البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري
(التوازي والتكرار).

الأستاذ: وهاب داودي

قسم الأدب العربي

كلية الآداب واللغات

جامعة قالمة– الجزائر

تشكل البينية الإيقاعية مستوى أساسيا من مستويات النص الشعري من الناحية الإبداعية أومن ناحية التلقي، لذلك اهتم بـــ(عنصر الإيقاع) علماء الشعر قديما واعتبروه أحد الأركان التي يقوم عليها الشعر.

وقد زاد الاهتمام بعنصر الإيقاع في العصر الحديث لأهميته، وأصبح من القضايا البارزة التي تناولها علماء اللغة بالدرس والبحث، فهو يشغل" مكانا مهما في الدراسة الفنية، وذلك لأنه من العناصر الجمالية الأساسية المكونة للبناء الفني".[1]

ولئنْ كان اهتمام القدماء منصبا على الوزن باعتباره مكونا أساسيا لا يستقيم الشعر إلا به، لذلك قال ابن رشيق:" الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أنْ تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن"[2]، فإنّ النظرة إلى الإيقاع قد تغيرت في العصر الحديث حيث لم يعد ملحقا خارجيا في النص الشعري؛ وإنما نظرتْ إليه الدراسات الشعرية على أنّه أساس بنائي للشعر.[3] هذا ما يؤكد أنّ الإيقاع ظل في دائرة اهتمام المحدثين، من أمثال نازك الملائكة وإحسان عباس ومحمد بنيس وغيرهم[**] لما له من أهمية في الكشف والإبانة عن جمالية النص الشعري، ولما له من أثر في دفع القارئ للتفاعل معه، لذلك يرى محمد بنيس أنّ معطيات الوزن عبارة عن محددات قبلية تنتمي للمقيس ولما يقبل العد.[4] وهو بذلك عاجز عن خلق التحفيز الضروري للتفاعل مع النص الشعري. فالإيقاع" مقوم أساسي للجمال الشعري يمنحه قدرته على التأثير والفاعلية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة".[5]

إنّ القصيدة الحديثة تقوم في تشكيل بنياتها الموسيقية على أساسين هما الوزن والإيقاع" إذْ يكمل أحدهما الآخر في تلاحم وتناسب شديدين".[6]

ويُقصد **بالإيقاع**" وحدة النغمة التي تكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة".[7]

أمّا **الوزن** فيُحدّ بأنه" مجموعات التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية".[8] ومن خلال هذا نتوصل إلى أنّ ثمة فارق بين الوزن والإيقاع، حيث الإيقاع أشمل من الوزن، وقد قُدم عند المحدثين عن الوزن لوظيفته البنائية في الشعر، لهذا يذهب جابر عصفور إلى أنّ" الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع متغير والوزن ثابت، والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص".[9] وعليه يكون الإيقاع نظام للنص الشعري وبنيته الدلالية. فالبنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية" جزء لا ينفصل عن البنية اللغوية والدلالية".[10]

ومن ثم يكتسب الإيقاع– حسب محمد بنيس– وظيفتين مركزيتين:[11]

1– الوظيفة البنائية، حيث يتحكم الإيقاع في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا متحرك كما هو متفرد.

2– الوظيفة الدلالية، وهي ملازمة للأولى ومترتبة عنها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناءً لدلاليته ولطريقة إنتاج معناه. فليس للكلمات معنى قبلي سابق على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاع يُنتج المعنى خارج الخطاب. إنّ الإيقاع هو المعنى.

يعمل الإيقاع على بناء النص الشعري من داخله، فهو مرتبط بالجوهر اللساني للشعر على خلاف الوزن الذي يكون خارجا عن نظام القصيدة في بنيتها ودلالتها. فالشعر يعمل" من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام".[12]

والإيقاع بوصفه" التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته"[13] فإنّه يستفيد من العوامل الأخرى المكونة للعمل

الشعري. وعليه، فهو يتمثل" في الدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة".[14] وهذا يدل على أنّ الإيقاع يمكن تلمسه في الحروف والكلمات والجمل وما بينها من تلاؤم وتجانس وتناسق، ويتولد عن اتحادها البنية الموسيقية للشعر. فالإيقاع قائم على" الحركة التي قد تكون متسارعة أو متباطئة أو قد تكون بارزة أو خافتة".[15]

ويمكن أنْ نميز بين ضربين من الإيقاع، الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي.

أمّا **الإيقاع الخارجي** فيحكمه علم العروض، وينحصر في الوزن والقافية. وأمّا **الإيقاع الداخلي**" فتحكمه قيم صوتية داخل النص أرحب من الوزن والنظام المجردين".[16]

يدخل الإيقاع الداخلي في بناء القصيدة" فهو حركة موقعة في نسيج القصيدة"[17]، لذلك لا يمكن فهم مضمون النص الشعري إلا من خلال الفهم المتكامل للحركة داخل البنية الكلية للقصيدة. فالإيقاع الداخلي جزء من عملية البناء في القصيدة الحديثة، ولا يمكن فصله عن بقية المستويات الأخرى، الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية." فهو الأثر المشترك لجميع تلك المستويات".[18] وهو يلعب دورا في تحقيق الدلالة" فتشابه عناصر مختلفة جدا أو– بالعكس– اختلاف عناصر متشابهة جدا، يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة".[19]

الإيقاع الداخلي ركيزة أساسية من ركائز الإيحاء في الشعر الحديث، إذْ من خلاله يتمكن الشاعر من خلق الموسيقى التي تنسجم مع المعاني التي يريد التعبير عنها، ومن ثمّ فهو وسيلة من وسائل التأثير في المتلقي. وقد تنامى الاهتمام بهذا العنصر في العصر الحديث بسبب" اتساع التجربة الشعرية الحديثة وتنوعها وتشابكها".[20] فهو الناقل لتجربة الشاعر والمعبر عن نفسيته مما يجعل التجربة الشعرية أكثر عمقا وأكثر غموضا أحيانا.

ولَمَّا كان الشعر هو الوسيلة التي يحقق بها الشاعر التوافق بين ذاته وبين العالم الخارجي، فإنّ من أهم ركائز هذا التوافق هو الإيقاع. وبذلك تظهر العلاقة الوثيقة بين الإيقاع ومضمون النص الشعري.

وعليه يتفرد الإيقاع الداخلي بخصيصة تميزه عن الإيقاع الخارجي، وهي " اختيار الشخص المبدع نفسه الألفاظ مما يشكل توافقا بين دلالة اللفظة وجرسها الناشئ من تآلف حروفها وحركاتها... ولا يكون هذا الاختيار خاضعا لقوانين معيارية سابقة كالإيقاع الخارجي".[21] ومثل هذا التوافق في الدلالة اللفظية للدوال المختارة وبين ما ينشأ

من تآلف الحروف والحركات من جرس يُولد لدى المتلقي إيحاءات خاصة لا يمكن للإيقاع الخارجي الذي يتقيد بضوابط أن يحققها.

ويمكن للشاعر– ضمن الإيقاع الداخلي– أن يتحرك بحرية فيختار الوسائل والعناصر التي تمكنه من توظيف الإيقاع الداخلي لبيان المعاني والإيحاء بها. من هذه العناصر: التكرار والتوازي. وهي العناصر التي سنتناولها بالدراسة والتحليل في هذا المقال من خلال وُرودها في ديوان **مصطفى محمد الغماري**" **قراءة في آية السيف**" لإبراز دورها في الكشف عن التجربة الشعورية للشاعر ومساهمتها في نمو البنية الدلالية لقصائد الديوان.

1– التكرار:

يتوسل الشاعر في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بوسائل من شأنها إثراء النغمة المؤثرة في المتلقي والمنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الذي يتم على مستويات ثلاثة، الحرف والكلمة، والعبارة.

يمثل التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي للقصيدة الحديثة، فهو" القوة الديناميكية للإيقاع".[22] ويتحدد مفهومه بـــ" أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين".[23] ومن ثم تبرز قيمته في المجال الفني. فهو في حقيقة أمره" إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليه".[24]

وقد ورد التكرار عند القدماء بمسميات منها الترديد كما هو الحال عند ابن رشيق، ويراد به" تكرار اللفظ بعينه، مع اختلاف دلالي جزئي في اللفظ الثاني لا وجود له في الأول".[25]

تشير نازك الملائكة إلى ظاهرة التكرار في الشعر العربي على أنها ليست جمالا يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة،

وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته، وقدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلل الشاعر، ويوقعه في مزالق. فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه؛ وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة، كما يقع لأولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي، والموهبة، والأصالة.[26]

وبذلك، فإن التكرار الشعري يسهم في تحقيق شعرية أكثر للنص الشعري. كما أنّه لا يصبح نوعا من أنواع العجز الشعري كما عدّه القدماء[***]، وإنّما" يصير فضيلة في الشعر"[27] إذا كان منسجما مع كلّ عناصر التشكيل في القصيدة وبما يستجيب لواقع التجربة الشعرية.

والتكرار، على هذا، يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل بنية العمل الفني تتمثل في:[28]

1- الوظيفة الدلالية، باعتباره أساسا أسلوبيا يرتبط بالدلالة النصية، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شكله متماثلة، وبذلك" ترتبط الدلالة بالإيقاع ارتباطا وثيقا".[29]

2- الوظيفة النفسية، وهنا يرتبط بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لا شعورية.

وبهذا يكون وجود التكرار ضروريا في العمل الشعري لما له من أهمية كبرى في عملية الإيقاع.

ويمكن حصر أشكال التكرار المستخدمة في ديوان مصطفى محمد الغماري " قراءة في آية السيف" في الأنماط الآتية:

أ- تكرار الحرف[30]:

إنّ تأثير الجرس الموسيقي لألفاظ الشعر على المتلقي يرتبط بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية، وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للشاعر، فالصوت المجرد أو المنعزل لا يُعبّر عن شيء في نفسه، وإنما يكتسب خاصيته الإيقاعية بارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وبذلك تتغير قيمته الصوتية بتغير موقعه من كلمة إلى أخرى.

فتكرار الحرف له تأثير خاص في التأثير النفسي على المتلقي، ذلك ما نلمسه في تكرار الغماري لحرف(السين) في القصيدة الأولى من الديوان" وسل الأمير.. ":

بِاسْمِ المَسِيحِ تَنَمَّرُوا كَمْ بِاسْمِهِ قُضِيَ الأَرَبْ!
لِلطُّهْرِ مَرْيَمُ.. لِلسَّلاَمِ وَلِيدُهَا.. لاَ لِلْحَرْبْ!
كَمْ بِاسْمِهِ قُتِلَ السَّلاَمُ وَبِاسْمِهِ اعْتُصِرَ العِنَبْ!
عِيسَى حَنَانَك َإِنْ نَثُرْ.. فَلِدِينِهِمْ ثَارَ العَرَبْ[31]

إنّ تكرار حرف(السين)، في هذه الأبيات الأربعة، وهو حرف مهموس مرقق، نشأ عن ترديده الصوتي إيقاع هادئ حزين ينسجم مع حالة الحزن العميق الذي خيّم على الشاعر ومن إحساسه بتلك المرارة التي لاقتها الجزائر من أولئك الغادرين الوافدين عليها المحملين بأحقاد الصليبية، من أولئك الغزاة الذين غدروا الجزائر وشعبها.

وأمّا القصيدة الثانية التي نحاول استقراء جمالية تكرار الحرف الأكثر ترديدا فيها، هي" لن ينام الحق"، ومنها قول الشاعر:

آهٍ يَا أَحْبَابَنَا هُبُّوا نَسِيمًا أَوْ شِمَالاَ
عَلَّنَا نَسْتَلْهِمُ الشَّوْقَ..
وَنَرْتَادُ الظِّلاَلاَ..
فَلَكَمْ حَالَ ضَبَابُ العَصْرِ دُونَ الشَّوْقِ حَالاَ
فَتَسَمَّمْنَا بَرِيقَ الوَهْمِ.. خِلْنَاهُ اخْضِلاَلاَ
وَشَرِبْنَا مِنْ كُؤُوسِ القَهْرِ خِلْنَاهَا زُلاَلاَ [32]

إنّ ما يُلفت النظر في هذه الأبيات تردد حرف المد في(شمالا، الظلالا، حالا، اخضلالا، وزلالا) الذي يشبه في تذبذب إيقاعاته تنوع اللحن الموسيقي، الأمر الذي يُحدث تأثيرا نفسيا عند المتلقي.

كما نُشير إلى أنّ الطول الزمني لحركة المد وما تستغرقه من وقت حين النطق بها يُوافق حالة الحزن التي يشعر بها الشاعر، من خلال تلك النغمة الشجية المنسابة المنبعثة من بين أبيات القصيدة من خلال ترديد حرف المد الذي يرسم امتداد رغبة الشاعر العميقة في الثورة على مَن سلبوه حقوقه.

إنّ ترديد حرف المد يمنح القارئ شعورا بالراحة؛ رغم ما حلّ بالشاعر من حزن وأسى، وذلك يدفعه(أيْ القارئ) لأَنْ يُشارك الشاعرَ حالته الشعورية.

ومن تكرار الحرف كذلك قول الشاعر:

آهٍ يَا أَحْبَابَنَا جُنَّتْ مَسَافَاتُ البِعَاد

.....

آهٍ يَا أَحْبَابَنَا هُبُّوا نَسِيماً أوْ شِمَالاَ

.....

آهٍ يَا أَحْبَابَنَا الأَغَلِينَ. مَا جَدْوَى الحَيَاه!

.....

آهٍ يَا أَحْبَابَنَا وَالحُبُّ رَفْضٌ مُسْتَمِرٌ(33)

إنّ تكرار الحرف(آه) الذي يفيد التوجع، وبِوُرُودِه أربع مرات متتالية في أول الأبيات في القصيدة، من شأنه أنْ يخلق جرسا موسيقيا أخّاذا يطرق أسماع المتلقي ليتسرب إلى أعماق نفسه التي تتفاعل مع أحاسيس الشاعر.

ب– تكرار الكلمة:

جاء تكرار الكلمة في المجموعة الشعرية لمصطفى الغماري" قراءة في آية السيف" لافتا للانتباه، وهذا من شأنه أنْ يكون له دور في تشكيل الإيقاع الموسيقي للقصيدة. ومن نماذجه تكرار لفظة(الأمير) في قول الشاعر:

وَسَلِ الأَمِيرَ يُجِبْكَ تَارِيخٌ تَدَجَّى بِالقُضُبْ!

وَسَلِ الأَمِيرَ تَرَ الأَمِيرَ يَداً وَأَخْلاَقاً وَحُب!

.....

وَقَضَى الأَمِيرُ مُجَاهِداً بَيْنَ التَآمُرِ وَالرِّيَبْ!

وَقَضَى الأَمِيرُ مُجَاهِداً بَيْنَ الكَتَائِبِ وَالكُتُبْ

وَقَضَى الأَمِيرُ وَمَالَهُ غَايٌ سِوَاكِ وَلاَ أَرَبْ(34)

إذ ترددت لفظة(الأمير) ست مرات في خمس أبيات. وقد وظفها الشاعر في إبراز منزلة" الأمير عبد القادر" التاريخية وما اتصف به من عطاء ونبل في الأخلاق، كيف لا، وهو الذي جاهد وضحى في سبيل قضية وطنه الجزائر.

لا شك أنّ القارئ للأبيات يلاحظ أنّ لفظة(الأمير) هي التي خلقت ذلك الفاصل الموسيقي في إبراز كلّ هذه المناقب التي حظي بها" الأمير".

كما كان الغماري حريصا على أنْ يجعل من هذه الكلمات قوة فاعلة بتوظيفه للأسماء، ذات الطبيعة الساكنة، الأمر الذي يتماشى مع روح الشاعر الصوفية:

وَحْدِي مَعَ اللَّهِ أَتْلُو السِّينَ وَالبَاءَ
وَحْدِي مَعَ اللَّهِ فِي حُزْنِي وَفِي فَرَحِي
وَحْدِي مَعَ اللَّهِ إِسْعَاداً وَإِشْقَاء[35]

إنّ تكرار لفظة(وحدي) مضافة إلى ياء المتكلم التي تعود على الشاعر في بداية كلّ بيت من هذه الأبيات أكسبها دلالة إيحائية، وأضفى عليها طابعا من السكينة والاطمئنان مبعثه ذات الشاعر. وفي هذا التكرار نوع من التآلف الصوتي.

ومن نماذج تكرار الفعل المضارع المسبوق بـــ(لن) الناصبة قول الغماري:

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ فِي جُرْحِ بِلاَدِي..
لَنْ يَنَامْ..
.....
لَنْ يَنَامَ الحَقُّ فَي صَدْرِي وَإِنْ غَامَتْ جُفُون
لَنْ يَنَامَ الحَقُّ..
.....
لَنْ يَنَامَ الحَقُّ
وَالرَّمْزُ الإِلَهِي الإِمَامُ[36]

كان لتكرار الفعل المضارع(ينام) المنفي دور في تشكيل الإيقاع الموسيقي الداخلي للقصيدة، وفي الكشف عن الدلالة التي قصد إليها الشاعر وهي أنّ الحق لا يمكن أنْ يُطمس، ولابد يوما أنْ يُسترد.

ج- التكرار الاستهلالي:

يستهدف هذا النوع من التكرار فيما يستهدف" الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي".[37] فهو بذلك يترك مدى تأثيريا في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة.

من نماذجه في المجموعة الشعرية لمصطفى الغماري ما ورد في قصيدة" لن ينام الحق"، إذ تكرر الاستهلال فيها مرتين. يقول الغماري في استهلال القصيدة:

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ فِي جُرْحِ بِلاَدِي..
لَنْ يَنَامْ..[38]

ثم أعاد المقطع الاستهلالي ذاته في قوله:

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ فِي صَدْرِي وَإِنْ غَامَتْ جُفُون
لَنْ يَنَامَ الحَقُّ..
وَالرَّمْزُ الإِلَهِيُّ الإِمَامُ[39]

ثم يعيده ثانية:

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ..
وَالرَّمْزُ الإِلَهِيُّ الإِمَامُ[40]

فقد قرن الشاعر الفعل المضارع(ينام) بأداة نصب تفيد النفي في خمس مواضع من القصيدة، بدءًا من مقدمة القصيدة هو توكيد دلالي يستند إلى أجواء الرفض والتصدي والتحدي من الشاعر، وهو كذلك توكيد إيقاعي تولد من تكرار الأصوات:(اللام والنون والميم)، وبذلك حقق التكرار الاستهلالي هنا توكيدا وحقق تناسقا إيقاعيا في القصيدة.

كذلك ما نجده في قصيدة" زهرة الحلم اليقين". فالتكرار الثلاثي فيها للجار والمجرور(من ليالي) حقق توافقا وانسجاما تامين بين الإيقاع الصوتي المتولد من تكرار الأصوات(الميم والنون واللام)، ومن التركيز الدلالي الذي يتمركز في مفردة(ليالي) المتبوعة مباشرة بلفظة(الصحو)،" مما يؤسس نمطا من التناسق الإيقاعي المتولد بفعل التكرار الاستهلالي".[41]

يقول الغماري في مطلع القصيدة:

مِنْ لَيَالِي الصَّحْوِ وَالمَحْوِ عَبِيرُ الخَالِدِين[42]

ثم يكرر بداية البيت في موضع آخر من القصيدة:

مِنْ لَيَالِي الصَّحْوِ يَمْتَدُّ وَآلاَمِ السِّنِين[43]

د– التكرار الختامي:

وهو يقترب في وظيفته من وظيفة التكرار الاستهلالي من حيث تأثيره في تشكيل البنية الشعرية للقصيدة؛ إلا أنّه" ينحو منحىً نَتَجِيًا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة".[44]

وإذا كان هذا التكرار هو إعادة لعنوان القصيدة وتأكيد له" فإنّ العمق التأثيري له يكون أكثر اتساعا وأهمية"[45]، ذلك ما نقف عليه في قصيدة" وحدي مع الله". فالبنية التركيبية للعنوان مركب اسمي مكون من خبر لمبتدأ محذوف متعلق بهما جار ومجرور، وهو نفس التوصيف الذي يشمل المقطع الختامي للقصيدة، حيث تكرر العنوان كعبارة شعرية مجملة، ثم خضع بعدها للتفصيل، فالوحدة مع الله شملت الحزن والفرح، السعادة والشقاء. يقول في المقطع الختامي:

وَحْدِي مَعَ اللهِ فِي حُزْنِي وَفِي فَرَحِي
وَحْدِي مَعَ اللهِ إِسْعَادًا وَإِشْقَاءَ[46]

وقد كرّس هذا التكرار" وصفا إيقاعيا دلاليا واحدا"[47] عبر النص الشعري.

هـــ- تكرار اللازمة:

يقوم تكرار اللازمة على اختيار سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا مركزيا من محاور القصيدة.[48] ويتكرر هذا السطر أو الجملة الشعرية بين مقطع وآخر، ذلك ما نلحظه في قصيدة" لن ينام الحق"[(****)]، من تكرار اللازمة القبلية ممثلة في البيت الشعري(آه يا أحبابنا) الذي تكرر في بداية كل مقطع، فشكل بذلك" مفتتحا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة".[49]

تنقسم القصيدة إلى خمس مقاطع تبدأ جميعها باللازمة القبلية(آه يا أحبابنا...)، وهي لازمة لسكون وثبات إذ تتضمن حرفين أحدهما للتوجع والثاني للنداء والغرض منه لفت الانتباه والتودد لأن المنادى ورد مضافا إلى ضمير جماعة المتكلمين(نا)، ويعود على الشاعر، ويتمثل في الاسم(أحباب) وهم الذين يتحبب إليهم الشاعر ويرى فيهم متنفسه ومنقذه. يقول:

آهٍ يَا أَحْبَابَنَا هُبُّوا نَسِيماً أَوْ شِمَالاَ
عَلَّنَا نَسْتَلْهِمُ الشَّوْقَ..
وَنَرْتَادَ الظِّلاَلاَ..

.....

آهٍ يَا أَحْبَابَنَا الأَغْلَّينَ. مَا جَدْوَى الحَيَاه!
حِينَ غِبْتُمْ.. فَتَنَاعَيْنَا عُيُوناً وَشِفَاه
كُنْتُمْ الأُنْسَ.. وَكُنَّا نَغَماً أَخْضَرَ[50]

فتكرار اللازمة في هذه القصيدة أدّى وظيفة دلالية ووظيفة إيقاعية.

إنّ التكرار الذي تحمله قصائد الديوان من خلال ترديد الشاعر لبعض الدوال اللسانية أفاد إيقاع القصائد بتكثيف العناصر الموجهة لبنائها. ومن ثمّ تعرض القصائد لعدد من التكريرات المشكلة لوحدات إيقاعية ودلالية تستهدف تركيز الخطاب ضمن رؤية الشاعر إلى ما يعيشه في وطنه الأم الجزائر وفي الوطن العربي(موقفه من الاستعمار الغربي، من الحكام العرب، من البدع الدخيلة على مجتمعه، من الوطنية...).

2- التوازي:

يعدّ التوازي من المفاهيم اللسانية الحديثة، وهو عنصر من العناصر المشكلة لبنية القصيدة الحديثة. فلا يمكننا الحديث عن الإيقاع دون الحديث عن التوازي الذي يَحْوِي طرفي الإيقاع الرئيسيين، وهما: التماثل والاختلاف.

يقوم التوازي على تكرار أجزاء متساوية وعلى:" تماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية".[51]

ويحدّه محمد مفتاح بأنّه" تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري، لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة".[52]

إذن، فالتوازي يتمظهر في كلّ مستويات النص الشعري الصوتية والنحوية والدلالية، أيْ أنّه يشمل كامل النص حتى كانت" بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر".[53]

يؤدي التوازي دورا في القصيدة الحديثة لما يقوم عليه من عناصر أساسية كالتقطيع الصوتي(في التكرار والترصيع والجناس) وتوزيع الألفاظ في الجمل(الإرصاد ورد العجز على الصدر) وتوظيف المعنى عن طريق التضاد والتقابل بين الألفاظ المفردة والجمل المركبة(الطباق، المقابلة والتكافؤ).

من هنا تظهر أهمية التوازي في أنّه" عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد"[54] لما له من أثر في إبراز العلاقات الصوتية على ترابط بنية النص من خلال تقاربها الصوتي الدلالي والإيقاعي. لذا يولي التوازي" بأيّة مشابهة وبأيّ اختلاف يدرجان ضمن الأزواج المتجاورة وللأبيات وبين الأشطر ضمن نفس البيت".[55]

وما يمكن التنبيه إليه أنّ هذا التماثل الصوتي الذي يحققه التوازي ليس هو التكرار الذي يقوم على التطابق التام والكلي بين وحداته لا التماثل، فالتوازي" تماثل، وليس تطابقا".[56] وبذلك يكون التكرار أحد مظاهر التوازي. هذا ما ذهبت إليه الباحثة جوليا كرستيفا التي ترى أنّ في اللغة الشعرية" تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هي".[57] وتعلل ذلك بأنّ التكرار المحض دون أقلّ تغيير في الدلالة يُوقع النص الشعري في الحشو.[58]

وعليه، فالوحدات اللغوية التي تتواتر حرفيا في اللغة الشعرية تختلف في دلالتها الخاصة، رغم اتحادها في معنى واحد.

وللتوازي مظهران[59]، أحدهما ملازم– دوما– للغة الشعرية، إذ أنّه الأساس في جوهر البراعة الشعرية، يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية. وبهذا المعنى يُعتبر التوازي امتدادا لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ، وللناحية الإعرابية والدلالية للتعبير، ومن ثمّ تُعتبر اللغة الشعرية أكثر الأنماط والأشكال وضوحا للتوازي.

ويشير المظهر الثاني إلى ألوان من التقابل كوسيلة دقيقة منسجمة وسائدة للتعبير في اللغة الشعرية، وبذلك يصير التوازي مبدأ من المبادئ الفنية.

ظاهرة التوازي، هي إحدى الظواهر التي يزخر بها الشعر العربي الحديث، ذلك أنّها تمثل نمطا من أنماط التعبير في اللغة، والشاعر في اختياره لهذا النمط(التوازي) من بين بقية أنماط التعبير إنما هو يبحث عن النمط الأكثر تعبيرا عمّا يريد قوله. ذلك ما نقف عليه عند مصطفى محمد الغماري الذي اهتم– كغيره من الشعراء المحدثين– بالتوازي لما فيه من الوسائل التحليلية للنص لغويا وصوتيا وجماليا، إضافة إلى قدرته على تأدية المعنى بصورة إيحائية تقابلية متوازية، ولما له من دور في إبراز الناحية الإيقاعية.

في محاورتنا لقصائد الديوان، نجد أنّ الشاعر يُلحّ على توظيف ظاهرة التوازي من خلال تكراره لها في أغلب قصائد الديوان، إذْ بلغت نسبة تواترها: 70.58%، وقد وردت في اثنتي عشرة قصيدة من أصل سبعة عشرة قصيدة، موظفا لها توظيفا دلاليا وإيقاعيا في النص، وذلك يوحي بوعي الشاعر التام بهذه الظاهرة، ولما تؤديه من وظائف في النص.

يمكن أنْ نُميّز بين نوعين من التوازي في ديوان الغماري(قراءة في آية السيف)، هما: التوازي على المستوى الأفقي(مستوى بناء البيت الواحد) والتوازي على المستوى الرأسي أو العمودي(مستوى بناء القصيدة). وسنعمل على تحليل بعض النماذج من الديوان لإبراز إسهامها في البنية الإيقاعية للقصيدة.

3-1- التوازي الأفقي: الذي يتم من خلال التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على مستوى بناء البيت الواحد، وهو قليل في الديوان مقارنة بالتوازي على المستوى الرأسي، ومن نماذجه:

بِاسْمِهِ قُتِلَ السَّلاَمُ وَبِاسْمِهِ اعْتُصِرَ العِنَبْ[60]

يُلاحظ وجود نوع من التوازن الصوتي الموسيقي المتولد عن التناسق في التركيب النحوي في الجملتين في البيت، حيث تُستهل الأولى فيهما بجار ومجرور متبوع بفعل مبني للمجهول فنائب فاعل. وعلى نفس النسق بُنيت الجملة الثانية، وهذا ما يدعم الإيقاع الداخلي في البيت، فقد تناسقت عبارتاه كميا وموقعيا مما ساهم في إثراء الإيقاع.

ومن نماذجه أيضا، الجملة الفعلية الخبرية المثبتة في قوله:

يُولَدُ الحيُّ مِنَ المَيِّتِ كَمَا تُولَدُ نَارٌ مِنْ حَجَر!![61]

وتتحدد البنية التركيبية النحوية في هاتين الجملتين المتوازيتين على هذا النحو:

فعل+ اسم+ جار ومجرور= يولد الحيّ من الميت

فعل+ اسم+ جار ومجرور= تولد نار من حجر

إنّ هذا التوازن والتوازي في البنية التركيبية النحوية للجملتين أضفى على البيت لونا من ألوان الإيقاع الداخلي أسهم في التأثير في النفس.

ومن صوره كذلك الجملة الاسمية الإنشائية الاستفهامية في قول الغماري:

مَنْ ذَا يُسَامِرُهُ؟ مَنْ ذَا يُنَاجِيه؟[62]

فقد توازن الجزءان في البيت من حيث البنية التركيبية النحوية على الشكل الآتي:

اسم استفهام+ اسم إشارة+ فعل= من ذا يسامره؟

اسم استفهام+ اسم إشارة+ فعل= من ذا يناجيه؟

حيث يتماثل هذا البناء ويتوازن أفقيا، وهو بذلك عَمِل على إثراء البنية الإيقاعية الداخلية للقصيدة.

3-2- التوازي الرأسي: وهو التطابق التام أو الجزئي بين كلّ عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على المستوى الرأسي أو العمودي(مستوى بناء القصيدة)، فيكون ذلك التطابق بين كلّ بيتين أو مجموعة من الأبيات، وهو ما يحقق للنص ترابطه البنائي وإيقاعه الداخلي.

من صور التوازي الرأسي في الديوان الجملة الفعلية الإنشائية المتوازية في قوله:

لَيْتَنَا لَمْ نَعْرِفِ الصَّحْوَ
لَيْتَنَا لَمْ نَعْرِفِ السُّكْرَ(63)

لقد تكاتفت وتآلفت العناصر الإيقاعية في البيتين من خلال تقسيم البيتين إلى وحدات معجمية متناسبة في نظام يضمن درجة عالية من الإيقاع الداخلي على النحو:

فعل+ أداة جزم+ فعل+ اسم= ليتنا لم نعرف الصحو

فعل+ أداة جزم+ فعل+ اسم= ليتنا لم نعرف السكر

وهذا التطابق في المباني وما نجم عنه من إيقاع إنما هو صدى لأحاسيس الشاعر وانفعالاته.

ومن الأمثلة الدالة عليه أيضا الجملة الفعلية الخبرية المتوازية في قوله:

وَيُبْحِرُ القَلْبُ فِي أَسْرَارِ مُقْلَتِهِ
وَيُورِقُ الدَّمْعُ فِي نَجْوَى مَآقِيه(64)

فقد توزعت الألفاظ في العبارتين توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للوحدات عن طريق الصياغة النحوية، فكلّ من العبارتين مبني على:

حرف عطف+ فعل+ شبه جملة= ويبحر القلب في أسرار مقلته

حرف عطف+ فعل+ شبه جملة= ويورق الدمع في نجوى مآقيه

إنّ هذا التماثل والتناسق التام في العبارتين كميا وموقعيا عمل على إثراء الإيقاع الداخلي في القصيدة.

ومن نماذج التطابق التام بين مجموعة من الأبيات قول الغماري:

تَفْتَعِلُ الصِّرَاعَ وَالجِدَالاَ
وَتَزْرَعُ السُّمُومَ وَالوَبَالاَ
تُحَرِّمَ الشُّعُورَ وَالأَشْعَاراَ

وَتَعْشَقُ التَّارِيخَ وَالأَفْكَارَا[65]

لقد عمل الشاعر على تقطيع الجمل في هذه الأبيات الأربعة تقطيعا متوازيا، وهو ما يوحي بتطابق الأثر النفسي عنده وموقفه من المندسين بين الشباب الذين يعملون على إشاعة العيوب في صفائهم بافتعالهم الصراع والجدال وزرعهم السموم والوبال وتحريمهم الشعر بدعوى إيمانهم بالتاريخ والأفكار الجديدة.

إنّ التماثل الصوتي في هذه النماذج وغيرها يتوازى فيها كلّ من المعنى والدلالة، ولا يتطابقان، وما يجمع بينهما إنما هو دلالة السياق العامة.

يمثل التكرار على اختلاف أنواعه انعكاسا لسانيا صريحا لأحوال التوتر والانفعال؛ وهي أهم الأحوال التي ينبني عليها الخطاب الشعري عند الغماري باعتباره خطابا انفعاليا فضلا عن كونه خطابا إيديولوجيا.

وتقوم اللازمة بوظيفة الضبط الإيقاعي المنتظم، وتعمل– بالإضافة إلى ذلك– على الربط بين أجزاء النص وتماسكها.

كما يمثل التوازي– أفقيا وعموديا– رافدا إيقاعيا من جهة، وتنميطا للتراكيب لسريانه على خط واحد من جهة ثانية.

الهوامش :

1– منتصر عبد القادر الغضنفري، تعدد الرؤى، نظرات في النص العربي القديم، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010– 2011، ص 159.

2– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت، ط5، 1981، ج1، ص 134.

3– نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 53.

(**) انظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 53 وما بعدها. وإحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1978، ص 14. ومحمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3– التقليدية، ص 172.

4– الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص 107.

5- هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007، ص 73.

6- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 21.

7- المرجع نفسه، ص 22.

8- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

9- مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983، ص 257.

10- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص 199.

11- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3- التقليدية، ص 177- 178.

12- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 86.

13- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص 50.

14- المرجع نفسه، ص 51.

15- منتصر عبد القادر الغضنفري، تعدد الرؤى، نظرات في النص العربي القديم، ص 159.

16- المرجع نفسه، ص 160.

17- يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 20.

18- المرجع نفسه، ص 24.

19- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 22.

20- المرجع نفسه، ص 24.

21- منتصر عبد القادر الغضنفري، تعدد الرؤى، نظرات في النص العربي القديم، ص 177.

22– المرجع نفسه، ص 178.

23– أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ج1، ص 370.

24– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 242– 243.

25– العمدة، ج1، ص 333.

26– قضايا الشعر المعاصر، ص 230– 231.

(***) انظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبح، مصر، ط1، 1996، ص 96. والبغدادي، خزانة الأدب، ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 1979، ج1، ص 361. ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 241– 242.

27– عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006، ص 12.

28– منتصر عبد القادر الغضنفري، تعدد الرؤى، نظرات في النص العربي القديم، ص 178.

29– جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008، ص 268.

30– فضلنا استخدام الحرف على المقطع الصوتي لضرب من الاتساع من جهة وللخلاف الدائر في تحديد المقاطع الصوتية من جهة ثانية.

31– الديوان" قراءة في آية السيف، مصطفى محمد الغماري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 12.

32– الديوان، ص 26– 27.

33– الديوان، ص 26– 27– 28– 29.

34– الديوان، ص 13– 15.

35– الديوان، ص 39.

36– الديوان، ص 23– 24– 29.

37– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 193.

38- الديوان، ص 23.

39- الديوان، ص 24.

40- الديوان، ص 29.

41- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 195.

42- الديوان، ص 65.

43- الديوان، ص 66.

44- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 197.

45- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

46- الديوان، ص 39.

47- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 200.

48- المرجع نفسه، ص 211.

(****) وهي القصيدة الوحيدة في الديوان التي تشتمل على لازمة قبلية. وفي المقابل توجد اللازمة البعدية والتي تكرر في نهاية مقاطع القصيدة.

49- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 211.

50- الديوان، ص 27- 28.

51- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999، ص 7.

52- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، ص 25.

53- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 106.

54- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 149.

55- محمد مفتاح، نفسه، ص 152.

56- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 103.

57- علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 80- 81.

58- المرجع نفسه، ص 80. تقول كرستيفا:" فإذا كان تكرار وحدة دلالية في اللغة الشعرية لا يُغيّر من علاقة الرسالة بل ينتج بالأحرى أثر حشوٍ وخَرْقٍ وخيم".

59- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 8- 9.

60- الديوان، ص 12.

61- الديوان، ص 33.

62- الديوان، ص 43.

63- الديوان، ص 34.

64- الديوان، ص 44.

65- الديوان، ص 112.