشرة،ممّا دفع بالمتذوّق لمختلف ابداعاتهم،إلى التّساؤل عن مدى واقعيّة الصّورة،ومدى مصداقيّتها . بل إنّ أبرز ظاهرة تتجسّد في أعمالهم،هي هذه الصّورة التي يتفجّر منها إحساس هؤلاء الشّعراء بالحزن،والضياع ، والاغتراب ، والقلق.

يقول " عمر أزراج " في قصيدته " و حرسني الظّل "، وقد حفلت بهذه الصّور:

سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة

و أنتظر الصّمت تومئ لي ساعداه

فأمشي إلى جزر الوهم ، أجلس بين جناحي ملاّل

ومخلب جنية لا تحبّ

و أقرأ من دفتر الإغتراب

حكايا فؤادي البعيد

لساعي البريد[1]

" إنّ الصّور هنا توحي كلّها بهذه المشاعر،أدفن وجهي،أنتظر الصّمت ، أمشي إلى جزر الوهم ، أقرأ من دفتر الاغتراب ،إلى آخر ما في هذه القصيدة و غيرها من القصائد من الصّور التي تعبّر عن العبث[2].وبهذا يتلقى عمل الشاعر مع عمل الرّسام ، الذي يكوّن من اللّمسات الفنّية لوحة كاملة الألوان والخيوط، وعلى هذا النّحو تضمن الصّورة الكليّة للقصيدة وحدتها الشّاملة،أمّا فيما يخصّ علاقة الصّورة باللّغة فقد استطاع الشّعراء في هذه المرحلة أن يكتفوا بالصّور، والاستعانة باللّغة المعجزة،

[1]-أزراج عمر:وحرسني الظل،(د.ط)،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع،الجزائر،1976م،ص32.
[2]-محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص535.

واللجوء إلى أسباب عدّة،منها هذه الحالة التي يمكن أن يستعار لها التّعبير النّحوي المعروف(الحال الجامدة المؤولة الدّالة على تشبيه) كما في المثال التّالي:

آه يا سيّدتي ، أعرف أنّي أحمل الحزن صليبا

.....

و لعينيك فصول آتيّة

وعلى سرتك الضمآى سنينا، ينبع الماء نخيلا[1]

فالقارئ هنا،يقف أمام صورتين لهما أبعادهما الواضحة (صليبا)،(نخيلا).

كان هذا باختصار عن مفهوم الصّورة الفنّية،من خلال الاتّجاهات الثّلاثة للشّعر؛ (تقليدي ، وجداني ، جديد) وعن كيفيّة تعامل الشّاعر الجزائري مع المفهوم ،فقد تفاوت هذا التّعامل تفاوتا ملحوظا بين شعراء الاتّجاه التقليدي،و شعراء الاتّجاه الوجداني،وشعراء الاتّجاه الجديد.

وقد رأينا كيف أنّ عنصر التّصوير في العمل الشّعري عند المحافظين التّقليديين ظلّ ضعيفا،محدود الخيال،مرتبطا بالصّور القديمة التي تعتمد الأساليب البيانيّة. في حين أنّ الشّعراء الوجدانيّين،كانوا أكثر اهتماما بعنصر التّصوير في تجاربهم،وقد وفّق الكثير منهم إلى مزج مشاعره الذّاتية،بالصّورة الفنّية،ممّا أكسبها نبضا،وحياة ،ليكون شعراء الاتّجاه الجديد،أكثر وعيا من شعراء الاتّجاهين السّابقين،في استخدام تقنيّات التّصوير في القصيدة الحديثة،ممّا أسهم في تطوير الصّورة الفنّية التي أثرت تجاربهم،وأضفت عليها طابعا خاصّا.

غير أنّ هذا التّطور،والفهم الجديد لطبيعة الصّورة،امتدّ إلى مرحلة أخرى،كانت أكثر وعيا،وتعمّقا في استخدام الصّورة الفنّية،متجاوزة بذلك ما شاع في شعرنا المحافظ، من انحصار للرّؤيا،ونظرة تقليديّة،تقوم على تكرار القديم،وذلك باستغلال

[1]- أزراج عمر:المصدر السابق،ص10.

الإمكانات الجديدة التي يتيحها الخيال،وتتيحها الثّقافة الواسعة،والمصادر المتنّوعة،ونقصد بهذه المرحلة (فترة السبعينيات) وما تلاها من تجارب وإبداعات ارتقت بمفهوم الصّورة، وحاولت التّأسيس له،من خلال استظهار أنماط جديدة للصّورة،لم تعهد من قبل،ولمعرفة الأنماط التي كانت عليها الصّورة في فترة السّبعينات،ولاستبيان وسائل بناء تلك الصّورة، وجب علينا الوقوف على كلّ نوع من هاته الأنواع،لندرك جيّدا موضوع بناء الصّورة الفنّية في المتن الشّعري الجزائري الحديث،لأنّ شعراء هذه الفترة على حدّ تعبير محمد ناصر" كانوا أكثر وعيا من الاتّجاهات الأخرى،على استخدام تقنيّات التّصوير في القصيدة الحديثة"[1].

رابعا)_ الصّورة الفنّية في فترة السّبعينات :

يعتبر عنصر التّصوير من أهمّ العناصر،التي يكتسب بها العمل الشّعري صفته الفنّية،فبقدر توفّره على عنصر الصّورة الرّائعة،بقدر ما يكون المقياس الذي يميّز عمل شاعر عن آخر،كونها معيارا للعبقريّة الأصلية،إن صح التّعبير،ووسيلة الشّاعر للتّعبير عمّا يجيش في نفسه،والدّليل الأصدق على نضج الوعي الفنّي لديه، فلو حاولنا استنطاق الزّخم الشّعري الجزائري الحديث،لوجدنا أن الصورة الفنية فيه تحتلّ مكان الصّدارة بين الأدوات الفنّية الأخرى، بالرّغم من التّفاوت و التّباين في استخدام هذا المصطلح

[1] محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص591.

_الصّورة الفنيّة _إلا أن هناك تجاربا حقّقت نضجا فنّيا ،وارتقت بالمتّن الشّعري الجزائري إلى وأسمى مراتب الإبداع،من خلال توظيفها للصّورة الفنّية في إبداعاتها الشّعرية المختلفة"ونظرة خاطفة على المتن الشّعري الجزائري المعاصر،تكشف لنا بشكل عامّ أنّ الشّاعر الجزائري،أصبح يتعامل مع الصّورة الفنّية تعاملا جديدا،يفترض إنهدام الشّعرية التّقليدية وقيام شعريّة جديدة"[1]

وهو دليل على أنّ القصيدة،أصبحت عملا شاقّا،يسخر لها الشّاعر كل طاقاته الإبداعية،وجهدا جادّا يبذله المتلقّي،في محاولة فهم مغامرة الشّاعر الفنّية،ولكي يحقّق المتلقّي ذلك الفهم،عليه أن يكون متسلّحا بخلفيّة ثقافيّة تعادل ثقافة الشّاعر ليتمكّن من كشف و فهم مختلف الدّلالات و الصّور.

غير أنّ الصّور الفنّية التي زخر بها،المتن الشّعري الجزائري خلال فترة السّبعينات ،قد تعدّدت أشكالها،وتباينت وظائفها،و تفاوت مفهومها من شاعر إلى آخر،بحسب ثقافته ومرجعيّة كلّ شاعر.فما هي الأشكال التي جاءت عليها الصّورة الفنّية خلال فترة السّبعينات؟وهل نلمس مساعي للتّجديد في إطار بناء الصّور الفنّية؟وإلى أيّ مدى وصلت تلك المحاولات؟.

أ_ صور تقليديّة:

إنّ الصّورة أمر متعلق بالأدب واللّغة،والتّطور الحادث في كليهما،وفي _الفنون عموما_لا يلغي القديم بل يتعايش معه،ويسير إلى جانبه،فإذا عدنا للمتن الشّعري الجزائري،فإنّنا نجد اتّجاها يكرّس الامتداد الثّقافي،والتّواصل مع الموروث،ومع حركة الإحياء الشّعري،ونعني بذلك الاتّجاه إلى المحافظة والتّقليد،في بناء الصّورة على نمط (عمود الشعر)،وهذا التّردد بين الحداثة،والتّقليد راجع إلى "سلطة البلاغة

[1]- عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص98.

القديمة،والتّعلق الشّديد بالتّراث دون الانفتاح على الاتّجاهات الأدبيّة الحديثة[1]،لذلك بقيّت التّجارب الشّعريّة الأولى،تراوح مكانها،وتدور في حلقة تقليد القدامى.

إنّ استخدام الصّور التّقليدية المبتذلة التي تخاطب العقل،لا الإحساس في نطاق ضيّق يرتبط بالتّقديم الحسّي للمعاني المجرّدة ،ولا يتعدّى الأنماط البلاغيّة الجزئيّة،وهي ميزة نجدها عند غالبيّة الشّعراء في بداية السّبعينات،ومثال ذلك عبد الله حمادي،في قصيدته (قسنطينة اهتزّي)،_بحر الطويل_ يقول:

طلعت علينا كالشّهاب منوّرا

فغابت مع سود الدّياجي الفواصل

تجلّيت فافترت لنورك فتية

وهاهم على روح الإمام مواثل

شباب كأمثال النّجوم تألّقا

وهم لاقتراع المعجزات صياقل[2].

لقد جاءت الصّورة من خلال هذا النّموذج " تقريريّة وصفيّة،نلاحظ فيها حرص الشّاعر في بناء صوّره على رصد القرائن المنطقية،ومخاطبة العقل قبل الإحساس كما نجد النّبرة الخطابيّة في رنينها الهادر[3].

كما نجد في المقاطع السّابقة تشبيها بالإحالة في البيت الأوّل"طلعت علينا كالشّهاب منوّرا" و في البيت الثّالث تشبيها بالأداة أيضا مفاده أنّ "الشّباب كالنّجوم في التّألق"وقد جاءت الصّور كلّها بصريّة من دون أيّ إيحاء نفسي،وهذا الاتّجاه إلى توظيف الأدوات البلاغيّة القديمة يؤكّد علاقة القصيدة الحديثة بالتّراث.

---

[1] عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص99.
[2] عبد الله حمّادي:الهجرة إلى مدن الجنوب،(د.ط)،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع،الجزائر،1981م،ص26.
[3] عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص100.

كما لا ننفي تأثر شعراء هذه الفترة،في رسمهم لصورهم بما هو تقليدي غير أنّهم _من خلال تطوّر تجاربهم _ حاولوا تجاوز النّظرة التّقليدية المحدودة ،بحيث أضافوا ألوانا من التّصوير النّفسي لم تكن لدى الشّاعر العربي القديم،يقول أحمد حمدي في قصيدته "غابة الميلاد":

فتمتمت ، و عيناك نخيل

آه ...

يا ليلى ،و يا عيني عليك

حبّنا يكبر كالطّفل

و كالرّعب يولد في ليل

الحزانى الكادحين

و أنا نهر الهوى الجاري

جراح المتعبين[1]

لقد استخدم الشّاعر في هذا المقطع صورا تقليديّة،تقوم على الإستعارة، والتّشبيه،فنجد تشبيها بليغا " عيناك نخيل " ،أراد الشّاعر من خلاله إقامة علاقة نفسيّة،وشعوريّة"و بذلك يرسم صورة لعيني الحبيبة في إطار جديد يختلف عن الإطار القديم"[2]، ولعلّها صورة فرضت نفسها على الشّاعر،بحكم موقع البيئة الصّحراوية التي نشأ فيها،غير أنّ هناك صور يصعب إدراك مضمونها،خاصّة حينما تعتمد على المخزون اللّاشعوري لدى الشّاعر،وفي هذه الحال يصبح من الخطأ التّعامل مع هذه

[1]- أحمد حمدي:إنفجارات،ط2الشّركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع،الجزائر،1982م،ص6.
[2]-عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائري،ص102.

الصوّر بالطّريقة التّقليدية،والاكتفاء بالدّلالة الظّاهرة ،بل يجب بذل مجهود لاستنكاه هذه الصوّر.

ب_الصوّر النّفسية :

لقد عبّر الشّاعر الجزائري بالصوّر النّفسية،القائمة على نقل الدّبذبات الشّعورية لأنّ "شعوره يصدر من داخل نفسه و خاطره،و يمتلئ به وعيه،ولا يصدر عن تلفيقات الظّواهر والأشكال"[1] ،فمن خلال الشّعور الدّاخلي للنّفس،يستطيع الشّاعر أن يدرك الأشياء،و يجعلها تصطبغ بدمه،وتتلّون بروحه،فتصبح الصوّرة بذلك"تركيبا يقوم على تراسل الدّلالات،و انصهار العلاقات البنيويّة العضويّة في بوتقة التّجربة الكليّة،التي تتمدّد في كلّ جانب،وتتفتّح على زخم معنوي،وشعوري غير متوقّع"[2]

وقد وفّق بعض الشّعراء في إبراز حالاتهم الشّعورية، فجاءت معتمدة على الإيحاء بالمشاعر و الأحاسيس ، لا تقدّم مضمونها الفكري بشكل مباشر،وهي سمة ميّزت:عبد الله حمّادي ، مصطفى الغماري ، أحمد حمدي،و غيرهم،فقد ارتبطت الصوّرة الفنّية بتجاربهم، وجسّدت أفكارهم ،وعواطفهم ،وكانت على صلة بمشاعرهم التي تسيطر على القصيدة،فأصبحت بذلك نفسيّة تعيق على كشف معنى أعمق،من المعنى الظّاهري للقصيدة وأوّل ظاهرة تستوقفنا عند دراسة الصوّرة النّفسية،هي ظاهرة الحزن،فمعظم التّجارب خلال هذه الفترة"تبدو حزينة متشائمة،تخفي وراءها نفوسا منكسرة حائرة،تغرق في المعاناة والألم والبكاء"[3].

و لعلّ هذه المعاناة والآلام،التي تترجمها أغلب التّجارب ناتجة عمّا تحمله نفوس الشّعراء من همّ اجتماعي ،ووطني.فالشّاعر الحديث يشعر بتجربته الشّعورية شعورا

---

[1] عبّاس محمود العقّاد:شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي،(د،ط)،مكتبة النهضة المصريّة،القاهرة ،مصر،1987م،ص74.

[2] إبراهيم رمّاني:الغموض في الشّعر العربي الحديث،ص258.

[3] عبد الحميد هيمة:الصورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص108.

مختلفا،ومن هنا فإنّ مكوّنات عناصر أدائه التّعبيري تعتمد على نسق معقّد في استخدام معجم شعري يتولّى مهمّة تجسيد الإحساس،ودفع المتلقّي كي يتوحّد معه في همومه الذّاتية،وهو أمر نجده عند عبد الله حمادي،يقول في قصيدته "الوتر الجديد":

أنا بتّ أشدو إلى

وحدتي

وسار إلى الجوفي

زورقي

يمدّ الفضا لي

راحتيه

لأصعد للمنبر

المنتظر

أضمّد جرح الأصيل

الغريب بماء الورد و عطر الزّهر[1]

لقد رحل بنا الشّاعر داخل ذاته،فضفرنا بهذه الجولة مع نفس عذبة، مصرّة على التّحدي،ومقطوعته صورة حسيّة،تعبّر عن مشاعر ذاتيّة،استخدم فيها أدوات حسيّة و ماديّة،أدتّ وظيفتها بتوجيه من الشّاعر.

إرتباط الصّورة بالحالة النّفسية في شعر هذه الفترة،أثرى التّجارب بالتّنوع،والتميّزوذلك باعتمادهم الصّور النّفسية،التي تتولّد مع الشّعور،والفكرة

[1]- عبدالله حمّادي:تحزّب العشق يا ليلى،(د.ط)،مطبعة البعث،قسنطينة،1982م،ص153.

تلقائيّا"وبهذا يكون الشّاعر قد أضاف ألوانا أخرى من التّصوير النّفسي،أي حركة العاطفة إزاء تلك الصّور،بحيث أنها غدت تؤدي وظيفة الكشف النّفسي"[1].

وعليه ، فقد أدرك شاعر السّبعينات العلاقة التي تربطه بالصّورة،فحاول انتقاء الصّورة الفنّية الزّاخرة بالدّلالات الشّعورية،والجماليّة التي تنقل ما يحسّ به، في أعماقه، فتصبح الصّورة بذلك إطارا للأحاسيس،بل إنّ أحاسيس الشّاعر تصبح الثّورة الحقيقيّة التي يرتكز حولها الوصف،أو الخلفيّة الأساسيّة لكلّ المشاهد التي يرغب الشّاعر في رسمها.

ج_ الصّورة الرّمز:

يعدّ الرّمز من أبرز الظّواهر الفنّية،التي اعتمدتها التّجربة الشّعرية في فترة السّبعينات،وما استخدام شعراء هذه الفترة للرّمز"إلّا وجها مقنعا من وجوه التّعبير"[2]،لأنّه بولادة الرّمز،تلد لغة جديدة،ذات دلالات جديدة قادرة على الإيغال في قرارة نفس الشّاعر،ليقدّم بذلك لوحة متعدّدة الأصباغ،والألوان،و الخطوط.

وقد أدرك شعراء السّبعينات،أكثر من سابقيهم ما في الرّمز من امتداد، وخصوبة وما فيه من طاقة،ففي الرّمز الأدبي"نوع من المعرفة ،ولكنها معرفة من نوع خاص، وبالرّمز يتجلّى للمرء نوع من الكشف"[3]،ولعلّ السّبب الأساسي الذي جعلهم يعتمدون الرّمز في صورهم،و تعابيرهم،هو" قناعتهم بأنّ لغة الشّعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح التّجديد ،والرّمز وحده هو الذي يضفي على لغته مسحة من العمق،والشّفافية والإيحاء"[4].

---

[1] عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص109.
[2] عزّ الدين إسماعيل:الشّعر العربي المعاصر،ص،195.
[3] علي الغريب محمّد الشناوي:الصّورة الشّعرية عند الأعمى التّطيلي،ص194.
[4] محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص549.

والأمر الذي لا يختلف فيه اثنان،أنّ الرّمز يدلّ عل"ما وراء المعنى الظاهري،مع اعتبار المعنى الظّاهري مقصودا،أيضا"[1]،فيشكّل بذلك فيضا من الإيحاءات التي لا تنتهي، إذا أحسن الشّاعر استعماله،بحيث يغدو باستطاعته تحويل الكلمة الخامّ،إلى دلالات رامزة ،بعد أن يضعها في سياق شعري خاص"[2]

والمتتبّع للنّماذج الشّعرية خلال فترة السّبعينات،يجد أنّ أوّل ظاهرة تستوقفه لذلك، هي استخدام عناصر الطّبيعة كدلالة رمزيّة،فقد تعامل أغلب الشّعراء مع الطّبيعة تعاملا رمزيّا،من حيث الدّلالة،والإيحاء.كما أنّهم تفاوتوا في التّعامل مع العنصر الواحد،وسعوا إلى"إضفاء الحركة،والحياة على عناصرها،فالطّبيعة ليست مادّة جامدة، فحسب . بل روح حيّة أيضا،وبالتّالي فإنّ الشّاعر لا ينقلها كما تفعل آلة التّصوير،وإنّما يسعى إلى اكتشاف أسرارها،والعلاقات التي تربط بين عناصرها،كما أنّه يمزج مشاعره،وعواطفه بمظاهر الطّبيعة"[3]،بل إنّ أغلب قصائد الشّاعر قد وسمت بعناوين مستمدّة من الطّبيعة، فنجد قصائد لحمدي بحري،وظّف فيها عناصر الطّبيعة لتكون عنوانا لها؛" السّنبلة الحامل "،"ورق الزّيتون صار أحمر"،" نداء من عمق بذرة"،" هو يأتي مطر"،" لماذا العصافير تنقر كفّي"، "المرأة النّهر"[4].

وعبد الله حمّادي،كان قد استعمل عنصر الطّبيعة الصّورة،فمزج مشاعره، وعواطفه بمظاهر الطّبيعة،لتبدو حيّة شاخصة،يقول:

والبحر دغدغ جذب الحيّ شاطئه

والغاب صفّق بالرّيحان للرّفق

والظّل و الماء و الانسجام سابحة

[1] إحسان عبّاس:فن الشّعر،ص238.
[2] عبد الحميد هيمة:الشّعر الجزائري الحديث.ص123.
[3] محمّد ناصر:المرجع السابق،ص552.

و الموج يرقص بالمجداف في الشّفق[1].

فعناصر الطّبيعة في هذا النّص،ساهمت في تركيب الصّورة الفنّية البديعة"التي جمع الشّاعر عناصرها،ونسقها في مشهد فنّي واحد،معبّرا بذلك عن خلفيّة حالمة بالتّحرر"[2]، ووفقا لهذه الرّؤية تصبح الطّبيعة موضوع تأمّل،واستبصار،وكشف،وقد أعطيت اللّغة الفنّية المبدعين،لا لكي يكرّروا العالم،ويسحبوه في صوره الظّاهرة المعروفة،وإنّما لكي يحرّروه،ولكي يبقوه في حركيّته الدّاخلية،ومن هنا فإنّ القدرة الفنّية لدى الشّاعر تعمل على خلق الحالات النّفسية،وتعيد للكلمات شعلتها التي خمدت.

وثمّة ظاهرة رمزيّة أخرى،يتّفق حولها الشّعراء الجزائريون،وهي استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيّا للوطن"والواقع أنّ استخدام رمز المرأة دلالة على الوطن،ليس جديدا في الشّعر الجزائري الحديث،فقد كان استخداما معروفا عند الشّعراء المحافظين، والوجدانيّين معا،استخدموه تحت الظّروف الاستعماريّة المعروفة"[3]،فكانت المرأة رمزا للوطن،الثورة ، الأرض ...و غير ذلك .

يقول أحمد حمدي،مخاطبا الأرض:

لعينيك رائحة الأرض

والأغنيات الحزينة في وطني

و ضجيج المقاهي في أمسيّات الشّتاء

لعينيك

طعم الخمائل

---

[1] عبد الله حمّادي:تحزّب العشق يا ليلى،ص09.
[2] عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّةفي الخطاب الشّعري الجزائري.ص124.
[3] محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص560-561.

و ماذا؟

لعينيك سحر الوطن[1].

لقد خاطب أحمد حمدي في نصّه هذا الأرض،على أنّها امرأة،واصفا إيّاها بصفات لا يمكن أن تتصف بها سوى امرأة بقوله" لعينيك رائحة الأرض"،"لعينيك سحر الوطن ".

وممّا أضافه الشّعراء كذلك، أنّهم أفادوا من الدّلالات الأسطوريّة للرّمز،من خلال تعاملهم مع بعض الأساطير القديمة باعتبارها"الرمز الذي يجسّد البشريّة[2]، فقد برز المنهج الأسطوري في شعرهم سواء من خلال استخدامهم للأساطير الشعبيّة المستخرجة،من قصص ألف ليلة و ليلة .من قصّة شهرزاد ، و قصّة شهريار، وقصّة السندباد البحري، أو من الأساطير اليونانيّة،كأسطورة سيزيف حامل الصّخرة.فيكون هذا " نتيجة لثقافة متفتّحة على التّراث الإنساني العالمي،وقد يكون نتيجة لتّقليد التيار الجديد دون تعمّق،أو وعي"[3].

ويبدو جليّا رمز السندباد في شعر عبد العالي رزّاقي،فحبّ رزّاقي للجزائر حوّله "سندبادا " دائم التّجوّل ،والسّفر باحثا في ضنى أبدي عن حبيبته الجزائر،التي يريدها جديدة دوما ،تساير العصر ولا تلتفت إلى الماضي.يقول:

لا ينبغي أن تهتفي باسمي

فقلبي لم يعد يرتاح للماضي

تعبت من الحكايا القديمة

1- أحمد حمدي:قائمة المغضوب عليهم،(د.ط)،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع،1980،ص15-16.
2- إحسان عبّاس :فنّ الشّعر،ص201.
3- محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث.ص581.

كان حبّك رحلتي الأولى

و كنت السّندباد[1].

أمّا أسطورة سيزيف حامل الصّخرة،فقد استغلّها الشّعراء استغلالا،يتلاءم مع موضوعاتهم،ويتماشى مع مواقفهم،فهي عند عبد العالي رزّاقي،رمز لواقع الشّعوب المضطهدة الخاضعة للقهر،والحرمان،و الضياع.

يقول:

... حكمت آلهة الزيف

أن أحمل صخرة سيزيف

أن أحمل طوعا أو كرها

تأشيرة منفى[2].

إنّ استخدام شعراء فترة السّبعينات للصّورة الرّمز،قد أخذ حيّزا من تجاربهم،على أنّ استخدامهم للرّمز على مختلف أنماطه،لم يكن بالأمر المعقّد الذي يصل إلى درجة الغموض،ولعل ذلك راجع إلى حرص الشّعراء على إيصال أفكارهم،أكثر من حرصهم على خلق نماذج مستغلقة،ومستعصية الفهم وهم بتلك قد ضمنوا تفاعل المتلقّي مع تجاربهم.

على أنّ الشّعراء حين استخدموا الصّورة الرّمز،لم يكونوا على درجة واحدة فنيّا، وهذا التّفاوت،والتّباين راجع بالدّرجة الأولى،إلى خلفيّتهم الثّقافية.

[1] عبد العالي رزاّقي:الحبّ في درجة الصّفر،(د.ط)،الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1977م.ص4.
[2] ـ المصدر نفسه،ص98.

د_ صور الطّفولة :

لعلّ استخدام الشّاعر لهذا النّوع من الصّور،هو تجاوز،وهروب له من الواقع المتأزّم،وهذا الهروب غايته البحث عن المعاني الأكثر تجسيدا للبراءة،والطّهر،والآلفة، فعالم الطّفل،وما يمثّله من نقاوة،وغضارة ، قد أمدّ الشّعراء "بصور مشرقة تموج بالحريّة و البراءة"[1].لذلك تلوّنت أشعارهم بصور أصلها هذا العالم.

و تعلّق الشّاعر بهذا العالم،دفع به إلى ابتكار قاموس لغوي يضمّ، دالّة على معاني البراءة و الطّهر: كالعصافير،الحمامات ، الورد ، الأحلام ، عبير الطفولة ...إلى غير ذلك من الكلمات الرّامزة لحياة ملءها الصّفاء و الودّ،و الطّموح،والنّاظر لديوان"تأمّل في وجه الثّورة"يدرك بلا شكّ تعلّق عيّاش يحياوي بعالم الطّفولة،خاصّة في قصيدته"الغرباء طلع الفجر"يقول:

رغم ترحال الحقول الغجريّة

واغتراب النّبض و الأنفاس

رغم الوطن الضّائع في الأوطان

أنا الرّعد الذي يأبى سوى عرس الهويّة

العصافير تناديني رفيق الأبد

الشماريخ تناديني رفيق الأبد[2].

لقد قصد هذا الشّاعر _من خلال أبياته _العزف على وتر الطّفولة،فرسم بذلك لوحة لعالم بريء يحنّ إليه كل إنسان،وقد تجلّت ملامح الطّفولة من خلال استخدامه لعدّة

[1] ـ عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنّيّة في الخطاب الشّعري الجزائر،ص173.
[2] ـ عيّاش يحياوي:تأمّل في وجه الثّورة،(د.ط) المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1983م،ص32.

صور منها، صورة " العصافير تناديني رفيق الأبد"، فكلمة عصافير تحمل دلالة البحث عن برّ الأمان، والبحث عن الخلاص،و الإفلات من الواقع الموبوء،وقصيدته " في مجملها تصوّر ثورة جيّاشة على وضع ساكن،فضل أصحابه صراخ الأطفال على صيحات الأبطال"[1].

و عليه فإنّ حلم الشّاعر بزمان الطّفولة،قد لوّن تجاربه الشّعرية بصور بسيطة، بريئة،ومتفائلة بالمستقبل الزّاهر،لأنّ الطّفولة في نظره أعظم خزّان يستقي منه إبداعاته، وهو أمر يمكن تعميمه أيضا على إبداعات الشّعراء في فترة السّبعينات.

هـ_الصّور الاشراقيّة الصوفيّة :

عرفت الصوفيّة قديما بأنّها حركة دينيّة،مما أدّى إلى توجيه نظر الدّارسين إليها على أنّها وثيقة تختصر جملة الآراء،والمعتقدات الصوفيّة،فهي" كلّ عاطفة صادقة متينة الأواصر،قويّة الأصول،لا يساورها ضعف،ولا يطمع فيها ارتيّاب"[2].

لقد حفلت تجارب بعض الشّعراء الجزائريّين بهذا النّوع من الصّور الاشراقيّة الصوفيّة،فعزفوا من ينبوعها الفيّاض لأنّهم وجدوا فيها متنفّسهم،فهي من جهة تسموا بصاحبها إلى عالم المثل العليا،ومن جهة أخرى تحققّ له فرصة الرّحيل الرّوحي للكشف عن المطلق.

والشّاعر الجزائري المعاصر، حين يوظّف هذا النّوع من الصّور،هو مدرك تماما لأهميّتها.فيستطيع بذلك تجاوز الواقع التّعيس،والحياة البائسة بكلّ تداعياتها،من خلال رؤيّة جديدة تصل إلى إدراك المطلق،وترفض الرّؤية العاديّة للأشياء.وهذا ما

[1]- عبد الحميد هيمة:الشعر الجزائري الحديث،ص178.
[2]-زكي مبارك:التّصوّف الإسلامي في الأدب والأخلاق،ج1،(د،ط)،المكتبة العصريّة،بيروت،لبنان،(د.ت).ص18.

نجده عند الشّاعر مصطفى محمّد الغماري،الذي ينفي الغربة بثورة متأجّجة تبحث عن منفذ للانفجار.

يقول الشاعر :

أنا المجنون يا ليلى و أنت الجنّ و السّحر

أنا السّاري بليل الحز ن لا شفق... ولا فجر

و يا ليلى الهوى العذر ي....شوقي راعف غمر

على وادي القرى لبّيت لمّا هاجني الذّكر[1].

"ويبدو الشّاعر من هذا النّص،عاشقا ولهانا يكاد يذوب حزنا على الفراق على طريقة العذريين حينا،ويبدو حينا آخر صوفيّا متهجّدا في حضرة المحبوب،و نلاحظ أنّ الشّاعر يوظّف رمز (ليلى) للدّلالة على الحبّ الإلهي"[2]،ولعلّه دليل على الحسّ الصّوفي الثّوري لدى الشّاعر الذي حرّك فيه بواعث الرّغبة في التّغيير.

و للمتصوّفة قاموسها الخاصّ،إذ يستعمل الشّاعر في تلوين صوره الصّوفية رموزا ذات دلالات خاصّة،فنجده يستخدم اللّون" الأخضر" للدّلالة على العقيدة الإسلاميّة ،و يستعمل "الخمر أو السكر " للإفصاح عن حبّه الإلهي،كما يستعمل صفات حسيّة ليصل إلى هذا الحبّ،منتقلا في ذلك من حبّ حسّي إلى حبّ إلهي،وكمثال عن الحبّ الحسّي،نأخذ أبياتا لعبد الله حمّادي.يقول فيها:

وعلى الرّموش السّمر ترشّق سوسنا

متعانق الأنفاس يعبق بالنّدى

[1] ـ مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص131.
[2] ـ عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص،182.

متهدّل القبلات يطفح نورها

بالغيب بالإشراق ... و بالمتفرّد

مخالب السبّع المغير على الأسى

يأبى التوسّل و انتكاسة سجد[1].

ففي هذه الأبيات ركّز " عبد الله حمادي " في وصفه لمحبوبه على صفات حسيّة ليصل إلى الحبّ الإلهي بعد رحلة روحيّة، كان زادها صور اشراقية صوفيّة.

يغدو باستطاعتنا القول،أنّ الشّاعر الجزائري المعاصر،وهو بصدد توظيف الصّور الصوفيّة،يستنطق ذاته المشحونة بعذابات الواقع الأليم،محاولا التّجرد من العالم السّفلي والتّوحد بالعالم الأسمى،فيستخدم لذلك صورا خاصّة تكون شبيهة بالسّحابة الشّفافة لتدعم حسّه الباطني،المتوهج بمشارق الأنوار،السّاعي إلى التوحّد بالمحبوب،والغوص في الأغوار النورانيّة ليبحر بعيدا في أعماق اللاّنهاية، فيكون بذلك قد اتّخذ لذاته " نسقا صوفيّا خاصّا"[2].

وبناءا على ما سبق من تحليل،نستطيع القول أنّ المتن الشّعري الجزائري المعاصر،قد عرف تطوّرا ملموسا في بنيّة القصيدة الجزائريّة،فيما يتعلّق بتشكيل الصّورة الفنيّة،فبعد أن كانت تقوم على المفهوم التّقليدي القديم الذي يعتمد في بناءها،وتشكيلها على الصّور البلاغيّة القديمة،احتضنت رؤية جديدة منبثقة بالدّرجة الأولى،عن المذاهب الأدبيّة الغربيّة ،مفادها أنّ الصّورة خلق،وابتكار للمعاني في ارتباطها بالإبداع الشّعري.

[1] عبد الله حمادي:تحزّب العشق يا ليلى،ص182.
[2] عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنّية في الخطاب الشّعري الجزائري،ص186.

لقد استفاد الشّعراء الجزائريّون من هذه الرّؤية الجديدة لمفهوم الصّورة،وحاولوا الاستغناء عن المعالم الحسيّة المحدودة،ببناء وجود فنّي داخلي،أسهم كثيرا في تشكيل بنية القصيدة،وهو أمر كنّا قد تطرّقنا له في ثنايا بحثنا.

غير أنّ ضرورة البحث،لا تستوجب منّا الوقوف عند هذا الحدّ، بل وجب أن نتطرّق فيه إلى عنصر آخر،يرتبط بالصّورة الفنّية في عمليّة الإبداع الشّعري،ولا يقلّ أهمّية عنها،ألا وهو عنصر التّشكيل الموسيقي،الذي يشارك الصّورة الفنيّة في"خلق بناء شعري محكم له ما يميّزه"[1]، أمّا حدود الفصل بين الصّورة الفنّية و بين التّشكيل الموسيقي هي حدود تمليها طبيعة الدّراسة التي تهدف إلى استجلاء خصوصيّة كل منهما،وسنعرض _ فيما يلي _لخصوصيّة التّشكيل الموسيقي،ودوره في عمليّة إكمال بناء العمل الفنّي،بقدر من الوضوح،والدّقة في الشّرح.

[1]ـ علي الغريب محمّد الشناوي:الصّورة الشّعرية عند الأعمى التّطيلي،ص215.

الفصل الثاني:التّشكيل الموسيقي وتطوّره في المتن الشّعري الجزائري.

أولا:مفهوم الإيقاع.

1/ لغة.

2/ إصطلاحا.

ثانيا:مفهوم الإيقاع في التّراث النّقدي العربي.

ثالثا:مفهوم الإيقاع في النّقد العربي الحديث.

رابعا:أدوات التّشكيل الموسيقي.

أ-أدوات البناء الداخلي.

ب-أدوات البناء الخارجي.

خامسا:التّشكيل الموسيقي في المتن الشّعري الجزائري الحديث.

1 / الشّعر الجزائري بين التّشكيل الموسيقي التّقليدي وبين التّشكيل الموسيقي الحديث.

الفصل الثاني:التّشكيل الموسيقي وتطوّره في المتن الشّعري الجزائري.

أولا:مفهوم الإيقاع.

1/ لغة.

2/ إصطلاحا.

ثانيا:مفهوم الإيقاع في التّراث النّقدي العربي.

ثالثا:مفهوم الإيقاع في النّقد العربي الحديث.

رابعا:أدوات التّشكيل الموسيقي.

أ-أدوات البناء الداخلي.

ب-أدوات البناء الخارجي.

خامسا:التّشكيل الموسيقي في المتن الشّعري الجزائري الحديث.

1 / الشّعر الجزائري بين التّشكيل الموسيقي التّقليدي وبين التّشكيل الموسيقي الحديث.

الشّعر فنّ من الفنون الجميلة، يقوم على حسن التّأليف بين الكلمات ، و الأصوات و العبارات ذات الإيقاعات النّغمية المنسجمة التي تكسبه طابعا مميّزا ، يختلف به عن الكلام العادي،والنّثر الفنّي ، والجمال هو الغالب عليه في كل مقوّماته من جزالة ألفاظه إلى متانة تراكيبه،ومن انسجام أصواته إلى عذوبة موسيقاه، وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويسحر الأفئدة لأنّه يجمع في ذاته بين قوّة التّعبير، و براعة التّصوير،و إصرار الوزن الموسيقي،الذي ينتهي بنغمة معيّنة تدعى القافية، لذلك عرّفه علماؤنا القدامى على أنه " الكلام الموزون المقفّى "،مؤكدين بذلك على أهمّ خاصيّة فيه،وهي الموسيقى.

والجدير بالذّكر أنّ الشّعر العربي القديم،قد عرف الوزن ولم يحفل بالإيقاع على أنّ استخدام لفظ الوزن،لم يقتصر على الشّعر فقط،بل أُستعمِل المصطلح نفسه " في تقنينهم للأشكال الصّرفية،أمّا الإيقاع فهو غائب أو شبه غائب من معجم أهل البلاغة و أصحاب فنّ الشّعر،وعلماء الكلمة "[1].

وعلى خلاف ذلك،" لا تكاد تخلو دراسة نّقدية حديثة حول الشّعر،من ذكر لفظ الإيقاع؛بوصفه مصطلحا يرتبط بعلم الشّعر"[2]. فنجد أنّ الإيقاع الموسيقي هو أحد الجوانب الهامّة التي ركّزت عليه الدّراسة النصية الحديثة،خاصة الأسلوبية بحيث جعلته منطلقا من منطلقات البناء اللّغوي النّصي،بالإضافة إلى ذلك،أيضا أنّها في أثناء تحليلها لمكوّنات النّص الشّعري كثيرا ما تستند إلى الجانب الإيقاعي لتفسير تردّد الصيغ،والتّراكيب، بل إن كثيرا من الدّراسات الحديثة،قد أوردت مفهوم الإيقاع ضمن عناوينها،،نذكر منها دراسة الدّكتور محمد سالمان الموسومة بعنوان" الإيقاع في شعر

[1] مصطفى حركات:نظريّة الإيقاع.الشعر العربي بين اللّغة والموسيقى،(د.ط)،دار الآفاق للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2008م،ص12.

[2] يوسف إسماعيل:بنية الإيقاع في الخطاب الشّعري،قراءة تحليلية للقصيدة العربية،في القرنين السابع والثامن الهجريين(د.ط)،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،سوريا،2004م،ص17.

الحداثة"،ودراسة الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر بعنوان" في العروض و الإيقاع الشّعري" بالإضافة إلى دراسة الدّكتور محمّد صابر عبيد بعنوان " القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدلاليّة،والبنيّة الإيقاعية".

فتلوّنت دراساتهم حول الإيقاع بلون جديد،ارتقى بالإيقاع لأن يكون قادرا على تشكيل خطّ عمودي،يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها،و بذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خطّ الوزن،ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزيّة واحدة هي جذر الفاعليّة الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة،ومستوياتها.ولا ننفي استفادة شعراءنا الجزائريّين من تلك الدّراسات،فقد أولو الجانب الموسيقي في العمل الشّعري أهميّة عظيمة،من خلال رأيهم المتواصل على اختيار اللّفظ،والوزن المناسبين و المنسجمين مع موضوعاتهم،حتى عرفت القصيدة على أيديهم تطوّرا ملحوظا في جانبها الموسيقي،والإيقاعي .

وإذا كان الأمر كذلك : فما هي أهمّ التّغيّرات التي عرفتها القصيدة الجزائريّة من ناحية التّشكيل الموسيقي،إذا عرفنا"أنّ النّص الشّعري عند أغلب الشّعراء،لم يكن في تجديده واضحا،ولا شموليّا بل هو في أغلب الحالات و لا سيّما عند شعراء مرحلة التّجريب،خروج على العروض الخليلي،ولم يستطيع هذا التّجديد أن يتعمّق الجوانب الفنّية للقصيدة[1].

لكن في البداية،وجب أن نعرّج على مفهوم الإيقاع الموسيقي،وعلى أهمّ الآراء النّقدية القديمة،والحديثة التي صبّت حوله،وقد استعملنا في دراستنا لعنصر التّشكيل الموسيقي، مصطلح الإيقاع الموسيقي كبديل له، كون أنّ المصطلح،قد أخذ عدّة دلالات ومفاهيم من طرف الدّارسين، فاختلف عندهم باختلاف مرجعيّتهم الثّقافية.

[1]- محمّد ناصر:الشعر الجزائري الحديث،ص244.

أوّلا)_ مفهوم الإيقاع :

يتميّز تراثنا الشّعري بموسيقاه الحلوة،و بنغمه الجميل الذي يميّز القصيدة العربيّة بميزة خاصّة،فيجعلها قريبة إلى الذّوق و قريبة إلى الوجدان،ولا عجب أنّ النّغم الموسيقي في الشّعر العربي،نابع من اللّغة العربيّة ذاتها.

1)_لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور،(ت711) في مادة"وقع":"والإيقاع من إيقاع اللحن، والغناء هو أن يوقع الألحان ويبنيها،وسمّى الخليل _رحمه الله_،كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع،والوقعة بطن من العرب،قال الأزهري:هم حيّ من بني سعدان ابن بكر،وأبشر الأصمعي من عامر وسلول أو من الوقعة،وموقوع:موضع أو ماء.وواقع:فرس لربيعة بن جشم"[1].

نلاحظ أن لهذه المعاني دلالة مختلفة تشير إلى أنّ الإيقاع يرتبط باللّحن،وهو جزء من الغناء في تشكيله،و ارتبط في جانب آخر بحياة العرب كإسم يحمله موضع من مواضع سكناهم،أو تحمله فرسهم و إبلهم.

"كما احتوى الإيقاع الظواهر الطّبيعة:الشّمس،و القمر،والفصول الأربعة،وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الدّاخلية من الدّورة الدّموية،إلى التّنفس،إلى دقّات القلب،و تحول عدم الاستجابة لإيقاع الحياة حسما أو روحا، دليلا على المرض.ووصل إلى الفنّ ثم إلى دائرة اللّغة فظهر في عروض الشّعر،والوزن الصّرفي،والجرس الصّوتي،ووصل إلى الفنّ بأشكاله المختلفة كالرسم،والنحت،والتّصوير،والمعمار،والتّعبير الحركي الرّاقص"[2].

[1]- ابن منظور:لسان العرب،مج3،ط1،دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت،لبنان،2002م،مادة(وقع)،ص873.
[2]- محمّد سالمان:الإيقاع في شعر الحداثة،ط1،دار العلم والإيمان للنّشر والتوزيع،الإسكندريّة،القاهرة،2008م،ص14.

2)إصطلاحا:

ممّا لا شكّ فيه،أنّه لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلّى فيها جوهره،فجوّه الزّاخر بالنّغم،بقواها الخفيّة التي تشبه قوى السّحر،قوى تنشر في نفوسهم موجات من الإنفعال يحسّون بتناغمهم معها"ولا يوجد للإيقاع في الاصطلاح جامع مانع،بل تعدّدت التّعريفات حسب ثقافة المعرّف و خبراته"[1].

فمفهوم الإيقاع في نظرهم مفهوم غامض،إلى حدّ ما لذلك تعدّد تعاريف النّقاد واختلفت نظرتهم إليه في بعض الأحيان.

عرّف عزّ الدين إسماعيل،الإيقاع الموسيقى على أنّه" ذلك التّشكيل الوزني المعروف بالبحور،الذي لا يؤدّي فيه إلّا لتساوي الوحدات العروضية،التي تكوّن كلّ وحدة منها نظام معين من الحركات و السّكنات،أمّا هذه الحركات،والسّكنات شيء لا يلتفت إليه إنّه تشكيل لصورة مجرّدة للحركات،والسّكنات دون الالتفات للخصائص المميّزة لها"[2].

ومن هذا التّعريف يتبيّن أنّ الإيقاع الموسيقي في الشّعر،يستطيع أن يقيم بناءا متكاملا،يجمع بين التّأليف القائم في أعماق الفنّان،والفائر في نفسه،و بين غيره من المتلقّين في قدرة فنّية على جعل إيقاعات النّفس تجذب الآخرين،بواسطة النّغم الشّعري.

فالإيقاع باعتباره حالة فيزيولوجية في كينونة الإنسان،كاد يكون نتاج فعل منعكس شرطي في الجسم البشري، فعندما" نتلّقى الأصوات الموسيقيّة، فإنها تثير فينا رؤية خياليّة تتزامن مع سماعنا لهذه الأصوات،وكأنّ هناك انسجام بين رؤية الصّوت

[1] ـ محمّد سالمان:الإيقاع في شعر الحداثة،ص16.
[2] ـ عزّ الدين إسماعيل:الشّعر العربي المعاصر،ص46_47.

الموسيقي وتخيّله و بين سماعه،وهذا أمر لا غبار عليه،إذا علمنا أنّ الرّؤية والسّمع ينبعان من تجربة باطنيّة واحدة"[1].

و الجاحظ حين تحدّث عن طبيعة الحرف ذكر الإيقاع بقوله :" إنّ من أبرز صفاته _أي الحرف _اثنتان؛الجهاز إذا كان فخما،جيّد النّغم عذب الإيقاع،والدّفة إذا كان خافت الترجيع غير مستساغ"[2] ،وبناءا على هذه التّعاريف يمكن حصر مفهوم الإيقاع في زاويتين؛الأولى: نقديّة قديمة تعدّد عندها مفهوم الإيقاع،وتباين باختلاف نظرتهم لهذا المصطلح،والثّانية:رؤية نقديّة حديثة استفادت من الآراء النّقدية القديمة،وحاولت تجاوزها ،بإيراد مصطلحات تصبّ كلّها في إطار الإيقاع الموسيقي .

ثانيّا_ مفهوم الإيقاع في التّراث النّقدي العربي:

في البداية يجب التّنويه إلى أنّ ورود مصطلح الإيقاع بهذا الشّكل كان غائبا في الثّقافة النّقدية العربيّة،وغيابه دليل على أنّه لم يدخل في الحقل الدّلالي للشّعر،إلّا أنّه قد ورد مرّات قليلة في بعض تلك المصادر بدلالته الموسيقيّة.فمفهوم الإيقاع عند ابن طباطبة مرتبط "بالشّعر الموزون،لا يتعدّاه إلى غيره،وهو مقياس لجودة النّص الشّعري،ومصدر من مصادر الطّرب،والارتياح،كما أنّ الإيقاع لديه ليس مرادفا للوزن الشّعري بل أعمّ وأشمل"[3].

ربط أبو هلال العسكري بين الشّعر،والموسيقى في إبداع الغناء،الذي يقوم أساسا على الإيقاع النّغمي اللّفظي بقوله:" الألحان التي هي أهنأ اللذات،إذا سمعها ذوو القرائح والأنفس اللّطيفة،لا يتهيّأ صنعتها،إلّا على كل منظوم من الشّعر"[4].

---

[1]- علي الغريب محمّد الشّناوي:الصّورة الشّعرية عند الأعمى التّطيلي،ص217_218.
[2]- الجاحظ:البيان والتبيين،ج1،تحرير عبد السّلام هارون،ط2المجمّع العربي الإسلامي،بيروت،لبنان،1960م،ص85.
[3]- محمّد سالمان:الإيقاع في شعر الحداثة،ص19.
[4]- أبو هلال العسكري :الصناعتين،ص144.

وقد تعرّض حازم القرطاجنّي للإيقاع،من خلال حديثه عن العروض،ولم يستخدم مصطلح الإيقاع في المنهاج صراحة،إذ ربطه بالتّحسين في الكلام يقول:"لشدّة حاجة العرب إلى تحسين كلامها،إختصّ كلامها بأشياء،لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع،والقوافل،لأنّ في ذلك مناسبة زائدة،ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر،و اعتقاب الحركات على أواخر أكثرها،و نياطتهم حرف الترنّم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها،لأنّ في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصّوت في نهايتها" [1].

كما استعمل حازم القرطاجنّي مصطلح المسموعات،بديلا للإيقاع ، بقوله: "فالمسموع هو الشّعر المنشد، والمسموع هو الإيقاع اللّذيذ،وهو الغناء الشّجي،وتناسب المسموعات،وتناسب انتظامها و ترتيبها جزء يدخل تركيب الجملة "[2].

والمتأمل لهذه التّعاريف،يلاحظ غياب مصطلح الإيقاع بهذا الشّكل،فقد اختلفت دلالته باختلاف فهم النّقاد له، وفي خضم ذلك توزّع مفهوم الإيقاع ،والتصورات الذّهنية النّاضجة حوله في أبواب متعدّدة كانت تدرس اللّغة،والمعنى،والأصوات.

[1]- حازم القرطاجنّي:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص122.
[2]- المرجع نفسه،ص226.

ثالثا_ مفهوم الإيقاع في النّقد العربي الحديث:

لا تكاد تخلو دراسة نقديّة حديثة حول الشّعر،من ذكر لفظ الإيقاع بوصفه مصطلحا يربط بعلم الشّعر،وباعتباره جزءا من عمليّة بناء القصيدة،لا يمكن فصله عن المستوى الصّرفي،والنّحوي،والصّوتي،كونه يشكّل العنصر المهيمن الذي تتّحد به أشكال الأساليب الشعريّة.

"الإيقاع هو التّرجمة العربيّة للمصطلح الأوروبي RHYTHM في الانجليزية، RYTHME في الفرنسية،وهما مشتقّان من RHUTHMOS اليونانية،وهي في أصل معناها الجريان و التدفّق،والمقصود به عامّة هو التوتّر و التّتابع بين حالتين؛الصّوت و الصّمت"[1] .

والإيقاع بوصفه نظاما،ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النّقاد إلى الدّقة والشّمول،والتّجديد،ويبدو أنّه لن يكتسب وضوحا كافيّا لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن الاختلاف،و تباين النّظر النّقدي فيه،ولا بدّ من أجل تحقيق مقارنة جديدة أن ندرك أن الظّاهر الإيقاعية ليست وليدة الشّعر الحديث،أو متمخّضة عنه،فقد" كان القدماء من علماء العربيّة لا يرون في الشّعر أمرا جديدا يميزه،من النّثر إلّا ما يشتمل عليه من الأوزان، والقوافي ، وكان قبلهم أرسطو _في كتابه_ الشّعر يرى أنّ الدّافع الأساسي للشّعر يرجع إلى علّتين:أوّلها غريزة المحاكاة أو التّقليد،والثانية غريزة الموسيقى،أو الإحساس بالنّغم"[2].

إنّ من أكثر صفات الإيقاع أهمّية،وأكثرها حضورا و تأثيرا،في تشكيل الأساسيّات الأولى لبنية النّص الإبداعي،كونه من بين جميع العناصر الجماليّة في العمل الأدبي؛هو أوّل ما يدخل ميدان الفعل،ولعلّ هذا ما دفع إبراهيم أبو زيد لأن

[1] ـ محمّد سالمان:الإيقاع في شعر الحداثة،ص ص21،22.
[2] ـ إبراهيم أنيس:موسيقى الشّعر العربي،ط5،الأنجلو مصرية،القاهرة،مصر،1981م،ص14.

يقول:"الموسيقى حدّ الشّعر و سمته الفارقة،يستخدمها الشّاعر ليناسب بينها و بين المواقف المصوّرة،و يلاءم بين الواقع،وحالاته الفنّية الخاصّة"[1].

أمّا الدكتور شكري عيّاد،عند تعريفه للإيقاع خلص إلى أنّ "الوزن يتضمّن الإيقاع أيضا،وأنّ الاصطلاحين _الوزن و الإيقاع _لا يفهم أحدهما بدون الآخر"[2]، فالقصيدة الحديثة تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقيّة على الوزن و الإيقاع ، إذ يكمّل أحدهما الآخر في تناسب،و تلاحم شديدين.

أمّا رجاء عيد،فقد قسّم الإيقاع إلى قسمين داخلي و خارجي بقوله:" و على هذا فنحن مؤمنون بأنّ الشّعر،لا يستغني ضرورة عن النّغم،وأنّه يمثل الموسيقى الخارجية فقط، وهي أحد مقوّمين من النّاحية النّغمية،أمّا قسميها الآخر فهو الموسيقى الدّاخلية،ونعني بها قدرة الفنّان الشّاعر على إقامة بناء موسيقي يتكوّن من إيحاءات نفسيّة تعلو،أو تهبط ، تقسوا،أو ترقّ،تنفصل أو تتّحد لتكوّن _في مجموعها_لحنا متّسقا أقرب إلى الإطار السمفوني"[3] .فمنابع الإيقاع لا تقتصر في الشّعر على موسيقى خفيّة تنبع من اختيار الشّاعر لكلماته، و ما بينها من تلاءم في الحروف،و الحركات،و كأنّ للشّاعر أذن داخلية وراء أذنه الظّاهرة .

وعليه بالرّغم من أنّ الإيقاع الموسيقي للقصيدة الحديثة،كان مادّة حيّة للكثير من الدّراسات النّقدية،وطال فيها النّظر النّقدي،كما اختلفت فيها وجهات النّظر النّقدية،إلّا أنّ محاولة ضبط نظامها،وتحديد قواعدها العامّة مازالت بعيدة بعض الشّيء عن تحقيق إنجازات واضحة،ومتميّزة و ذلك لأنّ الإيقاع الموسيقي" ترتيب مقاطع الكلام بحيث تقابل بعضها في كلّ شطره و بيت،و في كلّ غصن، فيقابل المقطع صغيرا مثله ، وتقابل الكبيرة كبيرا مثله"[4].

---

[1] علي إبراهيم أبو زيد:الصّورة الفنيّة في شعر دعبل الخزاعي،ط2،دار المعارف،مصر،1983م،ص371.
[2] شكري عيّاد:موسيقى الشّعر،(د.ط)،دار المعرفة،القاهرة،مصر،1968م،ص62.
[3] رجاء عيد:التجديد الموسيقي في الشّعر العربي،(د.ط)،منشأة المعارف،الإسكندريّة،مصر،(د.ت)،ص10.
[4] الفيل بن عمرة: الكامل في العروض،(د.ط)،دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع،الجزائر،2008م،ص285.

رابعا_أدوات التّشكيل الموسيقي:

لقد قسّم النّقد الحديث البناء الموسيقي للقصيدة الشّعرية،إلى بناء داخلي تحكمه الإيقاعات الدّاخلية للكلمات التي تسهم في تشكيل بنية الشّعر،و بناء خارجي تحكمه قواعد العروض،و يتمثّل في الوزن و القافية،بالإضافة إلى البحور الشّعرية،والبناءان يشكّلان معا الإطار الكلّي للصّورة الموسيقيّة للقصيدة.

أ_أدوات البناء الدّاخلي:

إنّ إنتاج إيقاع من النّوع الجيّد،يشترط وجود النّغم الذي يجمع بين الألفاظ والصّورة،وبين واقع الكلام،والحالة النّفسية للشّاعر،إنّها مزاوجة تامّة بين المعنى،والشّكل ،بين الشّاعر،والمتلقّي،وهذه تفترض وجود أدوات بناء داخلي تساعد على ذلك،وسنقتصر في حديثنا على أدوات البناء الدّاخلي للتّشكيل الموسيقي على ذكر(التّجسيم،والتّشخيص، التّكرار، التّدوير) باختصار لأنّ ضرورة البحث تقتضي منّا ذلك .

***_التّجسيم و التّشخيص :**

" التّجسيم تصوير المعنوي،في صورة المحسوس،والتّشخيص منح الصّفة الإنسانية لما ليس كذلك،"فالشّاعر يمنح المعنى،أو الحالة النّفسية،أو المشهد بناءا متكاملا، وهيكلا تامّا فإنّ سرت الرّوح،والعاطفة فيه ، كان تشخيصا كالإنسان،وإن بقي على بناءه،وهيكله من غير روح،ولا عاطفة ،كان تجسيما كشجرة أو منزل أو غير ذلك"[1].

[1] ـ علي صبح:البناء الفنّ ّي للصّورة عند ابن الرّومي،ط1،مطبعة الأمانة،القاهرة،1976م،ص15.

وكلّ من التّجسيم و التّشخيص،يعطي جرسا خفيّا داخليا،تزداد به الموسيقى ثراءا،وتتجذب إليه النّفس الإنسانيّة بعاطفتها و مشاعرها،ومثال الصّورة المشخصّة،والمجسّمة. قول شاعر الثّورة _مفدي زكريا _ مخاطبا السّجن:

يا سجن من أنت؟لا أخشاك تعرفني من يحذق البحر لا يحدق به الغرق

إنّي بلوتك في ذيقي و في سعة وذقت كأسك لا حقد ولا حذق

أنام ملئ عيوني ،غبطه ورضى على صياصيك لا همّ ولا قلق[1]

فقد شخّص الشّاعر السّجن في صورة إنسان،مخاطب و معاتبا له،ممّا أضفى على أبياته جرسا خفيّا داخليّا،يلهب مشاعر متذوّقها.

***_ التّكرار:**

يحمل التّكرار دلالة إيقاعيّة،تسهم في صياغة التّناغم الشّعري للقصيدة،فقد عدّ مكوّنا "من مكوّنات الإيقاع الدّاخلي،ويعتبر وسيلة من الوسائل التي تعتمد على تأثير الكلمة المكرّرة،في إحداث نتيجة معيّنة في العمل الشّعري،وهو في داخله يحمل نزعة طقوسيّة ،توحي بغموض المعنى الذي يثير الذّهن،باعتباره موجة عصبيّة في شبه هيمان فطري لذيذ أو غامض"[2].

والبنيّة التّكرارية في القصيدة،تشكّل تكرارا خاصّا داخل كيان القصيدة،يقوم هذا النّظام على أسس نابعة من صميم التّجربة،ومستوى عمقها و ثرائها،وقدرتها على اختيار الشّكل المناسب الذي يوفّر لبنية التّكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التّأثير،من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النّحوية،واللّغوية لتصبح أداة موسيقيّة.

---

[1] مفدي زكريّا:اللّهب المقدّس،ص21.

[2] مصطفى السّعدني:البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث،(د.ط)،منشأة المعارف ،الإسكندريّة ،1992م ،ص30.

وتبدأ موسيقى الألفاظ،بتكرار حروف بعينها،في البيت الشّعري،ثمّ في كلمة،أو جملة من الأبيات،وهذا التّكرار الصّوتي،يبعث لونا من التّناغم الموسيقي الدّاخلي في النّص الشّعري"وهذا من باب التّشويق و الاستعذاب"[1]،فتكرار الكلمات،من شأنه أن يحدث لونا من ألوان الإيقاع الصّوتي"إذا وفّق الشّاعر في اختيار هذه الكلمات،وتوظيفها"[2]، ونمثّل للتّكرار بالكلمة، بأبيات لمصطفى الغماري يقول فيها:

إلهي... ضاع من يهواك ...لكن دونما عبرة

دموع العشق في نجواك طوفان من الثورة

دموع العشق ...لو علموا ...لذابوا في الهوى مرّة

دموع العشق يا ناعوت في دمنا رؤى حرّة.[3]

لقد كرّر مصطفى الغماري كلمة " دموع العشق "،مما ساعد في تثبيت إيقاع القصيدة الدّاخلي،وتسويغ الاتّكاء عليه مرتكزا صوتيّا،يشعر الأذن بالانسجام،والتّوافق والقبول.

***_ التّدوير:**

مصطلح التّدوير تقنية فنيّة ، ومنجز حديث تمخض عن التّطور الذي حصل في القصيدة الحديثة ، على وفق شروط فنيّة خاصة بها ، على الرّغم من أنّ نواة هذا الإنجاز كانت كامنة في صلب القصيدة العموديّة ، إلّا أنّ القصيدة المعاصرة،فجّرت هذه النّواة على نحو خلّاق وعميق.

---

[1] صلاح يوسف عبد القادر:في العروض والإيقاع الشّعري،دراسة تحليليّة تطبيقيّة،ط1،شركة الأيام للنّشر والتوزيع،الجزائر،1997م،ص163.

[2] علي الغريبمحمّد الشناوي:الصّورة الشّعرية عند الأعمى التّطيلي،ص250.

[3] مصطفى الغماري:أسرار الغربة،ص169.

التّدوير بوصفه مصطلحا فنيّا"يستدعي وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة،من آخر الشّطر الأوّل داخله في وزن الشّطر الثاني،و في هذه الحالة قد يكتب البيت الشّعري بدون فاصل بين شطريه ، أو بوضع الحروف الدّاخلة في وزن الشّطر الثّاني،في ذلك الشطر[1]،بمعنى أنّ وجود التّدوير في القصيدة يدلّ على تواصل موسيقى الأبيات وامتدادها ، غير أنّ التّأثير الشّكلي لهذه التّقنية الموسيقيّة،لا يتعدّى_بأيّ حال من الأحوال_ مهمّة التّواصل الموسيقي الموجود بين شطري البيت الواحد،ونمثّل بأبيات لعبد الله شريط،قد تضمّنت التّدوير كونه مؤشّرا موسيقيّا صرفا،هدفه الرّبط الموسيقي المجرّد من الدّلالة، يقول فيها:

جمّد القيظ منك أغنية الرّيــ ح فباتت مسلولة كالجبال

والمسار الحزين أدميت رجليـ ـه وأثقلت خطوه بالرّمال

وأنا الغارق المكبّل بالآلا م والقيظ والروي والظّلال[2].

و يبدو جليّا أثر التّدوير في هذه الأبيات،من خلال الحروف الدّاخلة في وزن الشّطر الثّاني مع اتّصالها بكلمات من الشّطر الأوّل،وذلك في (الحاء، الهاء،و الميم)، فكانت بذلك تقنيّة موسيقيّة تلاءم البناء النّفسي للأبيات،وأداة تحقّق طاقة شعريّة كبيرة.

إنّ الرّبط العضوي بين الإيقاع،والمحتوى الفكري،والعاطفي داخل بنية التّدوير يتطلّب انسجاما تامّا كي تتحقّق الفائدة الشّكلية،والمعنويّة المزدوجة.كما يضمن هذا الرّبط وحدة المقاطع أو الأجزاء المشّكلة للقصيدة،ويسمح في الوقت نفسه بتعدد النّغمات وتنّوعها بين الشّطر والآخر،ممّا يشكّل تناسبا حيّا،بين التّعدد والتّنوع الجزئي للنّغمات،وبين الوحدة الكليّة التي تشكّل النّسيج الموسيقي لهيكل القصيدة.

[1]ـ رجاء عيد:التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي،ص56.
[2]ـ عبد اللهشريّط:الرّماد،ص109.

ب_ أدوات البناء الخارجي:

ليست موسيقى الشّعر مقصورة على الموسيقى الإيقاعيّة،المتمثّلة في موسيقى الألفاظ المحكومة بقيم صوتيّة،و معايير لغويّة فحسب،بل تتعدّاها إلى بناء خارجي يضمّ الوزن،والقافية.

1_ الوزن:

هو النّظام الذي وضعه الخليل بن أحمد،لا سقطات فيه،و لا اهتزازات عنيفة بين جنباته ، ولكنّها هزّات خفيفة مطربة،وحركات،و سكنات،و تمايل،و نغم" يتألّف الوزن الشّعري أو البحر من مجموعة من التّفاعيل تحتوي كل واحدة منها على عدد معيّن من الأسباب و الأوتاد و الفواصل"[1].

غير أنّ الحديث عن الوزن في الشّعر،يستوجب منّا تفرقة واضحة بين شعر يحافظ على شكل من أشكال الموسيقى المكرّرة،و بين شعر خلا من أيّ شكل من أشكال الوزن المكرّر،معتمدا على نوع من الإيقاع النّغمي الدّاخلي ، فأغلب شعراء الحداثة لم يتّبعوا هذه الطّريقة،وإنّما اتّجهوا إلى هجر الأوزان الشّعرية العروضيّة كليّة،والاستعاضة عنها، بالاعتماد على تفعيلة ، أو أكثر دون الخضوع لقانون موسيقي عامّ ينّظم التّكرار في استخدام التّفعيلة أو التّفعيلتين،فأصبحت القصيدة تكتب في سطور يمثّل كل سطر تركيبة موسيقيّة للكلام.

2_ القافيّة:

[1]- مصطفى حركات:نظريّة الإيقاع،ص106.

ينتهي البيت الشّعري بجزء لا يقلّ أهمية من حيث الموسيقى _ عن بقيّة أجزاءه ويسمّى" القافيّة "،التي " يحكمها جوّ للقصيدة الدّاخلي،وإيقاعها الذي لا يكشف عن نفسه،إلّا بعد أن تكتمل القصيدة عملا إبداعيّا متفرّدا"[1].

فالقافيّة ركن أساسي في موسيقى الشّعر العربي" كانت تنسيقا معيّنا لعدد من الحركات،والسّكنات ذات الطّابع التّجديدي للأوزان"[2].

غير أنّ هناك من نادى إلى هدم الأوزان الشّعرية،بترك القوافي،والاستغناء عنها، بحجّة أنّها تقيّد المعنى،وتحدّ من قدرة الشّاعر على الانطلاق ، لذلك وجب علينا أن نقول مع شكري عيّاد،أنّ " القافية هي ضبط خطواتنا في القراءة ، إنّها تقوم _في موسيقى الكلام_ بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطّبول (في الأوركسترا) ، إنّها أساس في ضبط الإيقاع"[3].

فالقافيّة باعتبارها شكلا،ولونا من ألوان التّكرار الصّوتي في خاتمة البيت الشّعري أوالسّطر الشّعري،وهي معاودة لنغمات،وأصوات معيّنة تختلف عن النّغمة،والصّوت الأساسي في البيت،وعدم التزامها" يبعد القصيدة _بعض الشّيء_ عن طبيعة الشّعر ويقرّبها من النّثر ويقلّل من دقّة الصّناعة الموسيقيّة فيها"[4] ،فلطالما اكتسبت القافيّة،وعبر مسيرة طويلة للقصيدة العربيّة أهميّة استثنائيّة في تشكيل البنية الإيقاعيّة الأساس لهذه القصيدة،وبقيت طوال عصورها مهيمنة على الدّائقة العربيّة المرتبطة ارتباطا وثيقا بهذا المنتج الشّعري.يقول محمّد العيد:

حيّتك في البدو كلّ الكائنات به الريح عازفة و الرّوض صفاق

[1]- صبيرةقاسي:بنية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر،النّظريّة والتطبيق،ط1،مكتبة الآداب ،القاهرة ،مصر،2008م،ص92.
[2]-عزّ الدين إسماعيل:الشّعر العربي المعاصر،ص113.
[3]- شكري عيّاد:موسيقى الشّعر العربي،ص104.
[4]- إبراهيم أمين الزرزموني:الصّورة الفنيّة في شعر علي الجارم.ص292.

والحقل محتفل الأشجار من طرب تشدو و تهفو به ورق أوراق

و النّهر في جنبات السّفح منبسط والماء في جنبات النّهر رقراق

وفي الكروم عناقيد تحّف بها كأنّها في نحور العيد أطواق[1]

فلم يعتمد محمّد العيد _هنا _ على الحرف الواحد في القافيّة،لأنّه وجد أنّ الأثر الأكبر،يكون في الاعتماد على مقطعين،لكلّ منهما أثره في أثراء الصّورة الموسيقيّة، فنلاحظ قافية الأبيات " صفا – قن " ، " راقن " ، " واقن".

من الواضح جدّا أنّ القافيّة،إذا ما استخدمت لذاتها بهدف توفير أجزاء إيقاعيّة معيّنة ترضي ذائقة جمهور المتلقّين،وتوسيع الفضاء الموسيقي للقصيدة،فإنّها ستدفع بالشّاعر إلى استخدامها سلبيا،قد يضطرّ معه أحيانا " لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله،أو حذف تاء التّأنيث،و إن كان هذا يتسبّب أحيانا في الاشتباه بالمذكر"[2].

و على العكس من ذلك،إذا ما استخدمت استخداما خلّاقا فإنّها،لا تصبح جزءا لا يتجزّأ من بنيّة القصيدة فحسب،بل مظهرا من مظاهر حداثتها أيضا ، إذ على الرّغم من أنّ الشّعر الحديث يهدف إلى التّحرر من قيد القافيّة،ويحاول التّخلص من هيمنتها قدر المستطاع ، و عليه فإنّ الأصل في استخدام القافيّة ، هو الضّرورة أو عدمها ، حسب طبيعة التّجربة من جهة،وأدوات الشّاعر و قدراته الإبداعية من جهة أخرى ، فالقافيّة لم تعد كما كانت عنصر حسم رئيسا،في موسيقي القصيدة،بل غدت وليدة عالم القصيدة ونظامها التّشكيلي.

[1] ـ محمّد العيد:ديوان محمّد العيد.ص56.

[2] ـ نازك الملائكة:قضايا الشّعر المعاصر،ط2،مكتبة النّهضة،بغداد،العراق،1965م،ص164.

خامسا_التّشكيل الموسيقي في المتن الشّعري الجزائري الحديث:

إنّ اللّغة الشعريّة تبدأ فعاليتها في القصيدة،حين تبدأ من نقطة الصّفر، يتجلّى عنصر الإيقاع فيها،بطريقة تجعله أكثر تأثيرا في تشكيل الأساسيّات الأولى لبنية النّص الإبداعي،كونه من بين جميع العناصر الجماليّة في العمل الأدبي،هو أوّل من يدخل ميدان الفعل ، و إذا ما نظر إليه في علاقته بالشّعر خاصة،فإنّه يعدّ قوة الشّعر،وطاقته الأساسيّة.

ولا يمكن بحال من الأحوال،أن نعدّ الإيقاع الموسيقي مجرّد تلوين صوتي ،إنّما هو"فاعليّة مؤثّرة في بنية القصيدة"[1]،تتدخّل في العمل الشّعري تدخلا مباشرا و تفصيليّا لتسهم مع العناصر المكمّلة الأخرى،في منح هذا العمل هويّته و ماهيته الإبداعية ، فالقصيدة بإيقاعها و الإيقاع بتفرّده عبر أحداث التّماسك النّموذج بين قدرات الصّوت،و ظلال الدّلالة يعطيها جدّة كاملة،ويجعل من فاعليّة الإيقاع فيها فاعليّة ابتكاريّة.

ولعلّ العلاقة بين الإيقاع،والموسيقى و حركات القصيدة و تدفّقها في إطارها الفنّي،مرجعه ذلك التّمازج بين الشّعر و موسيقاه " لأنّ الإيقاع باعتباره حركة أحوال النّفس في تدفّقها الوجودي،إنّما هو نمط من الحركة ديمومتها في ذلك الزّمن الوجودي للنّفس،عليه عبء تقنين هذه الحركة حتى لا تدخلها الفوضى"[2].

[1] ـ محمّد سالمان:الإيقاع في شعر الحداثة،ص22.
[2] ـ رجاء عيد:التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي،ص12.

وهذه العلاقة بين الإيقاع الموسيقي،والبناء الشّعري دفعت بعض النّقاد والمحدثين إلى تبنّي رؤية جديدة،قوامها إمكانية التّجديد فيما ورثناه عن الخليل بن أحمد الفراهيدي ،فكانت هناك "محاولات تومئ إلى تجسّد إحساس يقظ،يدفع إلى البحث اللهيف عن إيقاعات نغمية تتواكب مع تغيّر المعطى الشّعري في عصر نأى،عن تلك التّضخيمات القوليّة"[1].وقد صاحب هذه الدّعوة اكتساء الشّعر،ثوبا جديدا سواءا في شكل القصيدة،أوفي بنائها الإيقاعي.

لقد شهد شعرنا الجزائري الحديث،التّطورات التي أصابت الشّعر العربي أيضا فيما يخصّ الإيقاع الموسيقي في القصيدة،فاستفاد منها،وحاول تطبيقها على متن الشّعر الجزائري،وما يميّز هذا التّطور أنّه كان على اتجاهين:الاتّجاه الأوّل؛تقليدي بحت،يهتّم بكلّ شاردة و واردة في التّراث العروضي،سواءا أكان لما أورده الرّصيد الشّعري يؤيده،أم ليس له في إبداع الشّعراء نصيب،ولا شكّ في أنّ شيوع الشّعر التّقليدي " أمر يتّفق وطبائع الأشياء،فقد ظلّ إلى فترة قريبة،الاتّجاه الوحيد للقصيدة العربيّة في الجزائر، ومن الطّبيعي أن تساعده هذه المصاحبة الطّويلة على الانتشار،ويتّصل بهذا الأمر أن قصر الفترة التي عاشها الشّعر الحديث تترك للشعر التّقليدي مساحة واسعة للذّيوع"[2].

الاتجاه الثّاني،اتّجاه متحرّر يأخذ من التّراث ما يعينه على فهم التّجربة الشّعرية،إذ يختار الشّاعر،من الأوزان العربيّة المألوفة،وزنا يجعله بمثابة هيكل القصيدة،بمعنى أنّ كل سطر أو شطر في القصيدة،يجب أن يتّفق مع هذا الوزن في إطاره العامّ، وهو بمثابة الجمع بين ما هو تقليدي وحديث .

[1]- رجاء عيد:التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي،ص161.
[2]-حسين أبو النّجا:الإيقاع في الشّعر الجزائري،(د.ط)،منشورات إتحاد الكتاّب الجزائريين،الجزائر،2002م،ص13.

وهذان الاتّجاهان كانا قد انبثقا،عن رؤية نقديّة ترى بضرورة البحث عن بنيّة إيقاعيّة تواكب التّجربة الشعريّة،فما مدى تجلّي هذه الرّؤية في المتن الشّعري الجزائري وما مدى استجابة الشّعراء الجزائريّين لها؟.وإذا كان الأمر كذلك،كيف تظهر مساهمة هؤلاء الشّعراء،في تطوير موسيقى الشّعر العربي.

1)_الشّعر الجزائري،بين التّشكيل الموسيقي التّقليدي،وبين التّشكيل الموسيقي الحديث:

إنّ التّجارب الأولى للشّعراء الجزائريين الرّواد،لم تكن من النضج بحيث يستطيع الباحث أن يقول أنّها ذات طابع موسيقي منفرد،إذ لم يتخلّصوا من تأثير القصيدة العموديّة ،فقد كان الشّعر التقليدي بمثابة،القالب الذي استوعبه الشّعراء الجزائريّين نتيجة اطلّاعهم على أدب القدامى"وممّا ساعد على تجذّر الشعر التّقليدي،طبيعة المرحلة التي عاشتها الحركة الشّعرية الجزائرية"[1]،فقد ارتبط الشّعر الجزائري بحركة اصلاحيّة محافظة"ترى في الحفاظ على القصيدة العربيّة بشكلها التّقليدي،حفاظا على مقوّم من الشخصيّة العربيّة الإسلامية"[2]، ويمكن القول أن هذا الارتباط،كان عاملا رئيسيا في وزن الإبداع الشّعري الجزائري على الوزن التّقليدي وكان من مظاهر هذا الارتباط "التزام الشّعراء بالقافية في أغلب الأحيان،وهو أمر مرتبط بصلتهم بهذه القصيدة"[3]. إلى جانب مظهر آخر هو تركيزهم على البحور الكثيرة الدوران على الألسنة كالكامل الخفيف ، الطويل ،البسيط،و الوافر.ومن المعروف أنّها بحور موفورة الحظّ ،يطرقها كلّ الشعراء و يكثرون من النّظم فيها.

[1]ـ حسين أبو النّجا:الإيقاع في الشعر الجزائري،ص13.
[2]ـ محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص191.
[3]ـ شلتاغ عبّوشرّاد: حركة الشّعر الحرّ في الجزائر،ص144.

غير أن إتباعهم لمنهج الأقدمين،وارتباطهم بهذه الأبحر،لا يعني عزوفهم عن باقي الأبحر الأخرى،فقد تعرّضوا لها ولكن بنسب قليلة،وتميّزوا عنهم بحكم الزّمن،وبحكم الاختلاف في الرّؤية،وهو أوّل ما يؤكّد هذا التّمايز أنّهم احتفوا ببحرين قليلا الأثر في الشّعر العربي القديم؛كالمتقارب و الرمل، و لا شكّ في أن هذا التّمايز هو إثباتهم لهويّتهم الخاصّة في إطار الإتّباع.

وهذا الاختلاف،و لتّباين في استخدام البحور،يجرّنا إلى ضرورة تتبّع تطوّر التّشكيل الموسيقي في القصيدة الجزائريّة الحديثة،فوجب علينا في البداية أن نّشير إلى أنّ أغلب الشّعراء المحافظين،حاولوا الأخذ بالنّظرية النّقدية القديمة التي تخصّص لكلّ بحر من بحور الشّعر،ما يناسبه من أغراض و موضوعات ، فإذا أخذنا قصيدة لشاعر من شعراء هذا الاتّجاه المحافظ،كمثال لذلك،نجد أنّه قد ركّز على بحر من الأبحر كثيرة الدّوران على الألسنة.

ولعلّ محمّد العيد،هو من المؤمنين بهذه النّظرة،فكرا،وتطبيقا فهو عندما يهزّه الطّرب فرحا لمناسبة سعيدة،أو ترحا لمصاب جليل،يتعالى خفق قلبه ، فيخيّل للمتلقي أنّ الشّاعر يريد أن يعبّر من خلال الموسيقى،عن مشاعره الرّاقصة ، فإذا العبارة خفيفة مرحة، و إذا الوزن عذب،و الرّوي متمازج،كما جاء في هذه المقطوعة.

يا جيرة الوادي الرّهيب مناظرا و العذب ماء و الرّطيب و مالا

وسلالة الطّود الرّفيع شناجبا والضّخم سخرا و المنبع دغالا•

إنني حللت رحابكم لا أرتجي إلّا مودّتكم قرى و نوالا□

•الدّغال مفردها دغل وتجمع دغال وأدغال:الشّجر الكثيف الملتفّ

[1] محمّد العيد:ديوان محمّد العيد،ص342.

ومقطوعته هذه هي وصف لمدينة قسنطينة،وزن فيها أبياته على "بحر البسط، يتكوّن هذا البحر من (مستفعلن ،فاعلن) بحيث تتكرّر أربع مرّات في البيت الواحد، ليكون من البسيط التّام "[1].

و الشّاعر بذلك كان أقرب إلى الاشعار العربيّة،من حيث التّشكيل الذي يعتمد في أغلبه على البحور الصّافية،وتقطيع البيت الأوّل كالتّالي:

يا جيرة لواد ررهيب مناظرن ولعذب ماءن و ررطيب رمالن

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

مستفعلن/فاعل/متفعل/فاعلن مستفعلن/فاعل/متفعل/فاعل

وما يلفت الانتباه في هذا البيت،هو حذف الخامس السّاكن من التفعيلة في الشّطر الأول و الشّطر الثّاني،فأصل فاعل _فاعلن ،وهي علّة القطع،كما حذف الثّاني السّاكن والسّابع السّاكن في مستفعلن التي أصبحت متفعل،وهي مقطوعة مخبونة،و الإيقاع الموسيقي في هذه المقطوعة لا يتعال من هذا البحر المناسب فحسب،وإنّما يتعالى أيضا في الروي الذي أضفى نوعا من التّكامل للأثر الموسيقي.

أمّا فيما يخصّ تواتر البحر البسيط،فقد كان على النّحو التالي:

البحر	التّوجه		الكثافة		معدل القصيدة
البسيط	القصائد	النسبة	الأبيات	النسبة	٪26.59
	259	٪12.47	639.9	٪12.61	

[1] شعبان صلاح:موسيقى الشّعر بين الإتباع والإبتداع،(د.ط) ،دار غريب للطباعة والنشر والتّوزيع،القاهرة، مصر،2007م،ص154.

المصدر : الإيقاع في الشّعر الجزائري ، حسين أبو النّجا . ص 15.

وكتعليق على الجدول،يمكننا القول أنّ التّوجه العامّ لقصائد الشعّراء،وبنسبة 12.47 ٪، هي نسبة معقولة لعلّها كانت نتيجة لميل الشعّراء إلى ما هو مألوف في الواقع الشّعري العربي، بالتّركيز على البحر البسيط الكثير الدّوران على الألسنة،على أنّ اختلاف تواتر بحر البسيط،دليل على أنّ الشّعر الجزائري على الرّغم من الإتباع ميّال إلى المحافظة على ملامحه المميّزة.

وعليه فإنّ الطّابع المميّز لتشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري،ذو الاتّجاه المحافظ،قد سار في نفس الاتّجاه الذي سارت عليه القصيدة التّقليدية في محافظتها الصّارمة على العروض الخليلي،غير أنّ هذه الرّوح المحافظة لم تحدّ من ظهور محاولات تسعى لتجديد التّشكيل الموسيقي _للقصيدة في الشّعر الجزائري_ فكان سعيهم بمثابة المنبّه الذي أيقظ معظم الشّعراء الجزائريين،وجعلهم يواكبون حركة الشّعر الجديد،التي تدعوا إلى ترك الوزن الخليلي،وخلق وزن جديد يكون بمثابة الوعاء الذي تصبّ فيه أغلب أشعارهم ، وهو " إيقاع موسيقي جديد لا ينتمي لأيّ بحر من البحور الشّعرية الستّة عشر"[1].

ولعلّ الشّعر المسرحي،يكون أوّل مظهر من مظاهر هذا التجديد،كونه أكثر ضرورة و حاجة إلى الحريّة التي تواءم الإيقاع النّفسي،في الدلالة على الشّخصية ولتجسيد انفعالها و تموّجات الأحداث،و أثرها في حركة البناء المسرحي العامّ ،و إذا كان رائده في المشرق العربي هو أحمد شوقي حين غيّر البحر و القافية في مسرحيته قميبز إلّا أنّه لم يجعله بين شخصية و شخصية بل جعله في الشخصية الواحدة "[2].فإنّ الشّاعر الجزائري الذي مثّل هذا النّوع ،هو محمّد العيد آل خليفة في مسرحيته الشّعرية

[1]ـ محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص199.
[2]ـ رجاء عيد:التّجديد الموسيقي في الشعر العربي،ص180.

" بلال " التي"نهج فيها نهجا جديدا وزنا و قافيّة ، ولا نعلم شاعرا جزائريّا آخر سبق محمد العيد إلى ذلك "[1]،وهي طريقة تقوم أساسا على استخدام البحر والقافية بطريقة غير منظّمة، وسنحاول _الآن _تقديم صورة لما انتهجه "محمّد العيد " في مسرحيّته، وسوف نرى نموذج البحر الطّويل،وتغيير القوافي الذي يأتي _أحيانا _ مفاجئا في مسار الحوار.

وقد أشار محمّد ناصر في كتابه " الشعر الجزائري الحديث " إلى مشهد من المسرحيّة الشّعرية " بلال " التي جاء فيها:

أميّة : صبأت إذا ؟

بلال : آمنت بالله وحده فما كان غير الله ربا و خالقا

و أسلمت سرّا مذ عرفت محمدا وصرت مقرّا بالشهادة ناطقا

أمية : غويت فتبت يا عبدا .

بلال : ما أنا تائب

أمية : أتأبى وفاقي ؟

بلال : لن تراني موافقا[2].

وقد استخدم محمد العيد في هذا المشهد البحر الطّويل الذي تفعيلاته في الأصل

" فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن"

[1]ـ محمّد ناصر:المرجع السابق،ص207.
[2]ـمحمّد ناصر الشّعر الجزائري الحديث،ص209.

"ولكن محمّد العيد لم يخضع للنّظام الخليلي ، فجزأ التّفعيلات حسب متطلّبات الحوار، وأباح لنفسه زحافات و عللا قد لا يرتضيها العروضيّون المتشدّدون"[1].

أميّة : فعو ، مفا

بلال : علين ، فعولن ، مفاعلن فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعلين ، فعول مفاعلن

أميّة : فعولن مفاعلين ، فـــــ

بلال : فعول ، مفاعلن

أميّة : فعولن ، مفاعي

بلال : لن ، فعولن ، مفاعلن .

ولعلّ ثبات البحر الطّويل على طول المشهد سببه مشاعر الاعتدال،والإيمان لشخصية المسرحية –بلال – الذي دفع بالشاعر إلى اختيار الطويل بحرا لذلك .

وما تجدرالإشارة إليه كذلك،أن بعض تجارب الشّعراء ، كانت في أصولها مستلهمة من فنّ الموشّحات• في تتابع نسقها النّغمي المعروف من حيث توالي الأغصان فالأقفال، وهي أهمّ ملامح التّنوع في القوافي المعروفة لدى الشّعراء الأندلسيين.

و القفل هو شطران _أو أكثر_ تتّحد فيهما القافية في كلّ موشّحة،كما تتّفق أوزانها و عدد أجزائها ، وقد سمّي المركز. " و الغصن " هو مجموعة أشطار تنتهي

[1]ـ المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

•الموشّح:كلام منظوم على وجهمخصوص،يتألّف في الأكثر من ستة أقفال،وخمسة أبيات.

بقافية متّحدة فيما بينها،و مغايرة في الوقت نفسه للمجموعة التي تقابلها في فقرة أخرى من فقرات الموشّحة[1].

و نمثّل لذلك بقصيدة " الصّخرة " لأبي القاسم سعد الله.يقول:

أيّ إصرار و بأس

أيّ درس

توّج المستقبل الحرّ و غنى قبر أمس

و أزاح الغيم عن آفاق شعبي

أيّ درس

زعزع المجد الفرنسي[2].

يبدو جليّا حرص " سعد الله " على إيقاع القافية الموسيقي،وقد تجلّى ذلك في مراعاته الصّارمة على إنهاء كل مقطوعة بعبارة (بأس ، درس ، أمس) وهو" أثر من آثار نظام المقطوعات الذي شاع في الشّعر الرومانسي ولاسيما عند المهجريّين،والذي يعدّ بقيّة من بقايا التعلّق بفنّ الموشّحات"[3] ، والملاحظ على النّموذج السّابق اتّحاد القافية فيه، فقد احتذى صورة الموشّحات في تتابع نسقها المعروف من حيث توالي الأقفال.

لقد وجدنا إذا أنّ محاولة الشّعراء الجزائريين،في تحديد بنية القصيدة موسيقيّا ، كانت مرتبطة في محاولة خروجهم على الشّكل العمودي الصّارم،المعتمد أساسا على وحدة البيت،والقافية المطّردة،إلى شكل مرن يعتمد القوافي المتراوحة،والمقطوعات

[1] شعبان صلاح:موسيقى الشّعر بين الإتباع والإبتداع،ص331.
[2] أبو القاسم سعد الله:ثائر وحب،ص85.
[3] محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص219.

بالإضافة إلى تأثرهم الواضح بفنّ الموشّحات الذي جعلهم يستقون من هذا الفنّ أدوات تعينهم في النّسج على منواله.

وما يلفت الانتباه أيضا،أنّه بدلا من السّطر الشعري ساد التّعبير بالجملة الشّعرية ، "أو ما يسمّى في مصطلحات الشّعر بالتّدوير الجملي،والجملة الشعرية إحدى المصطلحات الفنّية الحديثة التي قدّمتها حركة الشّعر الحرّ،واستطاع هذا المصطلح بفعل دقّته ووضوحه أن يتكرّس و يكتسب قوّة حضوريّة مهمّة في عمليّة المعالجة النّقدية التي تتّخذ من الشّعر مجالا لعملها ،"فبينما كنّا نستطيع الوقوف عند نهاية السّطر الشّعري المقفّى ، أو غير المقفىّ ، نجد أنفسنا مع الجملة الشّعرية ، غير قادرين على هذا الوقوف ، بل منساقين مع الدّفقة الشّعورية حتى نهايتها التي لا تقتضي الوقوف عند نهايات الأسطر"[1].

فالجملة الشّعرية تعتمد على الدّفقة الشّعورية،التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النّفسي،والعاطفي،والفكري للتّجربة الشّعرية من جهة،ومع طول النّفس عند الشّاعر من جهة أخرى،لذلك فقد تكون الجملة الشّعرية طويلة،أو قد تكون قصيرة،و نمثّل لذلك بشعر" عمر أزراج" في قصيدته " صليحة "،وهي تنهض عروضيّا على بحر المتقارب،بتفعيلته الصّحيحة " فعولن" و المقبوضة "فعول " . يقول :

أغنّي و ترحل عنّي جراحي

و تصلبها الشّرفات

و حين سألت رجال المطافئ عنها

رأينا صبيّا يفتش عن لقمة في قمامة

[1]ـ شلتاغ عبّود شرّاد:حركة الشّعر الحرّ في الجزائر،ص146.

ومن يومها اكتشفت لماذا تغنّي جراحي[1].

فحينما تقرأ هذا النّموذج،تجد نفسك مسوغا إلى موصلة القراءة ، و ربّما لا تستطيع التّوقف فيما تنوي التّوقف عنده،أمّا عن الجملة الشّعرية الحاصلة في القصيدة،فإنّ الاستدارات الموسيقيّة التي أحدثها التّدوير بين نهاية الشطر،وبداية السّطر الشّعري تنوّعت بتنوّع الواقع الإيقاعي لكلّ جملة.

و مرحلة الجملة الشّعرية،أولت العناية الكاملة للصّورة الشّعرية،أو النّمو الدّاخلي للعمل الشّعري ،بالنّظر إليه على أنّه كلّ لا يتجزّأ،أو أنّ التّشكيل الموسيقي أحد هذه العناصر ، لم تخضع الوزن،ولا القافيّة لأيّ اعتبار عروضي أو إيقاعي،لتكون بذلك أكثر مساهمة في تطوير العمل الشّعري من زاوية الإيقاع الموسيقي،كونها قد أضفت على الكلمات حياة جديدة فوق حياتها،ولوّنت البناء الموسيقي للقصيدة الجزائرية بلون نغمي يثير في قارئها الرّغبة في إنشاد الشّعر و ترديده.

إنّ ما يلفت الانتباه في أوزان الشّعر الجزائري الحديث،هو إيثارها للشّعر التّقليدي على الشّعر الحديث،" و لا شكّ أنّ الشّعر التّقليدي أوسع انتشارا في القصيدة الجزائريّة من الشّعر الحديث ، فمن بين 2895 قصيدة توجد عليه 2096 قصيدة بنسبة 40.72٪ ،بينما لا توجد على الشّعر الحديث سوى 977 قصيدة بنسبة 27.59 ٪"[2].

ولعلّ سبب ذيوع الشّعر التّقليدي في المتن الشّعري،كونه إحدى الصّور التي حفظت الماضي من نّاحية ،و الوعاء الذي صبّت فيه الحركة الاصلاحيّة ثقافتها الشّعرية ، من ناحية أخرى ، بل كونه القالب الذي ألفه المتلقّي نتيجة الكمّ الهائل الذي تراكم على ذهنه وهو يتلقّى الشّعر.

[1]- عمر أزراج:وحرسني الظل،ص104.
[2]- حسين أبو النّجا:الإيقاع في الشّعر الجزائري،ص13.

وقد استطاع الدّكتور محمّد ناصر _ في كتابه الشّعر الجزائري الحديث _ بعد دراسة إحصائيّة لدواوين الشّعر الجزائري،بتحديد النّسبة المئويّة لكل بحر، وقد توالت هذه البحور حسب نسبها المئوية كما يلي:

1- الكامل : 70.96٪.
2- الخفيف : 64.57٪
3- الرمل : 59.77٪
4- البسيط : 46.71٪
5- الطويل : 40.25٪
6- المتقارب : 38.08٪
7- الوافر : 30.39 ٪
8- المجتثّ : 7.71 ٪
9- المتدارك : 2.60٪
10- الهزج : 2.55٪
11- السريع : 2.25٪
12- المنسرح : 0.64٪
13- المديد : 0.35٪
14- المقتضب : 0.00٪
15- المضارع :0.00٪ .[1]

و المتأمّل لهذه النّسب يلاحظ أنّ الشّعر التّقليدي الجزائري ،قد اعتمد في البحور على ما هو مشهور و أهمل ما هو نادر ، وركّز في المشهور على البحور الأكثر

[1] محمّد ناصر :الشّعر الجزائري الحديث،ص246.

دورانا على الألسنة ، ولم يتوجّه إلى البحور الأخرى إلا بنسب قليلة ، فمن بين ستة عشر بحرا نجد " ثمانية بحور،هي التي كانت تستحوذ على اهتمامات الشّعراء العموديّين ، تتابع حسب إقبال الشّعراء عليها،ومعظم أشعارهم على بحورها ، وهي الكامل ، الخفيف ، الرّمل ، البسيط ، الطّويل ، المتقارب ، الوافر ، الرّجز"[1]، أمّا باقي البحور الأخرى فكانت أقلّ حظّا من سابقيها،بمعنى أنّ تركيز الشّعر التّقليدي الجزائري على بحر دون آخر ، دليل على أنّه يفضّل التّقيد بمنهج القدماء، غيّر أنّه أثبت خصوصيته، باحتفائه لبحرين قليلا الأثر في الشّعر العربي القديم،وهما المتقارب و الرّمل،وهي سمة ميّزت أغلب شعراء الإتجاه المحافظ ، كما ميّزت شعراء مرحلة الثّورة،و شعراء مرحلة الاستقلال أيضا،ولم يتوقّفوا عند حدود التفضيل لبحر دون آخر في النّظم ،بل تجاوزها إلى ظاهرة أخرى كانت وليدة الحركة الشّعرية الحديثة،وهي ظاهرة مزج البحور الشّعرية.

إنّ عمليّة مزج البحور الشعريّة هي ظاهرة تخصّ فن الموشّحة،كما ذكرنا سابقا ، و"لا شكّ أنّ الجمع بين بحرين أو أكثر،يعني أن التّجربة قد ازدادت تعقيدا ، و أن هذا التشابك هو الذي أدى إلى تعدّد الأوزان"[2] ،كما أنّها ظاهرة ميّزت شعراء المهجر وجماعة أبولو" الذين عبّروا عن افتنان واضح بالأوزان القصيرة و البحور المجزوءة"[3].

[1]- المرجع نفسه،ص246.
[2]- حسين أبو النّجا:الإيقاع في الشّعر الجزائري الحديث،ص25.
[3]- محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث.ص263.

وظاهرة المزج بين الأبحر هي تأثّرواضح لهذا من ذاك،إذ لم تخصّ الشّاعر الجزائري وحده،أو الشّاعر في المشرق العربي،بل هي ظاهرة نجدها في الشّعر المرسل الإنجليزي كذلك،قائم على الوزن الأيامبي• الخالي من القافيّة.

ونمثّل لنظام الشّعر الإيّامبي بقصيدة " النّوم " لصموئيل دانييل،التي يقول فيها :

Sleep

Care charmr sleep,sonof the saple night,

Brotuer to death,in silent darkness sorn,

Relive my languish,ans restore the light,

With dark foregeting of my cares return.

And let the day be time enough to mourn

The sleep_ week of my ill alven tured youth,

sameul Daniel(1563_1619)

" كلّ سطر شعر مكوّن من خمسة مقاطع [مقطع قصير +مقطع طويل]،ثمّ نجد نهايات الأسطر بالتّبادل،الأوّل مع الثالث،يليهم سطر حرّ،ثمّ يبدأ هذا النّظام بالتّبادل مرّة ثانيّة ، ثمّ نجد السّطرين الأخيرين يتماثلان في نهايتهما، و تستطيع بالقراءة أن تدرك المقاطع القصيرة من الطّويلة "[1].

و كتوضيح للاستعمال المتنوّع لبحور الشّعر في القصائد الشّعرية الجزائريّة ، بين ما هو تقليدي و حديث نقدّم الجدول التّالي :

•-الوزن الإيامبي:يقوم على تفعيلة تتكوّن من مقطع قصير،يليه مقطع طويل، من الشّعر الكمي،أو مقطع غير منبور يليه مقطع منبور،في الشّعر.
النبّري،ومن الممكن أن تكون أوزان الرّجز والسريع والكامل والوافر من هذا النّوع.

[1]-رجاء عيد:التّجديد الموسيقي في الشعر العربي،ص184.

الشاعر	القصائد	عمودية وحديثة	متعددة	فعولن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلن	متفاعلن	مفاعلتن
حمّادي	5		1		3		1		
سعد الله	50		6	10	16	23	8	6	1
أزراج	32		3	8	8	9	1	1	2
أحلام	39		1	9	5	23			2
الغماري	17			3	6			1	7
مفدي زكريّا	01			1					

المصدر :الإيقاع في الشّعر الجزائري الحديث،أبو النجا ، ص 263 ، 364.

و عليه يغدو باستطاعتنا القول أنّ القصيدة الجزائرية،قد عرفت تطوّرا ملحوظا في جانبها الموسيقي و الإيقاعي،فتحوّلت من نظام القصيدة العموديّة المبنية على وحدة البيت،والقافيّة المطّردة،إلى القصيدة المبنيّة على المقطوعات ، غير أنّه تطور يتجاوب مع الإتباع أكثر ممّا يميل إلى الابتداع ، و يظهر هذا التّجاوب في البحور الشّعرية المستعملة ، فقد اعتمد على ما هو مشهور و شائع ، و أهمل ما هو نادر ، و لكن ميله إلى الأتّباع لم يمنعه من التّفرد بملامح خاصّة يتميّز بها عن غيره من الأشعار.

لذلك غدا التشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث ،أكثر قبولا في الواقع الشّعري المعاصر ، تبنّاه شعراء محدثون ، حاولوا التّأصيل للبنية الإيقاعية في المتن الشّعري الجزائري الحديث ، من خلال تجاربهم الشّعرية ، و لعلّ "مصطفى محمد الغماري " هو أحد الشّعراء الجزائريّين المعاصرين الذين حاولوا الارتقاء ببنية الإيقاع الموسيقي ، من خلال دواوينه الشّعرية المختلفة ،و سنوضّح لذلك في فصل تّطبيقي،اتّخذنا فيه ديوان " أسرار الغربة " للشّاعر أنموذجا ، و حاولنا تحديد الأدوات

المساعدة على تشكيل البنيّة الإيقاعيّة في الدّيوان ،غير أنّ دراستنا لن تقتصر على الإيقاع الموسيقي فحسب،بل سنتطرّق أيضا إلى الصّور الفنّية التي حفل بها ديوان الشّاعر .

□الفصل الثّالث: الصّورة الفنّية والتّشكيل الموسيقي □في ديوان " أسرار الغربة".

□أوّلا: صاحب الدّيوان في سطور.

□ثانيا: قراءة في ديوان أسرار الغربة.

1) التّعريف بالديوان.□
2) القيمة الفكريّة.□
3) القيمة الشّعورية في أسرار الغربة.□
4) القيمة التّعبيرية،وقوّة الكلمة في " أسرار الغربة".□
5) مقوّمات الكتابة الشّعرية عند مصطفى الغماري.□

□ثالثا: مستويات الصّورة الفنّية في ديوان أسرار الغربة.

أ. الكثافة. ب الإنسجام. ج التّشاكل.□

□رابعا: أصناف وخصائص الصّورة الفنّية في شعر مصطفى الغماري.

أ. الصّورة البسيطة.□
ب. الصّورة المركّبة.□
ج. الصّورة الكليّة.□
د. الصّورة التّشكيلية □
ه. صور الطّبيعية.□
و. الصّورة الصّوفية.□

□خامسا: التّشكيل الموسيقي في ديوان"أسرار الغربة".

1) الأبحر الشّعرية المستعملة.□
2) تنوّع القافية في أسرار الغربة.□
3) التّدوير من خلال"أسرار الغربة".□
4) أنواع التّكرار من خلال "أسرار الغربة".□

يعدّ البحث في مصادر التّصوير عند شاعر ما،من الوسائل التي يستعين بها الدّارس في الوقوف على طبيعة الفنّ لديه،وعلى ماهيّة الجمال،بوصف الشّعر تعبيرا جماليّا،ونشاطا لغويّا متميّزا،فالشّاعر لا يعدّ شاعرا لا لأنّه فكّر أو أحسّ، ولكن لأنّه عبّر. وهو ليس مبدع أفكار،وإنّما مبدع كلمات، وكلّ عبقريّة تكمن في اختراع الكلمة، ويصبح العمل الفنّي،بمكوّناته ولبناته،بعيدا عن كونه منطقا وواقعا، بل هو منطق نفسيّ يتعدّى المضمون الواحد،والبعد الواحد،وتكون الكلمات حينئذ،إيماءات مضمرة تستقطب مكوّناتها الخلق الفنّي،وتشكّل عالمه في تكثيف فنّي،لذا فالنّظر إلى مصادر التّصوير يجب أن يكون بوصفها موادّ،إمّا حيّة،أو جامدة.

وإذا كان الشّعر لبابة الخيال،الذي هو " وسيلة من وسائل الشّاعر الكثيرة،يستخدمها بحسب موقعه وموقفه،ومنهجه في فنّه وفكره"[1] ،فلا شكّ أنّ المصادر التي يستعين بها الشّاعر في إبداعه،تخلق خلقا جديدا،فتخلع أرديّتها التي كانت ترتديها،قبل دخولها ميدان العمل الفنّي،لترتدي أرديّة أخرى،فتتّسم بما يتّسم به الموقف الشّعري.وإذا كان الشّاعر قلب أمته النّابض، وحسّها الرّهيف،وعينها السّاهرة اليقظة كما عهدناه دائما، صاحب رسالة، وحامل أمانة،وملتزما قبل أن يلزمه أحد بمّهمة ومسؤولية. فالواجب منّا إذا أن نتفحّص ديوان مصطفى محمّد الغماري" أسرار الغربة"،ونقف على أهمّ الخصائص الفنّية فيه. فمن هو مصطفى محمد الغماري؟ وكيف تجلّت الصورة الفنّية من خلال ديوانه" أسرار الغربة"؟.

[1] يحياوي الطّاهر:البعد الفنّي والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري،(د.ط)،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،1983م،ص101.

أوّلا: صاحب الدّيوان في سطور:

" مصطفى محمّد الغماري" شاعر جزائري معاصر، وهو أحد شعراء جيل الاستقلال، ولد بتاريخ 16 نوفمبر 1948م،ببلديّة سور الغزلان،ولاية البويرة، تلقّى تعليمه الأوّل على يد والده الذي لقّنه مبادئ اللّغة العربية،وكان يعلّمه القرآن الكريم، ومأ ثوره بالحكمة والزّهد،ثمّ انتسب إلى زاوية بلعموري التي زودته بمبادئ الإسلام"[1].

" إلتحق الغماري بالمعهد الإسلامي بحسين داي،مكث فيه سنتين ،وبعد إتمام المدّة تحصّل على الأهليّة ،ثم تحصّل على منحة إلى ليبيا،حيث أكمل شهادة التّعليم الثّانوي على النّظام الأزهري،في الجامعة الإسلامية بالبيضاء،ثمّ انتسب بعد حصوله على الثّانوية العامّة إلى كليّة اللّغة العربية بالجامعة الإسلامية (المملكة اللّيبية)،وبعد سنة من الدّراسة في كليّة اللّغة العربيّة، لم يستقر الأمر،وقّرر العودة إلى الجزائر،وانتسب إلى كليّة الآداب،والعلوم الإنسانية في سنة 1968م،بالجزائر وتخرّج منها سنة 1972م،و بها حصل على رسالة ماجستير سنة 1984م حول،(الصّورة الشّعرية في شعر أحمد شوقي)"[2].

" طلع على الميدان الأدبي منذ السّبعينات،تميّز في مطلعه بغزارة الإنتاج،واستمراريّة العطاء الشّعري،فراح في إنتاجيه يجمع المزق،ويستبدله بخيوط الشّمس،ويضمّد الجراح ويحوّل دمائها خمر،حبّ وأمل"[3].

لعلّ" مصطفى محمّد الغماري" يمثّل قطبا بارزا من أقطاب القصيدة الخليليّة، فقد عدّ شعره امتدادا أصيلا للشّعر الجزائري،لا يقف عند حدود الاستمرارية الشّكلية فحسب،بل يتّسم بانحناءات فنّية اتّصفت بالعمق والجديّة،والوضوح وهذا ما دفع بعبد

[1]-أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرّحلة(د.ط)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1983م، ص164.
[2]- المرجع نفسه،ص125.
[3]- المرجع نفسه،ص145.

الملك مرتاض للقول:"قد يشّكل " الغماري " وحده اتّجاها شعريّا قائما بنفسه في الجزائر،وذلك على الرّغم من إصراره على كتابة القصيدة العموديّة،إلّا أنّ حرارة عاطفته،وصدق لهجته وإشراق لغته ،وتحكّمه الجيّد في أدواته الشّعرية، كلّ أولئك ممّا يغطّي التّقليديّة،التي نشر بها تقريبا عشرة دواوين، ومن المضامين التي يعالجها " الغماري" بشيء من الاستمرار،والإصرار منه معا،دفاعه عن الإسلام والعروبة في الجزائر،وعن قضايا إسلاميّة،وتحرّرية،وإنسانيّة أخرى"[1].

وكونه أحد الشّعراء الشّباب،الذين أخذوا على عاتقهم ضمان استمرارية التيّار الجديد، بإضافة لبنات جديدة تعبيرا،وشعورا،وفكرا إلى صرح شعرنا،الذي بدأ تشييده أساتذتهم الأوّلون في الجزائر، لم يتفان في إنتاج كمّ محترم من الدّواوين الشّعرية إذ " بدأت كتاباته الشّعرية الجديّة تلج الميدان الأدبي،في مطلع السّبعينات، وقد ظهرت دواوينه تباعا خلال السّنوات العشر المنصرمة ،ولازالت تتلاحق بين الحين والآخر،ممّا لفت انتباه الكثير من الكتّاب الشّباب،والنّاقدين منهم على الخصوص"[2].فقد أثرى الغماري المكتبة بالعديد من الدّواوين والدّراسات،التي منحته وسام التّميز،والإبداع بين معاصريه،من الشّعراء نذكر منها:

أ_ دواوينه:

1- أسرار الغربة: الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر طبع عام 1978 م، الطّبعة الثّانية عام 1982.

2- أغنيّات الورد والنّار: الشّركة الوطنّية للنّشر والتّوزيع، الجزائر طبع عام 1980م.

[1]- عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص26-27.
[2]يحياوي الطّاهر: البعد الفني والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري، ص19.

3- عرس في مأتم الحجّاج: الشّركة الوطنّية للنّشر والتّوزيع، الجزائر طبع عام 1983م.

4- قراءة في آية السّيف: الشّركة الوطنّية للنّشر والتّوزيع،الجزائر طبع عام 1983 م.

5- ألم وثورة: المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985 م.

6- بوح في موسم الأسرار: مطبعة لافوميك، الجزائر،1985م.

7- حديث الشّمس والذّاكرة: المؤسّسة الوطنّية للكتاب،الجزائر،1986م.

إضافة إلى (نقش على ذاكرة الزّمن، خضراء تشرق من طهران، قراءة في زمن الجهاد؛ وهي عبارة عن قصيدتين.1):"قراءة في زمن الجهاد هي قصيدة حرّة.2): جهاد وغربة: وقد بلغت الستّين بيتا"،.لن يقتلوك عبارة عن قصيدتين كذلك:1) "لن يقتلوك: قصيدة بلغت إحدى وتسعين بيتا،2) الحلم الحاضر: قصيدة بلغت سبعة وخمسين بيتا"، قصائد مجاهدة، من يردّ النّار... وغيرها).

ب_ دراساته: □

1- تحقيق شرح البراهين في العقيدة؛للإمام أبي عبد الله السنوسي.

2- تحقيق تفسير الإمام الثّعالبي.

3- تحقيق نسيم الرّياض؛شرح شفاء القاضي عيّاض.

4- تحقيق الرّسائل الكبرى،للإمام بن عبّاس الأندلسي.□

أمّا ما يهمّنا من هذه الدّواوين،والدّراسات، ديوانه القيّم " أسرار الغربة"،الذي أخذ جانبا من موضوع بحثنا، ولعلّ سبب تسميته للدّيوان بهذا الشّكل، هو نتيجة إطّلاعه وتأثره

[1]-محمّد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب،(د.ط)، دار هومة ،الجزائر، 2010م، ص373.

بإنتاج الشّاعر الإسلامي الكبير محمّد إقبال،لاسيّما في ديوان"أسرار سودي" ،وديوان " الغرباء". ولا يغري شاعرنا الغماري ثقافة إقبال وحسب،بل أغراه أيضا نضاله وحبّه الصّافي،الحبّ الرّباني،وتعشقه لله[1].ولا أدلّ على ذلك الإغراء،قصيدتاه" بين يدي إقبال"،"ونجوى إلى إقبال" ؛العنوانان البارزان في ديوانه "أسرار الغربة".

يعدّ الدّيوان _أسرار الغربة_ مجالا واسعا متعدّد الجوانب،لمن أراد أن يسبر أغواره، وأبعاده الفنّية والفكريّة، فالقارئ للدّيوان يجد نفسه في جوّ فيّاض بديع،تتناسق فيه الألفاظ، وتتّسق فيه العبارات،وتحتدم الأجراس الموسيقيّة،مع جلّ القصائد.جاء في مقدّمة الدّيوان "إنّ هذه المجموعة قد انسابت تجاربها انسيابا،وانثالت مشاعري،عبرها انثيالا ... إنّ الإنسانيّة في الفنّ،لا تكون إلّا نتيجة المعاناة الصّادقة،والإحساس الذي يصل إلى درجة فناء الذّات بالموضوع، فيصبحان في لحظة الإبداع،وحدة كاملة ... وآنذاك تسقط النّظميّة الشّعرية،التي يتمسّك بها بعض النّقاد،والمتحذلقون الذين ينظمون الكلام نظما،ويلهثون وراء القوافي،والكلمات الشّاردة والآنسة جريا[2].

[1] محمد الطّمار: مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر،(د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005م ،ص266.
[2] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص8.

ثانيا:قراءة في ديوان " أسرار الغربة".

تعتبر هذه القراءة،بمثابة مدخل للدّيوان، وتلخيص متواضع للدّراسة التّقييميّة،التي أجراها الدّكتور" محمد ناصر"حول ديوان"أسرار الغربة"،من جانبيه الفكري،والجمالي، فقد بدأ أوّلا بالتّعريف له،ومن ثمّ بالقيم التي يحتويها.

1) _التّعريف بالدّيوان: □

" أسرار الغربة"،هو عنوان المجموعة الشّعرية الأولى،التي أصدرها الشّاعر الشّاب"مصطفى الغماري"،ضمن ديوان من الحجم الصغير،يحتوي على مائة وسبعين صفحة،وعلى اثنين وثلاثين قصيدة،تشتمل في الغالب الأعمّ على حوالي أربعين بيتا... ،فاستقبل من طرف الأوساط الأدبيّة بمشاعر مختلفة، وآراء متباينة بعضها معجب راض، وبعضها الآخر ساخط نّاقم،ولعلّه لم يتعرّض أيّ ديوان من قبل هذا،إلى ما□ تعرّض له ديوان"الغماري" من محاولات غير شريفة،وصل بعضها في الطرف،إلى حدّ المطالبة بمصادرة الدّيوان.وقد علّق الدّكتور محمد ناصر،عن ذلك بقوله:" هذه الضّجة التي أثارها ديوان الغماري،تدلّ في حدّ ذاتها على أنّه،ليس كغيره من الدّواوين الأخرى،حين استطاع أن يثير كلّ هذه الحساسيّات"[1].

ومنذ البداية،يذهب الغماري"إلى أنّه لابدّ لقارئ هذه المجموعة،بل لمتذوّقها من إجهاد النّفس ليفهم شعره، بمعنى أنّ هذا الشّعر في تصوّر صاحبه نفسه،ليس من النّوع المتّسم بالبساطة ،والسّهولة،والوضوح،والمباشرة، إذ على القارئ الذي يرغب في الدّخول إلى عالم الشّعر أن يتجوّل فيه بفكره،ووجدانه معا،وعليه أن يفعل ذلك وهو

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة ،ص10.

يتابع الكلمات ويستخرج أبعادها،وأن يتأمّل الصّورة وظلالها وإيحائها،حتّى يمتلك محتويات الدّيوان ويستتر بها، وهو لا يستطيع ذلك،إلّا إذا كابد مشقّة التّفكير،ليقف على آراء الشّاعر الذي يخاطب من الإنسان شيئا آخر غير حاسّة السّمع فيه.

إنّ الشّعر لا يستغني عن العواطف،والمشاعر،والأحاسيس،والأخاييل،فهذا من أسس العمل الشّعري،والشّعر لا يستغني عن العقل والشّعور الواعي،غير أنّه ليس هذا وكفى، وإنّما هو أيضا قيم تعبيريّة جماليّة،تلعب فيها القافيّة والوزن دورا جماليّا أساسيّا، وإذا أردنا تعبيرا أدقّ،وإيجازا أوضح،فإنّ أساس البناء الشّعري ثلاثة أشياء،يطلق عليها "القيم الشّعرية"[1] وهي القيم الفكريّة، القيم الشّعورية؛ القيم التّعبيرية،وقد أشار الدّكتور"محمّد ناصر" للقيم الشّعرية الثّلاث في مقدّمة ديوان الغماري،فلخّصها فيما يلي:

2)- القيم الفكريّة:

المحور الوحيد الذي تدور حوله مجموعة " أسرار الغربة"،هو الدّين الإسلامي، مثلما في رسالته الإنسانية،وشريعته الخالدة، والعالم الإسلامي بكل أبعاده،وامتداداته بأمجاد ماضيّة،ومآسي حاضرة،وتطلّعات مستقبليّة،في مواجهة التّحديات المعاصرة،بكلّ وجوهها السيّاسية والاجتماعيّة،الاقتصادية والفلسفيّة ...،يعرض الشّاعر كلّ هذه القضايا،من خلال إحساس فيّاض عارم،ونشوة صوفيّة عميقة ...،الغماري من خلال ديوانه،بل من خلال أشعاره كلّها،صاحب رسالة،ورسالته هي خدمة الإسلام كوسيلة إنسانيّة،يجب أن تتعمّق الحياة اليوميّة بكل أبعادها الاجتماعية،والسيّاسية والفكريّة،هذه الرّسالة المستمدّة من الشّريعة الإسلاميّة،التي طالما ذاب فيها عشقا،تولّه بها تولّها صوفيّا،وهو يتعاطف مع المسلمين في مواقفهم الثّورية،ويطمئن للإسلام في وجهه الرّافض للظّلم،والقهر والاضطهاد،كما تدلّ عليه قصائده التّالية:

[1]- يحياوي الطّاهر:البعد الفنّي والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري،ص29.

(إلى صوفيّة الوحدة والثورة... ثورة صوفيّة... أغنيّة اللّهب الرّحيم... لن تموت الحقيقة.. آتون...).

" الغماري" لا تكتمل رسالته الإسلامية عنده، بوقوفه عند حدّ الدّعوة إليها،وإنّما هو يقف موقف العداء الصّريح،ضدّ أولئك الذين يراهم أعداء الإسلام.من مذاهب الحاديّة وإيديولوجيّات ماديّة،وقد تتحوّل حماسته أحيانا،إلى مواقف تتّسم بالعنف،وتدفعه عاطفته الجيّاشة،إلى استعمال بعض الألفاظ النّابية،التي يتصوّر أنّها يجب أن تكون في حدّتها كذلك،حتّى تؤدّي الغرض الذي من أجلها استعملت،وهو ما يضفي على هذه القصائد طابعا نزاليّا،ولعلّ أوضح مثال على ذلك،ما جاء في قصيدته " ثورة الإيمان "،و" لن تموت الحقيقة"[1].

3)- القيمة الشّعورية في أسرار الغربة:

حكم " الغماري" على شعره في مقدّمة الدّيوان،بالصّدق الذي يعتبر الأساس الأوّل لنجاح العمل الفنّي عامّة،والشّعري خاصّة، ويرى الدّكتور" محمد ناصر" بأنّ هذه الميزة جاءته من عاملين اثنين هما:

أوّلهما: أنّ أهمّ سمة تطبع شعر الغماري،هو توّفره على الذّاتية الحارّة، فذات الشّاعر تطلّ علينا من خلال كلّ جملة شعريّة،وقد استطاع أن يمتزج بموضوعه امتزاجا كليّا ... وهو هنا يذكّرنا بالشّعراء الإبتداعيّين العاطفيّين،الذين لا يتكلّفون بخلع الحياة على الشّيء، وإنّما يجتازون ذلك كلّه إلى جعل الشّيء يفكّر بدلا منهم،ويحسّ نيابة عنهم،ويعبّر عمّا يريدون هم أن يعبّروا عنه و" الغماري" من هذا الجانب قد تأثّر بعيدا بهذا الاتّجاه[2]، والذّاتية هي طابع الشّاعر الأصيل،وعلامته البارزة الدّالة عليه،إذ هي الطّريق إلى النّفس،وعمله أيضا، السّمة التي يستحيل أن يشترك فيها اثنان على الإطلاق.

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص ص 11_16.
[2]- المصدر نفسه،ص ص17_18.

ثانيهما: الشّعور الحادّ بالاغتراب،الذي يدلّ على حالة نفسيّة قلقة،وقلقها ليس من أجل قضيّة شخصيّة كتلك الحالة التي نلاحظها عند الرّومانسيين الإنطوائيين مثلا، ولكن قلق "الغماري" وحزنه،واغترابه،هو من أجل قضيّة عامّة، من أجل هذه الحالة الأسبقيّة التي تدلّ على هذا الشّعور المتأزّم،الذي يمزّقه هذا العنوان،الذي اختاره لهذه المجموعة"أسرار الغربة"[1].

ويرى الدّكتور" محمد ناصر" أيضا بأنّ هذه" الظّاهرة النّفسية"،أو الشّعرية التي تطبع هذه المجموعة،قد تبدوا أحيانا مسرفة في إحساسها الحادّ ذاك، وحرص الشّاعر على تأكيدها والتّعبير عنها،في كلّ مناسبة أوقعه في تكرار مواقفه،في تجربته الشّعرية... فأغلب القصائد تكاد تكون متشابهة في موقفها الفكري والنّفسي،بل واللّغوي أيضا فالقارئ كثيرا ما يتلقي بهذه المفردات،التي تحمل هذه المشاعر،كالسّفر والتّطواف،والإبحار ....إنّ الجيشان العاطفي،الذي هو من مميّزات هذه المجموعة،يتجلّى بكيفيّة ملموسة في هذه النّزعة التي أسميتها نزعة صوفيّة ...،والحزن عنده لا ينتهي نهاية تشاؤميّة،فذلك ما لم نلمسه في هذه المجموعة على الأقلّ،بل بالعكس فإنّ الظّاهرة البارزة في قصائده،تبعث على التّفاؤل بالمستقبل"[2].

4)- القيمة التّعبيريّة،وقوّة الكلمة في أسرار الغربة:

" لقد قيل بأنّ الأدب تعبير عن الحياة،أداته اللّغة،وبهذا تكون اللّغة هي الظّاهرة الأولى التي يجب على الدّارس أن يقف عندها،في حديثه عن القضايا الفنّية في الشّعر، وهي الأداة اللّغوية،في الشّعر تختلف عن اللّغة الإخباريّة في حياتنا اليومية،أو لغة التّحليل العلمي، لأنّها لا تنقل المعاني،بل توحي بها من خلال الطّاقات الموسيقيّة،والتّصويرية التي يمنحها لها الشّاعر الموهوب،وعلى هذا الأساس؛فاللّغة تحيا،وتنمو وتعبّر عن

[1]-مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص18.
[2]- المصدر نفسه،ص ص18_22.

ذاتها،على لسان الشّاعر، وبتعبير آخر،فإنّ الشّاعر لا يستعمل اللّغة وإنّما هي تستعمله"[1].

ويعبّر مصطفى محمّد الغماري ،اللّغة بقوله:" إنّ الشّعر تفاعل مع اللغة،يسمو ويتألّف بمقدار سمو،وتوهّج المعاناة لدى الشّاعر الأصيل،وبمقدار عمق التّجربة و أصالتها في غير ضبابيّة"[2].

وقوّة اللّغة تكمن في قوّة الكلمة،" فلا شيء أهمّ من قوّة الكلمة،ووصالها لنا،وانفصالها عنّا ... قوّة الكلمة في تقدير الباحثين الأدباء واللّغويين،والنّقاد والأصوليين؛ذات وجوه، قد تساعدنا الكلمة على التّأمل والتّوحد،وقد تؤدّي إذا أسأنا استخدامها،إلى الانفصال بيننا،وبين أعزّ ما نشتهي،وهو السّيطرة على الحياة"[3].

والمتطلّع لديوان " أسرار الغربة"،يجد أنّ أبرز خصائص الصيّاغة الشّعرية،تحيلنا إلى الصّياغة الشّعرية عند جماعة"أبولو"،من طلاقة بيانه،وحريّة في التّعبير بالاستعمال الجيّد للّغة،وذلك بإعطاء المفردات دلالة جديدة،والتّوسع في المجاز،وابتكار الصّور"ومن الخصائص التّعبيرية عند " الغماري" أنّ قاموسه الشّعري،يكاد يرتبط ارتباطا كلّيا بمجالات الطّبيعة، فهو كثير الاستعمال للألفاظ،والتّراكيب المستمّدة منها،على ذلك النّحو الذي يلاحظ عند جماعة أبولو، وقد ترد عنده بعض الألفاظ بكثرة ملفتة للنّظر،حتّى أنّها لا تكاد تخلو منها قصيدة واحدة،كهذه الألفاظ (الضّياء، الفجر، الغناء، الشّذى، الشّفق، الظلال، الشّمس...)،ونجده أيضا يكثر من استعمال الألوان،ويرد في شعره اللون الأخضر بكثرة، وهو عادة ما يدلّ على البهجة والفرحة والأمل، والإنطلاق... وغيرها من هذه المعاني، كما يستعمل اللّون الأسمر،والوردي،والأبيض لهذه الأغراض نفسها، أمّا الأسود والأحمر والأزرق فيستعملها عندما يريد التّعبير عن الشّر والفساد،والظّلم

---

[1]- شلتاغ عبّود شرّاد:حركة الشّعر الحرّ في الجزائر،ص136.
[2]- مصطفى محمّد الغماري :أسرار الغربة،ص24.
[3]- مصطفى ناصف:النّقد العربي،(د.ط)،عالم المعرفة،الكويت،2000م،ص146.

والحرمان،والقهر وغيرها من هذه المعاني ...، وحرص " الغماري" على إشاعة الجوّ الموسيقي في عمله الشّعري له ثلاثة مظاهر:

- المظهر الأوّل: يتجلّى في الرّفاهية الدّقيقة،في التقاء الألفاظ ذات الجرس الموسيقي الهامس... مثل السّين والصّاد.

- المظهر الثاني: نلمحه من خلال التّراكيب.

- المظهر الثالث: فهو توفّر الموسيقى الخارجية،في بنية القصيدة ككلّ ...،وتفضيل"الغماري" للتّعبير الرّمزي وإيغاله فيه أحيانا،جعل الصّورة الشّعرية عنده هي الأخرى تعتمد الرّمز أساسا...،ويعتبر الّمز من أصفى الأساليب الشّعريّة وأرقاها،لأنّ الشّاعر من خلال الشّعر الرّمزي،ينكر المظهر المعاين للشّيء،ويعبر منه إلى التّأويل والتّلميح،و" الغماري" في سبيل تحقيق هذه الصّورة يبنيها عادة من الاستعارة لأنّها أكثر استيفاءا للتّجربة"[1].

وفي الأخير يقدّم الدّكتور" محمّد ناصر" حكمه حول الدّيوان فيقول:"ديوان أسرار الغربة يعتبر في رأيي من أهمّ الدّواوين،التي صدرت بعد الاستقلال،لأنّه يمتاز بالصّدق الخلقي والفنّي حقّا،وهو يمتاز أيضا بما عرف به الغماري من تمكّن أصيل في أدواته الفنّيّة واللّغوية على السّواء، فيلاحظ المرء في أغلب شعره هذا الضّعف الذي قد يلاحظ في أغلب شعر الشّباب...،وإذا جاز لنا أن نّصف قيمة هذا الدّيوان من حيث قيمه الثّلاث التي ذكرها الشّاعر نفسه، فإنّنا نقول بأنّ القيمة التّعبيرية تجيء في المرتبة الأولى،ثمّ تتبعها القيمة الشّعورية في المرتبة الثّانية،وتأتي القيمة الفكريّة في المرتبة الأخيرة"[2].

والقيمة التّعبيرية جعلت شعر " الغماري" يتبوّأ أعلى المراتب،وذلك من خلال طريقته الفنّية في التّعامل مع المفردات،والحقّ أنّ استخدام " الغماري" لهذه العلاقة بين الألفاظ، لطالما منحت عبارته الشّعرية،قدرة غير متناهيّة على تجسيم المعنويّات،وتجسيد الأشياء

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص ص26_27.
[2]- المصدر نفسه:ص29.

المجرّدة،حين يتوسّل بهذه الكيفيّة إلى نقلها من مجالها التّجريدي،إلى مجال آخر حتّى يتمثّلها المتلقّي شاخصة حيّة متحرّكة، يقول في قصيدته – مأواك في الغاب–:

مأواك في الغاب يا موّال يؤنسني

ويزرع النّور في جفني بستانا

فأمسح الدّمع ... غدّتني منابعه

حينا ... وبرعمت منها الطّهر أحيانا[1]

يتّضح ممّا سبق،كيف توسّع الغماري في التّعامل مع المجاز اللّغوي،وكيف باتت العلاقة التي يقيمها بين ألفاظه،تمنحه القدرة على التّعبير التّقليدي المباشر،والواقع أنّ " الغماري" قد أوتي مقدرة فنّية وشغفا زائدا،بالتّلاعب بهذا المجاز ،وقد استطاع " الغماري " أن يبهر كثيرا من الشّعراء الشّباب بهذه الطّريقة فراحوا يقلّدونه فيها ويتّبعون خطواته لا سيّما أولئك الذين هم في خطواتهم الأولى.

5)– مقوّمات الكتابة الشّعرية عند مصطفى محمّد الغماري:

5–1)اللّغة الشّعرية:

تعتبر اللّغة الشّعرية،المادّة التّعبيرية الأساسيّة في القصيدة،والمحدثون من الشّعراء لا يمليون إلى استخدام اللّغة على النّحو الذي درج عليه شعراء العصر السّابق، الذين يؤثرن الغريب من اللفّظ ،والجزل،والفصيح الذي يكاد عامّة النّاس ومثقّفوهم لا يسمعون به، أمّا شعراء الحداثة،فقد عكفوا على استخدام الألفاظ المألوفة لدى القرّاء على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم العلميّة والثّقافية وتجنّبوا قدر المستطاع اللّفظ الغريب المهجور.

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة: قصيدة مأواك في الغاب، ص 128.

ومن يقرأ شعر الغماري، يكتشف أنّ اللّغة عنده " تأخذ منحنيات وأبعاد ذات دلالات فنّية مشرقة، يتحطّم فيها جدار المكان والزمان، وتسقط فيها العلاقات اللّغوية التّقليدية كالتّشبيهات،والاستعارات،والكنايات في كثير من مواطنها"[1].

فلغة الغماري الشّعرية ،تستمدّ إشعاعاتها،وإيحاءاتها من تجربة الشّاعر،وأصالته التي تقوم على أساس ذوقه الرّفيع،وإحساسه العميق،ووعيه للكلمات وأبعادها وأبعاد أبعادها، إذ نجده لا يتعثّر في البحث عن ألفاظه،ولا يفتعل انشقاقات لغويّة غريبة،ولا يحسّ القارئ لقصائده بما نحسّه أحيانا عند شعراء آخرين،تكون تجاربهم الرّوحية أكبر من قدرتهم على التّعبير، ممّا ينشأ عن ذلك نوع من الاضطراب الفنّي.

يقول مصطفى الغماري:

وما أنا إلّا غصّة في حلوقهم وحشرجة الأقدار في صدر مذنب[2].

فلفظة " الحشرجة" هي أساس بمعنى" الغرغرة"،وهي النّفس الذي يردّده المحتضر، ولكنّها بهذا الاستعمال لدى الشّاعر، يجعل منها أداة طيّعة منقادة، ذلك أنّ الحشرجة هنا جاءت بمعنى تأنيب الضّمير، وتفصيل المعنى إنّ الشّاعر يظل رافعا صوته بمبدئه،صارخا في وجه أولئك المتردّدين،فيوخز ضمائرهم،ويحرّك فيهم شعور اللّوم والتّأنيب،وبين اضطرابهم وبلبلتهم، يظلّ الشّاعر حشرجة وضيقا في صدورهم،وقلوبهم على حدّ سواء.

ولا يخفى علينا بصدد هذا الموقف، أنّ الشّاعر أزاء موقف معيّن ثابت، ومبدأ واضح "الإسلام"،فهذه القوّة وهذا التّأثير،إنّما يستمدّه الشّاعر من قوّة الإسلام.

ويقول الشاعر:

وما أنا إلّا النّار تشوي قلوبهم وإلّا الضّحى يرمي بأشلاء غيهب[3]

---

[1] يحياوي الطاهر:البعد الفنّي والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري،ص51.
[2] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:ثورة الإيمان،ص31.
[3] المصدر نفسه،الصّفحة نفسها.

نلاحظ في هذا البيت كلمة " أشلاء"،والتي تجمع على " شلوّ"،والشّلو هو العضو.وكلمة "الغيهب" وهي تعني الظّلام واللّيل،ومرّة تعني وقت الضّحى أي مابين الشّروق والزّوال، وهو الوقت الذي ترتفع فيه الشّمس لترسل أشّعتها قويّة، إنّ المقابلة بين الضّحى والغيهب، لاشكّ جميلة خاصّة في ربط " الضّحى" بالفعل " يرمي" واللّيل بكلمة " أشلاء".

كما نجد الشّاعر يعبّر عن نفسه بقوله" وما أنا إلّا النّار"،ويعبّر عن خصومه وأعدائه "تشوي قلوبهم" فهذه مقابلة أيضا بين قوّتين،القوّة القويّة هي الشّاعر " النّار"،والقوّة المغلوبة عن خصومه " تشوي قلوبهم"، فالصّورة تكتمل إذا قابلناها على هذا المنوال، صراع يدور بين الشّاعر وخصومه،وخصام بين" الإسلام" و " الضّلال" ونتعدّى هذا جميعا لنقول:أنّ الشّاعر يمثّل موقفا في القصيدة،فهو مرّة كما لاحظنا"النّار تشوي قلوبهم"،وأخرى "الضّحى يرمي بأشلاء غيهب"،وليس الشّاعر في هذا وذاك إلّا مبدأه وخطّه الدّفاعي،وليسوا هم في هذا وذاك غير ضلالهم وهمّهم واندحارهم.

ونتابع في نفس القصيدة،بعضا من مواقفها، فهو لازال يتابع"أصحاب الغيهب"، أولئك الذين يطلق عليهم الشّاعر" خفافيش الظّلام"،ويتقزّز من لحاهم،ويريد إحراقها بالحقّ في" مقلة الضّحى" :

سأحرقها بالحقّ في مقلة الضّحى

وتردي خفافيش الظّلام انتفاضتي[1].

نلاحظ أوّلا،أنّ الشّاعر صاحب موقف واضح، فهو يقرّر إحراق تلك اللّحى،لأنّها على أبسط الاعتبار والتّقدير،رمز لمبدأ يناقض مبدأه مناقضة تامّة.

نلاحظ ثانيا،أنّ الشّاعر ذو ثقة كاملة،من أنّه على صواب، وغيره هم الذين على خطأ، فهو يحرقها لا جورا وتعسفا،ولكن بالحقّ.

[1]- مصطفى الغماري:أسرار الغربة،ض35.

نلاحظ ثالثا،أنّ الشّاعر شجاع صريح، واضح في آرائه ومواقفه،لأنّه قويّ بمبدئه جريء بإيمانه، فهو يحرقها في مقلة الضّحى.

نلاحظ رابعا:أنّ الشّاعر ذو روح متعال، وهو يحتقر خصومه للحيتهم، فهم لا يظهرون الإخفاء،فيشبّههم لذلك "بالخفافيش" فهي تظهر إلّا في الليل.

لنقف قليلا عند "مقلة الضحى" والمقلة لغة تعني العين أو وسطها،فلو استبدلناها بمرادفها وقلنا مثلا " عين الضحى" ،أي في عين الضّحى، قد نفهم منه"أمام الضّحى" وأمام الضّحى ووسطه شيء واحد، وليس مهمّا أن يكون أمام النّور أو وسطه أو فوقه، وإنّما المهمّ هو الدّلالة اللّاحقة من وراء ذلك، فالمقصود هنا " في النّهار" حيث تكثر الرّؤية والمشاهدة، أي جهارا،لأنّه مجزم بظلالهم،غير أنّ الحرق هنا تعبير عن ثورة النّفس،كما أنّه يعني فضحهم وفضح مقاصدهم وتآمراتهم.

وعليه فإنّ أبيات الغماري،قد"أوحت بكرم لغويّ،ينّم عن غزارة لغويّة وتجربة عميقة،فقد عرف مصطفى محمّد الغماري أسرار اللّغة وقوّتها،وراح يتعامل معها تعامل الخبير المجرّب،حتىّ أبدع هذه الألوان الشّعرية المتميّزة، ولا عجب أنّ لغة الشّاعر تتلوّن وتتشّكل حسب التّجربة النّفسيّة[1].

5-2) التّركيبة الشّعرية:

لقد خطا الغماري خطوة واسعة،إذ استطاع تجاوز الكثير من مميّزات الشّكل الشّعري، السّابق له، وهو بهذا قد أعطى نفسا قويّا،ودفعا واعيا للشّعر العمودي، حيث زوّده بروح حيّ نابض على صعيد اللّغة الشّعرية (الشكل)، والمضمون الفكري.

[1]- يُحياوي الطّاهر:البعد الفنيّ والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري،ص71.

وللوقوف على حقيقة التّركيب الشّعري عند الغماري،لا بدّ أن نشير إلى ظاهرة التّطور السّريع،التي حقّقها الشّاعر من خلال كتاباته المختلفة،وهي ظاهرة جدّ واضحة، لها أكثر من دلالة على شاعريّة الشّاعر. يقول في قصيدته " هيلانا"•.

يلوك الحزن أشواقي... يئنّ اليأس والضّجر

يطوحني كما الآمال في جنبي.... تنتحر

فيدميها اللهيب المرّ.... يدميها فتنتثر

بعيد عنك هيلانا.... فلا ناي ولا وتر

ولا أمل يبرعم فيه... يزهو ... يحلم الزّهر[1].

وعلى هذا المنوال يستمرّ الشّاعر في جلّ إنتاجه،وخاصّة في رائعاته التي يصل فيها قمّة الاستقلال والتّحرّر،وقمّة الإبداع الفيّاض،الذي يلاءم روحه الشّعرية ورؤيته الفنّية، والفكريّة، وإن تخلّل بعض قصائده الأخرى نوع من المباشرة،في البيت والبيتين والمقطع. وذلك لأنّه ليس من السّهل اليسير على شاعر ملتزم إزاء التّراث،أن ينفذ من عبئه الثّقيل الذي يجري في دمه ويستقلّ بعالم شعريّ كامل،بين عشيّة وضحاها. غير أنّ جميع إنتاجه مطبوع بطباعه،وروحه الشّعرية.

ويبدوا جليّا،من خلال الأبيات السّابقة، أنّ العبارات الشعريّة قد بلغت حيّز الإنعتاق والتّحرر،فهي تتدرج في تطوّرها ضمن التّطور المتكامل لأدوات الشّاعر الفنّية،في صياغته الشّعريّة،فيكوّن بذلك عالمه الخاصّ،وأسلوبه الشّخصي الذي يحمل طابعه وسماته، ويعكس فرديّته ذوقا وإحساسا وشاعريّة.

وتظهر قدرة"الغماري"،في صنع دفقات وجدانيّة،متفجّرة قويّة،تتسارع فيها ضربات النّوتر وتتدّفّق فيها المشاعر،انسيابا شلاّليّا غزيرا تتحطّم فيها فواصل

• هيلانا:أسطورة باكستانيّة إسلاميّة،ترمز إلى القوّة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلاميّة ،تعبيرا عن مواجهتها لكلّ التّحديّات

[1] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:هيلانا،ص37.

التّركيب، وتندمج وحدات تركيبيّة متشابكة.ففي قصيدته " ثورة صوفيّة" تبرز موجات عاطفيّة وشعوريّة،موجة تدخل في أخرى، سلسالا شعوريّا متواصل يقول فيها:

وينتحر اخضرار اللحن

يا قدري

يموت براحتي وتري

تواشيح الحنين المرّ

تعصرني لتسقيه

بقايا من كرم الضّوء،يشرب شوقهنّ غدي[1].

هي أبيات تظهر فيها تركيبة غماريّة،ذات خصائص متعدّدة تغلب عليها جميعا " خاصيّة التوتّر"،والانفعال الحارّ،وإن كانت تتلوّن بألوان التّجربة النّفسيّة، ممّا يؤكّد يقظة الشّاعر الشّعورية أثناء العمليّة الشّعرية.

إنّ التّركيبة الشّعرية،تبيّن قدرة الشّاعر في صناعته الشّعرية،وتحكّمه في وسائله المختلفة،

خلال تلاحم التّركيب تلاحما قويّا "يجعل من القصيدة انتفاضة عارمة محتدمة،تتجاوب فيها الأجراس الموسيقيّة تجاوبا شديدا،يتوافق ووزنه الشّعري، توافقا يجعلك تطلق العنان لصوتك حين الإلقاء الشّعري"[2].

[1]- مصطفى محمّد الغماري: أسرار الغربة،قصيدة:ثورة صوفيّة،ص97.

[2]- يحياوي الطّاهر:البعد الفنّي والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري،ص86_87.

ثالثا: مستويات الصّورة الفنّية في ديوان أسرار الغربة.

إنّ النّص الشّعري،يخضع في مساره إلى مجموعة من المستويات،تتبع أساسا من جملة العلاقات،فتتحرّك الصّورة الفنّية وفقها، متلمسة أحيانا درجة معيّنة من الكثافة والتّوترات،وكرّة أخرى تتحرّك حول الإنسجام،وتارة نحو التّشاكل والتّباين، ولعلّ البحث في كلّ المستويات يصبح ضربا من الوهم، نظرة لكثرة هذه المستويات وتشعبّها، وإنّما يمكن الاسترشاد ببعضها،لتكون عيّنة على مدى التّفاعل الموجود بين مختلف المستويات، التي ينشئها النّص الشّعري،لذلك نحاول استنباط مظاهر الكثافة الحاصلة في النّص الشّعري لدى مصطفى الغماري في تفاعله مع دلالات الصّورة الفنّية.

أ_الكثافة: □

يتشكّل النّص الشّعري،من جملة من المستويات،التي تحدّد خصائصه النّوعية،فيعمل الجانب الإيقاعي على بلورة التّشكيل الصوتي والنّغمي له، ويعمل الجانب النّحوي على تنظيم كيفيّة استغلال الطّاقات التّركيبية،من خلال معاني النّحو.وعليه يصبح كتلة معقّدة

تسيير حركيّته اعتمادا على قدرة التّعبير، وسلسلة الاختيارات التي تتحكّم فيها الشّخصية المبدعة الشّاعرة،وتأتي درجة الكثافة بالمقدار الذي يجعلها تتوخّى الفعل الإبداعي،المساهم في تحديد نمط العودة "وهي ذات خاصيّة توزيعيّة بارزة،وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمّي والنّوعي،وتتّصل أساس في تقديرنا،بمعيار الوحدة والتّعدد في الصّوت والعودة،وهذا يجعلها ترتبط بحركة الفواعل،ونسبة المجاز،وعمليّات الحذف في النّص الشّعري"[1].

وتتبّعا لمظاهر درجة الكثافة، نسعى إلى مدارسة أبيات قالها مصطفى محمّد الغماري،في قصيدته " أنا المجنون يا ليلى":

أنا المجنون يا ليلى وأنت الجنّ والسّحر

أنا السّاري بليل الحزن لا شفق... ولا فجر

ويا ليلى الهوى العذري....شوقي راع غمر

على وادي القرى لبّيت لمّا هاجني الذكر

سلي وادي القرى كم همت لمّا أورق الحرّ

سليه سليه... تشهد لي الظّبي والرّمل والبدر

وتزهر ألف قافيّة روتها الأنجم الخضر

رواها الليل للسّمار نجوى ملؤها عطر[2].

تنبني اللّغة الشّعرية لهذا النّص،على درجة من الكثافة،التي تحقّق له خصوبة فنّية، ويتمثّل الأمر في ظاهرتين فنّيتين:الأولى الحذف، والثّانية الأبعاد المجازيّة المبثوثة في

[1] ـ صلاح فضل:أساليب الشّعريّة المعاصرة،ط1،دار الآداب،بيروت،لبنان،1995م،24.
[2] ـ مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة أنا المجنون يا ليلى،ص131.

بعض التّراكيب الشّعرية،فالحاذق من يحسن الكلام بأقلّ جهد وأقلّ عدد من الأصوات،التي تنشئ

التّراكيب، ومن هذا المنطلق جاء النّص الذي بين أيدينا،ليحقّق بعضا من مظاهر الحذف، الذي يجعل التّركيب يرتقي إلى درجة الكثافة،ومن ذلك قوله:(أنا المجنون يا ليلى و أنت الجنّ و السّحر)، ومعناه أنّ الشّاعر يشبه قيس في حبّه وهيامه لليلى، والأمر فيه كناية عن عظمة الهيام والتعلّق، فاختزل التّركيب كلّه في كلمة (أنا المجنون) وتجنبا للإطالة أيضا، يوظّف في المقطع الخامس لفظة (سليه)،وهي مشكّلة من فعل وفاعل ومفعول به، والمقصود بها (قومي بسؤاله)،وكذلك الأمر في المقطع نفسه في قوله:(تشهد لي الظّبي) وتقدير الكلام تشهد لي الظّبي حين أهوم.

وتبتدئ درجة الكثافة من جهة أخرى،عن طريق لعبة المجاز الشّعري الذي يرتفع بالمعاني والدّلالات إلى مستوى فنّي رفيع من ذلك قوله:(على وادي القرى لبّيت لمّا هاجني الذّكر)، فقد شبّه نفسه بالنّاسك المتعبّد الذي يختلي بنفسه،ويذكر الله في خشوع وتضرع، فالشّاعر" الغماري" يريد من خلال هذه الصّورة،أن يرسم معالم الأثر النّفسي،الذي تركه سلوك المتصوّفة،ويحدث التكثيف أيضا في قوله:(رواها الليل للسّمار)،فقد ارتفع التّعبير الشّعري،من المعنوي إلى الحسّي،فيجسد اللّيل في صورة ماديّة،على سبيل الاستعارة المكنيّة،وكأنّ اللّيل إنسان يروي حكايات للسّمار.

ب_الإنسجام: □

إنّ" النّص الأدبي،هو توليد_تحويل_لقالب لغويّ في زمان،وفضاء مهما كان مستواهما بكيفيّتين أساسيّتين،هما جوهر أيّ نصّ،وسرّ حياته وتعيينه، سواء أكان ذلك التّوليد

والتّحويل لقوالب خارجيّة أم داخلية[1]، وقد تعرّض اللّسانيّون بالدّرس إلى قضيّة الإنسجام داخل النّص، وارتبط هذا الأمر بما يعرف الآن (تحليل الخطاب).

وإذا كان النّص،ينبني على جملة من العلاقات المتشابكة فيما بينها،وفق نظام سياقي معيّن، فإنّ انسجام النّص مرهون بالأطر المعرفيّة،التي تَشكّل ضمنها،فما يبدو منسجما للبعض، قد يبدو غير منسجم للبعض الآخر . وسعيا نحو تتبّع معالم الإنسجام في النّص الشّعري لدى مصطفى الغماري،نحاول الإعتماد على بعض المقاطع الشّعرية،التي وجدنا فيها تحقيقا لظاهرة الإنسجام من خلال تجاربه الشّعرية التي ساهمت في إنجاز التّركيب الشّعري،الذي يحمل داخله الصّورة المتناغمة مع واقعها، يقول في قصيدة "أزهار الحنين":

رفّ الحنين إليك ... يا أفياء

فهواك في شفتي منه غناء

ولكم يروق لي الحنين إذا ازدهرت

وتبرعمت في أنسها- أسماء

ماض ... كما نيسان يغمره الضّحى

يا سحره... تتعشّق الأضواء[2].

إنّ القدرة اللّغوية،تعدّ أساسا لقوّة الإبداع، و الغماري صاحب تفوّق لغويّ معترف به، وذلك بحكم تكوينه الأدبي والثّقافي،لذلك فهو شديد الثّقة بنفسه معتدّا بها ،لا ينازعه كثير من الشّعراء على قول الشّعر، والنّص الذي أمامنا يحتكم إلى لغة شعريّة محكمة

[1] محمّد مفتاح:ديناميّة النّص،(تنظير وإنجاز)،ط2المركز الثّقافي العربي،الدّار البيضاء،المغرب،1990م،ص52.
[2] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:أزهار الحنين،ص65.

متماسكة، ويبدو انسجام الجمل واضح المعالم،فسياق توظيفه،هو تأكيد المعنى وجعله غير قابل للنّقاش، فكلمة (لكم يروق)،تأتي في سياق التّعبير عن قيمة الشّوق والحنين، ثم يسير النّص الشّعري متلمّسا انسجامه،معتمدا الجملة الشّرطية ب:(إذا) التي تؤسّس شرط الشّوق الذي هو شرط الهوى الخالص عند الشّاعر.

ومن هنا يمكن القول: إنّ النّص الشّعري انبنى على جزئيات شعريّة،مستوحاة من الواقع الحياتي لدى الشّاعر، وقد استطاع توظيفها بالمقدار الذي يحقّق للنّص الشّعري شاعريته، وإيحاءه،فالشاعر منسجم مع هذا الواقع،وانسجامه هذا شكل للنّص انسجاما جمليّا، سار باتّجاه بناء الصّورة الفنّية التي حملت معنى الشّوق.

ج) التّشاكل:□

يعتبر التّشاكل(l sot opi e)،من المصطلحات التي أصبحت تغري كثيرا من الدّارسين، فراحوا ينظّرون له،ويسعون إلى الإشتغال التّطبيقي عليه" وكأيّ مفهوم جديد،فإن المهتمّين تلقّوه بالمناقشة والتّمحيص، ولكنّه لم يرفض مع ذلك،وإنّما سلّموا بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب على ضوئه"□.

بما أنّ معالم الصّورة الفنّية،تتحرّك داخل تفاصيل الجملة الشّعرية،المشّكلة أساسا من المفردة اللّغوية،فإنّ البحث سيركّز على التّشاكل الزّماني و التّشاكل المكاني،على اعتبار أنّ الصّورة الفنّية،تتحرّك بين هاتين الثنائيّتين،وقد اختيرت مقاطع شعريّة لذلك.

1_التّشاكل الزّمني:□

تتجسّد معالم هذه الظّاهرة الفنّية،التي تشكّل مستوى من مستويات الصّورة الفنّية، في قول مصطفى الغماري:

---

[1] ـ محمّد مفتاح:تحليل الخطاب الشّعري،(إستراتيجيّة التّناص)،ط3،المركز الثقافي العربي،الدّار البيضاء،المغرب ،1992م،ص19.

إيه نيرودا•.. لو قرأت كتابي

لرأيت الخلود يسقيك نهلا

ولرفّ القيثار أخضر نشوان يضمّ الحياة عطرا وفلّا

وجرى الوحي في لسانك أضواء

تصبّ الّربيع... طيبا وظلّا[1].

الشّاعر هنا يتأمّل من نيرودا قراءة كتابه،ويقصد القرآن،فجاء التّعبير هنا بالزّمن،ولذلك استوجب استحضار العناصر المكوّنة له،فقد ذكر الشّاعر نيرودا،وذكر الوحي،فنيرودا كان قد عاش في القرون السّابقة،وأمّا الوحي،_وسيلة نزول القرآن_ فيرجع تاريخه إلى عهد النّبي صلّى اللّه عليه وسلّم،والرّؤية الشّعريّة هنا،انبنت بشكل كلّي على البنيّة الزّمنيّة لكلّ عنصر.

ويقول الشّاعر في موضع آخر:

رعيت ألف ضحى في الدّرب منتشيا

وقلت بعد الدّجى تخضل أقمار

وكم سهرت وفي جفني سوسنتي

وفي دمي من أغاني العشق أمطار[2].

•- بابلو نير ودا(1904.1973):شاعر من بارال،في تشيلي،واسمه الحقيقي،نفتالي دييز،نال جائزة نوبل عام 1971م في الأدب،وقد اعتبره كثير من النّقاد أفضل شعراء أمريكا اللاتينيّة في عصره،نشر العديد من القصائد منها(العشق،عام1923م)،(عشرون قصيدة في الحبّ)،(أغنيّة يائسة واحدة).

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة لو قرأت كتابي،ص70.

[2]-مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة :مسافر في الشّوق،ص56.

لقد حدث التّشاكل الزّمني في المقطع الأوّل،والمقطع الثّاني بين (الضّحى) و(الدّجى),فكلاهما يعبّر عن معني زمن.(ضحى) الوقت بين طلوع الشمس ووقت الزّوال، و(الدّجى) هو ظلام اللّيل،وقد ساهم هذا المستوى التّعبيري في إنجاز صورة مشهديّة معتبرة.

2_التّشاكل المكاني:

إنّ الزّمن يحتاج دوما إلى المكان،لاستيعاب ما يحدث من حركة وسكون الأشياء، والموجودات، وإنّ النّص الشّعري لدى مصطفى الغماري،حافل بعنصر المكان،لأنّ الشّاعر،ملتصق به وملازم له، فأينما تحرّك نقلت الذّاكرة مختلف الموجودات،والأشياء المحيطة به، ومنه كانت الصّورة نتاجا لمجموعة من العلاقات،التي صنعتها مخيّلة الشّاعر، لتربط بينهما وفق رؤية شعريّة.يقول مصطفى الغماري:

بكيت أندلسا من قبل .... قافيّة

حرى.... بكيت العلى والمجد والدّنيا

زرعت في كلّ ركن من مساجدها.

دمعا خصيبا ... وجفنا بات محزونا

وهبت آهاتك الخضراء قرطبة

أغنيّة المجد ... ها جفّت أغانينا[1].

والأندلس، هنا اسم مكان يعجّ بالخصوبة والنّماء،ويتميز بالبناء المعماري الإسلامي، كما ذكر الشّاعر مساجد الأندلس ولعلّه يقصد هنا جامع قرطبة، الذي يرجع تاريخه،إلى

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة نجوى إلى إقبال،ص111.

افتتاح المسلمين للأندلس.والمتمعّن في الأبيات يجد أنّ التّشاكل قد حصل بين (الأندلس) و (قرطبة) فهو تكرار للمكان.

رابعا : أصناف وخصائص الصّورة الفنّية في ديوان أسرار الغربة.

إن الدّارس لموضوع الصّورة الفنّية في شعر مصطفى الغماري،يلحظ بأنّها صورة واعيّة بموقعها الفنّي،متلائمة مع بقيّة الدّلالات الأخرى،تسير نحو غاية مقصودة صادقة، فليست هي إذن بالنّافرة المنحرفة،ولا بالغامضة الموغلة في الضّبابية.فالصّورة الفنّية الغماريّة،على أدقّ تعبير،هي تمثيل هادف وواضح يتّجه نحو غاية بذاتها،لا يعيدها ،وليست هي ترف زخرفي ،وتلاعب فنّي يراد به مجرّد التضليل،والتلويح إلى أبعاد سرابيّة،قاحطة،يستعين عليها الشّاعر بوضوح فكري مركّز،ووعي فنّي مدرك،وحاسّة فنّية بارعة.

والصوّر الفنّية في ديوان مصطفي الغماري،تمتاز بخصائص بارزة،وتتدرج تحت العديد من الأصناف والأنواع،جاءت في تنوّعها لمعاينة الواقع المأساوي، ومعالجته فنّيا ،وهذه الأصناف هي:

أ- الصّورة البسيطة :

وهي أبسط مكوّنات الصّورة،إذ من خلالها تتسنى لنا دراسة الصّورة الفنّية بكل يسر، لأنّها" تشتمل على تصوير جزئي محدّد،يقدّم لنا تلك الصّورة البسيطة،التي تدخل في تركيب بناء الصورة الأكثر تعقيدا "[1].ويعني ذلك أنّ الصّورة البسيطة لا تتوقّف قيمتها في حدّ ذاتها،بل إنّها تنبع من وظيفتها في كامل القصيدة،وما تضيف إليه من مدلولات في تآزرها مع بقيّة الصّور،وتبنى الصورة البسيطة بعدّة أشكال أهمّها؛تراسل الحواس ، ويتمّ ذلك من خلال خلع صفة حاسّة على حاسة أخري ،أو عن طريق نقل ألفاظ من مجال حسّي معين إلي مجال آخر،شريطة أن يكون،في هذا النّقل ما يعينه على هدفه ، وهو نقل الأثر النّفسي إلى الغير ، ونجد لمثل هذه الصّورة في قصيد ة "أزهار الحنين" لمصطفى الغماري يقول:

وتر الضّياء ..... إذا ترنّم في يدي

يخضر حرف بالهدى وضاء

وأعي ....إذا الكلم المعطّر هاتف

والإذن عن رشف الحنين صمّاء

يا طهر عيسى... يا رمال محمّد

من هديهما... تتبرعم الأنداء[2] .

---

[1]-صلاح أبو أصبع:الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة،(د.ط)،المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر،1979م،ص56.

[2]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:أزهار الحنين،ص66.

وبهذا المفهوم،يكون الغماري قد خلق لغة تبدو للوهلة الأولى نوعا من الخلط والهذيان،الذي لا ينفتح إلّا على الخواء،ولكن إذا أمعنّا النّظر جيّدا،فإنّنا نجد أنّ هذا التّراسل يمكّننا من الكشف عن العلاقات الخفيّة بين الأشياء.وفي هذه المقطوعة تكتسب الأذن "رشف الحنين"،وهي من مدركات حاسة السّمع في الأصل،وتحولت إلى حاسّة الذّوق، فقد خلع الشّاعر على الأذن صفة التّذوق.

وعليه قد تبدو الصّورة في الأبيات السّابقة،معقّدة التّركيب،تحتاج إلى جهد فكري ،وحقيقة الأمر أنّها صور بسيطة،عمد فيها صاحبها،إلى نقل ألفاظه من مجال حسّي إلى مجال آخر،وهو بهذه الطّريقة قد أمدّ شعره بقدر كبير من الحرّية، غير أنّها حرّية اتّسمت بكثير من البساطة والعفويّة.

ب_ الصّور المركبة :

هي مجموعة صور جزئيّة،يجمعها خيط تصويري،تنهض على تقنيّة التّداعي والنّمو،وهي تهدف إلى" تقديم عاطفة أو فكرة على قدر من التّعقيد،الذي لا تستوعبه الصّور البسيطة، فيلجأ الشّاعر آنئذ،إلى خلق صورة مركّبة لتلك العاطفة أو الموقف"[1].

والصّورة المركّبة،تقوم بتوليد دلالي،ربما لا تقدر الصورة البسيطة على توليده بمفردها ، وإضافة إلى ذلك،عندما تتعاضد الصّور البسيطة في شكل صور مركبّة ، ينهض بناء القصيدة ويتشكل معمارها .

ونتلمّس هذا النّوع من الصّور،عند مصطفى الغماري، في قصيدته يقول فيها :

فقف يا حامل الأقداح.

[1]- صلاح أبو أصبع:الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة،ص60.

واشهد موتنا حينا

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شراب نبض العسل

ومن شكوى شرقت بها...

فجرحي ليس يندمل[1].

فالشّاعر هنا،يقدّم لنا صورا مركّبة عن الواقع المزري،الذي آل إليه مجتمعه، حيث عمد إلى نثرها على مجموعة من الصّور البسيطة،التي تتكامل معا لتثري الصّور المركبّة، فالابتعاد عن معاني الوحدة والتوحيد ،والإيمان بالخرافات والترّهات،جرّ الشّاعر إلى مخاطبة " حامل الأقداح" بقوله " اشهد موتنا"، " على أطلال وادينا" ، " فجرحي ليس يندمل"،وقد تكاملت فكوّنت صورة الإنسان الذي يحسّ بغربة نفسيّة في داخله،تبحث عن معاني الشّوق والإيمان والتّوحيد.

ج_ الصّورة الكليّة:

هناك وسيلة أخرى من وسائل بناء الصّورة الفنّية،اعتمدها شاعرنا الغماري، وهي تشكيل مشاهد عن طريق تجميع مجموعة من الصّور الجزئيّة المتآزرة، وهذا ما يعرف "بالصّورة الكلية"،ونعني بذلك أنّ الشّاعر،لا يعتمد في إبراز الفكرة أو الحالة الشّعورية على صورة واحدة، بل يعمد إلى إثراء الصّورة،بصور أخرى مماثلة، وإذا كانت هذه الصّور تبدو للوهلة الأولى،غير مترابطة إلّا أن ثمّة خيطا يجمع بينهما،وعليه تصبح

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

"الوحدة العضويّة للقصيدة،ما هي إلّا وحدة الصّور وتماسكها،لتقدّم صورة كليّة، ووحدة الصّورة هي بالضّرورة وحدة الإحساس،أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلّها"[1].

ولقد أبدى مصطفى الغماري،براعة فائقة في تكوين الصّور الكلية،وخصوصا في قصيدته " سراب" حيث يقول في هذه المقاطع المختارة:

وتصلبني على عينيك

أشواقي وأقداري

وتوغل بي إلى واديك

تزهر ثم أمطاري

ويرعد في الضّياع المرّ

طوفاني.... وإعصاري

لأقرأ سورة الرّفض

الجريح.... يمدّ أسراري[2].

هذه المقاطع ترسم ظلالا مختلفة، ولكنّها متكاملة، فالأشواق والأقدار تقوم بصلب الشّاعر، وتوغل به إلى واديها،ثمّ إنّ قلقه وضياع المرّ، أكبر إعصار وطوفان، وقد أحدثت هذه الظّلال نوعا من التّماسك الشّعوري في القصيدة كلّها،حتى جعل منها الشّاعر صورة نفسيّة موحّدة،توحي بالقلق واليأس من الواقع، وإذا جئنا إلى بنية الصّور،وجدناها تنمّي هذا الشعور،وتؤكّده أيضا.

[1]- صلاح أبو أصبع:الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة،ص75.
[2]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:سراب،ص177.

وهكذا فإن الصّورة الكلّية،قد ضمنت للقصيدة،وحدتها الكلّية الشّاملة،كما ضمنت تأثيرها في القارئ،لما لها من القدرة على الإشعاع في كلّ الاتّجاهات.

د_الصّورة التّشكيلية :

هي صورة تتشكّل من الألوان والظّلال والأضواء، تنشأ في الأساس بالاعتماد على التّشكيل الفنّي في الرّسم،فتغدوا مشهدا واحدا،يوحي بإحساس موحّد، ويمكن أن نشبّه هذه الصّورة باللّوحة " من حيث انسجام خطوطها وظلالها وألوانها"[1].

وهذا ما يلفتنا إلى خصوصيّة فن الرّسم في تشكيل الصّورة الفنّية عند مصطفى الغماري، فهي لغويّة أساسا،بمعنى أنّ الوسيط الجمالي هنا،مختلف كلّ الاختلاف عنه في فنّ الرّسم، فهو وسيط احتمالي عموما،وحتّى في بعض الألفاظ الحسيّة نجد أنّها ليست في الحقيقة إلّا رموزا،لما تأخذه العين من الأشياء،وليست الأشياء نفسها، يقول مصطفى الغماري،في إحدى قصائده:

خضراء تورق في الدّروب سحابة

من فيضها تهبّ الورود فلاة

قدسيّة الأبعاد تركض في دمي

سفرا ... فتزهر بالقصيدة لهاه

وتر أنا ... غنّاك رفضا فارسنا

تغنو له الغايات والغايات

وعلى جيّاد الفجر ... يسرج همّه

[1] محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص512.

مطر ... يرود لهيبها ... واحدة[1].

يقرّ الشّاعر هنا بتشكيليّة الصّورة،التي يرسمها حين يقول " خضراء تورق في الدّروب" ،"من فيضها تهّب الورود" ، " على جيّاد الفجر" فهي (صور / لوحة) تتوزّع بين عناصر الغموض،والوضوح،وهذا بحسب ما يؤدّيه كلّ عنصر من العناصر الأخرى في اللّوحة، فتستوقفنا السّحابة الخضراء المورقة، ويستوي تحتها فيض من ورود،ويقف على الدّروب الشّاعر في شكل وتر، ثم تأتي الجيّاد في وقت الفجر، حين نزول المطر،في أفق اللّوحة المشكلّة.

وبهذا يلتقي عمل الشّاعر مع عمل الرّسام،الذي يكوّن من اللّمسات الفنّية المتماسكة،لوحة تامّة الألوان والخيوط، وعلى هذا النّحو تضمن الصّورة التشكيليّة للقصيدة،وحدتها وسمتها الجماليّة الفنّية.

هـ_صور الطّبيعة:

جعل الشّعراء من الطّبيعة كائنا حيّا،وأضفوا عليه صفات،وسلوكا إنسانية،فصاغوا من الورد خدودا،ومن النّرجس عيونا،فجاءت تعابيرهم إستجابة لمشاعرهم وانفعالهم،وقد نشروا على كثير من صورهم الأصباغ والظّلال والألوان،إضافة إلى الحركة.فإذا بالصّورة سريعة الحركة،كثيرة اللّفتات تعكس" خلفيّة حيّة باستمرار،في وعي الشّاعر، ولا وعيه يتفاعل معها،فتبدوا كما لو أنّ التوتّر الذي يبدو عليها،هو نفسه ما في ذات الشّاعر"[2].

[1] ـ مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:آتون،ص183_184.
[2] ـ عبد الحميد هيمة:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري،ص123.

لقد استطاع مصطفى الغماري في كثير من أبياته،تشخيص مظاهر الطّبيعة،فغدت بذلك روحا حيّة، امتزجت بمشاعره وعواطفه،فإذا هي حية بعيون شاخصة.يقول في قصيدته "أسرار الغربة"

أنا في ضمير الفجر سرّ في حناياه نشيد
يروي فيختصر المدى وتضمّ روعته الحدود
ويروح ... يسكر من ضحا ه وتضمّ روعته الحدود
تشتاقه سمر الرّما ل... وتنتشي منه النّجود
والنّجم والفلك المحيـــــط يجوبه الوهج المريد
وهج الهوى ... تغنو الصخور له ... ويحترق الحديد[1].

فالصّورة في هذا النّص،تستمد نبضها من عناصر الطبيعة التي تدخل في الخلق الفنّي حيث الفجر،والورود،والرّمال والنّجم والفلك والصّخور،وهي عناصر ساهمت في تركيب هذه الصورة الفنّية البديعة،التي جمع"الغماري" عناصرها،ونسّقها في مشهد فنّي واحد، معبّرا بذلك عن خلفيّة حالمة بالتّحرّر.

وهكذا فإنّ تشخيص الصور،ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشّعور حينا،ومن دقّة الشّعور حينا آخر، فالشّعور الواسع،هو الذي يستوعب كلّ ما في الأراضين،والسّموات من الأجسام والمعاني،فإذا هي حيّة كلّها، لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشّاملة.

ولعلّ لجوء"مصطفى الغماري" إلى الطّبيعة وعناصر الطبيعة،هو هروب له من الواقع المتأزّم، والصّورة في هذه الحالة تغدو عالما مثاليّا، أو معادلا موضوعيّا لما يفتقده الشّاعر في واقعه المعيش،خاصّة عندما يثقل عليه الواقع، أو بعبارة أخرى أنّ الشّاعر

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص161.

يهرب إلى الطّبيعة كي يبتكر عالما بديلا عن العالم الذي يحيا فيه، وقد لجأ شاعرنا الغماري إلى الطّبيعة بكل تجلّياتها في هاته الأبيات، بقوله:

أنا يا دروبي ... في ضفافك
مبحر .... بيدي قصيدي
أروي على شفة الضّفاف
قصائدا خضر الوعود
وألم دفئك ياضفاف
فيرتوي ظمأ الوجود
لي من ضيائك خصلة
خضراء... تهتف من بعيد[1] .

إنّ الشّاعر هنا يبحر في ضفاف دروبه، وإبحاره هذا هو هرب له من واقعه المعيش، ونصّه الشّعري هو لوحة مشهديّة تتناغم فيها مكوّنات الطّبيعة، تنهض على عالم يضمّ البحر، وضفافه، على قصائد خضراء شكّلت لنا بنية مكانيّة يوجّهها عنصر الزّمن،لأنّ الخضرة موسميّة، والمتمعّن لتلك اللّوحة المشهديّة يحصل له موقف وجدانيّ يستشعر من خلاله التجاء الغماري لعناصر الطّبيعة،وتفاعله معها تفاعلا حيّا.

و_الصّور الصّوفية:

في البداية وجب علينا القول،أنّه إذا كان الغماري متصوّفا فليس بالضّرورة رهبانيّا،و لا رهبانيّة في الإسلام، فلا حرج عليه إذن من الإسلام وأحكامه، فالإسلام لا يمنع التّصوف و لا يوجبه،أمّا إذا كان صوفيّا فإنّما يلبّي ملكة نفسيّة طبيعيّة " فطرة الله التي

[1] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:الشّوق الآتي،ص ص154_155.

فطر النّاس عليها"،والذي يكون صادقا مع نفسه ونوازعها، لا حاجة للأدب أو دارس الأدب به.

يكثر نمط الرّموز الصّوفية في ديوان"أسرار الغربة " لمصطفى محمّد الغماري والقارئ لشعره يرى أنّه " ينهج في رموزه نهج منفردا تمليه عليه همومه الكبيرة،والرّغبة في رسم أبعاد مدرسة شعريّة أصبحت واضحة المعالم في البيئة الجزائرية"[1].

وقد وضع هذه الرّموز وفق استراتيجيّة منظّمة،بادئا أوّلا بعناوين الدّواوين والقصائد، وبعدها بنسيج النّص،إذ يعدّ العنوان أوّل ثغرة تواجه القارئ الذي يريد اقتحام عالم النّص وسبر أغواره،وهو من هذه الناحية معلم بارز لتحديد هويّة النّص،وإبراز معانيه التي يمكن أن يختصرها،والمتأمّل في عناوين قصائد مصطفى الغماري،والتي من بينها (أسرار الغربة، مأواك في الغاب، هيلانا، لا أملك إلّاك، ثورة صوفيّة، وثيقة شوق إلى الحبّ الواعد...) وغيرها من العناوين والموضوعات تحت عنوان " أسرار الغربة"،يجد أن الشّاعر يركّز منذ البداية،على العناوين الموضوعاتيّة،التي تحيل بشكل مباشر على موضوع النّص،وتعلن عن نسبها إلى البعد الصّوفي، ولم يقتصر تشغيل الرّمز الصّوفي في بناء النّص الشّعري الغماري على العنوان فحسب،وإنّما تجاوز ذلك إلى نسيج النّص بحيث أصبح ساريّا في ثنايا القصيدة،وتمثّلت هذه الرّموز في رمز الحبّ الإلهي، رمز المرأة، ورمز الخمرة، وهو ما سنبيّنه فيما يأتي.

وعليه، فإنّ الشّاعر مصطفى الغماري ،كان قد اعتمد الرّمز اللغوي في شعره،فبات من أبرز سماته الشّعرية،ونجده يحمّل اللّفظة دلالة غير الدّلالة التي وضعت لها بالأساس، يتلاعب بالمفردات،ويضفي عليها صبغة جديدة،كما استمد الرّموز الصّوفية من عالم المتصوّفة إلى شعره،وأهمّ هذه الرّموز:

[1]- شلتاغ عبّودشرّاد:الغماري شاعر العقيدة الإسلاميّة،ص166.

1- رمز الحبّ الإلهي:

" الحبّ الإلهي مقام رفيع،وحصن منيع،لا يبلغه العبد إلّا بعد تعب،وجهاد وسعي ومثابرة وحرص على إرضاء المحبوب،وتختلف ألوان الحبّ ودواعيه،فمن المؤمنين من يحبّ الله للإحسان وعطفه عليهم، وهذا حب العامّة،والحبّ الثاني لعظمة الله وقدرته وجلاله،وهو حبّ الصّادقين، والحبّ الثالث مختلف تماما"[1].فالحبّ الإلهي هو جوهر التّجربة الصّوفية، ووسيلة من وسائل الصّوفية للتّعبير عن أحوالهم ومواجيدهم ، وغاية التصوّف هي المحبّة،ووسيلته المحبّة أيضا،وصاحب الحال عندما يأخذ في التدرّج في المقامات،يشعر بأن محبّة الله تفيض عليه،وكلّما ازداد علوّا ازداد حبّا لله.

وشاعرنا الغماري كان قد عزف على وتر الحبّ الإلهي، وكان نزوعه إليه نزوع المتشوّق المحاصر،بل هو سرّ الاحتراق والاتّقاد،والوجد الذي تفجّر حنينا وهياما.

بعيد عنك... راحلتي تجوب اللّيل والسّفرا

تآكل خطوها في الغربة السّوداء... واندثرا

بعيد عنك ... لا نايا ولا وترا

تماوج كرمة الصّوفي في الأعماق و ازدهرا[2].

فهذا الشّوق المكبوت، وهذا الحنين المتّقد الذي يشبه الشّوق الصّوفي في نزاعاته ووثباته هو شوق الملاذ بالحبّ الإلهي،الذي يودّ لو يعود ليتماوج كرمه الصّوفي، وموقف الشّاعر هنا ليس موقفا تمويهيّا جامحا، بل موقف يتجلىّ عبره شوق الشّاعر لمحبوبه،ويثبت هيامه ووجده من خلال نزعته الصّوفية بقوله:

وروحي بإشراق الهداية يصدح

ويسعدني في دفقة النّور ... أنّني

أرى الله في كل الوجود... وألمح

---

[1] العمّوري زاوي:رمز المرأة في الحبّ الصوفي،مجلة الخطاب الصوفي،العدد1،الوكالة الوطنيّة لتطوير البحث العلمي،جامعة الجزائر،ص178.

[2] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة.قصيدة:هيلانا.ص37.

أرى الله في الأزهار نشوى ... وفي الهوى

وفي وشوشات الطّير تشدوا وتمرح[1].

فالذي يقول هذا ليس صوفيّا حلوليّا،كما يتبادر إلى الذّهن المتعجّل، وإنما هو يردّ في نوع من التّحدي على الذين يقولون:

يقولون: ما الرّحمان؟ أين؟ و ما الهدى..؟

كلام قديم ... ليس يجدي مهزأ

وما ذاك ... والثّورات فتح مقدّس

جديد الأبواب العقول ... ومبدأ[2].

ويبيّن لنا الغماري،أنّ معنى الحبّ ليس تلك الحكايات التي تروى،وتتناقلها الألسن عن قصة حبّ بين اثنين يسودها الظّلام ويخيّم فوقها السّراب، بل الحبّ عنده نور يضيء الدّنيا عند اشتعاله،ويظلّ راسخا في الذّاكرة إلى الأبد،ويبقى دائما حاضرا، ودائم الارتباط إلى الغد الذي نلقي فيه الله، يقول في هذا الموضع:

ليلى: الحبّ ليس حكايات محنّطة

يغيّم فيها السّراب المرّ ... والملل

الحبّ شعلة أشواق مقدّسة

تنفّست فالمدى المجهول يشتعل

ماض على الدّرب محفور ...بذاكرتي

و حاضر ...وغد بالله متصلّ[3].

وتبلغ درجة الحبّ عند "الغماري " درجة الإتّحاد الكلّي مع الله،فجعل روحه و روح الله كلا واحدا ،يسكنان جسدا واحدا ، إذا ما أتت الرّوح الأولى،احترقت الرّوح الثانية وهي روح الغماري من،شدّة الحبّ.يقول:

---

[1]- مصطفى محمّد الغماري:المصدر نفسه،قصيدة:ثورة الإيمان،ص32.

[2]- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة:قصيدة ثورة الإيمان ص 32 .

[3]- المصدر نفسه،ص47.

و أنت أنا ..وذاتي فيك صحو مطلق ..لهب
يمدّ هواك في الوادي قصيدا أخضرا يثب
و للأطفال رمزا موغلا ..يمتدّ..يلتهب
أنا شفتاك يا ذاتي ..أنت الورد و الغضب[1].

وتعتبر قصيدة "أسرار الغربة "،من أروع القصائد التي عبّر فيها "الغماري"،عن قوّة الحبّ وغنائه،ومدى امتداده إلى أبعد الحدود ،فالحبّ عنده هو الوجود بذاته،و سبب الوجود ولولا الحبّ لما كتبت القصائد ،وتُغنّت،فالحبّ يكسب للمحبّ طاقة،تجعله كالجيّاد التي تقبل و تدير،فيقول :

الحبّ لولا الحبّ يا حسناء...ما أخضل الوجود
الحبّ أغلى ما حوت شفة...و ما غنىّ قصيد
يمتدّ كالأمل المديد لأنّه الأمل المديد
عجبا .. أنملك ناره؟ وتظلّ تعلّكنا القيود
نحن الذين بحمده صلّوا ...فحطّمت السدود
وانشلّ في الصّحراء وجه تقشعر له الجلود
الحبّ صيّرنا جيادا تبنى ...تغزو..ترود.[2]

2_رمز المرأة :

على الرّغم من حضور المرأة في الشّعر العربي منذ العصر الجاهلي،لم تكن حاضرة إلّا باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسوا فيه رغبة الرّجل،ولم يحصل تواصل في الكتابة بينها وبين الشّاعر،وحتى عند العذريّين أنفسهم،فهي أثر يذكر بالتّمتع بفعل الحب،والاستغراق في تلك العاطفة،والمرأة تبقى مشتهاة وجميلة،مادامت تحافظ على المسافة بينها وبين الرّجل.

[1]ـمصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربةقصيدة:عندما توقظني الذّكرى،ص168.
[2]ـ المصدر نفسه،ص ص161_162.

جاء الشّعر الصّوفي ليهذّب تلك النّظرة،وليتجاوز شعر الغزل بمعناه القديم،إلى شعر يؤلّف بين الحبّ الإلهي،والحب الإنساني،لأنّ "الشّعر الصّوفي من هذه الجّهة شعرا غزليّا،تمّ للصّوفية فيه التّأليف بين الحبّ الإلهي،والحبّ الإنساني،والتّعبير عن العشق في طابعه الرّوحي"[1].

ويطلّ علينا رمز المرأة في ديوان "أسرار الغربة"،ففي أكثر من مشهد تتبدّى أمامنا،صورة العاشق الواله ،الذي يعيش تجربته حنينا يطوي الأبعاد،ومعاناة صادقة تمخر نهر الحياة ليلقى المحبوبة،ومثلما استعار من الصوفيّين أجواءهم،يستعير من العذريّين لغتهم،والأماكن التي يردّدونها في أشعارهم.يقول الغماري في قصيدة، أنا المجنون يا ليلى:

أنا المجنون يا ليلى صحاري كلّها العمر

ولولا الحبّ يا ليلى زماني علقم مرّ

وطين كلهب الخطرات حين يجوبني الكفر

وقيح كلّها الزّفرات لولا حبّك الطّهر

أيا توباد...لولا الحبّ ما إن برعم الزّهر

ولولا الحبّ يا توباد لم يخضوضر الشّعر[2].

ويبدو الشّاعر في هذا النّص الشّعري عاشقا على طريقة العذريّين حينا،ويبدو حينا آخر، صوفيّا متجهّدا في حضرة المحبوب ،وهنا نلاحظ أنّ الشّاعر يوظّف رمز المرأة ليلى، للدّلالة على الحبّ الإلهي،وهو بذلك قد استعار من العذريّين ليس فقط لغتهم والأماكن،التي يردّدونها في أشعارهم _كما سبق وأن ذكرنا_،ولو أنّ شاعرنا الغماري.

[1] عاطف جودة نصر:الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة،(د.ط)،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر 1998م،ص163.

[2] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:أنا المجنون يا ليلى،ص131_132.

استعار من المتصوّفة رمز المرأة (رابعة العدويّة) ،مثال التّصوف،وقمّة الحبّ الإلهي ، ليعبّر عن هيامه ووجده،لكان أفضل ،فكلاهما مرأة،وكلاهما رمز ،فيتسنّى له وصف نفسه بالمجنون حيال ذلك،خير من أن يوظّف ليلى رمز الحبّ العذري.معادلا موضوعياّ لهيامه .

وتظل الصّوفية لدى الشّاعر صيحة تصوغ من آلامها كيانا جوهريّا أصيلا،هو العقيدة الإسلاميّة،والشّريعة السّمحة،والتي تظهر في صور متوحّشة،بدلالات لونيّة مختلفة،يحتل اللّون الأخضر فيها المكانة الأولى ، يقول في قصيدة – مسافر في الشوق _:

يلوكني ألمي..... يا أمّي يدميني

فأجعل الحزن بعضا من تلاحيني .

أرنو ...والبحر في الأبعاد ضامئة

سفائني ...وبحار الشّوق تقصيني.

أنا المسافر ....يا شوقي.ويا أملي

وان تدجى الأسى_هيهات ...يثنيني

زادي... شريعتي الخضراء... تطعمني

ومن كرومك... يا ربّاه تسقيني[1].

يتحوّل اللّون الأخضر في شعر الغماري إلى سمة بارزة في القصيدة "الغماريّة " للدّلالة على العقيدة الإسلاميّة وقد استعار الشّاعر من الصّوفية،قيما ورموزا أخرى،أضفاها على شعره،من ذلك توظيفه لرمز الخمرة .

[1] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة:مسافر في الشّوق،ص55.

3- رمز الخمرة:

"للخمر وضع خاصّ في التّراث الصّوفي الأدبي،فهي تعتبر رمزا من رموز الوجد الصوفي،ويرمز بالخمر إلى الغيبة والفناء،ويلوح بها الى حقيقة الوجد الإلهي"[1].

والسّكر الصّوفي ليس سكرا ماديّا،يذهب العقل،ويثقل الحواسّ وإنمّا هو الحال من الدّهشة التي تعتري المرء ،فتجعله يذهب عن كلّ شيء عدا المحبوب ، وقد طوّع المتصوّفة رمز الخمر،للتّعبير عن تجربتهم الصّوفيّة،وهذا ما يتّضح في شعر"الغماري" .يقول في قصيدة "لا أملك إلّاك":

حينما تعصرني الآلام في كفّيك خمرة

يسكر اللّيل ....ويسقى من دماء الهمّ ظفره

آه ...يا ليلا يواري في بقايا الصّمت غدره

يتهادى لي ...فأجني من الكرم الزّيف مرّه[2] .

تتأجّج نفس الشّاعر في هذه الأبيات،لهيبا فيزداد حبّه وشوقه،فيتحوّل الشّاعر من إنسان إلى خمرة تعصر في حضرة الله(المحبوب)،ليشرب من الليل ويسقى،ومضمون النّص،مع أنّه يبدو من المضامين الحسيّة في"وصف الخمرة"،إلاّ أنّه يقع في تماس مع مدلولات تجربة الشّاعر المتشبّعة بالفيض الصّوفي،فتتحوّل الخمرة بذلك إلى موضوع مقدّس،إن صحّ التعبير.

[1]- عاطف جودة نصر:الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة،ص357.
[2]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،قصيدة :لا أملك إلاك،ص157.

كما استعمل الغماري،لفظة "السّكر"،ليس بمعنى السّكر الظّاهري،وإنّما السّكر الذي يلحق سرّ المحبّ في مشاهدة جمال المحبوب،ولا أدلّ على ذلك قصيدته"أسرار الغربة" التي استعمل فيها لفظ السّكر هروبا من همومه وآلامه ليقول فيها:

أنا في الضّياع العشق والنّاعون مقبرة ودود

أنا سكرة الماضي...يا رمل الصّحاري...يا نجود

أستاف عطرهم فتسفحني المواجد والشّهود

و ترف أجنحتي فيزهر منك يا قدس نشيد

لي سكر عربيّة .. يا قدس منك ...سأستزيد

أهوى الوجود فإن سكرت فلست أسأل ..ما الوجود؟[1].

من خلال هاته الأبيات يصل الشّاعر،إلى أعلى درجة من السّكر والوجد،إلى درجة الغناء،فلم يعد يهمّه ما الوجود ،فلشدّة حبّه لأرض القدس،و شدّة هواه لها،وصف سكرته بالسّكرة العربيّة،و هو دليل على الإحساس المؤلم الذي يعانيه الشّاعر،ممّا جعله يلجأ إلى الخمرة،ليبتعد عن همومه،و ينسى الواقع المؤلم.

كما يقرن "الغماري " السّكر بالصّحوة التي تعني الرّجوع إلى الإحساس بعد غيبة،من خلال هاته الأبيات :

أنا في صباحك صحوة الماضين لا تهويم سكر

أنا فيك لحن موغل بضبابة الحلم الأغرّ

بسواعد تغزو مجاهيل المدى المخمور، سمر

بلهاة عشق أورقت شكوى ...فرقّ جناح صبري[1].

[1]-مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص165.

كثيرة هي رموز الخمر في الديوان،إلاّ أنّ صوفية السّكر عند الغماري،لا تغدوا أن تكون تأثّر بألفاظ صوفيّة ترد في شعره،لتؤكّد على حنين جارف،مؤيّد برغبة جامحة في إسلاميّة لم يجدها كما يريدها في واقعه.

وعليه،إن كان بإمكاننا الحكم على الصّوفية لدى الغماري ،فإنّه يغدوا باستطاعتنا القول أنه ليس صوفيا ،لأنّ الصّوفية قبل كل شيء مسألة عالم فكري و شعريّ متكامل،إن كان صاحبها شاعرا،و جانب عملي يظهر في السّلوك و الأعمال،و الغماري ليس صوفيّا شعرا و فكرا و عملا،وإنّما هو رجل ثائر رافض لقيم عصره ،والتي لا تجري على وفاق مع ضميره و منطلقاته الفكريّة،ومن هنا كانت ثورة الغماري مواجهة يلوذ فيها بحرم العقيدة الإسلامية الشّامخ.ودفاعه هذا اكسبه لقب"شاعر العقيدة الإسلاميّة" كما أسماه شلتاغ عبّود شرّاد،أو "شاعر الجهاد الإسلامي " كما لقّبه يحياوي الطّاهر.

و بناءا على كل ما سبق،نصل إلى نتيجة فحواها أنّ الصّورة الفنّية من خلال ديوان أسرار الغربة،لمصطفى محمّد الغماري ،قد احتضنت مضمونها الفنّي،ومثّلته أقوم تمثيل ،جمالا ووضوحا،وسارت مع التّجربة الشّعريّة،سيرا طبيعيّا،غير منحرفة عن الجوّ العامّ للتّجربة النّفسيّة.

والصّورة الفنّية في ديوان شاعرنا الغماري،وإن تعدّدت أصنافها،وخصائصها ،إلّا أنّها التحمت،وشكّلت لنا قطعة فنّية موسيقيّة،يطرب القارئ لسماعها،فغدت ،بذلك "تمثيل لموقف نفسي،وأداء لمعنى شعريّ ،تكاملت و تتابعت جزءا ،أدّى فيها كلّ من اللّفظ و العبارة دوره المنوط به،كما كان لإحكام التّنسيق و التّرتيب و التّسلسل،دورا بارزا و هامّا في تكوين الصّورة على هذا النّحو[1].

---

[1] ـ مصطفى محمّد الغماري:المصدر نفسه،قصيدة:أغنية اللهب الرّحيم،ص171.
[2] ـ يحياوي الطّاهر:البعد الفنّي والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري،ص96.

خامسا:التّشكيل الموسيقي في ديوان أسرار الغربة.

قديما قالوا "**الشّعر موسيقى ذات أفكار**"،ولعلّ ذلك كان لإبراز أنّ الموسيقى هي العنصر الأساسي في الشّعر،فلطالما كان التّشكيل الموسيقي،هو النّهر الذي يحدّ بضفافه تجربة الشّاعر،و يعطيها ذاتها الفنّية ،فقد أثر إلى حدّ كبير على حركة القصيدة الإيقاعيّة كونه بناءا متكاملا لها ،يجمع بين التّأليف القائم في أعماق الفنان،و بين غيره من المتلقّي في قدرة فنّية على جعل إيقاعات النّفس تجذب الآخرين.

إنّ بنية التّشكيل الموسيقي تكتسب معنى شموليّا ينطوي على مستويات إيقاعيّة خفيّة،يمكن الكشف عنها،منها ماله طابع صوتي يتّصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعدا ،أو هابطا منها شادّا الصّلة الجدليّة بين البنيتين،مثل إيقاع الحرف،ومنها ماله غير الّطابع الصّوتي والمتّصل ببنية اللّغة في مستوييها الدّاخلي والخارجي،وهذا الإئتلاف بين كلّ هذه العناصر، يجعل كلّ من الإيقاع الداخلي و الخارجي،ذا أهمّية كبيرة تكمن في كونهما جزءا متميّزا في التّشكيل الموسيقي في القصيدة.أمّا بنية التّشكيل الموسيقي في ديوان "أسرار الغربة" لمصطفى الغماري،تقوم على عدّة مستويات إيقاعية،منها ما هو بارز جلّي ،ومنها ما هو مستتر خفيّ،ولاستبيان أثر هذه المستويات،سنقف عند كلّ قصيدة تستوجب ذلك،لكن إذا كان شاعرنا الغماري،قطبا بارزا من أقطاب القصيدة الخليلية من خلال "إصراره على كتابة القصيدة العموديّة "[1]،هل معنى ذلك أنّه لم يكتب

[1]- عبد الملك مرتاض:معجم الشّعراء الجزائريّين في القرن العشرين،ص26.

على نظام السّطر؟ ،وإذا كان الأمر كذلك،كيف كانت بنيّة التّشكيل الموسيقي عنده ؟هل إعتمد البحور الصافيّة ،أم إعتمد البحور المجزوءة في ديوانه؟

في البداية يجب التّنويه إلى أن ّالشّاعر،قد عرف بحرصه الشّديد على الاستمرارية الشّكلية لنظام القصيدة الخليليّة،وهذا لا ينفي أنّه لم يعلن إنتمائه إلى حركة الشّعر المعاصر،فهناك أبيات تضمّنها الدّيوان،استخدم فيها مصطفى الغماري التّفعيلة أساسا لبناء القصيدة،معتمدا على نظام السّطر الشعري ،بدلا من البيت الشّعري القديم،فجاء شعره بناءا على ذلك،متميّزا بتنوّع الأبحر،وتنوع القوافي،كما استخدم شاعرنا "الغماري"،أدوات أخرى ساهمت في بنيّة التّشكيل الموسيقي لديوانه،سنعرض لها فيما بعد ،أمّا الآن ستكون بدايتنا بالبحور الشّعرية المستعملة في الدّيوان.□

□ 1)_البحور الشّعرية المستعملة:

يشتمل ديوان"أسرار الغربة " على اثنتين و ثلاثين قصيدة_كما سبق و أن ذكرنا _ منها ثماني عشرة قصيدة من الشّعر العمودي،و يتبقّى أربع عشرة قصيدة من الشّعر الحرّ،وقد تفاوت استعمال الغماري للأبحر في ديوانه بين:الكامل ،الطّويل ،الرّمل ، البسيط ، الخفيف ،الرجز،الوافر،المنسرح، المتدارك، المتقارب، و كانت بنسب معتبرة،أمّا باقي أبحر الخليل، فلم يكن لها من ديوان الغماري إلاّ الحظّ القليل.و قد حدّد الدّكتور حسين أبو النّجا نسبة بحر الكامل في شعر الغماري بنسبة " 5.88 □"[1]□،و نسبة الوافر ب"41.17□"[2]□ ،كما علّق على نسبة بحر الوافر بقوله:" أنّ التوجه إليه لا تحكمه فلسفة واضحة،وإنّما يتّحكم فيه اختيار الشّاعر،و ربّما يرجع السّبب في ارتفاع نسبة تواتره عند الغماري،إلى أنّه قد اقتصر في توجّهه إلى الحديث،على أربعة بحور هي الوافر،و الرّمل،والمتقارب،والكامل و ربّما يرجع أيضا،إلى أنّ الغماري قد ركّز

[1] ـ حسين أبو النّجا:الإيقاع في الشّعر الجزائري.ص220.
[2] ـ المرجع نفسه،ص224.

في توجّهه على التّقليدي أكثر منه على الحديث[1]،بمعنى أنّ شاعرنا "الغماري"،استغلّ كلّ التّنويعات الموسيقيّة التي يجيزها العروض الخليلي، وتعامل معها على أساس من الحسّ الموسيقي الذي يتجاوب مع مشاعره،وأحاسيسه الدّاخلية،و تعدّاها إلى تشكيلات و زنيّة جديدة،تمثّلت في إدخال أوزان شعريّة بعضها ببعض،وهو ما يمكن تسميته "بالتّعدد الوزني " أي أنّ القصيدة الواحدة تحتوي على بحرين،أو وزنين من أوزان العروض الخليلي.

وعليه فإنّ التّشكيل الموسيقي في ديوان "أسرار الغربة "،كان قد خضع لتجربة "الغماري " أثناء صيّاغته لشعره،لذلك تعدّدت الأبحر الشّعرية عنده،وتنّوعت تبعا لحالاته النّفسية ،فنجد إيقاعا موسيقيّا هادئا موحيّا بالسّلامة،أو الحزن،أو الكآبة ،كما نجده أيضا حادّا متغيّرا يوحي باضطراب النّفس،بل إنّه في أحايين أخرى يبدأ البيت عنده بإيقاع هادئ مطمئنّ،فلا يلبث أن يتصاعد فيصير مفاجئا حادّا إنّ "الغماري" في قصيدته "بين قيس و ليلى"،التي كتبها عام 1974م،كان قد استخدم فيها بحر "البسيط"ذو التّفعيلة (مستفعلن ،فاعلن)،بحيث تكرّرت أربع مرّات في البيت الواحد ليكون من البسيط التّام ،يقول:

قيس:بيني و بينك ..ليلى في الهوى نسب فأنت وجهي ..وأنت الورد و العنب

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

مستفعلن / فعلن / مستفعلن/ فعلن متفعلن / فاعلن / مستفعلن /فعلن

أنت الخواطر إن فكرتُ ..أغنيّتي إذا ترنّمت أنت الشّعر و الغضب[2].

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

[1]- المرجع نفسه،ص ص 224-225.
[2]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص47.

مستفعلن / فعلن / متفعلن/ فعلن متفعلن / فاعلن / مستفعلن /فعلن

وأصل متفعلن في البيت "مستفعلن "،وكذلك الأمر بالنّسبة لـ "فعلن" فهي في الأصل :فاعلن ،فقد دخل زحاف "الخبن"• بحر البسيط.

فحذف الثّاني السّاكن من كلا التّفعيلتين،و يستمرّ الأمر على هذا النّحو حتّى نهاية القصيدة، ونشير إلى أهمّية النّبر في هذا البحر،كونه الفاعليّة الأساسيّة في إيقاع الشّعر،إلى أنّه قويّ على حرف الفاء من مستفعلن،أمّا عن نسبة "البسيط"،فقد بلغت في ديوان أسرار الغربة ككلّ "23.56 □"□.وقد ارتبط هذا الوزن من خلال الدّيوان بأحد الموضوعات الجليلة التي تتطلّب الموقف الجادّ،والنّظرة الصّارمة،وهو موضوع ذا طابع تأمّلي إلى حدّ ما،وعن طبيعة هذا البحر،الذي يعدّ من أكثر بحور الشّعر طولا لكثرة مقاطعه،فإنّه يغدوا باستطاعتنا القول،أنّه ساعد شاعرنا على النّظم في ذلك الموضوع الذي يتطلّب بطبعه الوقفة الطويلة،والنّظرة المتأنّية،والنّفس الطّويل،إضافة إلى ما توحي به موسيقاه من سباطة وطلاوة،و لا نستبعد أن تعود المكانة التي أولاها الشّاعر الغماري لبحر البسيط.هي تأثر له بالشّعر الدّيني،ولا سيّما قصائد المدح و التّصوف،فإقباله على هذا الوزن لم يقف عند قصيدة واحدة فحسب من الدّيوان،بل تجاوزها إلى أكثر من قصيدة،نذكر منها:قصيدة "عودة – الخضر – و قصيدة " نجوى إلى إقبال"،فقد استعمل في كليهما بحر البسيط.

إنّ ما يمتاز به بحر الكامل من إيقاع موسيقى هادئ رصين،وما تعرف به تفعيلاته من جزالة و حسن إطّراد (متفاعلن ستّ مرّات) ،_كونه من الأبحر الصّافية _ تجعله يتناسب والموضوعات الجادّة التي تحتاج إلى نفس طويل.فقصيدة "أزهار الحنين" لمصطفى الغماري التي كتبها عام 1975م،استخدم فيها تفعيلات بحر الكامل،بطريقة لم

• الخبن هو حذف الثّاني السّاكن من التّفعيلة،مثاله مستفعلن تصير متفعلن و"فاعلاتن" تصير" فعلاتن".
[1] محمّد ناصر:الشّعر الجزائري الحديث،ص262.

يجد فيها عنتا،ولا مشقّة،كما أنّ جواز تداخل بحر الكامل مع بحر الرّجز(مستفعلن في ضربه)، أفسح المجال لشاعرنا،وأعطاه الحريّة في النّظم.

يقول في قصيدة "أزهار الحنين" :

رفّ الحنين إليك..يا أفياء فهواك في شفتي منه غناء

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

مثفاعلن متَفاعلن مثفاعل متَفاعلن متَفاعل متَفاعل

ولكم يروق لي الحنين إذا ازدحمت وتبرعمت في أنسها – أسماء□

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

متَفاعلن متَفْعلن متَفاعل متَفاعلن مثفاعلن متَفاعل

البيتان من بحر الكامل ووزنهما :

مثفاعلن متَفاعلن مثفاعل متَفاعلن متَفاعل متَفاعل□

متَفاعلن متَفْعلن متَفاعل متَفاعلن مثفاعلن مثفاعل

وأصل البيت "متفاعلن" ستّ مرّات،أضمرت بتسكين التّاء فصارت "مثفاعلن"،ثم اجتمع الإضمار والطيّ في التّفعيلة،فصارت "مثفعلن"،"زحاف مزدوج وهو الخزل"•،كما اجتمع أيضا الإضمار،والكفّ في متفاعلن،فصارت "مثفاعلن"،والقصيدة على هذا النّحو حتىّ آخر بيت فيها،وعليه فإنّ لجوء شاعرنا الغماري لهذا الوزن،الذي يمكن أن نسمّيه وزنا قوميّا ، لفشوّ استعماله من طرف الشّعراء ،إنّما يفعل ذلك ليضمن التّجارب بينه،و بين

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص65.

-•الخزل:تسكين الثّاني المتحرك،وحذف السّاكن من التفعيلة،أي اجتماع الإضمار والطيّ

نفسه أوّلا ،ثم بينه ،وبين جمهوره ثانيّا.ولا ننفي استعمال شاعرنا الغماري لنفس الوزن في قصيدته "آتون".

على الرّغم من أنّ بحر الطّويل نظم منه ما يقرب من ثلث الشّعر العربي ،كونه المأثور عند القدماء،لا سيّما في الأغراض الجليلة الشّأن،وعلى العكس من ذلك عند شعراءنا الجزائريّين الذين"لا يكادون يلتفتون إلى البحر الطّويل،بل إنّ بعضهم انصرف عنه انصرافا كليّا "[1]لا سيّما شعراء الثّورة،والاستقلال فإنّ شاعرنا الغماري،كان قد لجأ إلى هذا الوزن لمطاوعته تفعيلاته الموضوعات الثّورية،وقصيدته "ثورة الإيمان" التي كتبها 1973م،حوت إيقاعا موسيقيّا متكوّنا من تفعيلات ممزوجة توافقت و موضوعه.

يقول فيها :

أحارب في ديني و فكري و مذهبي و أرمي بزور القول في كل مشعب

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

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

و ما أنا إلّا غصّة في حلو قهم و حشرجة الأقدار في صدر مذنب[2]. □

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

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

و قد طرأت بعض التّغييرات على وزن الطّويل لدخول زحاف القبض على التّفعيلتين (فعولن ،مفاعيلن)،فصارت فعولن فعول و مفاعيلن ،مفاعلن،أي حذف الخامس السّاكن من التفعيلة .

[1] محمّد ناصر :الشّعر الجزائري الحديث،ص252.
[2] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص31.

كون بحر الخفيف،يتميّز برشاقته و خفّته في الدّوق و التّقطيع،وتتميّز موسيقاه ،يوقعها النّازل الذي يتناسب مع الموضوعات الذّاتية،ويتوافق مع المشاعر ذات الطّابع الأسيان الحزين، ومواطن التّذكر،والتّرجيع و الشّجن،لم يمنع الغماري من النّظم عليه،وإن أدلّ على ذلك قصيدته "لو قرأت كتابي" التي وجهّها إلى نيرودا.يقول فيها:

و ازدهر يا ضياء ..فالدّرب أشوا ق ترود الجراح فجرا مطلا

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

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن □ فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

مقلة الليل ... تزرع النّار في كرم الرّوابي يا ثأر شلت و شلا. □

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

فاعلاتن متفعلن فاعلات ف □ اعلاتن مستفعلن فعلتن

و قد دخل زحاف الخبن على مستفعلن،فأصبحت متفعلن و زحاف الكفّ في الشّطر الثّاني على فاعلاتن،فأصبحت فاعلات.

ويتّبع الغماري تكنيكا آخر يقوم على سرعة الدّفقات الموسيقيّة .فهو يستعمل أبحرا تتداخل تشكيلاتها فيما بينها،غير أنّ هذا الإستعمال يمزّق النّغم الموسيقي،ففي قصيدته"معزوفة الألم "،التي كتبها عام 1975م.نجده يستخدم فيها عدّة أبحر مختلفة الإيقاع النّغمي،بلا هندسة فنّية،أو لمغزى دلالي معيّن،منوّعا في ذلك بين تفعيلة المضارع و الخفيف و الهزج المجزوء ،والبسيط المجزوء.

يقول الغماري:

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،69.

ليحترق الضّياء الرّطب . يا ساده

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

مفاعلُ فاعلاتن فاعلاتن فا

ليجتثّ الحنين المرّ أعياده

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ليخنق في دمي ..

0// 0/0/0//

مفاعيلن مفا

في حلم أزهاري□

0/0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعل

و في هاتة الأسطر ،إستخدم الغماري تفعيلة المضارع (مفاعيلن فاعلاتن)،وإن تداخلت مع تفعيلة الخفيف في سطر واحد ،وفي السّطر الثاني يستخدم تفعيلة الهزج (مفاعيلن) ،و يبيح لنفسه كلّ الرّخص الممكنة لتفعيلة الهزج،كذلك استخدم تفعيلة البسيط المجزوء في السّطر الرّابع،و قد دخلها زحاف القطع ،فأصبحت فاعلن :فاعل.

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص115.

أمّا قصيدة "حرام" التي كتبها عام 1974م.والتي سار فيها على نظام السّطر أيضا ،استخدم فيها مجزوء بحر الوافر حينا،ليتداخل بحر الوافر مع بحر المديد حينا آخر في نفس القصيدة.

يقول فيها :

حرام يا أغاني الرّوح

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

مفاعلتن مفاعلتن ف

أن أذوى

0/ 0/0/

عولن فا

كما أزهار تشرينا[1]

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

علاتن فاعلن فاعل

ويتبيّن لنا مزج الشّاعر بين تفعيلات الوافر،و المديد،مع تنّوع في تشكيلات التّفعيلات العدديّة،كما يتبيّن لنا زحاف العصب في تفعيلة مفاعلْتن التي أصلها (مفاعلتن) من بحر الوافر،وعلّة البتر،في" فاعل" التي أصلها (فاعلاتن) من بحر المديد .

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص43.

وبناءا على ما سبق،يغدوا باستطاعتنا القول أنّ اهتمام الغماري كان منصبّا،على الأبحر الخليلية الشّائعة الإستعمال،لدى الشّعراء الجزائريّين الأوائل،من أمثال مفدي زكريّا بشكل ملفت للنّظر،ومن ذلك بحر الكامل،الطّويل ،الوافر ...غير أنّ الأبحر المستعملة في الدّيوان ،تختلف باختلاف المواضيع الشّعرية.

2- تنّوع القافية في ديوان أسرار الغربة:

ما هو معلوم أنّ القافيّة،هي السّاكنين اللذين في آخر البيت،مع بينهما من الحروف المتحركة،ومع المتحرّك الذي قبل السّاكن الأوّل،وسميت كذلك لأنّها تقفوا الكلام،أي تجيء في آخره،وقد تعدّدت أشكال القافيّة عند مصطفى الغماري،في ظلّ الحريّة الممنوحة للشّاعر المعاصر،في تشكيل سطره الشّعري في بناء قصيدته،ويمكننا رصد أهمّ أشكال القافيّة عند الغماري كالتالي :القافية المتتابعة ،القافية شبه المتتابعة ،القافية البارزة ،القافية الخافتة ،القافية المقطعية .

2-1)القافيّة المتتابعة:

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متّحدة الرّوي،والقافيّة المتتابعة نادرة المجيء،في ديوان أسرار الغربة إلى حدّ ما ،و قد أتت على مستويين:

_ الأوّل:أتت القوافي المتتابعة في نهاية السّطر الشّعري،وهذا ما يوجد في قصيدة "أسرار الغربة " من ديوانه:

الحبّ لولا الحبّ يا حسناء.. ما اخضلّ الوجود

الحب أغلى ما حوت شفة.. وما غنّى قصيد

يمتدّ كالأمل المديد لأنّه الأمل المديد

عجبا ..أنملك ناره؟و تظل تعلّكنا القيود

نحن الذين بحمده ...صلّوا ...فحطّمت السّدود[1].

و الملاحظ في هذه المقطوعة،أنّها تشتمل على حرف الدّال،رويّ القصيدة ،الذي أضفى إيقاعا موسيقيّا لأبياتها،تطرب له أذن المتلقّي،بواسطة مجراه المطلق،الذي تمثّل في الدّال المضمومة،غير أنّ قافيّة هذه الأبيات لم تسلم من العيب الظّاهر عليها،والمتمثّل في سناد الحذو،فلفظة (الوجود) مع (القيود) لا تستقيم مع (قصيد) و (مديد).

الثّاني:أتت القوافي المتتابعة،في نهايات الجمل الشّعرية،وقد ضمّت الجملة الواحدة،أكثر من جملة في أكثر من سطر،واتّخذت التّدوير رباطا لهذه الجمل،وهذا أيضا نادر الوجود في الدّيوان أسرار الغربة _ففي قصيدة "سراب ":

وتصلبني على عينيك

أشواقي و أقداري

وتوغل بي إلى واديك

..تزهر ثم أمطاري

و يرعد في الضّياع المرّ

طوفاني ،وإعصاري

لأقرأ سورة الرّفض

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص161.

الجريح ..يمدّ أسراري[1].

نلاحظ أنّ القافيّة (الرّاء) لم تظهر إلّا في نهاية الجملة الشّعرية المدوّرة،و يمكننا القول بأنّ "الغماري " ابتعد عن الالتزام بالقافيّة المتتابعة،واتّخذ أشكالا أخرى للقافية،رغبة منه في الفرار،و الانطلاق نحو آفاق أرحب بدلا من قيود القافيّة.

2-2)القافيّة شبه المتتابعة:

وفي هذه الصّورة من القافيّة،يسيطر حرف روي واحد سيطرة تكاد تكون تامّة ،باستثناء عدد قليل من السّطور الشّعرية ،وهي في هذا قريبة الشّبه من القافيّة المتتابعة، لكنّها ليست موحّدة القافيّة كالسّابقة،وقد ورد هذا النّوع من القوافي في قصيدة "آتون"، حيث سيطرت (التّاء) على القافية ،يقول "الغماري":

سلم دم...و خواطر أشتات

وهوى.على جمر المدى يقتات

ورؤى تلوب جريحة ..أعماقها

مطلوبة في جرحها الكلمات

مقهورة ..يا فجر سافر في دمي

يبست بشريان الحنين صلاة[2].

و تستمرّ القصيدة على هذا المنوال،وبقافية شبه موحّدة ،كما يلاحظ على قصائد هذا النّوع من القوافي قصرها النّسبي إذا قورنت بطول قصائد الشّاعر الأخرى.

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص177.
[2]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص183.

و الجدير بالذّكر،أنّ اعتماد الشّاعر لنظام القافيّة المتتابعة،وشبه المتتابعة،لا يعني عودته للغنائيّة،أو التزامه بقانون القافيّة،و لكن ربما كانت طبيعة التّجربة السّابقة هي التي فرضت عليه القافيّة .

2-3)القافيّة البارزة:

وقد تردّد هذا النّوع من القافيّة في ديوان الغماري ،دون أن يسجّل نسبا مرتفعة جدّا ،تؤهّله أن يكون قافية شبه متتابعة،وعلى هذا فهي قافيّة مسيطرة إلى حدّ ما على الأسطر الشّعرية سيطرة ملحوظة،ولكن ليست سيطرة كاملة،لأنّنا نعثر في قواف أخرى بين جنبات النّص،وهو نوع يطلق عليه "الموشّح الحرّ" عند بعض الأدباء من أمثال نازك الملائكة.

ومن القصائد التي تظهر فيها هذه الصّورة في ديوان "أسرار الغربة" قصيدة"ثورة صوفيّة" فقد تجلّت في الأبيات الآتية:

بماء الوصل محترقا

فيا ربّاه..

أترع مهجتي شوقا

وزد في مقلتي أرقا

لأفنى في ليالي العشق دربا رافضا

حدقا...[1]

نلاحظ سيطرة (القاف)على أسطر القصيدة،إضافة إلى وجود قواف أخرى.

2-4)القافيّة الخافتة:

يقصد بها عدم وضوح القافية،فهي خافتة النّغم داخل القصيدة،ومغيّبة داخل السّطر الشّعري،ومصطفى الغماري قد استعمل هذا النّوع في ديوانه،إذ نجد داخل القصيدة الواحدة تنازع بين الأحرف،على محاولة الحضور،والظّهور قافيّة.يقول في قصيدته ،"معزوفة الألم":

ويزهر في شفاه الضّوء موّال

بهذا الدّرب

ماجت خصلة خضراء

تسكب من عيون الفجر أقداحا

تمدّ الظلّ في أهداب قافلتي سنا

تخضّل في شفتي أفراحا

لهذا الدّرب يا ساده

تراءت من سجون الغيب أغنيّة

وكان الغيب في شفتي إذا حدثت ..في كفّي[2].

[1] ـ مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص100.
[2] ـمصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص117.

نلاحظ في هذا المقطع ،أن كلّ بيت أو سطر شعري،ينفصل عن السّطر الآخر،و يتّخذ له قافيّة تغاير السّطر اللّاحق،ويرجع ذلك إلى أنّ الموقف،أو الجوّ الذي يتحدّث عنه الشّاعر يوحي بذلك،ومن ثمّ جاءت الجمل الشّعرية توحي بعدم التّرابط،وانقطاع الصّلات اللّغوية، ومن ثمّ تفتّت القافيّة على سطور القصيدة،واختفت في داخلها.

وعلى هذا يمكن القول أنّ خفوت القافيّة وعدم ظهورها،إنّما يكمن في تلك القصائد التي لا تحتاج إلى إيقاع شعري بارز،وذلك لأنّ طبيعة التّجربة الشّعرية فيها،تتناسب مع تدفّق العبارة وانسيابها،دون وقفات موسيقيّة عاليّة تدل عليها القافيّة،فقصائد الشّاعر التي بها مزحة حزن ويأس،هذا الحزن و اليأس،يجعل وجدانه مشغولا بهمومه الدّاخليّة،وحالة التوتر التي يعانيها،وهذا يدفع الشّاعر إلى عدم اكتراث بالقافيّة،لأنّه منهمك كليّا في التّعبير عمّا بداخله.

2-5)القافيّة المرسلة:

وفي هذا الشّكل من القافيّة،تتردّد عدة قوافي،على امتداد القصيدة،تتنازع فيها بعض الأحرف السّيطرة،على نهايات الأسطر الشّعرية،وهذا النّوع من القوافي يعدّ أوسع الأشكال الفنّية في ديوان الغماري،إذ القافية فيه واضحة مشكّلة من عدّة قواف تتشابك وتتآلف علاقاتها،وقد تتابع هذه القوافي،أو تتداخل،ويتجلى هذا النّوع من القوافي في قصيدة ،" بين يدي إقبال":

عرفت الحبّ قافلة من الإيمان

سكرى بانتصارات

وتاريخا،يجوب مداه سيف عاشق

ليلاه من سمر الفتوحات

ورفضا،يبعث الماضي،يجوب الصّمت مخترقا

ويزهر في الرّمال السّمر..في ((لاهور))

في أسفار إيماني[1].

يلاحظ في هاته الأبيات،أنّ هناك أكثر من حرف يحاول السّيطرة على مكان الرّوي ولكنّه يفشل في السّيطرة عليها،وهذه الأحرف هي (ن ،ق) واكتفت الأحرف الأخرى بمجرّد الحضور في بيت واحد.

والمتأمّل لأشكال القافيّة في ديوان الغماري،يلاحظ أنّ اختلاف حرف الرّوي بينهما،لا يمنع اختلاف الصّيغ الوزنيّة،ذلك أنّ الغماري رغم تمسّكه بالمفهوم القديم للقافيّة بحروفها وحركاتها المعروفة،إلّا أنّه حاول إيجاد قافيّة أخرى،غير ملحوظة،وغير بارزة إلّا بعد تأمل و فكر،إذ أنّ الصّيغ الوزنيّة تكاد تحلّ محلّ حرف الرّوي،في إحداث إيقاع مباشر في داخل النّص الشّعري كلّه.ولتوضيح ذلك يمكننا تطبيقها على النّموذج التّالي،يقول الغماري في إحدى قصائد الديوان:

حرام يا أغاني الرّوح

أن أذوي

كما أنهار تشرينا

ألوب

ألوب

تطويني مسافاتي

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص104_105.

وتصلب شوقي الأبعاد[1].

فالقافية في الأبيات السّابقة،قافيّة مرسلة،يغيب فيها حرف الرّوي عن الظّهور،والسّيطرة ،ويستقلّ كل سطر شعري بحرف رّويه ،ومن ثمّ غاب عن المتلقّي إيقاع النّهاية المتوقّع ولكنّ الشّاعر هجر القافيّة بإيقاعها البارز،إلى إيقاع آخر،وهو اتّفاق الصّيغ الوزنيّة،فلو لاحظنا السّطور (1،2،3،4،5،6،7) ،نجد أنّ حرف الرّوي فيها،يختلف من سطر إلى آخر،وهي على التّرتيب (ح،و،ن،ب،ت،د)،على أنّ السّطرين (4،5) يتشابهان،لاحتوائهما نفس الكلمة.

هذا ما يفعله مصطفى الغماري،في القافية المرسلة ،تعويضا عن فقدان الإيقاع النّاتج من عدم تكرار الرّوي،أمّا بقيّة أشكال القوافي لديه،فهو أحيانا يذهب إلى الإيقاع البارز من خلال هيمنة القافيّة،وأحيانا يلجأ إلى الإيقاع البارز من خلال المحافظة على القافيّة و اتّحاد الصّيغ الوزنيّة،وأحيانا أخرى يلجأ إلى إيقاع،يغاير به إيقاع القافيّة،وذلك من خلال اتّحاد الصّيغ الوزنيّة.

ويتّضح من خلال دراستنا للقافيّة في ديوان "أسرار الغربة "ما يلي :

1- إنّ القافيّة – بصفة عامّة – تلعب دورا أساسيّا،في بناء القصيدة عند مصطفى الغماري،وهو لم يتخلّ عنها مطلقا،بل نوّع من أشكالها،و استحدث أشكالا غير معروفة.

2- لم يلتزم الغماري في أغلب قصائده بحرف الرّوي،أبرز عناصر القافيّة ظهورا،و تأثيرا في الإيقاع،لذلك حاول إيجاد إيقاع آخر،وهو اتّحاد الصّيغ الوزنيّة،في نهاية السّطر الشّعري،و في هذا الإتّحاد يتحقّق الإيقاع.

3- نوّع شاعرنا الغماري في قصائده،بين القافيّة التّقليدية،و قافيّة بشكل جديد،كالقوافي البارزة ،أو المرسلة،وإن كانت هذه الأخيرة نادرة المجيء في ديوانه،"ومهما تكن

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص43.

عناصر الإيقاع في تنّوعها وتشكلها،فإن القافية لا تنفصل كتكرار نغمي عن السّمات الإيقاعية[1].

3)- التّدوير من خلال "أسرار الغربة "

التّدوير هو أن يستدعي وزن البيت،أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشّطر الأوّل داخله،في وزن الشّطر الثاني،و في هذه الحالة قد يكتب البيت الشّعري بدون فاصل بين شطريه،أو بوضع الحروف الدّاخلة في وزن الشّطر الثاني في ذلك الشّطر[2]

يظلّ التّدوير إمكانا قابلا للتّشكل و التّعدد،حسب التّجربة وانسجاما مع تدرّجاتها اللّونية والرّوحية،والفكريّة ،إنّه في هذه الحالة مدى مفتوح،يتّسع أو يضيق ،يتوتّر أو يرتخي يتشظّى،أو يلتئم ،بعبارة أخرى يظلّ التّدوير حاجة تعبيريّة،وموسيقيّة لتحقيق إيقاع التّجربة.

وقد أخذ التّدوير معنيان ،أوّلهما خاصّ بالشّعر العمودي،والآخر خاصّ بالشّكل الجديد (الشّعر الحرّ)،من خلال ديوان أسرار الغربة،أمّا التّدوير بالمعنى الأوّل ففيه يتّصل الشّطران و يندمجا،فإذا أردنا تقسيم البيت المدوّر في قصيدة من الدّيوان إلى شطرين ،فإنّنا نضطرّ إلى تقسيم الكلمة المشتركة بين الشّطرين إلى قسمين،يقع كل منهما في أحد الشّطرين،الصدر و العجز.

أمّا المعنى الآخر،فهو يعني قصيدة الغماري في الشّكل الجديد (الشّعر الحر) يتصل فيها الشّطر الشّعري بالشّطر التّالي له ،أو بمجموعة السّطور التّالية اتّصالا عروضيّا،دون وقفة عروضيّة تامّة مع نهاية كلّ سطر.

[1]- رجاء عيد:التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي،ص152.
[2]- المرجع نفسه،ص56.

فالتّدوير إذن،من خلال ديوان "أسرار الغربة"،هو محاولة لإلغاء الوقفات العروضيّة في نهاية الشّطر أو السّطر،ودفع التّفاعيل العروضيّة في الانسيّاب و التّدفق،محقّقة إيقاعا خاصّا،ونغمة مميّزة في السّطور المدوّرة،ومع استخدام التّدوير نلاحظ اندفاع "الغماري" لإلى تكثيف الموسيقى الداخليّة كالجناس،في محاولة لتعويض ما قد يحدث عن فقدان الإيقاع،نتيجة عدم الوقفات العروضيّة ،وتذويبها داخل الشّطر أو السّطر الشّعري،والحقّ أنّ واقع الشّعرية لدى الغماري،هو الذي يملي عليه المواضع التي يكون فيها التّدوير.

وقد استخدم الغماري التّدوير بحريّة كبيرة ،الأمر الذي جعله يهيمن على أسطر كثيرة في بعض قصائده،غير أنّه قد ضيّق دائرة استخدامه،وكأنّه يعمد إليه لاستكمال التّفعيلات حتّى لا يحدث خللا عروضيّا في القصيدة.ففي قصيدة "الشّوق الآتي"،يقول

أنا يا دروبي ...في ضفافك

(متفاعلن،مثفاعلن،مت)

مبحر ..بيدي قصيدي[1].

(فاعلن،متفاعلن،مت)

يلاحظ أن التّدوير هنا،جاء استكمالا لنقص في التّفعيلة فقط،وهذا ما عمد إليه الغماري في كامل القصيدة القائمة على بحر الكامل،بتفعيلته الصّحيحة(متفاعلن،والمضمرة (مثفاعلن).

3-1)التّدوير الجملي :

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص154.

قام التّدوير الجملي في بعض قصائد الديوان،على تدوير الجملة الشّعرية الكاملة،بحيث انتهى التّدوير بنهاية الجملة،ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشّعرية المدوّرة.ففي قصيدة "ثورة صوفيّة" ،والتي تنهض عروضيّا على بحر "الوافر" بتفعيلته الصّحيحة (مفاعلتن)،مع زحاف العصب (مفاعلْتن)،يحصل التّدوير في جملة واحدة من جمل القصيدة.

ليالي العشق يا قدري (مفاعلْتن) (مفاعلتن)

تلوب تلوب (مفاعلتن.م)

تلهث في دموع الصّبر أشواقا[1]. (فاعلتن ،مفاعلْتن ،فعولن ،مفا)

جاء الشّطر الأوّل من هذه الجملة،ببنيّة تفعيليّة،تتساوى فيها التّفعيلات الصّحيحة والمخبونة ،وحصل التّدوير في السّطرين السّابقين،وتساوت فيهما أيضا،التّفعيلات الصّحيحة والمخبونة.والمسوّغ الشّعري الذي دعا إلى ضرورة التّدوير في الجملة المدوّرة،هو مسوّغ دلالي،إذ أنّ هذه الجملة المدوّرة مع السّطر السابق،والمكمل لها ،هي بؤرة الدّلالة في القصيدة،و كان لابدّ من تمييزها إيقاعيّا كذلك،لهذا فقد خضعت للتّدوير لتستقل في تميّزها وظهورها،وسيادتها الموسيقيّة،والدّلاليّة.

كان التّدوير في قصائد "الغماري" طاقة إيقاعيّة شديدة التّنوع،واندفاعة جيّاشة صافيّة ،لم يتحوّل إلى قالب خارجي جاهز ،يجشر فيه الشّاعر تجاربه،وانشغالاته جميعا،أي أنّه لم يصبح شكلا ثابتا.وهو (القصيدة المدورة).في قصيدته "معزوفة الألم" على سبيل المثال ،يستخدم مجاميع من أبيات مقفّاة،تختلف في الطّول والتّقفيّة أحيانا، وهي تقنيّة لا تكون المقاطع فيها منفصلة عن كيان التّدوير كلّه،بل تنبثق عنه،وتفضي إليه أيضا،أي أنّها تندغم في التّدوير السّابق عليها،وتنفتح على التّدوير الذي يليها.

[1]- المصدر نفسه،ص98.

ويزهر في شفاه الضّوء موال

بهذا الدّرب

ما.....خصلة خضراء

تسكب من عيون الفجر أقداحا

تمدّ الظّل في أهداب قافلتي سنا

تخضل في شفتي أفراحا.بهذا الدّرب يا ساده

تراءت من سيوف الغيب أغنيّة[1].

إنّ هذا المقطع،يفصح عن تقنيّة أثيرة لدى الغماري،كرّر استخدامها في قصائد أخرى،لا سيّما في "بين يدي إقبال" ،بحيث يجعل هنا،من هذه الأبيات القصيرة،فسحة يسترخي فيها القارئ،ويتخفّف المقطع الشّعري المدوّر من تدافعه العروضي،وتشابك الجمل المتتاليّة ، وتداخل الإضافات،والنّعوت،والظّروف.

لقد استطاع الغماري،أن يبلغ مستويات متميّزة في بعض قصائده،التي اعتمد فيها التّدوير وأفاد من طاقاته الإيقاعيّة،دون أن يحوّله إلى شرك عروضيّ منصوب،ومع ذلك فإنّ بعض تجاربه لم تكن منبثقة،تماما من تجربة مركّبة تستدعيها،أو موقف يقوم على حركة دراميّة.في المقطع الرّابع من إحدى قصائد مثلا يقول:

وكأسي يسفح النّاعون عبر مسافة النّكد

وتصدم في جوانبها بقايا حلمي

ترنّ

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص117.

ترنّ...

تنتثر

ويشربها المدى اللّيلي ..و السّهر[1].

واضح أنّ شاعرنا يقدّم قصيدة في سياق من التّدوير،دافق متدافع ،دونما كلفة،مع أنّ أبياتها مرتّبة على شكل أبيات متفاوتة الطّول،و لو أمعنّا النظر قليلا،لوجدنا أنّ القصيدة تشتمل مع أنّها قصيدة مدوّرة،على ثراء إيقاعي داخلي بارع،إن ثمّة جهدا خفيّا يقف وراء هذه الهندسة الدّاخلية للإيقاع.

لا شكّ أنّ التّدوير في بعض قصائد الغماري،يمثّل تفاعلا طيّبا مع تجربة حديثه،ذلك لأنّ هذه القصائد عموما،تجنح إلى التّعبير المحتدم،المتدافع،الذي يرتفع فيه الحسّ الدرامي و يخفت هاجس الغناء،وجماليات الأداء الهامس غالبا،لذلك فإنّ تقنيّة التّدوير تسهم بشكل فعّال في الحداثة الإيقاعية للقصائد،بينما لا تؤدّي التّأثير نفسه في قصائد أخرى للغماري، والتي لا تشتمل تجربتها على التوتّر،والتّضاد،وهكذا يبدو التّدوير فيها منفصلا عن حمّى التّجربة،ومتطلّباتها الدّاخلية،وبعبارة أخرى فإنّ التّدوير هو بنية فنيّة أسهمت في تشكيل قصائد الغماري،ووسيلة من الوسائل التي منحت قصائده الشّعرية المدوّرة نوعا من التّرابط الإيقاعي.

4)- أنواع التّكرار من خلال أسرار الغربة

يتحدّد مفهوم التّكرار في أبسط مستوى من مستوياته،بأن يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أ كان اللّفظ متّفق المعنى أو مختلفا،وطبيعة التّجربة الفنّية،ولا سيّما الشّعرية منها، هي التي تفرض وجودا معيّنا،ومحدّدا للتّكرار،و هي التي تسهم في

[1] مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص45.

توجيه تأثيره و أدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنّيا لنظام تكراري معيّن،لأنّ"الرّسالة الشّعرية تتحرك بين المبدع و المتلقي،وهذه الحركة قوامها الغنائيّة،التي تستمد جذورها من مبدعها ثم تصل بالمتلقي ،إلى حالة الشّاعر النّفسية،والذّهنية التي كان عليها عندما أبدع نصّه،ولا يمكن تحقق ذلك إلّا بغلبة اللّغة الشّعرية،التي يمثّل التّكرار بأنواعه المختلفة أعلى درجاتها"[1].

إنّ قصائد الغماري من خلال "أسرار الغربة "،حاولت في سبيل تشكيل نظامها الموسيقي، الإفادة من كلّ المعطيات الممكنة التي تسهم بنحو أو بآخر،في رفد هذا النّظام بإمكانات مختلفة تزيد من فاعليته،و ثرائه ،و تمثّلت هذه الإمكانات في أشكال التّكرار المتنوّعة التي تجلّت في قصائد الدّيوان،نذكر منها تكراره للحرف.تكراره للكلمة ،وتكراره للتّراكيب أولأساليب معيّنة.

4-1)تكرار الحرف :

باعتبار أنّ للحرف أهميّة كبيرة في إنتاج الدّلالة،كونه البنية الأولى للأداة اللّغوية،و له أيضا أهمّية في إنتاج الإيقاع،برز الحرف في ديوان "الغماري " بشكل ملفت للنّظر،فنجده في قصيدة "رباعيات وتر جريح" في المقطع السّابع لها:

اله الكون ..هذا الطّين بالآمال يغرينا

و تلك الشّهوة الحبلي بنار الهمّ تثنيا

خيول الفجر في لقياك نسرجها بأيدينا

[1]- محمّد سالمان:الإيقاع في شعر الحداثة،ص340.

وبعد الشّوق في الأعماق ما ينفكّ يطوينا[1].

يلاحظ في هذا المقطع أنّ الغماري اهتمّ بحرف "النّون" في كل سطر من أبياته الشّعرية، و هو من الحروف اللّثوية ،له قدرة على إبراز حزن الشّاعر بنغمة موسيقية هادئة.

وبرزت هذه الظاهرة أيضا في أبيات أخرى له،كان قد استعمل حرف الرّاء فيها،ممّا أدّى إلى وجود كثافة موسيقيّة،داخل أبياته الشّعرية ،ومن ذلك قوله:

حبيبتي جزائر أبعادها أسرار

في مقلتي قرب سخي في دمي أسفار

ثم في مناجاتي مداها أزهر القيتار

أبحرت في هواك عشقا والهوى إبحار[2].

يكرّر الشّاعر حرف الرّاء،من خلال هاته الأبيات ثماني مرّات في الكلمات "جزائر،أسرار ،قرب،أسفار ،أزهر ،القيتار ،أبحرت،إبحار"،وهو تكرار توالت فيه ضربات اللّسان فارتبط بالعاطفة العنيفة،التي حملتها الأبيات،و ما هو ملاحظ على هاته الكلمات في نطقها ،هو قرع طرف اللّسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأماميّة العليا،فتحصل اندفاعة قويّة حين خروج الحرف.

4_2)تكرار الكلمة:

وقد حقّق شاعرنا"الغماري "من خلال هذا النّوع،درجة من درجات الإجادة ،فقد حاول تكثيف الدّلالة من خلال تكرار كلمات معيّنة،على أنّ تكراره ليس من النّوع

[1]- مصطفى محمد الغماري:أسرار الغربة،ص137.
[2]- المصدر نفسه،ص142.

المبتذل،وإنّما جاء لغاية،وهدف دلالي،ومن ذلك _ مثلا _ قوله ،في قصيدة "أغنيّة اللّهب المقدّس" التي كرّر فيها كلمة سخروا في أكثر من بيت.

سخر النّدامى ..آه..من كأسي ومن رفات شعري

سخروا ..و ما سكروا سوى في ظل داليتي و خمري

أن يسخروا ..منّي ..فقد هزئت بهم هامات فجري[1].

لا شكّ في أن ّ تكرار كلمة (سخروا) في المقطع أكثر من ثلاث مرّات،أسهمت بشكل كبير في نقل الصّورة،ومن ثم الحالة النّفسية من الغماري،إلى جمهوره المتلقّي ،كما أسهمت من ناحيّة أخرى ببنائها الصوتي في استحضار إيقاع يتلاءم مع طبيعة الموقف الدّلالي ،ومن ثمّ فقد أسهم التكرار _ هنا _ في البناء الدّلالي و الإيقاعي.

كما نجد تكرارا لكلمة "أنساه" ،في سطر واحد أراد الشّاعر من خلالها بناء النّص الشّعري ،دلاليّا و إيقاعيّا في قوله:

يسقيه جمر الخطايا السّود ألوانا

أنساه ..أنساه ..ما أنساه ؟ فاطره

فعاد في نكسات الرّوح أوثانا[2].

ومن ألوان التّكرار التي أولع بها الغماري،تكرار الضّمير،وخاصّة ضمير الذّات (أنا) ،ومعنى هذا أنّ الذّات تمثل نقطة البدء ،ومحور العمليّة الشّعرية الإبداعيّة،ومن ثمّ فالمنتج الإبداعي يأتي على صورتها،أوإنعكاس لها،لأنّها صاحبة السّيادة الإنتاجيّة فيه،فهي التي تحرّك الدّوائر الدّلالية ،وقد تنفرد بمّهمتها أحيانا أخرى ،فمن ذلك مثلا

[1] ـ مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص171.
[2] ـمصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص127.

قصيدة "عندما توقظني الذّكرى"يلاحظ تكرار (أنا) صاحبة السّيادة الذّاتية في الإبداع الشّعري لديه يقو ل:

أنا اللّهب الذي تنثال ...تورق منه أمطار

أنا الماضي على عينيك مزدهر..أنا النّار

أنا الدّرب الذي طالت به الشّكوى..أنا الثّار[1].

وبهذا يمكن ملاحظة أنّ الذّات في السّطور السّابقة،تشابكت في دوائر دلاليّة نادرة،وغير مألوفة،بل غير منطقيّة (أنا اللّهب ،الماضي ،النار،الدرب،الثّار) ،غير أنّ تكرار(أنا) في الأسطر السّابقة ،أسهم في بناء النّص من النّاحية الدّلاليّة،فضلا عن تحقيق التّوازي بين الدّوائر الدّلاليّة لديه المختلفة،كما أسهم في خلق إيقاعي فاجئنا بالجديد الغير متوقّع و جعلنا في حالة ترقّب دائم.

4-3)تكرار المصدر:

للمصدر حضور وظيفي في بناء التّكرار،في ديوان الغماري _أسرار الغربة _ ،رغم محدوديّته،ومن سماته أنّه يجري في نهاية السّطر الشّعري،و يرتبط بحرف الرّوي ،الصوت الوظيفي،ونلحظ ذلك في قول الغماري:

ونعتصر

قفار كلّها الآمال لا كأس و لا وتر

ولا تستوي ...دروب العشق

[1]- المصدر نفسه،ص167.

لا زاه بها الشّجر

و كأسي يسفح النّاعون عبر مسافة النّكد

و تصدأ في جوانبها بقايا حلمي الغرد[1].

وما هو ملاحظ هو توالي المصدر في نهاية بعض الأسطر،جعلت من صبغته ومضمون العبارة فيه،عنصرا محقّقا لجماليّة القصيدة،لأنّه يكرّس تواتر التّوقيع،ويعضد الدّلالة بما فيه من إطلاق،وينتهي بجرس صوتي ينشر وفقه.

4-4)التّكرار الإستهلالي :

استخدم الغماري هذا النّوع من التّكرار ،الذي يستهدف في المقام الأوّل ،الضّغط على حالة لغويّة واحدة،وتوكيدها عدّة مرّات بصيغ متشابهة،ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري يقوم على مستوى إيقاعي،ومستوى دلالي،و قد تجلّى هذا النّوع في إحدى قصائد الديوان؛

حرام يا أغاني الرّوح

أن أذوى

كما أزهار تشرينا

ألوب ،ألوب

تطويني مسافاتي

وتصلب شوقي الأبعاد

يا خصلات ماضينا

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص45.

حرام يا أغانينا

فنائي في الدّروب السود

موتي خلف وادينا[1].

لقد كرّر الغماري في هذه المقاطع،عبارة "حرام يا أغاني" في مقدّمة القصيدة،وهو توكيد دلالي يستند إلى مناخ الإستذكار،و التّأمل،والإسترجاع ،غايته تحقيق التّناسق الإيقاعي ، و تشكيل مظلّة شعريّة تهيمن على مناخ القصيدة و تحتويها.

وعليه فإنّ هذا النّوع من التّكرار،قد حققّ توازيا و تماثلا بين المقدمّة،وبدايات المقاطع الشّعرية الأخرى في القصيدة،وهو تكرار خلق إيقاعا موسيقيّا استوقفنا بين العبارتين ، كلّ عبارة تحاول جذبنا نحوها،وهو ما في حقيقتهما عبارة واحدة،وما بينهما من سطور شعريّة بمثابة البسط و التّوضيح،لهذه العبارة المفتتح بها القصيدة.

ويبدوا جليّا _ممّا سبق_ أنّ شاعرنا الغماري،قد وسم ديوانه "أسرار الغربة " بتشكيل موسيقي مميّز،تراوح بين مستويين ،مستوى تشكيلي أساسه النّظام التّقليدي،وهو الشائع في ديوانه،ومستوى تشكيلي حاول من خلاله مسايرة النّماذج المعاصرة،فانتقل بينهما بخطى حاولت الموازنة بين المستويين،وإعطاء كل ذي حقّ حقّه.

وكما لاحظنا أنّ الغماري من خلال تشكيله هذا،إعتمد أدواته الخاصّة التي ارتبطت في المقام الأوّل بنفسيّة جديدة،أملتها على نحو أكثر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانيّة بإشكالاتها و تعقيداتها،بطريقة ناجحة أساسها تجربة "شاعر قدير ذو نفس طويل ،يتّسم شعره بالإنسانيّة،والغزارة ،مع سهولة واضحة ،كما أنّه رغم طول نفسه،وكثرة إنتاجه متجدّد أبدا،سائر نحو غاية فنّية واضحة،وعالم شعري تبيّنت معالمه الأولى[2].

[1]- مصطفى محمّد الغماري:أسرار الغربة،ص43

[2]- يحياوي الطّاهر:البعد الفنّي والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري،ص116.

خاتمة

خاتمـــة :

يعدّ مصطفى محمّد الغماري،شاعرا من الشّعراء المعاصرين،الذين دخلوا مملكة الشّعر الجزائري،وكان ذلك بفضل عمله الشّعريّ ،الذي رسم أبعاد مدرسة فكريّة،وسار قي خطوّات ثابتة،نحو أفق شعريّ رائد،حاملا راية الأصالة الشّعريّة في أعمق أعماقها،شكلا ومضمونا،ولعلّ شعر الغماري مجال واسع متعدّد الجوانب،بلغته التي استمدت إشعاعاتها وإيحاءاتها من تجاربه،فقد راح يرسم بالكلمة معالم حياته وفق رؤية إجتماعيّة،وسياسيّة،وفكريّة،ويتحدّى جهابذة القول في شجاعة،وإخلاص،فلم يماطل ولم ينافق على عادة المنافقين.

ولقد كان البحث تحريّا لجانب من مكوّنات القصيدة لديه،وقد تمثّل أساسا في الصّورة الفنيّة،وطريقة التّشكيل الموسيقي من خلال ديوان"أسرار الغربة"،فقد سعى في ثناياه إلى ملامسة أشياء الواقع،ومحاورتها،ومن ثمّ إستيعابها ،والتّعبير بها،فتباينت العوالم بين بنية تصويريّة تعدّدت أنماطها في ديوانه،وبنية موسيقيّة رسّخت مبادئ الخليل بن أحمد الفراهيدي أحيانا،في أغلب القصائد.ولعلّ التّجوال في تلك العوالم،واكتشاف جماليّة البنيّة التّصويريّة،ومعالم التّشكيل الموسيقي، الذي يسمو بها إلى مصاف الرّقي الفنّي جعل البحث يتوصّل إلى بعض النّتائج أهمّها:

1_شعر مصطفى الغماري،رسالة صاحبت رّؤية شّعريّة خاصّة، تميّزت بأسلوبها الفنّي وطريقتها الفنيّة المتفرّدة،كما تميّزت بالصّدق النّفسي والفنيّ،ممّا جعل الموقف الشّعري لديه ،موقفا اتّحدت فيه الذّات بالموضوع في إخلاص وصدق تاميّن.

2_ إستطاع"مصطفى الغماري" من خلال ديوانه أسرار الغربة"،أن يحقّق للمتن الشّعري الجزائري الحديث،تطوّرا ملموسا،فيما يتعلّق بتشكيل الصّورة الفنيّة،فقد تجاوز الكثير من الخصائص التقليديّة التي عرفت بها الصّورة قبل الإستقلال،بإيحاء معجم شعري

لغوي،أضفى مسحة على قصائده،فحقّقت القبول وحسن التّلقي،واستغنت عن المعالم الحسيّة المحدودة،وبنت وجودا فنيّا داخليّا.

3_عرف المتن الشّعري الجزائري الحديث،تشكيلا موسيقيّا يبشّر بتطوّر واع،قي بنيّة القصيدة،وتمرّس ملحوظ على الشّعر سواء أكان ذلك في إطار الشّعر العمودي،أم في إطار الشّعر الحرّ،لأنّ القضيّة لا تتعلّق بالتّشكيل الموسيقي وحده،وإنّما هي تتعلّق بكلّ العناصر التي يتكوّن منها العمل الشّعري،مضمونا وشكلا،وهو ما سعى إليه شاعرنا الغماري،في صفحات ديوانه"أسرار الغربة".

4_لقد كانت صوره مستوحاة من الحياة والبيئة الجزائريّة،التي ينتمي إليها،وننتمي نحن إليها ،ومن هنا سيطرت عوالم البيئة بمناخها،ومختلف عناصرها،على معظم أنماط الصّورة الفنيّة التي وظّفها في قصائده.

5_ مشاكل الحياة بمختلف تجليّاتها،جعلت الغماري يتّخذ لنفسه منهجا معيّنا في الحياة، وبالتّالي في الشّعر،ومن هنا وجدنا دفاعه عن العقيدة الإسلاميّة،والدّين الإسلامي،هو أحد العوامل المحفّزة للعمليّة الشّعريّة لديه،والطاغيّة على الصّور الفنيّة المستخدمة.

6_بالنّظر إلى أنماط الصّورة،فإنّ الصّورة الصوفيّة،غلبا على بقيّة الصّور الأخرى،وذلك لارتباط شعره وصوره بحياته،وبرؤيته الفكريّة،وبالتّالي سيطرت الصّورة الصّوفيّة،على حيّز معتبر من التّصوير،واحتلّت جانبا هامّا في تأسيس الصّورة الفنّية،وإن اختلفت طرق تصويرها،بين رمز إلهي ورموز أخرى.

7_بالنّظر إلى طرق التّشكيل الموسيقي في الدّيوان،فإنّ" مصطفى الغماري"،كان أكثر إلماما بالعروض الخليلي،وأكثر تنويعا للبحور،سواء في قصائده ذات النّظام العمودي،أم ذات التّفعيلة الواحدة.

8_لقد توزّعت أدوات التّشكيل الموسيقي لدى"مصطفى الغماري"،بين القوافي المتنوّعة والتّدوير،وعنصر التّكرار،فحقّق الشّاعر من خلال تلك الأدوات أجواء نغميّة،مليئة بالإيقاعات الموسيقيّة ،تصهر القارئ حين قراءته لقصائد الدّيوان.

وفي الأخير لا أدّعي الإحاطة بشعر"مصطفى الغماري"،ولا أزعم فتحا تأتّى على الغير،وإنّما هي قراءة اعتمدت الملامسة النّصيّة،والاحتكاك المباشر مع النّص الشّعري لدى الشّاعر،ومحاولة لإستنباط خصائص الصّورة الفنيّة وأدوات التّشكيل الموسيقي،اللّتان برز من خلالهما المتن الشّعري الجزائري الحديث بحلّة جديدة،ونزع عليه الأثواب الباليّة القديمة،ويمكن أن أشير إلى أنّ الغماري يملك قاموسا لغويّا متميّزا،أساسه الإحساس العميق بالجزئيّات وتفاصيل الأشياء المحيطة به،ويمكن أن يكون هذا الجانب منطلقا لبحوث مستقبليّة.

الملخص

Summary

الملخص :

إذا كان الشّعر الجزائري الحديث،قد عرف في مرحلة مراحله بميله الشّديد إلى المحافظة،فإن ذلك جزء من الطّابع الحياتي العامّ في الجزائر،وإذا كان قد اكتسى في مرحلة لاّحقة،ثوبا جديدا ميّزه شكلا ومضمونا؛فما كان ذلك إلاّ رغبة في التّحرر والتّجديد.

وضمن هذا المضمار،حاولت في دراستي للشّعر الجزائري،أن أقف على أهمّ القيم الفنّية والجمالية التي تميّزه،فتمحور موضوع دراستي على جزئيّتين أساسيّتين هما؛الصّورة الفنيّة،والتّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث،هدفت من خلاله إلى نفي الإدّعاءات،التّي ترى بأنّ الشّعر الجزائري إتّباعي تقليدي،أو أنّه مادّة خامّ جامدة عبر مراحل تطوّره كلّها،وإلى إبراز خصوصيّات الشّعر الجزائري الجمالية والفنّية من خلال الجزئيّتين السّابقتين،ولم يكتمل هذا إلاّ بعد أن وسمت عنوان دراستي،لقامة من قامات الشعر الجزائري الحديث،لا لأنّه من كوكبة الشّعراء الهادفين بالفنّ،ولكن لّسمة خطيرة فيه،هي "الأصالة الفنّية" التي أكسبت شعرنا الجزائري الحديث قيّما جماليّة فنّية، انحصرت في بوتقة واحدة،تمثّلت في الصّورة الفنّية من خلال شعره،والتّشكيل الموسيقي أيضا،واحتواء شعره لهاتين الخاصّيتين،ارتقى بالشّعر الجزائري الحديث إلى أرقى مراتب الفنّ الشّعري،وبناء على ذلك شملت دراستي مقدّمة؛فصلت فيها لخطّة تكوّنت من عناصر مترابطة،خدمت موضوع بحثي،اندرج تحتها مدخل تابعت فيه مسار تطوّر الحركة الشّعرية،وصاحب هذا المدخل دراسة نّظرية للصّورة الفنّية في المتن الشّعري الجزائري الحديث،خلصت فيها إلى أنّ بنية القصيدة الجزائرية فيما تعلّق بتشكيل الصّورة الفنّية،قد تجاوزت المفهوم التّقليدي واحتضنت رؤية جديدة منطلقها أن الصّورة خلق وابتكار للمعاني في ارتباطها بالإبداع الشّعري.

أمّا الجزء الثّاني من الدّراسة النّظرية،فقد تضمّن انتقال التّشكيل الموسيقي للمتن الشّعري الجزائري من النّظام العمودي إلى نظام التّفعيلة عند بعض الشّعراء،فبرهنت في ثناياه على خاصّية التّفرد التّي ميّزت الشّعر الجزائري الحديث عن غيره من الأشعار.

وأمّا الجانب التّطبيقي الذي دعّم موضوع بحثي،فقد خلصت فيه إلى أن تجلّى مفهوم الصّورة الفنّية ومفهوم التّشكيل الموسيقي في شعر أنموذج الدّراسة_ مصطفى محمد الغماري_جعل شعره يكتسي كثيرا من عوامل القوّة والبقاء،لأنّه جمع فيه بين الأصالة القديمة والتّجربة المعاصرة،التي أدخلته في عداد الفنّ المطلق القابل للنّماء والتّطور والبقاء،فكان بذلك طريقا معبّدا لجيل كامل من الشّعراء معاصريه.

ونهاية دراستي كانت خاتمة،أجملت فيها أهمّ النّتائج التّي توصّل إليها البحث عبر مجموع فصوله،وقد أفضت بي الدّراسة إلى اعتماد آليّات المنهج الوصفي التحليلي التّي ساعدتني على وصف ظاهرة تطوّر الحركة الشّعرية في المتن الشّعري الجزائري الحديث،وقد خلصت بدراستي إلى نتائج أوجزها فيما يّلي:

* تطوّر الصّورة الفنّية والتّشكيل الموسيقي،مرتبط بالدّرجة الأولى بالحالة النّفسية المصاحبة للتّجربة الشّعرية.

*الصّورة الفنّية والتّشكيل الموسيقي في الشّعر الجزائري الحديث،جزئيّتان لا تنفصلان يكمّل أحدهما الآخر.

*التّطور الذي شهده المتن الشّعري الجزائري من جانبيه الجمالي والفنّي،ليس إتّباعا ولا تقليدا،كما هو شائع على شعرنا،وإنّما هوابتكار وابتداع وتفرّد في كلا الجانبين.

□

□

Summary: □

if the Algerian poem was known by its preservative tendency, this would mean that it was a part of the general life style in Algeria. And if it takes another form in a follow in stage, which characterized it in terms of forms as well as in content, this means that there was a great desire of getting rid of restrictions and desire of renewal.

In this regard,I tried in my study of Algerian poem,I tried to spotlight the most important artistic and aesthetic values that characterized it, so the subject of my study was devided into two parts:

The artistic image (imagery) and the modern Algerian poem,I want to deny the allegation which regarded the Algerian poem as a follower or as a rigid through all the stages of its development, and to highlight the characterisristics of the Algerian poem, both the artistic and the aesthetic one, in this two parts. But my work is not really completed until I decided to work on one of the greatest poets works,not because he is concerned with art. but because he is concerned with the «artistic authenticity".which gives the modern Algerian poem some artistic and aesthetic vlues,that seem clearly in the artistic image(imagery) in his poem, not forget the musical form(tone) which characterized his poem he ranks the Algerian poem very highly in terms of poetic art.so,depening on that, my study includes an introduction which is composed of an interrelated elements, a small introduction where I talk about the development of the poetic movement,besides that, there is a theoretical study of the artistic image(imagery) of the modern Algerian poem, through which I concluded that the Algerian poem in terms of structure in forming the artistic Image, I concluded that it goes beyond the traditional concept and adopted a new vision which considers the image as a creation and an innovation of meanings in relation to the poetic creativity.

The second part of theoretical study includes a shift from the musical formation of the Algerian poem form the vertical system to the rhyme.

I tried to focus on the characteristics of individuality which characterized the modern Algerian poem from other poems.

In the pratical side , which supports my search, I concluded that the concept of the Image and the musical formation(tone),in Mustafa Muhammad ghemari ‘s poem as a sample, makes his poem powerful and lasts long(survive) because he could integrate between the traditional authenticity and the modern experience, which makes it an art that can evolve,growand survive. So it becomes a paved way for a whole generation of poets who come after him.

The end of my study was a conclusion where I tried to talk about the most Important findings that the search come to through its different chapters

This study gives me the chance to use the techniques of the poetic movement in the modern Algerian poem, the findings were:

The artistic image (imagery) and the musical formation (ton) are related mainly with the mood associated to the poetic experience .

The artistic Image and the musical formation (tone) in the Algerian poem are two parts that can’t be never separated, each one completes the other.

The development that the Algerian poem goes through,is not an Imitation nor a following as it is known about it, it is a creativity and individuality in both parts.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ثانيّا_المصادر:

1_الباقلّاني:إعجاز القرآن.تحقيق:عبد المنعم خفاجي،ط1 ،دار الجيل،بيروت،لبنان 1991م.

2_ ابن جنّي:الخصائص،تحقيق:عبد الحميد هنداوي،ط1،دار الكتب العلميّة،بيروت لبنان،2001م.

3_ ابن رشيق:العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده،تحقيق:عبد الحميد هنداوي ،ط1،المكتبة العصريّة،بيروت،لبنان،2001م.

4_الجاحظ،عثمان بن بحر:البيان والتّبيين،ج1،تحرير عبد السّلام هارون،ط2 ،المجمّع العربي الإسلامي،بيروت لبنان،1960م.

5_الجاحظ،عثمان بن بحر:الحيوان،تحقيق يحيى الشّامي،(د.ط)،دار ومكتبة الهلال بيروت،لبنان 2003م.

6_الجرجاني عبد القاهر:أسرار البلاغة،تحقيق هـ،ريتر،ط2،مكتبة المتنبّي، القاهرة،مصر،1989م.

7_الجرجاني،عبد القاهر:دلائل الإعجاز،تحقيق:محمّد التّنجي،ط2،دار الكتاب العربي،بيروت،لبنان،1997م.

8_الزّمخشري:الكشّاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل،(د.ط)،دار الفكر للطباعة والنّشر،بيروت،لبنان،1983م.

9_ العسكري،أبو هلال:الصّناعتين،الكتابة والشّعر،تحقيق:مقيد قميحة،ط1،دار الكتب العلميّة،بيروت،لبنان،1981م.

10 _القرطاجنّي،حازم:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة،ط3،دار الغرب الإسلامي،بيروت،لبنان،1990م.

ثالثا_الدّواوين الشّعريّة:

11 _أزراج عمر:وحرسني الظلّ(د.ط)،الشركة الوطنيّة للنّشر،والتوزيع،الجزائر ،1976م.

12_ آل خليفة محمّد:ديوان محمّد العيد آل خليفة،(د.ط)،مطبعة البعث، قسنطينة ،1967م.

13_حمّادي عبد الله:_تحزّب العشق ياليلى،(د.ط)،مطبعة البعث،قسنطينة،1982
14 _ حمّادي عبد الله:الهجرة إلى مدن الجنوب،(د.ط)،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع،الجزائر،1981م.

15_حمدي ،أحمد:إنفجارات،ط2،الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع الجزائر،1981م.

16_ حمدي،أحمد:قائمة المغضوب عليهم(د.ط)،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع،1980م.

17_خمّار،أبو القاسم:أوراق،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع،الجزائر،1967م.

18 _ رزّاقي عبد العالي:الحبّ قي درجة الصّفر،(د.ط)،الشركة الوطنيّة للنّشر والتوزيع،الجزائر،1977م

19_السّائحي محمّد الأخضر:همسات وصرخات،(د.ط)،دار المطبوعات الجزائريّة،الجزائر،1965م.

20_سعد الله أبو القاسم:ثائر وحبّ،(د.ط)،دار الآداب،بيروت،لبنان،1967م.

21_شريّط عبد الله:الرّماد،(د.ط)،الشّركة الوطنيّة للنّشروالتوزيع،الجزائر،1979م.

22_مفدي زكريّا:اللّهب المقدّس(د.ط)،منشورات المكتب،التّجاري، لبنان ،بيروت 1961م.

23_مصطفى محمّد الغماري:ديوان أسرار الغربة،ط2،الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع،الجزائر،1982م.

24_ يحياوي عيّاش:تأمّل قي وجه الثّورة،(د.ط)،المؤسسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر ،1983م.

رابعا_المراجع:

25 _ أبو أصبع،صلاح:الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلة:(د.ط)،المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر،1979م.

26_أبو ديب،كمال:جدليّة الخفاء والتّجلّي،دراسات بنيويّة في الشّعر،ط3،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،1984م.

27_أبو زيد، علي إبراهيم:الصّورة الفنيّة في شعر دعبل الخزاعي،ط2،دار المعارف،مصر،1990م.

28_أحمد الطّيرسي،النّص الشّعري،بين الرّؤية البيانيّة والرّؤية الإشاريّة،(د.ط)، الدّار المصريّة السّعوديّة،القاهرة،مصر،2004م.

29_أمين الزّرزموني إبراهيم،الصّورة الفنيّة في شعر علي الجارم،(د.ط)،دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع،القاهرة،مصر،2000م.

30_إسماعيل،عز الدّين:الشّعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنيّة،والمعنويّة ،ط2 ،دار العودة،بيروت،لبنان،1972م.

31_إسماعيل،يوسف:بنيّة الإيقاع في الخطاب الشّعري،قراءة تحليليّة للقصيدة العربيّة،في القرنين السّابع والثّامن الهجريين(د.ط)،منشورات وزارة الثّقافة،دمشق،سوريا،2004م.

32_أنيس،إبراهيم:موسيقى الشّعر العربي،ط5،الأنجلو مصريّة،القاهرة،مصر، 1981م.

33_البطل،علي:الصّورة قي الشّعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري،(د.ط) ،دار الأندلس،بيروت،لبنان.1983م.

34_بن عمرة،فضيل:الكامل في العروض،(د.ط)،دار هومة للطباعة والنّشر، والتّوزيع،الجزائر،2008م.

35_بن سلامة الرّبعي،محاضرات في القصيدة العربيّة،(د.ط)،منشورات جامعة، 2002م.

36_بن قينة ،عمر:في الأدب الجزائري،تأريخا وأنواعا وقضيا،وأعلاما،(د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،1995م.

37_بو قرورة،أحمد عمر:دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر(الشّعر وسياق المتغيّر الحضاري)،(د.ط)،دار الهدى،الجزائر،2004م.

38_ بوصلاح،نسيمة:تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر،ط1،إصدارات، رابطة إبداع الثّقافيّة،دار هومة،2003م.

39_حاوي إيليا:في النّقد والأدب،ج5،ط1.دار الكتاب اللبناني،بيروت،لبنان،1980م

40_حاوي إيليا:الكلاسيكيّة في الشّعر العربي والغربي،ط2،دار الثّقافة،بيروت، لبنان،1983م.

41_حركات.مصطفى:نظريّة الإيقاع.الشّعر العربي بين اللّغة والموسيقى،(د.ط)، دار الآفاق للنّشر والتّوزيع،الجزائر،2008م.

42_حسن البصير،كمال:بناء الصّورة الفنيّة في البيان العربي(د.ط)،مطبعة المجتمع العلمي العراقي،بغداد،1987م.

43_حشلاف عثمان:التراث والتجديد قي شعر السيّاب،(د،ط)،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،1986م.

44_حمّادي عبد الله:أصوات من الأدب الجزائري الحديث،(د.ط)،دار البعث ،قسنطينة،2001م.

45_حمروني الطّاهر:منهج أبي علي المرزوقي قي شرح الشّعر،(د.ط)،المؤسسة، الوطنيّة للكتاب،1985م.

46_خرفي ،صالح:الشّعر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر، 1989م.

47_ الدّسوقي،محمّد:البنيّة التكوينيّة للصّورة الفنيّة،درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب،ط2،دار العلم والإيمان،والنّشر والتّوزيع،جامعة طنطا،2010م.

48_الرّكيبي عبد الله:دراسات في الشّعر العربي الجزائري،(د،ط)،الدار القوميّة للطباعة والنّشر،الجزائر،(د،ت).

49_رمّاني ،إبراهيم:الغموض في الشّعر العربي الحديث،(د،ط)،ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،(د.ت).

50_سالمان محمّد:الإيقاع في شعرالحداثة،(ط1)،دار العلم والإيمان للنّشر والتوزيع ،الإسكندريّة،القاهرة،2008م.

51_سعد الله،أبو القاسم:محمّد العيد آل خليفة،رائد الشّعر الجزائري في العصر الحديث،ط2،دار المعارف،مصر،1975م.

52_سعد الله،أبو القاسم:تجارب في الأدب والرحلة،(د.ط)،المؤسسة الوطنيّة للكتاب ،الجزائر،1983م.

53_سليمان،حمّودة سعد:لغة التّصوير الفنّي في شّعر النّابغة الذبياني،(د.ط)،دار المعرفة،الجامعيّة،الإسكندريّة،مصر(د.ت).

54_الشّابي،أبو القاسم:الخيال عند العرب،قدّم له وعلّق عليه أحمد حسن بسج، ط1،دار الكتب العلميّة،بيروت لبنان،1990م.

55_شرفي ،الرّفاعي أحمد:الشّعر الوطني الجزائري،1925م_1945م،(د.ط)، دار الهدى،الجزائر،2010م.

56_صبح ،علي:البناء الفنّي للصورة عند ابن الرّومي،ط1،مطبعة الأمانة،القاهرة، 1976م.

57_صبح،علي:الصّورة الأدبيّة.تاريخ ونقد،(د.ط)،دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة،مصر،(د.ت).

58_صلاح،شعبان:موسيقى الشّعر العربي بين الإتّباع والإبتداع،(د.ط)، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع،القاهرة،مصر،2007م.

59_ضيف،شوقي:في النّقد الأدبي،ط6،دار المعارف ، القاهرة،مصر،(د.ت).

60_عبّاس إحسان:فنّ الشّعر،ط2،دار الثّقافة،بيروت،لبنان،1995م.

61_عبد،الرّحمان نصرت:الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهلي،ط2،مكتبة الأقصى، (د.ت).

62_عبد القادر،صلاح يوسف:العروض والإيقاع الشّعري،دراسة تحليليّة تطبيقيّة ،ط1 ،شركة الأيّام للنّشر والتّوزيع،الجزائر،1997م.

63_عبّود،شرّاد شلتاغ:الغماري شاعر العقيدة الإسلاميّة،(د.ط)،دار مدني ،الجزائر،2003م.

64_عبّود،شرّاد شلتاغ:حركة الشّعر الحرّ في الجزائر،(د.ط)، المؤسسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر،1985م.

65_عسّاف،ساسين:الصّورة الشّعريّة وجهات نظر عربيّة وغربيّة،ط1،دار مارون عبّود،بيروت،لبنان،1985م.

66_عصفور،جابر:الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب،ط3، المركز الثّقافي العربيّ،بيروت،لبنان،1992م.

67_عوض،ريتّا:بنية الشّعر الجاهلي،الصّورة الشّعريّة لدى امرئ القيس، ط1،دار الآداب،بيروت،لبنان،1992م.

68_ عيّاد،شكري:موسيقى الشّعر،(د.ط)،دار المعرفة،القاهرة،مصر،1986م.

69_العيد،يمنى،في معرفة النّص،ط3،دار الوفاق الجديدة،بيروت،لبنان،1985م.

70_ عيد،رجاء:التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي، (د.ط)،منشأة المعارف،الإسكندريّة،مصر،(د.ت).

71_غنيمي هلال،محمّد:النّقد الأدبي الحديث،(د.ط)،نهضة مصر،القاهرة،مصر، 2001 م.

72_فخري عمارة،إخلاص:قضايا شعريّة،(د.ط)،مكتبة الآداب،القاهرة،مصر، 2001م.

73–فضل ،صلاح:أساليب الشّعريّة المعاصرة،ط1،دار الآداب،بيروت،لبنان، 1995م.

74_قاسي،صبيرة:بنيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر،النّظريّة والتّطبيق، ط1، مكتبة الآداب،القاهرة،مصر،2008م.

75_القط،عبد القادر:الإتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر،ط2،دار النّهضة العربيّة،بيروت،لبنان،1981م.

76_مبارك،زكي:التّصوّف الإسلامي،في الأدب والأخلاق،(د.ط)،المكتبة العصريّة ،بيروت،لبنان،(د.ت).

77_مباركي ،جمال:التّناص وجماليّاته في الشّعر الجزائري المعاصر،إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة،الجزائر،2003م.

78_محمّد حسن،عبد الله:الصورة والبناء الشعري،(د.ط)،دار المعارف،القاهرة ،مصر،(د.ت).

79_محمّد الطّمّار:مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر،(د.ط)،ديوان المطبوعات الجامعيّة،2005م.

80_محمّد الشّناوي،علي الغريب:الصّورة الشّعريّة عند الأعمى التّطيلي،ط1،مكتبة الآداب،القاهرة،مصر،2003م.

81_محمّد ،الوليّ:الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، ط1،المركز الثّقافي العربي،بيروت،لبنان،1990م.

82_محمود العقّاد،عبّاس:اللّغة الشّاعرة،(د.ط)،مكتبة غريب،القاهرة،(د.ت).

83_محمود العقّاد،عباس:شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي،(د.ط)، مكتبة النهضة المصريّة،القاهرة،مصر،1987م.

84_مرتاض،عبد الملك:بنيّة الخطاب الشّعري،دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمينة،دار الحداثة،بيروت،لبنان،1986م.

85_مرتاض،عبد الملك:معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين،(د.ط)، دار هومة،الجزائر،2007م.

86_المقالح،عبد العزيز:الشّعريّة.الرّؤيّة والتّشكيل(د.ط)،دار العودة ،بيروت،لبنان، 1981م.

87_محمّد،مفتاح:تحليل الخطاب الشّعري،(إستراتيجيّة النّص)،ط3،المركز الثّقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،1992م.

88_محمّد،مفتاح:ديناميّة النّص،(تنظير وإنجاز)،ط2،المركز الثّقافي العربي،الدّار البيضاء،المغرب،1992م.

89_موسى صالح،بشرى:الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث.ط1،المركز الثّقافي،بيروت،لبنان،1994م.

90_نازك الملائكة،قضايا الشّعر المعاصر،ط2،مكتبة النّهضة،بغداد،العراق،1965.

91_ناصف،محمّد:النّقد العربي،(د.ط)،عالم المعرفة،الكويت،2000م.

92 _ناصر،محمّد:الشّعر الجزائري الحديث،إتّجاهاته وخصائصه الفنيّة،1925م_ 1975م ،ط1،دار الغرب الإسلامي،الجزائر،1985م.

93_نصر،عاطف جودة:الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة،(د.ط)المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات،مصر،1998م.

94_ناوري،يوسف:الشّعر الحديث في المغرب العربي،ج1،ط1،دار الغرب الإسلامي دار توبقال،الدّار البيضاء،المغرب،2006م.

95_هيمة،عبد الحميد:الصّورة الفنيّة في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر، (د.ط)،دار هومة للطّباعة،الجزائر،2005م.

96_يحياوي الطّاهر:البعد الفنّي والفكري عند الشّاعر مصطفى الغماري،(د.ط)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب،الجزائر،1983م.

خامسا_المعاجم والموسوعات:

1_ ابن منظور:لسان العرب،مج2،ط1،دار الفكر للطباعة والنّشروالتوزيع،2008م

2–الجوهري،إسماعيل بن حمّاد،الصحاح،تح:أحمد عبد الغفّار،مج2،ط2،دار العلم للملايين،بيروت لبنان،1979م.

3_ محمّد ،بوزواوي:موسوعة شعراء العرب،(د.ط)،دار هومة،الجزائر،2010م.

سادسا_المجلّات:

1_العمّوري،زاوي:رمز المرأة في الحبّ الصّوفي،مجلّة الخطاب الصّوفي،العدد1، الوكالة الوطنيّة لتطوير البحث العلميّ،جامعة الجزائر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات :	الصفحة
مقدمة :	أ
مدخل:مسار الشّعر الجزائري الحديث.	**6**
1-مفهوم الحداثة في الشّعر الجزائري.	9
2-المسار التاريخي للشّعر الجزائري الحديث.□	10
*_تيّار التّجديد في الشّعر الجزائري الحديث	
الفصل الأول:الصّورة الفنّية في الشّعر الجزائري الحديث.	
أولّا:الصّورة الفنّية وتطوّرها.	19
1/ تعريف الصّورة الفنية.	19
1-1 لغة.	20
1-2 إصطلاحا.	21
2/ الصّورة الفنّية في آراء النّقاد العرب القدامى.	25
3/ أهمّية الصّورة في النّقد العربي الحديث.	40
ثانيا:مفهوم الصّورة الفنّية في ضوء المذاهب الأدبية.	46
أ- الكلاسيكيّة.	46
ب-الرّومانسية.	47
ج-الرّمزية.	48
د-السّريالية.	50
ثالثا:تطوّر الصّورة الفنّية في المتن الشّعري الجزائري الحديث.	52
أ-الصّورة الفنّية في الاتّجاه التّقليدي.	54
ب-الصّورة الفنّية في الاتّجاه الوجداني.	58
ج-الصّورة الفنّية في الاتّجاه الجديد(الشّعر الحرّ).	62
رابعا:الصّورة الفنّية في فترة السّبعينات.	66
أ-صور تقليديّة.	67
ب-الصّور النّفسية.	69
ج-الصّورة الرّمز.	71
د-صور الطّفولة.	76

ه-الصّور الإستشراقيّة الصوفيّة.	77
الفصل الثاني:التّشكيل الموسيقي وتطوّره في المتن الشّعري الجزائري.	
أولا:مفهوم الإيقاع.	84
1/ لغة.	84
2/ إصطلاحا.	85
ثانيا:مفهوم الإيقاع في التّراث النّقدي العربي.	86
ثالثا:مفهوم الإيقاع في النّقد العربي الحديث.	88
رابعا:أدوات التّشكيل الموسيقي.	90
أ-أدوات البناء الداخلي.	90
ب-أدوات البناء الخارجي.	94
خامسا:التّشكيل الموسيقي في المتن الشّعري الجزائري الحديث.	97
1 / الشّعر الجزائري بين التّشكيل الموسيقي التّقليدي وبين التّشكيل الموسيقي الحديث.	99
الفصل الثّالث: الصّورة الفنّية والتّشكيل الموسيقي في ديوان " أسرار الغربة".	
أوّلا: صاحب الدّيوان في سطور.	114
ثانيا: قراءة في ديوان أسرار الغربة.	118
1) التّعريف بالديوان.□	118
2) القيم الفكريّة.□	119
3) القيمة الشّعورية في أسرار الغربة.□	120
4) القيمة التّعبيرية،وقوّة الكلمة في " أسرار الغربة".□	121
5) مقوّمات الكتابة الشّعرية عند مصطفى الغماري.□	124
5- 1 اللّغة الشّعرية.	124
5-2 التّركيبة الشّعرية.	127
ثالثا: مستويات الصّورة الفنّية في ديوان أسرار الغربة.	130
أ. الكثافة.□	130
ب. الإنسجام.□	132
ج. التّشاكل.□	132

رابعا: أصناف وخصائص الصّورة الفنّية في شعر مصطفى الغماري.	137
أ. الصّورة البسيطة.□	137
ب. الصّورة المركّبة.□	138
ج. الصّورة الكليّة.□	139
د. الصّورة التّشكيلية □	141
ه. صور الطّبيعية.□	132
و. الصّورة الصّوفية.	144
خامسا: التّشكيل الموسيقي في ديوان"أسرار الغربة".	154
1) الأبحر الشّعرية المستعملة.□	155
2) تنوّع القافية في أسرار الغربة.□	163
2-1 القافيّة المتتابعة.	163
2-2 القافيّة شبه المتتابعة.	165
2-3 القافيّة البارزة.	66 1
2-4 القافيّة الخافتة.	168
2-5 القافيّة المرسلة.	168
3) التّدوير من خلال"أسرار الغربة".□	170
3-1 التّدوير الجملي.	172
4) أنواع التّكرار من خلال "أسرار الغربة".□	175
4-1 تكرار الحرف.	176
4-2 تكرار الكلمة.	177
4-3 تكرار المصدر.	178
4-4 التّكرار الإستهلالي.	179
خاتمة	182
ملخّص	186
قائمة المصادر والمراجع	191
فهرس الموضوعات	202