الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية

كليـــة الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مخبر التّراث الثّقافي واللّغوي
والأدبي بالجنوب الجزائري

شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمّد صالح ناصر" و"مصطفى الغُماري"

أطروحة دكتوراه الطّور الثّالث(ل م د–LMD) في اللّغة والأدب العربي
تخصّص: الدّراسات اللّغويّة والدّراسات النّقدية

إعداد الطالبة:
سعاد بن ناصر

إشراف الدّكتور:
✓ مصطفى حمّودة

السنة الجامعية: (1442) هـــ – (2020–2021) م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية

كليـــــة الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مخبر التّراث الثّقافي واللّغوي
والأدبي بالجنوب الجزائري

شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمّد صالح ناصر" و"مصطفى الغُماري"

أطروحة دكتوراه الطّور الثّالث(ل م د–LMD) في اللّغة والأدب العربي
تخصّص: الدّراسات اللّغويّة والدّراسات النّقدية

إعداد الطالبة:
سعاد بن ناصر

إشراف الدّكتور:
✓ مصطفى حمّودة

لجنة المناقشة:

رقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	مؤسّسة الانتماء	الصّفة
01	بشير مولاي لخضر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسًا
02	مصطفى حمّودة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة غرداية	مشرفا ومقرّرًا
03	يحي حاج محمّد	أستاذ التّعليم العالي	جامعة غرداية	عضوًا مناقشًا
04	عبد الحميد هيمة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوًا مناقشًا
05	يوسف بديدة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الوادي	عضوًا مناقشًا
06	عقيلة مصيطفى	أستاذ محاضر (أ)	جامعة غرداية	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: (1442) هـــ – (2020–2021) م

شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمّد صالح ناصر" و"مصطفى الغُماري"

the poetic of the islamic-oriented poem by "Mohammad Saleh Nasser" and "mustapha Al-ghomari"

ملخّص:

تتناول الدّراسة شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند الشّاعرين "محمّد صالح ناصر" و"مصطفى الغُماري"، فتتبّعت جماليّة القصيدة لديهما عبر منافذها المختلفة؛ في بنائها الأوّلي من مرتكزات وموضوعات، وعتباتها (العنونة، والإهداء)، وشعريّة اللّغة، ثمّ شعريّة الصّورة، وصولاً إلى شعريّة الإيقاع الموسيقي، واعتمدت الدراسةُ المنهجَ الأسلوبي الجمالي القائم على دراسة جماليّة حضور، أو غياب الآليّات الفنيّة في قصيدتيهما، مع مراعاة الموازنة بين الجانبين الفكري والفنّي.

تأسّست إشكاليّة الدّراسة من أثر الاتّجاه الإسلامي على جماليّة القصيدة لدى الشّاعرين، وأثر الالتزام الفكري على قيم ودلالات القصيدة لديهما وجماليّة الامتزاج بين البعدين القيمي والجمالي.

من الأسباب الّتي دفعتنا لاختيار البحث اهتمامنا بالشّعريّة الجزائريّة المعاصرة بشكل عامّ، ورغبتنا في البحث في الاتّجاه الإسلامي الّذي كان حاضرًا بشكل واضح فيها، ومحاولة الوقوف على فاعليّة هذا الاتّجاه الشّعري ضمن الاتّجاهات الأخرى، من خلال مدوّنة الشّاعرين "محمّد صالح ناصر" و"مصطفى الغُماري".

تمثّلت أهداف بحثنا في إضاءة هذا الجانب من الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، والغوص في الآليّات الفنيّة الّتي استعانت بها قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند الشّاعرين في صنع شعريّتها، ومدى مواكبتها الحداثة الشّعريّة المعاصرة، وأثر التزامهما بهذا الاتّجاه على المستوى الإبداعي لقصيدتهما.

تحدّد بحثنا في شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة بمدوّنة الشّاعرين "محمّد صالح ناصر" و"مصطفى الغُماري"، اللّذين يمثّلان طرفا اختلاف بما يسمح بالوقوف على حقيقة الاتّجاه الإسلامي في الشّعر الجزائري المعاصر.

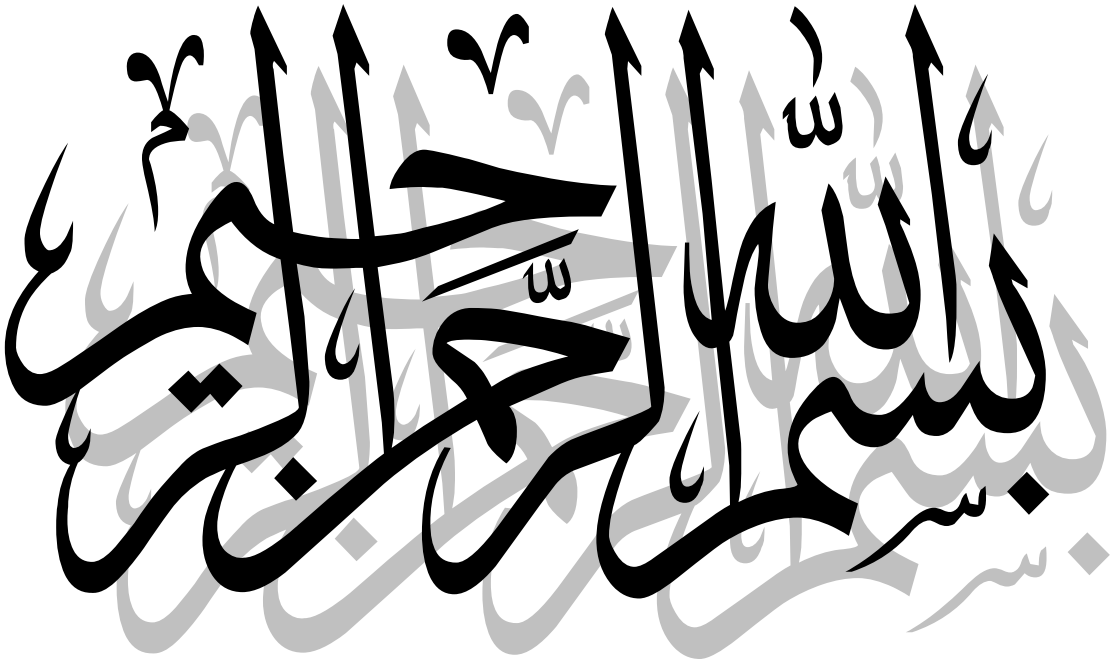
كلمات مفتاحيّة: شعريّة، الاتّجاه الإسلامي، جماليّة، الشّعر الجزائري المعاصر، القصيدة، الآليّات.

Abstract:

The study deals with the poem of Islamic trend of the poets "Muhammad Salih Nasir" and "Mustafa Al-Ghamari". It traced the aesthetic of the poem to them through its various devices; in its initial construction of foundations and themes, title and dedication, the poetry of language, then the poetry of the image, leading to the poetry of the musical rhythm. The study problematic emanated from the effect of the Islamic trend on the poem's aesthetic among the poets, and the effect of intellectual commitment on the poetic structure of the poem they have.

Among the reasons that prompted us to conduct this research is our interest in contemporary Algerian poetry in general, and our desire to research the Islamic trend that was clearly present in it, and try to find out the effectiveness of this poetic trend within other directions, through the blog of the poets "Muhammad Salih Nasser" and "Mustafa Al-Ghammari". The objectives of our research are to illuminate this aspect of contemporary Algerian poetry, to dive into the artistic mechanisms that the

poem of Islamic trend used among poets, the extent to which it has kept up-to-date with contemporary poetic modernity, and the effect of their commitment to this trend on the creative level.
Our research on the poem of the Islamic trend in contemporary Algerian poetry was defined by the blog of the poets "Muhammad Salih Nasir" and "Mustafa Al-Ghammari", who are different from each other, which allows us to examine the reality of the Islamic trend in contemporary Algerian poetry.
Key words: poetry, Islamic trend, aesthetic, contemporary Algerian poetry, poem, mechanisms.


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

ينطوي القول الإنساني -غالبًا- على ثنائيّة الفكر والوجدان، الّتي تزداد حساسيّتها حين تنتمي إلى فضاء الشّعريّة، لترتقي إلى مستوى إبداعي ينقلها من حالة التّقرير إلى درجة الجماليّة، وقد حاولت اتّجاهات الحداثة المعاصرة في بدايات القرن الماضي فصل الأدب عن الاتّجاهات الفكريّة، والخلفيّات المعرفيّة الّتي وُلد وتطوّر ضمنها، لكنّ النّقد المعاصر بنظريّاته المختلفة حاول معالجة هذا القصور بمحاولة دراسة الأدب ضمن المعطيات الحضاريّة لوجوده وتطوّره.

وضمن معايشة الواقع الشّعري المعاصر واختلاف اتّجاهاته ومستوياته الإبداعيّة نشأت نواة إشكاليّة هذا البحث، فكان نظرنا موجّهًا في البداية إلى دراسة الاتجاه الدّيني عند شعراء الجزائر، ليظهر التّساؤل حول أثر الدّين والمذهبيّة الفكريّة على شعريّة الشّعر الجزائري المعاصر، ذلك أنّه من الغمط دراسة الأخير بعيدا عن المراحل التّاريخية، وتأثيراتها المختلفة؛ من أحداث ومذاهب واتجاهات بشتّى أبعادها.

كان العنوان بداية (شعرية القصيدة الدّينيّة في الشّعر الجزائري المعاصر)، لكنّ مصطلح (الدّينية) ناب عنه في الشّعريّة المعاصرة مصطلح (الإسلامي)؛ وتفاديًا للإشكال الّذي يطرحه موضوع إسلاميّة النصّ الأدبي، عوّضناه بمصطلح **(الاتجاه الإسلامي)** للتّعبير عن اتّجاه شعري له مساحة معتبرة وواضحة ضمن الشعريّة الجزائريّة المعاصرة، وآثرنا مصطلح **(الشّعريّة)** لِعَدّها بؤرة كلّ نصّ أدبي، وهي ذروة إبداعه حين يحقّق بناؤُهُ اللّغوي وأثرُهُ الفكري جماليّتَه الشّعريّة في تلقّيه وتداوله.

وعلى الرّغم من وجود بذور الاتّجاه الإسلامي في الشّعريّة الجزائريّة في مرحلة ما قبل الاستقلال متمثّلة في الاتّجاه الدّيني والإصلاحي والثّوري، إلاّ أنّنا آثرنا تجاوزها لعدّة اعتبارات؛ منها أنّ شعر الاتّجاهات السّابقة أُشبعت بحثًا ودراسةً لخصائصها وأعلامها، ولأنّ الاتّجاه الإسلامي ظهر واضحًا في مرحلة ما بعد الاستقلال، ولأنّ شعر هذا الاتّجاه —في نظرنا وحسب اطّلاعنا- وعلى الرّغم من وجود بعض الدراسات المتناثرة، لم تُفرد له دراسة مُتخصّصة تحيط بجلّ إشكاليّاته وعناصره، كما أنّ دراسته ضمن التّحديد الزّمني المعاصر، والّذي يمتدّ من مرحلة الاستقلال (استرجاع السّيادة) وصولاً إلى عصرنا الحاضر (2020م) يسمح بمتابعة جلّ المراحل الّتي مرّ بها هذا الاتّجاه في شقّيها الفنّي البنائي، والفكري السّياقي.

ونظرًا لاستقطاب الاتّجاه الإسلامي في الشّعر الجزائري المعاصر عديدَ الشّعراء، ونظرًا لوقوفنا على اتّجاهات فرعيّة مختلفة ضمن هذا الاتّجاه الشّعري، والمتراوحة بين الشدّة واللّين، وبين الثّورة والإصلاح، كلّ ذلك أحالنا إلى انتخاب نموذجين يمثّلان قطبي اختلاف، تسمح دراستُهما بالوقوف على حقيقة شعريّة

هذا الاتّجاه، وأثره على السّيرورة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، لذا وقع اختيارنا على الشّاعرين **"محمّد ناصر"** و**"مصطفى الغُماري"** لانتمائهما إلى هذا الاتّجاه ولاختلافهما ضمنه، ولامتداد نتاجهما الشّعري في المرحلة الزّمنية المعاصرة من الاستقلال (استرجاع السّيادة) إلى العصر الحاضر (2020م).

فتمّ الاستقرار على العنوان الآتي:

(شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمّد صالح ناصر" و"مصطفى الغُماري")

ولّما كان محفّزنا لدراسة هذا العنوان هو إشكاليّة أثر الفكر والاتّجاه على شعريّة القصيدة لدى الشّاعرين، فإنّها بدورها نقلتنا إلى إشكاليّات أكثر قُرْبًا وعُمْقًا، تمثّلت بداية في:

البحث في كيفيّة بروز الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري المعاصر ضمن بقيّة الاتّجاهات في مرحلة الاستقلال وما يليها، ثمّ البحث في كيفيّة تحقيق القصيدة عند الشّاعرين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغُماري" مستوى الشعريّة عبر منافذ القصيدة المختلفة، والبحث في أثر الالتزام باتّجاههما على شعريّة القصيدة لديهما من ناحية قوّتها أو ضعفها ضمن منافذها من عتبات ولغة وصورة وإيقاع، وتمايز شعريّتهما ضمنها، والوقوف على الآليّات الفنّيّة لديهما ودراستها ضمن ثنائيّة الحضور والغياب، وتعالقها باتّجاههما.

وتبعًا لذلك توزّعت مادّة البحث على تمهيد وخمسة فصول، تتقدّمها المقدّمة، وتليها الخاتمة والفهارس:

عالجنا في **التّمهيد** مصطلح الاتّجاه الإسلامي في الأدب المعاصر؛ ثمّ الوقوف على إرهاصاته في الشّعريّة الجزائريّة، وتحديد تفرّعاته في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة فكان ذلك بمثابة توطئة لأساس البحث، لننتقل في **الفصل الأوّل** إلى دراسة مرتكزات القصيدة وبنائها الأوّلي عند الشّاعرين، بالبحث في سيرتهما وتجربتهما الشّعريّة بما تمنحه من إضاءات مختلفة حول مرتكزاتها الفكريّة والفنيّة، ودراسة أوّليّة لموضوعاتهما، وانتظامها في أنساق وثيمات مختلفة، والوقوف على متانة البناء الخارجي للقصيدة، ليجيب هذا الفصل عن ماهيّة التّجاذب بين الفكر والفنّ عامّة وعن مدى تمثّلاتها في قصيدة الشّاعرين وأثر اتّجاههما في ذلك.

وقبل الغوص في ثنايا القصيدة آثرنا المرور بعتباتها الّتي تتعالق بها بشكل مباشر، فجاء **الفصل الثّاني** لدراسة شعريّة عتبتي العنوان والإهداء من ناحية أصواتها وتركيبها وصورها، لتمنح البحث افتراضات وتصوّرات لبقيّة منافذ القصيدة، يتمّ التّحقّق منها في الفصول اللاّحقة، وليجيب عن أثر اتّجاه الشّاعرين في حداثة القصيدة لديهما من خلال عتباتها، وآثرنا البدء بالعتبات لنأخذ نظرة بحثيّة شاملة ومركّزة في آن لافتراضات القصيدة وهو -غالبًا- الّذي تمنحه دراسة العتبات، ويأتي **الفصل الثّالث** أوّل دراسة مباشرة

لداخل القصيدة عند الشّاعرين بدراسة شعريّة اللّغة من ناحية معجمها وانزياحها وجماليّتها ومفارقتها، فمن خلال هذه العناصر أمكننا الوقوف على أثر اتّجاه الشّاعرين في جماليّة اللّغة لديهما ومدى أصالتها ومتانتها وحداثتها، وسبقت دراسة اللّغة الصّورةَ على الرّغم من جوهريّة الأخيرة في الشّعر؛ لأنّ اللّغة تمثّل الأساس البنائي للقصيدة ودراسة تقاناتها يأتي مُقدَّمًا، وفي بحثنا أسعفنا ذلك لدراسةٍ أكثر قُربًا من شعريّة القصيدة لدى الشّاعرين، وذلك باستثمار نتائج هذا الفصل في الدّخول إلى دراسة الصّورة، حيث شعريّة القصيدة ظلّت منقوصة، حاول البحث إكمالها في **الفصل الرّابع** بدراسة شعريّة الصّورة لنقف على بناء القصيدة البياني والنّفسي بدراسة الصّورتين البيانيّة والحسيّة، ثمّ البناء الزّخرفي التّوقيعي، ويليه البناء الكلّي والدّلالي بدراسة الصّور الكليّة والحقيقيّة-الحُلُميّة، فهذه المباحث تستوفي الّذي ظلّ منقوصًا من إجابات حول الإشكاليّة الأمّ لأنّ قيد الالتزام فيها شبه محدود. حاول البحث في شعريّة القصيدة عند الشّاعرين التّمعّن في الآليّة الإيقاعيّة لديهما في **الفصل الخامس** بدراسة شعريّة الإيقاع، مُمثّلاً في الإيقاعين الخارجي من وزن وقافية وروي، والدّاخلي من تكرار وتوازٍ وتماثل واختلاف، فمن خلال دراسة الإيقاع الّذي يُعتقد بنأيه نسبيًّا عن تجاذبات (الفكر-الفنّ) يبدو مدى الإلزام الّذي قد يمارسه الاتّجاه الفكري على الشّاعر، والّذي يتعدّى مداه دلالة القصيدة إلى جرسها النّغمي، وجاءت دراسة الإيقاع بعد العتبات واللّغة والصّورة للتّحقّق من نتائج تلك الفصول، ومحاولة إيجاد جوانب من جماليّة القصيدة لم تجُدْ بها دراسة العتبات واللّغة والصّورة.

ويُختتم البحث بخاتمة حَوَتْ أهمّ نتائجه، مع فهارس ضمّت فهرسًا لمختلف المصطلحات النّقديّة الّتي اتّكأ عليها البحث، ومجموع المصادر والمراجع الّتي استعان بها.

واختلف منهج البحث من فصل إلى آخر تبعًا لطبيعته، فحضر **المنهج التّاريخي** في الفصل الأوّل في دراسة سيرة الشّاعرين وتجربتهما الشّعريّة، أمّا أساسها فهو **المنهج الجمالي** في فصول شعريّة العتبات واللّغة والصّورة والإيقاع ليصف جمال الآليّات المختلفة ضمن نظمهما الشّعري وتراوحها بين الحضور والغياب، ونُعلّل اختيارنا للمنهج الجمالي لعدّة اعتبارات منها؛ أنّ هذا المنهج يُعْنى -ببساطة- بدراسة الأدب كبنية جماليّة تُضمر علاقةً بين الشّكل والمضمون، وتستكنه أبعاد النصّ الفنيّة والفكريّة والشّعوريّة، ولأنّ الشّعريّة في الشّعر تتحدّد بجماليّة القصيدة على مستوى نظامها اللّغوي وصورها الفنيّة وبنائها الموسيقي، ولأنّ توظيفنا للمنهج الجمالي حدٌّ لسلطة البعد الفكري والقيمي الّذي يكتنف دراسة مثل هذه الموضوعات.

وكانت منهجيّتنا في اختيار النماذج للتّحليل هو استخراج مواضع حضور الظّاهرة الفنيّة ثمّ تصنيفها حسب وجوهها الّتي تتكرّر، فنختار لكلّ وجه من وجوه الظّاهرة نموذجًا، وإذا كان مهمًّا وفيه أوجه

تأويليّة متعدّدة نختار له نماذج تستوفيها، لذا فإنّ الّذي يحكم عدد النّماذج في التّطبيق هو أهميّة الظّاهرة الفنيّة في قصيدة الشاعرين وإبداعيّتها، وفي الاختيار بين النّماذج المتساوية في المقوّمات والأهميّة نميل إلى ما كان إبداعيًّا وجماليًّا، كما أنّ النّماذج الّتي قمنا بتحليلها تستوفي كلّ أوجه الظّاهرة في شعر الشّاعرين، ويحكم اختلاف عدد النماذج المحلّلة بين الشّاعرين مدى ظهور الآليّة وفعاليّتها ووظيفتها في إثبات شعرية القصيدة لديهما.

في الجانب التّطبيقي كان الاعتبار الأوّل هو دراسة الآليّات الفنيّة ضمن ثنائيتي الحضور والغياب، وذلك لا يعني إغفال الدّلالات والثّيمات والجانبين القيمي والدلالي في البحث؛ وإنّما ترد في تحليل النماذج مكوّنًا أساسيًّا فيها، فجوهر الدّراسة التّطبيقيّة قائم على مقاربة جماليّة التّعالق بين الآليّات الفنيّة والدّلالات والثّيمات والموضوعات ضمن اتّجاه قصيدة الشّاعرين.

ولعلّ أهمّ صعوبة صادفت البحث حجم المدوّنة المُختارة الّتي ضمّت أربعة عشر (14) ديوانًا ومجموعةً؛ منها خمسة (5) دواوين لـــ"محمّد ناصر"، وتسع (9) مجموعات لـــ"مصطفى الغُماري"، والّتي فرضتها طبيعة البحث وإشكاليّته، وكذا اختلاف مدوّنة الشّاعرين، وصعوبة الوقوف على كلّ الظواهر الشعرية، وتصنيفها، ودراستها، وتحليلها، واختيار النّماذج الموفّقة من بينها، وهو ما استغرق وقتًا وجهدًا مضاعفًا، ويليها عسر التّوفيق بين الجانبين؛ الجمالي والفكري-القيمي أثناء التّحليل، وموازنة ذلك بالإجابة عن الإشكاليّات المطروحة، وكذا تشعّب مباحث موضوع الشّعريّة وانفتاحها على مستوياتٍ بحثيّة كثيرة ومتنوّعة، الأمر الّذي جعل الإلمام بمباحثها في غاية الصّعوبة، وآخرها هو محاولة إنجاز كلّ ذلك بما تسمح به الآجال القانونيّة للبحث.

وإن كان من قبيل الوجوب واللّزوم في مثل هذه المقامات شكر المشرف، لكنّني أعترف وصدقًا بأنّ هذا البحث لم يكن له تحقيق غايته، بعد عون الله تعالى وفضله، دون توجيهات ومتابعة أستاذي المشرف الدكتور "**مصطفى حمّودة**"، فله منّي عظيم الشّكر والامتنان، والبحث استفاد كثيرًا من تصويباته وملاحظاته منذ البداية إلى حين اكتماله، وأشكر الدّكتور "**عادل محلّو**" من جامعة الوادي لمساعدته لي دائمًا علميًّا ومعنويًّا، ولا أنسى شكر من ساعدني في الحصول على مختلف المراجع والمصادر القيّمة: الشّاعر "**مصطفى محمّد الغُماري**" والأديب "**الطّاهر يحياوي**"، وأساتذتي في جامعة غرداية، والفضلاء: "**أحمد الحسني**"، "**محمّد صابر عبيد**" من العراق، والجزائري "**عبد القادر فيدوح**" من قطر، والأستاذ "**خالد محمود**" من مصر، و"**عزّ**

الدين المناصرة" من الأردن، و"**شعيب حليفي"** من المغرب، إلى كلّ هؤلاء وغيرهم لهم جزيل الشّكر والامتنان والاعتراف بالفضل.

والحمد للّه أوّلاً وآخرًا على منّه وكرمه في عونه ومدده الموصول لما وفّقني في إنجاز هذا العمل، والله من وراء القصد وهو يهدي السّبيل.

حاسي خليفة: يوم السّبت 25 جمادى الأولى 1442 هـــ/ 09 جانفي 2021م

عنوان البريد الإلكتروني: souad89ben@gmail.com

تمهيد: الاتّجاه الإسلامي والشّعريّة الجزائريّة الحديثة والمعاصرة

ارتباط الشّعر بالدّين قديم قدم التّاريخ، ومتجذّر حتّى يصعب تمييز نشأة الشّعر دون الإشارة إلى الطّقوس الدّينية الملازمة له في أغلب الحضارات الإنسانيّة، فلو عدنا للبحث في نشأة الشّعر لوجدناه ارتبط بطقوس السّحر، فالتّعاويذ القديمة كانت تشبه نظم الشّعر؛ «**لأنّ الشّعر كان –آنذاك– يمثّل نمطًا معيّنًا من التّفكير أو الذهنيّة مرتبطة في الغالب –بعالم الغيب– أو سَمِيّ الباقية فيما يقابل الفانية**»[1]، ومن هنا تظهر لنا الصّلة الوثيقة للشّعر بالدّين والّتي لم تنفك عبر العصور وصولاً لعصرنا الحاضر (2020م).

واستمرّت هذه الصّلة في الالتحام لكون الجامع بينهما هي اللّغة، واللّغة وعاء الفكر يتجسّد فيها فكر الإنسان وعقيدته وأدبه، فظلّ الأدب معبّرًا عمّا يعتمل في المجتمعات من تطوّرات، لكونه الفنّ المشترك بين الإنسانيّة منذ القدم، كما أنّه تطوّر تأثّرا بهذه العناصر، فالعلاقة بين الدّين والأدب طرديّة علاقة تأثير وتأثّر، لأنّ الأدب «**تخلّق إبداعي عبر الزمن أسهمت في صياغته وهندسته مؤثّرات تاريخيّة، ومنازع ذاتيّة، بل إنّ (الدّين) كان له دائمًا دور بارز ذو مساحة كبيرة في هذه (العمليّة)، الدّين كتجربة حيويّة دافعة للتّعبير والتّجميل، وإنّ الكتب السماويّة في الوقت نفسه ولاسيما القرآن كانت تجد في اللّغة، كأداة تعبيريّة، خير وسيلة للوصول إلى الإنسان عن طريق تفجير معطياتها الجماليّة والتأثيريّة إلى آخر المدى**»[2]، فالجامع بين الدّين والأدب هو تلك اللّغة الجماليّة الّتي تسعى إلى إحداث أثر في فكر ووجدان المتلقّي.

والدّين الإسلامي كرسالة سماويّة اعتمد اللّغة في إحداث التّأثير المطلوب في مُريديه، بداية باللّغة المعجزة للقرآن الكريم، واللّغة الفصيحة في الحديث النّبوي الشّريف، والأشعار المنتمية له والمدافعة عنه، فالدّين والشّعر «**كلاهما يلامس الرّوح، ينبثق منها، ويؤدّي إليها، يناغيها ويناجيها ويسعى إلى تهذيبها والسموّ بها**»[3]، فأدب الاتّجاه الإسلامي هو أدب يتّسع ليشمل رسالة الإسلام بكلّ مجالاته، الّذي هو أدب الفطرة البشريّة السويّة، وما الدّين سوى عنصر أوّلي يُنْطَلَقُ منه لباقي مجالات الحياة والوجود المختلفة، ومنه فهو أدب ديني أوّلا لا يقتصر عليه بل يتعدّاه، فهو أدب وفنّ أوّلاً، وجدير بالذّكر أن كثيرًا من الدّارسين لا يفرّق بين مصطلحي (الدّيني)

---

(1) خليل محمّد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، دار الطّليعة، بيروت–لبنان، ط2: 1980م، ص37.

(2) ينظر: عماد الدين خليل، **مدخل إلى نظريّة الأدب الإسلامي**، دار ابن كثير، دمشق–بيروت، ط1: 2007م، ص110–111.

(3) بهجت الحديثي، **القصيدة الإسلاميّة وشعراؤها المعاصرون في العراق**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندريّة، ط: 2011، ص22.

لم يتعرّض البحث لموقف الإسلام من الشّعر لأنّه لا خلاف في عدم معارضة الإسلام للشّعر؛ فلا يوجد نص قرآني ولا نبوي يقطع بتحريم الشّعر، ولا حتّى كراهيته ما دام لا يتعارض مع مبادئ الإسلام، وقيمه ومُثله السّامية وأحكامه. يُنظر: يحي الجبّوري، **الإسلام والشّعر**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد–العراق، ط: 1964م، ص9. ومحمد الرّابع الحسني النّدوي، **الأدب الإسلامي وصلته بالحياة مع نماذج من صدر الإسلام**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت–لبنان، ط1: 1985م، ص30.

و(الإسلامي) ويستعملهما بمعنى واحد في عديد من الدّراسات الأكاديمية[1]، لكنّ حصر فنّ الاتّجاه الإسلامي في مصطلح الدّيني غير منهجي؛ لكون مصطلح الإسلامي أشمل وأدقّ لما يُراد للدّلالة عليه.

وقد ظهرت الحاجة لأدب ذي اتّجاه إسلامي في عصرنا لأسباب موضوعيّة منطقيّة نظرًا للتّحول الكبير في الإيديولوجيّات المعاصرة، ولهذا الزّخم الّذي تضجّ به السّاحة العربيّة المعاصرة من اتّجاهات في شتّى ميادين الدّين والفكر والثّقافة، فوُجدت الحاجة الملحّة لتكوين الشخصيّة الإسلاميّة المتفرّدة بخصائصها الذاّتية من مقوّمات تتمحور حول اللّغة والدّين والفكر، والّتي لن تتأتّى إلاّ بتمثّل صحيح لهذه العناصر من منابعها الأساسيّة.

والقائلون[2] بأن وسم الأدب بالإسلاميّة يضيّق من مستوى فنّيته وإبداعه لأنّه يصبح تابعا لرؤية إيديولوجيّة ضيّقة بما يصيبه من جمود وتكرار ووعظيّة، لا يَعُون اتّسام الإسلام بالشموليّة والاعتدال والوسطيّة في الرّؤية للوجود والإنسان والحياة، بما يضمن له الاستمرار والصلاح لكلّ زمانٍ ومكانٍ، والّتي ستنعكس حتمًا على أدبه إذا وجد تمثّلاً واعيًا وعاليًا من قبل المبدعين، فهذه الأسباب منطقيّة وغير مُنكرة، والدّليل ظهور الاتّجاه الإسلامي في الأدب بوضوح في الأدب العربي المعاصر، من شعر ونثر وغيرهما.

إنّ المنظّرين لأدب الاتّجاه الإسلامي يضعون شروطًا تنبع من خصوصيّته، الّتي يجب أن لا تتأثّر بمختلف الفلسفات والحركات الأدبيّة السّائدة، فهو أدب «**يعكس خصائصه بذاته دونما حاجة إلى وصفه بصفة خاصّة بواقع الحياة الغربيّة في ميدان الفكر والأدب**»[3]، هذه الشّروط تلتزم بالمفهوم العام لهذا الأدب من حيث هو تعبير فنّي جميل عن التّصور الإسلامي للحياة والكون والإنسان وفي شتّى الميادين.

واكب ظهورَ مصطلح أدب الاتّجاه الإسلامي اختلافٌ كبيرٌ في الرُّؤى، فظهرت اتّجاهات ترى أنّه فرضٌ لمصطلح لم تُوجد بعدُ أسسُه، وهو مجرّد رؤية مستقبليّة لمفهوم لم يَكتمل نضجُه على السّاحة الأدبيّة، والموجود مجرّد اجتهادات فرديّة وآراء شخصيّة، كما يرى الباحث "مرزوق" الذي يقول إنّ هذا المصطلح «**يخصّص عموم الإسلام لصالح أدبٍ يُتوقّع حدوثه، أو ينظّره قبل أن يوجد على أرض الواقع**»[4]، فهو ينفي وجوده في الوقت الحالي، وما الموجود سوى أطر نظريّة له، وهو رأي قابل للأخذ والرد؛ فأمّا من ناحية عدم وجوده فهو ضرب من

---

[1] مثل دراسة، محمد موسوني، **مدخل إلى الشعر الدّيني الجزائري الحديث**، مجلة حوليّات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع1، 2004، ص99. و: زينب قوني، **الشعر الدّيني الجزائري القديم في القرون السابع، الثامن والتاسع الهجرية –موضوعاته وخصائصه–**، أطروحة دكتوراه، إشراف: العيد جلولي، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة–الجزائر، 2014–2015م. و: نجاة محمد عبد الماجد العباسي، **الجانب الدّيني في أدب الرافعي**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد نبيه حجاب، قسم الدّراسات العليا، كليّة اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، مكّة المكرمة–المملكة العربيّة السعوديّة، 1402هـ–1982م.

[2] ينظر البتّ في هذه القضيّة إلى: شلتاغ عبّود، **الملامح العامّة لنظريّة الأدب الإسلامي**، دار المعرفة، مطبعة الصباح، دمشق–سوريا، ط1: 1992م، ص33 وما يليها.

[3] نفسه، ص25.

[4] وليد قصاب ومرزوق بن تنباك، **إشكاليّة الأدب الإسلامي**، دار الفكر، دمشق–سوريا، ط1: 2009، ص47.

المغالاة لأنّه كان موجودًا عند ظهور الإسلام، فالمجتمع كان مسلمًا و لم يكن الحاجة لتخصيص أدبه بهذه التّسمية.

أمّا في عصرنا الحالي فصحيح كان غائبًا[1]؛ لطغيان التيّارات الغربيّة الوافدة على المجتمع المسلم، فظهر تيّار يدعو للأصالة، وللعودة إلى الأصول المكوّنة لهذا المجتمع في جميع الميادين من سياسة واقتصاد وفن، فقول الباحث "مرزوق" يحمل بعضًا من الصحّة –حسب رأيي–، لأنّه عندما نظّر "قطب" لنظريّة هذا الأدب، ودعا إليها لم تكن هناك كتابات إبداعيّة –على الأقلّ–، وبشكل ظاهر وطاغٍ تمثّل هذا الاتّجاه في الأدب العربي والعالمي الحديث ناهيك عن نقد يمثّله.

لكن منذ بروز إرهاصات هذا الاتّجاه التي اكتملت بتبنّي (رابطة الأدب الإسلامي العالميّة)[2] هذا المصطلح، انتهى السّجال[3] لصالح وجوده، وذلك لجهدها في جمع وتوحيد الكتابات الأدبيّة لهذا الاتّجاه، ودليل ذلك تنامي الكتابات الإبداعيّة حوله، والدراسات الأكاديميّة المعتبرة الّتي تناولته بالدّراسة والتّحليل.

ويمكن الاعتقاد أنّ ظهور المصطلح «**قد تمّ في مرحلة بدأ الإسلام فيها يتقدّم ليتّخذ مواقعه من الحياة المعاصرة، وليكون طرفا متوثّبًا في معركة الصّراع بين القيم وأبعاده العمليّة، بعدما مرّت مرحلة مظلمة تمثّلت في تغلّب الاستعمار الأوروبي بقيمه الصّليبيّة والماديّة على ديار الإسلام وحضارة الإسلام، وخُيّل إليه أنه استطاع أن يحسم لغة الصراع لصالحه**»[4]، فكان وجوده كردّة فعل طبيعيّة ضمن معركة الهويّة بين ثنائيّتي الإسلام والغرب.

لكنّ الأسلوب الّذي اعتمده المنظّرون الأوائل[5] لهذا الأدب –حسب رأيي– حدّ من إمكانيّة تقبّله لدى النّخبة الأدبيّة، فكانوا يعرضون آرائهم التنظيريّة لهذا الأدب مصطبغة بميول سياسيّة دينيّة، تتعارض مع ما لدى النّخبة من قناعات، لذا عُورض هذا المصطلح وهُوجم بشدّة؛ فلو أنّ هؤلاء المنظّرين عرضوا أفكارهم بتجرّد من كلّ تيّار غير أدبي لكانت دعواهم أدعى للقبول.

---

(1) وهذا باعتراف منظّريه، يقول "محمّد قطب": «الأدب الإسلامي –في صورته المتكاملة التي استعرضنا أسسها من قبل– شيء لم يوجد بعد في الإنتاج البشري!». محمد قطب، **منهج الفنّ الإسلامي**، دار الشروق، بيروت–القاهرة، ط6: 1983م، ص181.

(2) رابطة الأدب الإسلامي العالميّة، أنشئت عام 1986، في الهند، وكانت هناك ظروف موضوعيّة دعت إلى تأسيسها في ذلك الزّمان وذلك المكان، ومن أعضاء الهيئة التأسيسيّة، أبو الحسن النّدوي، وعمر الأميري، ومحمد حسن بريغش، وعبد الله الأنصاري، وأحمد فرح عقيلان، وغيرهم..، وقد أسّست عدداً كبيراً من المكاتب الإقليمية والمحليّة، من الهند حتّى تركيا، ومن إندونيسيا حتّى المغرب، وأصدرت عدداً من المجلات والدوريّات، وعدداً من الكتب. يُنظر: حلمي محمّد القاعود، **الأدب الإسلامي الفكرة.. والتّطبيق**، دار النشر الدولي، الرياض–المملكة العربيّة السعوديّة، ط1: 2007م، ص296.

(3) نفسه، ص135. فيه رد على منكري مصطلح أدب الاتّجاه الإسلامي.

(4) شلتاغ عبّود، **الملامح العامّة لنظريّة الأدب الإسلامي**، ص22.

(5) وأقصد هنا على وجه الخصوص "محمّد قطب" "عماد الدّين خليل"، فوجدت في كتاباتهم حديث عن الجهاد والسلاح والطّاغوت ... الّتي لا دخل لها من قريب ولا من بعيد في الأدب، فلو أنهم توقّفوا عند مقولة أنّه أدب التّعبير الجميل وفق التصوّر الإسلامي لما هوجمت دعواهم. يُنظر: عماد الدين خليل، **مدخل إلى نظريّة الأدب الإسلامي**، ص31–32: «ولن يعني هذا ... وجهه الجميل»، ويُنظر: محمد قطب، **منهج الفنّ الإسلامي**، ص192: "وعمر بهاء الدين الأميري شاعر سوري مسلم... وهو يحاول في هذا المجتمع الجاهلي المنحرف .. تطبيق روحه".

وقد عرّف أدبَ الاتّجاه الإسلامي العديدُ من النقّاد، باختلاف توجّهاتهم الّتي انعكست على تعريفهم لهذا المفهوم، فيرى "سيّد قطب" أنّه ليس أدب فترة زمنيّة بعينها بل هو: «**التعبير الناشئ عن امتلاء النفس بالمشاعر الإسلاميّة**»[1]، كما يعرّفه "مصطفى هدّارة": «**هو الأدب الّذي كُتب باللّغة العربيّة منذ ظهور الإسلام، سواء منه الّذي تأثّر بالإسلام أم الّذي لم يتأثر. وبعبارة أخرى: هو كلّ ما قيل عن الإسلام أو كلّ أدب ملتزم بمبادئ الإسلام منذ ظهور هذا الدّين وحتى يومنا هذا**»[2]، والحقيقة أن هذه التعريفات على الرّغم من إحاطتها بمفهوم الأدب الإسلامي إلاّ أنّها عائمة تحتاج إلى تخصيص يقوم على أسس فنيّة تنبع من خصوصيّة هذا الأدب.

ولعلّ "سيّد قطب" كان أكثر وضوحًا وقربًا وفهمًا لروح هذا الأدب حينما قال: «**إنه التّعبير عن تجربة شعوريّة في صورة موحية**»[3]، فيؤكّد على ضرورة الخصوصيّة الشعوريّة في التّجربة الأدبيّة فهو ليس أدب وعظ وإرشاد بل هو«**تعبير موحٍ عن قيم حيّة ينفعل بها ضمير الفنان، هذه القيم قد تختلف من نفس إلى نفس ومن بيئة إلى بيئة، ومن عصر إلى عصر، ولكنها في كلّ حال تنبثق من تصوّر معيّن للحياة، ومن العبث أن نحاول تجريد الأدب أو الفنون عامّة من القيم التي يحاول التّعبير عنها مباشرة، أو التعبير عن وقعها في الحسّ الإنساني. فإننا لو أفلحنا [في ذلك] لن نجد سوى عبارات خاوية**»[4]، ففي هذا التّعريف إزالةٌ لكلّ لُبس حول إحكام العنصر الإيديولوجي المُوَجِّه قبضته على هذا الأدب، دون تناسي التّصوّر الشامل العام الّذي يميّزه، كما يشدّد "نجيب الكيلاني"[5] على ضرورة الشعريّة/الأدبيّة الّتي يجب توفّرها فيه؛ فهو ليس فرضًا لتوجّه والتزام ليس نابعًا من ذات الأديب؛ فالانتصار أوّلاً وأخيرًا للأدبيّة.

وأضاف "وليد قصاب" «**إنّه تعبير فنّي راقٍ عن رؤية فكريّة يحكمها التّصور الإسلامي والمنهج الإسلامي، تُمليها عقيدة الإسلام بكل ما تُمِدُّ به الأديب من رؤى ومشاعر، وبما تقدّم له من مقاييس الحقّ والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، والعدل والظلم**»[6]، وفي هذا التعريف تقديم لأهمية الرؤية الفكرية والإسلامية على التجربة الشعوريّة للأديب.

---

[1] سيّد قطب، **في التاريخ .. فكرة ومنهاج**، دار الشروق، القاهرة، ط8: 2001م، ص28.

[2] مصطفى هدّارة، **موقف الأدب الإسلامي من المذاهب الأدبيّة المعاصرة**، مجلّة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة، مج1، ع4، سبتمبر/أكتوبر/نوفمبر 1994م، ص7.

[3] سيّد قطب، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، دار الشروق، القاهرة، ط8: 2003م، ص11.

[4] سيّد قطب، **في التاريخ .. فكرة ومنهاج**، ص11. وغير بعيد عن هذا التّعريف نجد تصوّر "محمّد قطب" لهذا الأدب في: محمّد قطب، **منهج الفنّ الإسلامي**، ص181. محمّد عادل الهاشمي، **في الأدب الإسلامي تجارب ومواقف**، دار القلم، دمشق-سوريا، دار المنارة، بيروت-لبنان، ط1: 1987م، ص13.

[5] يُنظر: نجيب الكيلاني، **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، سلسلة كتاب الأمّة، رئاسة المحاكم الشرعيّة والشؤون الدينيّة، قطر، ط1: 1407هـ، ص33.

[6] وليد إبراهيم قصّاب، **من قضايا الأدب الإسلامي**، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2008م، ص27.

ويرى "عبد الباسط بدر" أنّه كلّ أدب يتضمّن عاطفة إيمانيّة، أو يعالج قضيّة إسلاميّة معالجة إيجابيّة بشكل من الأشكال[1]، ويرى آخر: أنّه الأدب الذي يصدر عن فكرة وعاطفة صدورًا كليًا أو جزئيًّا، مباشرًا أو موحيًا، باللّغة العربيّة، عن التّصور الإسلامي المُنبثق من القرآن والسنّة للوجود، ولا يُحُدُّه مذهب أدبي، وإن أفاد من معطيات المذاهب الأدبيّة الفنيّة أو الفكريّة الّتي تلتقي مع قيم الإسلام في إنسانيّتها الأصيلة وامتدادها الزّمني[2]، فهو ككلّ أدب يقوم على فكرة وعاطفة وقضيّة يميّزه التّشبّع بروح الإسلام وقيمه والّتي تبرز في حنايا هذا الأدب، وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك اختلاف عند منظّريه[3] حول لغة هذا الأدب وعقيدة مبدعه لكنّه اختلاف لا يؤثّر على أسسه.

ولعلّ "عماد الدين خليل" أفضل من عرّفه في قوله: «**تعبير جمالي مؤثّر بالكلمة عن التّصوّر الإسلامي للوجود**»[4]، تعريف يستند إلى أساس جمالي ويلتزم بالرّؤية الإسلاميّة، فكلّ من عرّف هذا الأدب يتناول تعريفه أحد جوانب هذا التعريف، وهو أوّلاً (تعبير) أي ترجمة لما يعتمل في النفس من مشاعر وأفكار، وهو (جمالي) أي اشتراط الشعريّة الأدبيّة، ومؤثّر أي يُحدث أثرًا في نفس المتلقّي (جمالي أو فكري أو خلقي...) بالكلمة، والأدب شعره ونثره هو كلمة، عن (التصوّر الإسلامي) وهو تصوّر ينضج ويكتمل عند كل نفس مسلمة تلقّت تعاليم الإسلام بإيمان فطري راسخ، عن الوجود الذي يعيشه الإنسان ويتأثّر به ويحاوره دون أن تؤثّر هذه الإيديولوجيّة على شعريّة هذا الأدب؛ فهو ليس أدبًا مُوجَّها، بل هو فطري نابع من النفس المسلمة دون قيود أو تزييف أو مبالغة أو فرض لتقاليد أدبيّة مُسبقة، فالتّصور الإسلامي للوجود ينبع من شموليّة الإسلام لكلّ زمان ومكان وفرد، هذا الدّين الّذي جاء موافقًا لما بُنيت عليه النّفس البشريّة.

ومصطلح (الاتّجاه الإسلامي) على الرّغم من رفضه بديلاً عن مصطلح (الأدب الإسلامي) من طرف بعض منظّري[5] هذا الأدب، لكنّهم أجازوه إذا كان يصف واقع أديب معيّن يمثّل أدبه اتّجاهات متعدّدة، وقد وُجدت دراسات أكاديميّة تحمل هذا المصطلح، بيد أن جُلّها لم يهتم ببيان دقيق لهذا المصطلح، وسبب اختياره،

---

[1] عبد الباسط بدر، **المفهوم المتميّز للأدب الإسلامي**، مجلّة الأدب الإسلامي، مج7، ع25، 1421هـ، ص34.

[2] عماد الدين خليل، **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي**، دار الضّياء، عمّان-الأردن، ط1: 1421هـ-2000م، ص173.

[3] يُنظر: الاختلاف حول هذه القضيّة، عدنان علي رضا النّحوي، **الأدب الإسلامي إنسانيّته وعالميّته**، دار النحوي، الرياض-المملكة العربية السعودية، ط2: 1987م، ص117. الّذي يرى بوجوب أن يكون الأديب مسلمًا ويشاركه في هذا الرّأي "محمد حسن بريغش" في كتابه: **في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق**، مكتبة المنار، الزرقاء-الأردن، ط2: 1985م، ص34. كما يقرّر "محمّد ناصر" ضرورة إسلاميّة المبدع في كتابه: **خصائص الأدب الإسلامي**، مكتبة الضامري، السيب-سلطنة عمان، ط1: 1993. ومحمّد قطب، **منهج الفنّ الإسلامي**، ص183. حيث يتّسع لديه ليشمل الأدباء غير المسلمين.

[4] عماد الدين خليل، **مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي**، ص64.

[5] يُنظر: عبد القدوس أبو صالح، **شبهة المصطلح**، مجلّة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، المجلد2، ع8، ربيع الثاني، 1416هـ، ص4-5. ومحمد عادل الهاشمي، **في الأدب الإسلامي تجارب ومواقف**، ص23.

ومن ذلك الدّراسة المُعنونة بـــ(الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري الحديث) لـــ"أحمد العياضي"[1]، حيث أطلقت مصطلح الاتّجاه الإسلامي على نوع من الشعر الإصلاحي والشعر الثوري، والّذي يعدُّ إرهاصات لنشوئه في الشعر الجزائري.

وهناك دراسة أخرى معنونة بـــ(الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري) لـــ"محمّد مرتاض"[2]، فهي وإن كانت لم تحدّد بدقّة مفهوم هذا المصطلح، إلا أنّها كانت أقرب في تمثّله من خلال التّعرض لعدّة مفاهيم مرتبطة بالاتّجاه الإسلامي كالالتزام والصدق الفنّي والخُلُقي.

كما تُوجد دراسات أخرى أصّلت للمصطلح، فحدّدت مفهوم (الاتّجاه الإسلامي) في الشعر باعتباره لونًا شعريًّا يبرز عند الشّاعر بوعي، ويلخّصه "عبد الحافظ خليف" في قوله: «**الخطّة الإسلاميّة الّتي يرسمها الشّاعر لنفسه ويسير عليها في شعره، للدّفاع عن الوحدة الإسلاميّة، وبعث الهمم في نفوس أبنائه للذّود عن حياضه وحماية مقدّساته من العبث والهذيان**»[3]، وهو وعي يسخّر الإمكانات الفنيّة للشّاعر لخدمة هذه الخطّة.

ويفسّر "نجيب الكيلاني" الاختلاف في مفهوم هذا الأدب بقوله: «**التّنظير للأدب الإسلامي لا يثير كثير جدل في ناحية المضمون، لكنّ الأشكال الفنيّة الّتي لا تكاد تستقرّ على حال هي المشكلة، بل أكاد أقول هي العقبة التي تعترض طريق الباحثين عن نظريّة سويّة مُقنعة للأدب الإسلامي**»[4]، فلمّا كان الاختلاف حول المصطلح، فمن المعلوم أنّ أيّ مصطلح لا يأخذ صيغته النهائيّة، إلاّ بعد أن يمرّ بمرحلة زمنيّة قد تطول أو تقصر حتّى يكتسب صيغته النهائيّة وتصبح له دلالة فنيّة موضوعيّة تميّزه عن غيره من ألوان الأدب الأخرى.

ومن هنا كان أدب الاتّجاه الإسلامي[5] هو ثمرة تفاعل الإيمان والفنّ داخل الأديب المسلم، فشعريّته تتوهّج من هذا التّفاعل الفطري غير المقصود؛ بل يُلتمس ويشعر به المتلقّي؛ فالشعريّة في أيّ إبداع أدبي ذي اتّجاه إسلامي لابدّ أن تكون «**ثمرة تفاعل الخصائص الإيمانيّة للأدب الملتزم بالإسلام مع الخصائص الفنيّة؛ ذلك أنّ الخصائص الفنيّة ترفع النصّ ليكون أدبًا، والخصائص الإيمانيّة ترفعه ليكون أدبًا إسلاميًّا، ويتمّ هذا التّفاعل في ذات**

---

[1] أحمد حمو العياضي، **الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري الحديث**، رسالة ماجستير، إشراف: مصطفى عبد الشّافي الشوري ومحمّد يونس عبد العال، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1412هـــ-1992م.

[2] محمد مرتاض، **الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري الحديث**، مجلة المنهل، مج53، ع493، رجب 1412هـــ - يناير 1992.

[3] عبد الحافظ عبد المنصف خليف، **الاتّجاه الإسلامي في شعر إسماعيل بخيت**، مجلّة كليّة التربية، جامعة عين شمس، مصر، مج17، ع2، 2011، ص267. عطا الله رجا محمد الحجايا، **شعر الاتّجاه الإسلامي في الأردن –دراسة موضوعية فنية- (1967-1994م)**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد أحمد المجالي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 1418هـــ-1997م.

[4] نجيب الكيلاني، **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، ص19.

[5] وتجدر الإشارة إلى أمر دقيق يتعلّق بأدب الاتّجاه الإسلامي ككل وفي الشعر على وجه الخصوص؛ فكما أنه ليس كلّ أدب يستعمل المصطلحات الصوفيّة يُعدّ أدبا صوفيًّا أو يعدّ صاحبه متصوّفا، فإنّه ليس كلّ شاعر يستعير المصطلحات الإسلاميّة يُعدّ شعره إسلاميًّا، إن لم يكن شعره يتوهّج بالرّوح الإسلاميّة الّتي تلقي بظلالها على المعنى والتّركيب والصّورة.

الأديب الشّاعر في داخله في فطرته»[1]، دون ضرورةٍ لانخراطه ضمن اتّجاهات مُمنجهة تُملى عليه وتُحاصره.

وعلى الرّغم ممّا أسّسه "قطب" في إطار نظريّة الأدب الإسلامي من انسجام بين المنحى الخلقي والمنحى الجمالي إلاّ أنّ بعض النقّاد[2] رأى الضّعف عند كثير من شعرائه في المؤدّى الفنّي وأنّ الشعراء لم يلتزموا بنظريّة "قطب" في نتاجهم الشعري الّذي يسوده الضّعف، وهو رأي منصف يظهر للمستقرئ للنّتاج الشعري للكثير من الشعراء؛ لكن لا يمكن تعميمه لكون هذا اللون من الشعر على الرّغم من توافر أصوله منذ عصر صدر الإسلام إلا أنّ عودته المحتشمة في منتصف القرن العشرين لازالت في إطار التبلور وإعادة الصّياغة، على الرّغم من نضجه عند العديد من الشعراء المعاصرين.

وإذا أردنا تتبّع الاتّجاه الإسلامي في الشّعريّة الجزائريّة فإنّنا نجد بدايةً أنّ الشّعر الجزائري الحديث مرآةً لهموم الشعب وقضاياه، لذا تأثّر بما مرّ به من أحداث تاريخيّة، فمنذ احتلال فرنسا للجزائر وما مارسته من **«خنق الحرّيّات، وكمّ الأفواه الوطنيّة، وسلك سياسة البطش والدّمار»**[3]، نزع الشّعر والشّعراء إلى العزلة والانطواء والاعتصام بالمساجد والزّوايا الّتي ظلّت **«مراكز ثقافية يهرع إليها المتعطّشون للثقافة العربيّة الإسلاميّة»**[4]؛ فظهرت المدائح النبويّة و**«اتّجه الشّعراء إلى التّقرّب إلى الله، وإلى مدح الأولياء الصّالحين، والتغنّي بالتقوى ونعيم الآخرة»**[5]؛ فكان الشّعر الّذي قيل طوال هذه الفترة؛ أي منذ احتلال الجزائر وحتّى مطلع القرن العشرين، شعرًا ذا صبغة دينيّة –على الأعمّ الأغلب–.

يقول "محمّد صالح ناصر": **«وقد اصطبغت هذه الأشعار بنوعيّة الثّقافة الّتي كانت تُزاول في هذه المراكز، وهي ثقافة تدور في فلك العلوم الشرعيّة غالبًا، وانحصر هذا الشّعر نتيجة تعلّقه بالزّوايا والمساجد في الأغراض الدّينيّة، فتشابهت نصوصه، فإذا هي من لون واحد، وإذا هي في الأغلب الأعمّ تتّجه إلى مدح المشائخ والكبراء، والتّغني بمآثر الأولياء والصّالحين، والتّغزل في الذّات الإلهيّة، والتّوسّل بمدح الرّسول –ﷺ– وآل البيت، وغيرها من الموضوعات الّتي لا تخرج عن هذا النّطاق الصّوفي الدّيني، إلى حدّ جعلت الشّعر الدّيني النّافذة الوحيدة الّتي بقيت للأدب العربي في الجزائر، يتنفّس منها. وقد وجد الشّاعر الجزائري في الدّين –باعتباره قوّة حفظت للشعب**

---

[1] عدنان علي رضا محمد النحوي، **قراءة في قصيدة مهرجان القصيد أو الأدب الإسلامي**، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض–المملكة العربية السعوديّة، ط1: 2006م، ص64.

[2] يُنظر، نبيل قصاب باشي، **المؤدّى الفنّي في الشعر الإسلامي بين التّنظير والتّطبيق**، مجلّة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة، الرّياض–المملكة العربية السعودية، مج20، ع77، 1434هـ–2013م، ص4 وما يليها.

[3] عبد الله الرّكيبي، **دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث**، الدار القوميّة للطّباعة والنشر، مصر، (د.ت.ط)، ص11.

[4] عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا.. وأنواعا، وقضايا.. وأعلاما)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2: 2009، ص11.

[5] عبد الله الركيبي، **دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث**، ص12.

عقيدته- ملاذه الّذي يلتجئ إليه، ووجد في التّصوف راحة من الظّلم الّذي عمّر البلاد»[1]، لذا تُعتبر القصيدة الدّينيّة بسماتها التّقليديّة مظهرًا من مظاهر الشّعر الجزائري في مسيرة تطوّره التّاريخيّة، وشكلاً من أشكال قصيدة الاتّجاه الإسلامي.

ولكن منذ مطلع القرن العشرين تحرّر الشعر من الصّومعة والمسجد لينطوي على نفسه، و«**يغلق على نفسه الباب، وينظر إلى الحياة من زاوية خاصّة، هي: زاوية الذّات المحرومة والنّفس المكبوتة، فقد اتّجه الشعراء – في هذه الفترة- إلى أنفسهم يبحثون عنها، كما اتّجهوا إلى الزّمان والدّهر يحمّلونه ما يقاسون في هذه الحياة من شقاء وعذاب، وما يلاقونه من صدود وحرمان**»[2]، فنلحظ أنّ الرّؤية الإسلاميّة صارت مشوّشة في هذه الفترة، فبعدما كان الشعر –قبل ذلك- مرتبطًا بمظاهر دينيّة تقليديّة الّذي أدّى إلى بروز شعر المدائح الدينيّة والصوفيّة، تحرّر منها لينطوي على نفسه في غياب وعي إسلامي ورؤية إسلاميّة بسبب الجهل الّذي كرّسه المستعمر في المجتمع الجزائري، لذا بدا كلّ ذلك واضحًا لكون الشعر الجزائري -كما أسلفنا- مرآة للشعب.

ومثال ذلك الشاعر "الأمين العمودي" يرى الدهر سبب همومه، هو الّذي يقف في طريقه ويسدّ في وجهه أبواب الفرج: (من البسيط)

نفسي تريد العلا والدهر يعكسها * بالقهر والزجر .. إن الدهر ظلام**

إن الزمان سطا عني بسطوته * كما سطا عن ضعيف الوحش ضرغام**[3]

إلا أنّ ذلك لم يكن مطّردًا عند جميع الشّعراء؛ بل كان منهم من تكوّنت لديه رؤية إسلاميّة واضحة، كما هو الحال عند الشّاعر "المولود بن الموهوب" يقول: (من الهزج)

ألا يا قوم ما الإسلام هذا * ودين الله ربّ العالمينا/ أتى الإسلام يأمرنا بعلم *** وسعي .. في المنافع ما حيينا/**

وجمع بين دنيانا وأخرى * تدبّر قول خير المرسلينا**[4]

أما من النّاحية الأدبيّة لهذا الشعر يقول "عبد الله الرّكيبي": «**والحقيقة: أنّ الشعر بعد أن كسر ومزّق حدود الذّات الضيّقة ليتحدّث في مسائل جوهريّة، لم يعمد إلى الأسلوب الأدبي الّذي يحرّك النّفس ويغذّي العاطفة، إنّما عمد إلى أسلوب الوعظ والإرشاد، وهو الأسلوب الّذي طغى على شعرائنا في أغلب الأحيان**»[5]، ويخالفه في هذا هذا الرّأي "محمّد صالح ناصر" حيث يقول: «**تتحامل بعض الدّراسات المعاصرة –لأسباب مختلفة- على الشّعر**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)**، المتصدّر للترقية الثقافيّة والعلميّة والإعلاميّة، الجزائر، ط3، (د.ت.ط)، ص 19. وينظر أيضا: عبد الله الرّكيبي، **الشعر الدّيني الجزائري الحديث (الشعر الدّيني الصّوفي)**، ج1، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ت.ط)، ص9، المقدّمة.

[2] عبد الله الركيبي، **دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث**، ص 12.

[3] حفناوي قصير، **الأستاذ الأمين العمودي حياته ونشاطاته المختلفة**، سلسلة أعلام سوف1، ط: 2008، ص85.

[4] عبد الله الركيبي، **دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث**، ص14.

[5] نفسه، ص14.

الجزائري الحديث، مجرّدة إيّاه من كلّ قيمه الفنيّة والمعنويّة، وقد ينصبّ الهجوم بصفة خاصّة على الشّعر المكتوب قبل الاستقلال، لاسيما العمودي منه، دون النّظر العميق في نصوصه، وظروفه، بل دون التّمييز بين نماذجه الجيّدة والرّديئة، في أحكام مستعجلة مرتجلة، لا يخفى ما فيها من جحود وتنكّر، لجزء من تراثنا الفكري والأدبي»[1].

والحقيقة أنّه لا يمكن الانتقاص من قيمة شعر تلك المرحلة لأنّه كان مصوّرًا للظّروف والمآسي الّتي كانت تكتنف الشعب الجزائري، وكان الشّعراء يصوّرون ذلك بكلّ صدق وإن كانت أدواتهم التّعبيريّة بسيطة، ويُعزى ذلك للعزلة الّتي فرضها المستعمر الفرنسي عليه منعته من مواكبة الجديد.

وقد شهدت بداية القرن العشرين أحداثًا كبيرة منها الحرب العالميّة، وإخلاف فرنسا وعودها للشّعب الجزائري، الّذي أدّى لظهور الحركات الوطنيّة والإصلاحيّة، فـ«**جاء الشعر ليكون صدًى معبّرًا عن كل هذا، دون أن يرتبط باتّجاه معيّن، ودون أن يكون بوقًا لهذا أو ذاك إنّما جاء ليكون مسجّلاً أمينًا لأماني الشّعب وآلامه، وليقول كلمته، وكلمة الشعب، لا ينافق هذا ولا يجامل الآخر**»[2]، ويتّفق[3] جلّ من درس تطوّر الحركة الأدبيّة في الجزائر على أنّ بدايتها إنّما ترتبط ببداية الحركة الإصلاحيّة، و«**أنّ الحداثة في الشعر الجزائري بمفهومها الصّحيح، إنّما تبدأ في هذه الفترة لا قبلها**»[4]، يقول "ابن باديس": «**هذه الحركة الأدبيّة ظهرت واضحة من يوم أن برزت جريدة (المنتقد)، عرفت الجزائر من أبنائها كُتّابا وشعراء ما كانت تعرفهم من قبل**»[5]، ومن هنا نلحظ أنّ بوادر الانتقال من الشعر الدّيني إلى تبنّي رؤية إسلاميّة في الشّعر الجزائري الحديث، كان عن طريق الشعر الإصلاحي، وكمثال عن ذلك مقطوعة للشاعر "رمضان حمود" يقول فيها: (من المتقارب)

نهوضًا نهوضًا بني جلدتي * إلام نعيش بطيّ الخبر؟/ أرى الشرق يسعى لحتفه *** إذا نبذ الدّين ثمّ كفر/**

فيا ربّ عجّل بفتح مبين * وإلا بموت كريم يسر**[6]

كما برز مفهوم القوميّة الإسلاميّة لدى الشاعر "عمر بن قدور" «**إذ نلمس في قصائده عناية خاصّة بالنّاحية العقائديّة، إلى جانب ما نلحظ في شعره من تحسّن في الشّكل، تجلّى في سلامة اللّغة واستقامة الوزن وصدق العاطفة**»[7]، ومهما يكن من ضعف مستوى الشعر في تلك الفترة المظلمة من تاريخ الجزائر الّتي سبقت الحرب

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925–1975)**، ص7، المقدمة.

[2] نفسه، ص18.

[3] يُنظر، عبد الله الرّكيبي، **الشعر الدّيني الجزائري الحديث**، ج1، ص30، ص 484، أيضا: أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري**، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط: 1966م، ص32.

[4] محمد صالح ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925–1975)**، ص 30.

[5] عبد الحميد بن باديس، **مجلة الشهاب**، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1: 2001م، مج6، فيفري 1930، ص28.

[6] محمّد صالح ناصر، **الشعر الجزائري من الرّومانسيّة إلى الثّوريّة (1925–1962)**، المتصدّر للتّرقية الثّقافيّة والعلميّة والإعلاميّة، الجزائر، ط: 2013، ص151.

[7] محمد صالح ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925–1975)**، ص26.

العالميّة الأولى، فإنه كما يقول "أبو القاسم سعد الله": «**الشعر مهما كان يبدو حالكًا ضعيفًا، فإنّه يمثّل تلك الفترة أصدق تمثيل**»[1]، فالصّدق في النّقل والتّصوير هو المُعوّل عليه في الأدبيّة.

واستمرّت الرّؤية الإسلاميّة في التّشكل والتّبلور في الشعر الجزائري بداية مع ظهور الشّعر الإصلاحي، وما تلا تلك الفترة من أحداث وتطوّرات، فـــ«**كثر ذكر الدّين الإسلامي في الشّعر الجزائري وخصوصًا العربيّ منه، وكانت فكرة الجهاد والاستشهاد في سبيل جزائر عربيّة وإسلاميّة، شعار المناضلين**»[2]، ويرى "محمّد صالح الجابري": «**وممّا يسجّل لهذا الشّعر من الميزات النّادرة أنّه انطلق من بداياته قوميًّا عربيًّا إسلاميًّا، وكان شعراؤه يستجيبون بسخاء واندفاع لكلّ الأحداث والمواقف المغربيّة والعربيّة والإسلاميّة، ويؤكّدون هذا الاتّجاه قبل تأكيدهم الخصوصيّة الجزائريّة والوطن الجزائري**»[3]، هذه النّزعة الّتي اُستُغِلّتْ في التّحضير للقيام بالثّورة الّتي كانت كانت ذات بعد وطني قومي إسلامي، وكان الشّعر خير داعٍ إعلامي لها، وفي هذه المرحلة امتزج السّياسي بالديني بالاجتماعي بالثّقافي، لأنّها كانت معركة هويّة قبل أن تكون معركة أرض، لهذا نجد بروز الاتّجاه الإسلامي بوضوح في شعر هذه المرحلة، نظرًا لنشأة الشعر الجزائري الحديث في أحضان الإصلاح، على الأعمّ الأغلب، الّذي ارتبط بمقوّمات الأمّة وعلى رأسها الدّين الإسلامي كما فهمه وتلقّاه روّاد الإصلاح بعيدًا عن انهزاميّة وجهل وضلالات التّصوّف، وغيرها من التيّارات الفاسدة الّتي كانت تعين الاستعمار في القضاء على مقوّمات الشعب.

وكان شعر "مفدي زكريا" في الثّلاثينيّات، و"محمد الأخضر السائحي" في الأربعينيّات، و"صالح خرفي"، و"صالح خباشة" وآخرين من شعراء مرحلة الثورة، من أبرز من ظهرت لديهم هذه النّزعة فكان شعرهم «**صورة للأخلاق العربيّة الإسلاميّة بدعوته للنّخوة، والثّأر، والاعتزاز بالنفس، والتّحرّر من المستعمر**»[4]، يقول "مفدي زكريا": (من مجزوء الهزج)

فلسنا نرضى الامتزاجا * ولسنا نرضى التّجنيسا/ رضينا بالإسلام تاجًا *** كفى الجهّال تدنيسا/**
فكل من يبغي اعوجاجًا * رجمناه كإبليسا**[5]

وإذا وصلنا إلى تاريخ استقلال الجزائر نجد أغلب التّيارات الشعريّة قد خفتت لخفوت صوت الشعر عمومًا، لأنّ الملهم له —وهي الثّورة– قد غاب، فهذا التّاريخ يُعتبر «**فاصلة حضاريّة كبرى في حياة الإنسان الجزائري**»[6]، فعوض أن تكون الحرّيّة وحيًا للشّعراء، وأن يكون الشّعر رسالة لبناء الجزائر الجديدة حدث النّقيض، فسكنت

---

(1) أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، ص30.

(2) نور سلمان، **الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتّحرير**، دار الأصالة، الجزائر، ط: 2009، ص246–248.

(3) محمد صالح الجابري، **الأدب الجزائري المعاصر**، منشورات السهل، الجزائر، ط: 2009، ص34–35.

(4) نفسه، ص35.

(5) مفدي زكريا، **اللّهب المقدّس**، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الرغاية–الجزائر، ط: 2007م، ص90.

(6) عمر بوقرورة، **الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث (1945–1962)**، منشورات جامعة باتنة، باتنة–الجزائر، (د.ت.ط)، ص6.

الأصوات وخفت بذلك صوت الشّعر بمختلف تيّاراته، يقول أحد النقّاد: «**كنّا نتوقّع من جيل الروّاد أن يواصلوا عطاءاتهم ليسجّلوا لنا إنجازات ما بعد الاستقلال بروح متأنّية بأدوات فنيّة مكتملة، ولكن المراقب للحركة الأدبيّة في هذه الفترة يلاحظ أن هؤلاء الشّعراء انسحبوا من السّاحة الأدبيّة أو كادوا**»[1]، وهو رأي يكاد يُجمع عليه جلّ النقّاد والدّارسين.

لقد كان الشعر الجزائري في عهد الاستقلال (استرجاع السّيادة) أحوج ما يكون للعودة إلى هويّته الحضاريّة في ظلّ التّأزّم الّذي خلّفه الاستعمار، لأنّ «**من أهداف النص الشعري في هذه الحالة أن يترجم عن وعي رسالي**»[2]، لكنّ النقد العربي المعاصر ككلّ يبتعد عن الرساليّة لاعتقادهم أنّها تحدّ من أدبيّة النص، فالنقاد «**لا يتحدّثون عن المشاعر والأحاسيس وعن الإيجابيّات الفكريّة وعن الأفكار أو الشخصيات العظيمة، إنّما غدت لغتهم زاخرة بالمصطلحات والمفردات الطنّانة**»[3]، وإذا أردنا أن يكون الشّعر دافع تغيير ورسالة إصلاح فمن غير الممكن تجريده من رسالته الحضاريّة الدّاعية للتّمسك بهويّتنا العربيّة الإسلاميّة، فالعلاقة بين «**الشّعري والتّاريخي (الحضاري) هنا إيمانيّة، إذ تحكمها سنن الإسلام الّتي لا يكون التّاريخ فاعلاً إلاّ إذا مرّ من خلالها**»[4]، فلو نظرنا للشّعر الّذي قيل قبل الاستقلال، لوجدناه خير دافع للتّغيير ولتعبئة الشّعب الّذي قام بثورة عظيمة خلّدها التّاريخ، وانتزع بها حريّته وكرامته.

لكنّ المُلاحظ لتجربة شعراء الاستقلال يجد غياب هذا الدّافع الذي أسماه "عمر بوقرورة" (الثّابت الغائب) ويقصد بالثّابت «**العامل المشكل لهويّة الوطن في أبعادها الحضاريّة الخاصّة، والمُؤازر لها على التّماسك والسّلامة والسّير الحسن المفضي إلى الخير، والثّابت هنا لا يخرج عن العقيدة الإسلاميّة المؤيّدة بلغة خاصّة، وبوطن ذي ثوابت جغرافيّة وتاريخيّة وحضاريّة معيّنة، وبالثورة التحريرية الكبرى 1954 كفعل إيجابي وبالشهيد كنموذج رائع لا تكون القدوة إلا به، أمّا الغياب فنعني به ما يتعلّق بالفعل القسري القهري الذي أنجزه أناس فضّلوا السّلبي حين زوّدوا بإطار حضاري مشبوه جعلهم يكونون خارج دائرة الثّابت**»[5]، وبهذا الأخير يشير إلى السّياق الفكري الّذي حكم مرحلة الاستقلال (استرجاع السّيادة).

لكنّ الشّعراء الّذين يمثّلون الاتّجاه الإسلامي لم يستسلموا لهذا السقوط؛ بل دعوا إلى تجاوزه في ظلّ الرّؤية الإسلاميّة الّتي يكتمل فيها الوطن بالإسلام وما يمثّله من هويّة حضاريّة، «**فجاءت القصيدة عندهم نموذجًا خاصًّا**

---

[1] شلتاغ عبّود شرّاد، **حركة الشعر الحرّ في الجزائر**، المؤسّسة الوطنيّة للكتّاب، الجزائر، ط: 1985م، ص78.

[2] عمر بوقرورة، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغيّر الحضاري**، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، (د.ت.ط)، ص63.

[3] نفسه.

[4] نفسه، ص71.

[5] نفسه، ص74.

يحكمه منطق الرّفض الإيجابي الّذي يحيلهم إلى تجاوز الواقع والبحث عن صيغ الإيجاب الّتي تؤهّلهم للحياة»[1] ومن هؤلاء الشعراء نجد "مصطفى الغُماري" و"محمّد بن رقطان" و"جمال الطّاهيري" ومجموعة من شعراء الثّمانينيات الّذين حاولوا كتابة «**قصيدة ذات منحى رافض آمل، إذ يبدو فيها غياب (النحن) وضموره من خلال ضمور الفعل الإيجابي الّذي أنجزه في زمن الثّورة التّحريريّة، وبالعكس (فالأنا) يبدو قويًّا لا يتقوقع ولا يستسلم، بل هو الرّافض الباحث عن الأمل أو الفعل الإيجابي الّذي سيأتي دون شكّ**»[2]، ذلك هو الإيمان الّذي يسند المسلم في الأزمات الّتي سببها غياب العقيدة الإسلامية المكوّن الأساسي لهويّة المجتمع، فما الموجود سوى شعارات زائفة يستعملها السّاسة للّعب بعواطف الجماهير، لكنّ الشّاعر الّذي تحمّل عبء الرّسالة لابدّ أن يتجاوز الواقع المرير بحثًا في الأفق عن غد أفضل، الّذي لن يكون بدون العقيدة الإسلامية، فيتحوّل هذا الإيمان إلى قوّة فاعلة للتّغيير،كما عند "جمال الطّاهيري" الّذي فوّض للشّاعر في ذاته وغيره قيادة الجيل: (من مجزوء الطّويل)

أنا قائد الجيل أصحبه إلى النور بعد حياة الظلمة/ أنا كاشف الزيف أفضحه لأدفع بالحق نحو القمة[3]

فما بنته الثورة وكفاح المستعمر من صمود ورفض للاندماج لدى الجزائري مدّة قرن وأكثر يراه الشّعراء يتهدّم في لمح البصر، يقول "محمد بن رقطان" في مقدّمة ديوانه (الأضواء الخالدة): «**..من هذه المنطلقات تبتدئ مجموعة القصائد، وإليها تنتهي انطلاقًا من حاضر أمّتنا المجاهدة، وما يتهدّدها اليوم من أخطار داهمة، وتحدّيات سافرة تستهدف في نهاية المطاف تجريدها [من] قيمها الخالدة الّتي تحصّنت بها في أحلك الظّروف**»[4]، يقول (من الكامل): **وا خيبتي رحل الشروق ونحن في دنيا الضياع نغالب الطوفانا !/ نسعى ونبحث عن ملامح أمسنا عبا تزيغ عن الدروب خطانا/ وتظل تقذفنا العواصف هكذا وإلى النهاية لم نجد مسعانا**[5]

إنّ هؤلاء الشّعراء يمثّلون البداية المؤسّسة للاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري المعاصر، الّذي مضى يؤسّس اتّجاهًا قوامه الوطن، والعقيدة، والبطولة الغائبة، بعيدًا عن التيّارات المختلفة الّتي أسهمت في تشكّلها متغيّرات ثقافيّة وحضاريّة، دفعت هؤلاء الشّعراء إلى الاحتماء بهذه المقوّمات ليكون فنّهم رسالة للتّغيير أو الصّمود بأقلّ درجة، وفي سبيل ذلك تمّت صياغة رؤيتهم وفق ثنائيّة: (الماضي البطولي/المستقبل الحالم)؛ ماضٍ بطولي بحركة الإصلاح وتضحيات الشهداء، وفي ذلك يقول "نور الدين درويش": (من البسيط)

يا أيها البطل المفقود في الظلم * يا راحلا في المدى يا غصة بدمي/ ليلاك حلم وكابوس يعذبنا * ماذا سيحدث لو عشنا بلا حلم/

---

(1) عمر بوقرورة، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغيّر الحضاري**، ص88.

(2) نفسه، ص88-89.

(3) نفسه، ص93.

(4) محمّد بن رقطان، **ديوان الأضواء الخالدة**، مطبعة البعث، قسنطينة-الجزائر، ط: 1980م، مقدّمة الدّيوان.

(5) نفسه، ص64.

تأبى المسافة أن تأتيك طائعة * فهل بوسعك أن تجري بلا قدم**[1]

والأمر ذاته يُقرأ في شعر: "محمد شايطة"، و"عبد الوهاب زيد"، و"عقاب بلخير"، و"حسين زيدان"، و"ياسين بن عبيد"، و"سويعد صالح"، و"يوسف وغليسي"، فنجد تلك الحساسيّة الشعريّة المنفعلة بحنين إلى نموذج غائب ومستقبل حالم، الّذي لن يتم إلاّ بالعودة للعقيدة الإسلاميّة في كلّ مجالات الحياة، يقول "سويعد صالح" (من الكامل): **لن تطفئوا النور المشعشع في الزنابق والربى ... هذي الحبيبة بمحمد**[2]

وهذا لن يتم إلاّ بإعادة بناء وعي الأمّة يضافره الفعل المنبثق عن هذا الوعي، والقرآن أوّل منبع يستمد منه البناء أسسه (من الكامل): **أبحر في الغربة أهازيج بدر ... قرآني رمز يقيني ... أمضي هازئا بالعواصف والأنواء**[3]

ويمكن أن نميّز بين ثلاث اتّجاهات في الاتّجاه الإسلامي في الشّعر الجزائري المعاصر الّتي مثّلها نتاج مجموعة من الشّعراء الّذين سلكوا هذا الاتّجاه هي:

اتّجاه إسلامي إصلاحي: مثّله الشّعراء الشّيوخ الّذين قادوا حركة الإصلاح بقيادة (جمعيّة العلماء المسلمين)، ومن بينهم[4]: "محمّد العيد آل خليفة"، و"أحمد سحنون"، و"السعيد الزاهري"، و"رمضان حمود"، و"عمر بن قدور"، وغيرهم. فكان هؤلاء الشّعراء ذوي مرجعيّة عربيّة إسلاميّة نسجت جلّ أشعارهم، ومنهم قد عاصر الاحتلال بظلمه وجهاد الثّورة الّتي خلّصت الجزائر من الذلّ والاستعباد، ومرحلة الاستقلال (استرجاع السّيادة) وما حدث من شرخ وتناقض في جميع النّواحي انعكس على تنوّع القصيدة الجزائريّة وتشكّلها في ظلّ مذهبيّات مختلفة، بما دفع بهؤلاء الشّعراء إلى التترّس بالعقيدة الإسلاميّة في محاولة للإنكار والتّغيير، ثمّ الصّمود في وجه هذه التّغيرات المُفجعة.

فهؤلاء الشّعراء لم تنته غربتهم الرّوحيّة على الرّغم من استقلال الجزائر، لكون الثّورة لم تحقّق آمال الشّعب، وما الاستقلال سوى صورة مشوّهة عرجاء، وصورة الجزائر العربيّة المسلمة الّتي طالما حلموا بها تحطّمت بعد الاستقلال، فهذا "أحمد سحنون" ينعى رجال الإسلام ولغة القرآن الّذين غيّبهم السّاسة: (من الكامل)

تبّا لدنيا ترفع الأنذالا * وتحارب العظماء والأبطالا/ وتبارك المتلوّنين وتحتفي *** بالخائنين وتكرم الجهّالا**[5]

فخفّف الشّعراء الإصلاحيّون من الرّوح الثّورية ليتحوّل شعرهم إلى محاكمات حضاريّة للحاكم المستبدّ والشّعب المنهزم، فهذا "محمد العيد" يحذّر الحاكمين الّذين فهموا الاستقلالَ منحة ماديّة، وأنّ تضحيات الشّهداء شعارات تُرفع عند الحاجة، يقول: (من الخفيف)

---

(1) نور الدين درويش، **السّفر الشّاق**، رابطة إبداع، الجزائر، ط1: 1992م، ص58-59.

(2) صالح سويعد، **الأعمال غير الكاملة**، منشورات الأوراس، الجزائر، ط: 2007، ص26.

(3) عبد الله عيسى لحيلح، **غفا الحرفان**، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط: 1986، ص7.

(4) عبد الله لطرش، **الاتّجاه الإصلاحي في الشعر الجزائري الحديث**، مجلّة اللّغة العربيّة، الجزائر، مج17، ع34، 2015، ص159.

(5) أحمد سحنون، **الدّيوان**، ج1، منشورات الحبر، الجزائر، ط2: 2007م، ص255.

إنّ ذكرى الشّهيد أرفع من أن * ترفعوها بالصّخرة الصمّاء / فأقيموا لهم تماثيل عزّ في *** قلوب ثوريّة الأهواء/ واخلفوهم بالصّدق في *** خدمة الشّعب وفي أهلهم وفي الأبناء** [1]

هذا من ناحية المضمون، أما من الناحية الأدبيّة، فقد امتازت لغتهم وأسلوبهم بالوضوح والسّهولة لكونهم في مقام مخاطبة المجتمع المضطهد المغلوب على أمره، فليسوا بحاجة ترفيهيّة للارتفاع بالمستوى الفنّي، فالشّعر عندهم هو أداة إصلاح، ولأنّه شعر يعبّر عن **«الذّات المستلبة من خلال المواجهة الحضاريّة والثّقافيّة الّتي لم يكن ليُوفَّر لها سلاح الكتابة، ولّما يتمكن بعد من السّلاح الحقيقي لتحرير هذه الذّات من الاستعمار»**[2]، وجلّ ما **«كان يمهّد له هذا الشّعر هو تهيئة النّفوس والمشاعر والعقول كي تُفيق من الغفوة، وتفتح بصيرتها على الواقع المرير وتنقم عليه، وتباشر بنفسها واجباتها في التّحرير»**[3]، وبذا يكون الإبداع **«ألسنة لهذا الشعب تتحدّث باسمه وتدافع عنه»**[4]، كما أنّ لتأثّرهم بمدرسة الإحياء التقليديّة[5] أثر في تكوينهم الشّعري، وغياب جانب التّصوير في شعرهم وسمه بالضّعف، كما يقول "محمّد ناصر": **«قد لا يكون من قبيل التعجّل في الحكم القول، بأن الجانب الفنّي في الشّعر الجزائري في هذا الاتّجاه ظلّ في الأغلب الأعمّ ضعيفًا، وأنّ ضعفه يرجع أساسًا إلى ضعف عنصر التّصوير فيه»**[6]، لذا فإنّ تواضع إمكانات هذا الاتّجاه الفنيّة تضافر لتكوينها عدّة عوامل داخليّة نابعة من محنة الفرد الجزائري، وخارجيّة بتأثير حركة الإحياء المشرقيّة.

اتجاه إسلامي ثائر: أبرز من يمثّله "مصطفى الغماري"، و"محمد بن رقطان"، و"جمال الطّاهري"، و"عبد الله عيسى لحيلح"، وشعراء هذا الاتّجاه استيقظوا بعد الاستقلال ليجدوا أنّ البلاد جعلت حضارة الغرب لها دثارًا، وعلى جيل نسي قصّة الكفاح وحجم التّضحيات، لينغمس في الهوى والملذّات وقد ضاعت إسلاميّته، هذا الجيل الّذي يصفه "الغماري" بأنه غارق في الوحل: (من البسيط)

ونحن في فراغنا المحيط / من إندونيسيا إلى المحيط / ننام ونصحو على البضاعة / لترتع الأطماع في الوضاعة / نهب لكن لهوى البطون / وشهوة ملتاعة الجفون! [7]

يصوّر الشّاعر خيبته بواقع الاستقلال المُشوّه، فالإنسان المسلم القويّ غائب، والحاكم يمارس غطرسته في تجهيل الرّعية، والمثقّف منعزل أو مُروّض، فـ**«الشاعر يُفترض فيه أن يكون حرًّا لا يسمع إلاّ صوت الدّاخل، ولا يشعر إلاّ بما تمليه عليه قيمُه بعيدًا عن التّزلف والمدح واصطياد المكافآت المشبوهة، لكنّ الواقع يؤكّد ذلك، فبعض**

---

[1] محمّد العيد آل خليفة، **الدّيوان**، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ط: 2010، ص397.

[2] عبد القادر رابحي، **المقولة والعرّاف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، دار القدس العربي، وهران-الجزائر، ط: 2016، ص26.

[3] محمد صالح الجابري، **الأدب الجزائري المعاصر**، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1: 2005، ص67.

[4] محمد الطمّار، **تاريخ الأدب الجزائري**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت.ط)، ص389.

[5] ينظر، صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 1984، ص338.

[6] محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث**، ص426.

[7] مصطفى الغماري، **قراءة في آية السيف**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1983، ص26.

الشّعراء رضوا بأن يكونوا بوقًا أمينًا للسّلطة»[1]، ونلحظ تحّرر شعر هذا الاتّجاه من القيود التقليديّة للقصيدة العربيّة، بالتّحرّر من النّموذج العمودي، وكتابة الشعر الحرّ إلى جانب العمودي، كما كان هناك تجديد في اللّغة والمعجم والصّورة، من خلال تجديد النّظرة إلى الشّعر فجاء شعرهم مواكبًا للحداثة، فبرزت الجِدّة في التّعامل مع اللّغة، والتّفرد في المعجم، والتّجديد في تشكيل الصّور.

اتّجاه إسلامي صوفي: وشعراء هذا الاتجاه استعانوا على قسوة الواقع بالبحث عن فضاء روحي علوي لملامسة الضّياء والرّاحة والانتشاء، سببه الحنين إلى عالم إسلامي ملؤُه الطّهر والنّقاء، وأبرز من مثّله "ياسين بن عبيد"، و"عبد الله العشّي"، و"عثمان لوصيف"، و"عبد الله حمّادي" وغيرهم.

فانسحاب الشّعراء وانطوائهم عقب استقلال الجزائر كان بسبب ظروف ما بعد الاستقلال الصّادمة للكثير منهم، لكنّ البعض يرجعُ لذلك لسبب نفسي بحت وهو **«فقدان التّحدّي بعد انهزام الخصم، وهو المستعمر الفرنسي الّذي كان الشّاعر الجزائري يكتب ليتحدّاه وليعبّر عن صموده، وصمود شعبه»**[2]، وعن هذا يقول الشّاعر "أحمد الغوالمي": **«إننا كنا نهاجم به (أي الشعر) الدخيل وأذنابه، أما اليوم فلم نجد ما نحاربه»**[3]، لكنّ شاعرًا مثل "مفدي زكريا" يعزوهُ إلى سوء خلف الثّورة العظيمة: (من الخفيف)

أنا حطّمت مزهري لا تسلني ** وسلوت ابتساماتي لا تلمني/ غاض نبع النّشيد وانقطع الو..* حي وضاع الغنا وأعفى المغنّي/**
أنا إن كنت شاعر الثّورة * الكبرى فإني بخلفها لا أغنّي**[4]

فكانت الفترة الممتدّة بين (1962–1968) فترة ركود ثقافي واضح، تعدّدت أسبابه بين غياب الدّافع –الثّورة–، وبين توجّه الشّعراء الروّاد إلى الحياة العمليّة الأكاديميّة، وبين الظّروف السياسيّة الّتي عصفت بالجزائر عشيّة الاستقلال من تناحر على الكرسي ... إلخ.

فالشّعر الجزائري في هذه الفترة لم يكن يعكس واقع الجزائر، ذو بنية فنيّة ضعيفة ذات **«معجم شعري ضيّق، جرّدها من سمة التّفرد والخصوصيّة»**[5]، ولعلّ سبب ذلك هو حداثة تجارب الشعراء، فأغلبهم لم يتشبّع بالموروث الأدبي والثقافي العربي والعالمي على حدّ سواء، ولعلّي أقف عند افتقارهم لقاعدة عميقة من الموروث العربي الإسلامي، فمن أساسيّات أدب الاتّجاه الإسلامي أن يكون الأديب مطّلعًا ومستغنيًا بالتراث العربي الإسلامي دون أن ينغلق على ذلك، ولّما فُقدت لديهم هذه القاعدة لم ينتجوا فنًّا أصيلاً ينبع من هويّتهم، والّذي سيكون الاتّجاه الإسلامي من أبرز ألوانه، فالأديب الّذي يفتقر للإلمام الواسع بالتراث بمختلف أشكاله، فستكون أدواته

---

(1) محمد الطاهر يحياوي، **أحاديث في الأدب والنقد**، شركة الشهاب، الجزائر، (د.ت.ط)، ص158.

(2) محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث**، ص164.

(3) شلتاغ عبود شراد، **حركة الشعر الحر في الجزائر**، ص70.

(4) صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، ص19.

(5) محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث**، ص407.

الفنيّة والمعرفيّة «**غير مستعدّة لإظهار الصورة الحقيقيّة لحياة أمّتنا ذات الطّابع الحضاري العريق، وتقريب بعض القيم الّتي نعرفها معرفة سطحيّة أو بصورة مزيّفة**»[1]، والهويّة في الإبداع كما يذهب "عبد القادر فيدوح" «**لا تعني بالضّرورة العودة إلى الهيكل الموروث في مصادراته الممكنات من الأشكال والرؤى، بل التّأمّل في الهويّة بوصفها مفصل تحوّل، ومقام انفتاح على ممارسات مستجدّات العصر الّتي من شأنها أن تخلق بدائل مناسبة من دون إفراغ ثوابت مرجعيّة الهويّة من محتواها التّليد**»[2]، فهي التزام ثابت وانفتاح نوعي على ما يضمن مواكبتها.

ويُستثنى من ذلك ما وُجد عند بعض الشعراء من تمثّل واعٍ وأصيل للموروث العربي الإسلامي، والّذي تجلّى بشكل واضح عند بعضهم، من بينهم «**جمال الطاهري، محمد بن رقطان، أحمد حمدي، مصطفى محمد الغماري، عبد الله حمادي، محمد ناصر وغيرهم**»[3]، ويمكننا ملاحظة أنّ هؤلاء الشّعراء يمثّلون الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري المعاصر.

لكن مع بداية الثمانينيّات حدثت قفزة نوعيّة للحركة الأدبيّة في الجزائر، فاتّخذ الصّراع الّذي كان بين شعراء الاتجاه الإسلامي والشّعراء ذوي التّوجه اليساري، حول النّظم بالقصيدة العموديّة أو تجاوزها، غطاء للصّراع الإيديولوجي الّذي كان مستحكمًا بين شعراء الاتّجاهين، يقول "عبد القادر رابحي" في سياق حديثه عن جيل ما بعد السبعينيّات: «**الجيل الجديد كان أقرب في تلقّفه لأيقونات التّجديد الشّعري إلى الأسماء الشعريّة السبعينيّة، الّتي حاولت أن تجعل من القصيدة العموديّة موقفًا إيديولوجيًّا تقف به في وجه دعاة التّجديد المؤدلج، نظرًا لما كانت تقدّمه في تجربتها الشعريّة من صفاء شكلي وموسيقي في نصوصها العمودية، كـــ"مصطفى الغماري" بغزارة كتاباته العموديّة، و"عبد الله حمّادي" بمحاولته التّجديد من داخل الأطر الشكليّة التقليديّة، و"محمد بن رقطان" بمحافظته على الرؤية الجماليّة للبناء العمودي**»[4]، فوجدوا في هذه الأسماء وغيرها «**فضاءً مرجعيًّا ودعامةً نفسيّةً وجماليّة يستندون عليها في تكوين تصوّر واضح عن الفارق الإبداعي الّذي يجب عليهم تحقيقه في بدايات تجربتهم الشعريّة**»[5]، فمثّلت مرحلة الثّمانينات النّضج الحقيقي للتّجربة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة ميّزها: «**خلق علاقة جديدة مع التراث**»[6]، ليست علاقة قطيعة وصدام كما هو الحال في السبعينات؛ بل بل علاقة تعايش على مستوى الشّكل والرؤية، فهذه الفترة تمثّل «**التّواصل مع الموروث، لا على الصّعيد الفكري**

---

(1) عبد القادر فيدوح، **الاتّجاه النفسي في نقد الشّعر العربي (دراسة)**، دار صفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، (د.ت.ط)، ص118.

(2) عبد القادر فيدوح، **أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين**، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط1: 2016م، ص61.

(3) عبد الحميد هيمة، **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، دار هومة، الجزائر، ط: 2005، ص11. وينظر أيضا: محمد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث**، ص167، 360.

(4) عبد القادر رابحي، **المقولة والعرّاف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، ص20.

(5) نفسه، ص20-21.

(6) عبد الحميد هيمة، **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، ص17.

والثّقافي فحسب، بل على الصّعيد الشّكلي أيضًا بالرّجوع إلى القصيدة العموديّة، أو محاولة التّأسيس للقصيدة العموديّة الحديثة»[1].

يقول "يوسف وغليسي": «**..مثلما ساد، خلال الثمانينيّات، في صورة جديدة يمكن تسميتها بـــ"الواقعيّة الإسلاميّة" الّتي كانت قد ظهرت ملامحها في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"، لتتبلور –فيما بعد– لدى (عيسى لحيلح، حسين زيدان، محمود بن حمّودة، نور الدّين درويش، ناصر لوحيشي، الصّديق تلايجي،..)، تجسّدها ألفاظ من قبيل: (الجهاد، خضراء، القرآن، أفغان، السّيف، الصّلاة،..)، مسايرة لملامح الصّحوة الإسلاميّة الّتي بدأت في البروز مع مطلع الثمانينيّات**»[2]، ولّما كان الشّعر فنّ وهويّة اعتبر بعض الدّارسين شعراءَ الاتّجاه الإسلامي في الجزائر الّذين برزوا في الثمانينات «**بداية ممهّدة للفنّ الجيّد الواعي الّذي سيأتي [على الرّغم من] أنّ بدايات بعضهم كانت مشجّعة بل ورائعة، فأشعار "نور الدّين درويش" و"عزّ الدين ميهوبي" و"لحيلح" و"ياسين بن عبيد" ... أساس جيّد لإبداع شعري سيستمر زمنًا طويلاً، بل ويؤسّس للتّواصل مع ما سيأتي، وذلك لما يحمله من سمات الإيجاب الفكري والفنّي، ومن علامات الوعي المشكّل في ظلّ الثّابت الوطني والعقيدي والثّقافي**»[3]، وهؤلاء الشّعراء يمثّلون في قسم كبير من شعرهم الاتّجاه الإسلامي، بعدِّه رؤية فنيّة للإنسان والكون والحياة وفق التّصور الإسلامي، لأنّ شعرهم كُتِبَ وفق رؤية واعية بموروثها الحضاري بعيدًا عن الواقع المُؤدلج، والشّعر عندهم ذو رسالة وهدف كما يقول "نور الدين درويش": (من البسيط)

لا خير في شعر يحيا بلا هدف * يخضرّ حينًا وبعض الحين يحمرّ**

أسأل أيا صاحبي عن صدق من كتبوا * هل طبّقوا الشّعر في الميدان أم فرّوا**

ما نفع القول إذا ما الفعل خالفه * ما نفع شعر إذا ما خانه الشّعر**[4]

فأساس قصيدة الاتجاه الإسلامي تعبير عفوي عن هوية حضارية، وعدم الانغماس في مفاهيم حداثيّة غربيّة وافدة، كما يقول "ياسين بن عبيد" عن أشعاره: «**فيها حضوري الغائب عن كل أداء فاضح يناهض القيم .. والعامل الأكبر الّذي نتبنّاه هو محاولة الابتعاد عن لعبة الشكل، والحرص على عدم الوقوع فيها حرصًا يضمن الاستغراق في الأداء العفوي**»[5]، فالشّعر لدى هؤلاء الشعراء لا يتمّ دون تمثّل للموروث، الّذي يشكّل هويّتَه وأساسَه الإسلامُ وتاريخُه، الّذي بالعودة إليه تُصنع الذّات المتفرّدة دون تقليد وتماهٍ في الآخر الأجنبي، وفق هذه

---

[1] عبد الحميد هيمة، **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، ص18. نقلا عن: عبد الله حمادي، **لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية**، مجلة الثقافة والثورة، ع10، 1983.

[2] يوسف وغليسي، **لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970–1990)**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1: 2017م، ص28.

[3] عمر بوقرورة، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغير الحضاري**، ص149.

[4] نور الدّين درويش، **السّفر الشّاق**، ص39.

[5] عمر بوقرورة، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغير الحضاري**، ص150–151.

الرؤية يتشكّل النصّ الواعي الرّافض، كما هو عند "عبد الله عيسى لحيلح": (من المتقارب)

لك المجد طفلاً يضمّ إلى / صدره باقة من حجر / ويزرع في يأسنا الأمنيات / وفي ليلنا نقطة من شعاع / وفي ذلّنا كبرياء الفتوح/ وفي حزننا أغنيات القطاع / وفي صمتنا صرخة الفاتحين / يمرّون نحو الجنان زمر[1]

كما أنّ سلطة الذّات المسلمة المتميّزة تبرز عند "نور الدين درويش" بصورة ملحّة في قصيدته (الصّورة المصطفاة) (من المتقارب): **قادم من بلادي القديمة / من عمق أعماق صورتك المصطفاة / سأمضي / وتمضي معي الأغنيات / سأمضي إلى حيث يسلبني شعرك السودوي / إلى حيث ألقاك في زيك العربي / إليك إلى حيث لا تعتريني الظنون**[2]

وإذا وصلنا إلى فترة التسعينات نجد الاتّجاه الإسلامي في الشّعر صار أكثر وضوحًا لانتشار الثّقافة الإسلاميّة، حيث أثبت شعراء هذا الاتّجاه وجودهم بشعرهم ومواقفهم فـ«**نظّموا النّدوات حول الأدب الإسلامي، والأدب الأخلاقي، منددّين بأدب الإلحاد، والتفسّخ الأخلاقي، وأشرفوا على الصفحات الثقافية في الجرائد الرّسمية، وغير الرّسمية، وتحمّس بعضهم لدرجة تكفير المثقّفين والكُتّاب مثل: (رشيد بوجدرة)، و(رشيد ميموني)، و(واسيني الأعرج) وغيرهم، وفي هذه السنوات لعب ملتقى الفكر الإسلامي الّذي تنظّمه وزارة الشؤون الدّينيّة سنويًّا منبرًا للإيديولوجيّة الإسلاميّة**»[3]، لذا يُعتبر الاتّجاه الإسلامي من أقوى وأوضح الاتّجاهات الشّعريّة في الشّعر الجزائري المعاصر، أسهمت في تشكّله وبلورته الظّروف التّاريخيّة والثّقافيّة للجزائر والوطن العربي الإسلامي ككلّ، لمواجهة موجات الحداثة والتّغريب والتّفسخ من الأطر التّراثيّة العربيّة الإسلاميّة.

وفي الأخير يمكننا استنتاج أنّ أدب الاتّجاه الإسلامي هو كلّ أدب ينبع من نفس متشبّعة بتعاليم الإسلام نتيجة تجربة شعوريّة تصقله ليكون في مصاف الآداب العالميّة، فهو أدب يميّزه الصدق الفنّي والالتزام والرساليّة والوضوح والواقعيّة غير المخلّة بشعريته، أمّا الاتّجاه الإسلامي فهو اتّجاه يبرز عند الشاعر في محاولة لمواجهة التّغريب الّذي ألقى بظلاله على الأمّة الإسلاميّة في كلّ المجالات، ومن بينها الشّعر، ويميّزه تناول القضايا والتّصوير الفنّي من خلال التّصور الإسلامي للإنسان والحياة والوجود، والاختلاف حوله كان قضيّة اصطلاحيّة، وباعتبار لا مشاحة في الاصطلاح، فقد استقرّ المصطلح وتمّ تبنّيه والاعتراف به.

والاتّجاه الإسلامي قد واكب الشّاعر الجزائري في رحلة البحث عن هويّته وتأسيسها والثّبات عليها، بداية باتّخاذه القصيدة الدّينيّة –على الرّغم من انطوائها وأدائها السّلبي– مظهرًا لإثبات هويّته الإسلاميّة في مقاومته الثّقافيّة للمستعمر، ثمّ انتقالا إلى الأداء الشّعري الفاعل المُتمثّل في الشّعر الإصلاحي الّذي نقل الشّعر الجزائري من حالة اللاّفعل والعُزلة إلى شعر هادف جهّز لمرحلة تاريخيّة قادمة المتمثّلة في الثّورة التّحريريّة، هذه الأخيرة الّتي

---

[1] عبد الله عيسى لحيلح، **غفا الحرفان**، ص48.

[2] نور الدين درويش، **السّفر الشّاق**، ص51.

[3] عبد الغاني خشة، **إيضاءات في النص الشعري الجزائري**، دار الألمعية، قسنطينة–الجزائر، ط1: 2013، ص47–48.

اعتمدت الشّعر الثّوري لسانًا ناطقًا لها، والّذي يتّخذ الرّؤية الإسلاميّة أساسًا لتشكّله في مظهرها الرّافض العنيف كترجمةً لتلك المرحلة الثّوريّة، ثمّ يخفت صوت هذا الاتّجاه فترة الاستقلال (استرجاع السّيادة) ليستيقظ شعراؤه على واقع منقلب ومنسلخ من هويّته الإسلاميّة، لتتشكّل على أيديهم قصيدة الاتّجاه الإسلامي المعاصر الّتي ثبتت طوال فترة ما بعد الاستقلال (استرجاع السّيادة)، بل ازدادت غنًى واتّساعًا فظهرت ضمن هذا الاتّجاه الإسلامي الشّعري ثلاثة اتّجاهات؛ أهمّها الاتّجاه الرّافض الّذي أبدى فعلاً شعريًّا مقاومًا حادًّا في مواجهته للآخر الحداثي، والاتّجاه الإصلاحي التّقليدي الّذي واصل رسالته الإصلاحيّة ضمن المعطيات التّاريخيّة الجديدة، والاتّجاه الصّوفي الّذي وجد في الفضاء الرّمزي الصّوفي ملاذه وحريّته للتّعبير عن ذاته المتألّمة، وهي اتّجاهات تنبثق من مشكاة واحدة هي العقيدة الإسلاميّة وفعلها الإيجابي ورؤيتها للحياة والوجود والكون.

الفصل الأوّل:

أسس قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمد ناصر" و"مصطفى الغماري"

المبحث الأول: سيرة الشّاعرين وتجربتهما الشّعريّة

أوّلاً: سيرة الشّاعرين

ثانيًا: التّجربة الشّعريّة عند الشّاعرين

المبحث الثّاني: موضوعات قصيدة الاتجاه الإسلامي وبناؤها عند الشاعرين

أوّلاً: موضوعاتها

ثانيًا: بناء القصيدة بين الدّلالة والشّكل

الفصل الأوّل: أسس قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "ناصر" و"الغماري"

قبل الوقوف على شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند الشّاعرين، سنستضيء بما تفسحه سيرتهما الذّاتيّة من نشأة، وتعلّم، ونشاطات، وتأليف، وتجربتهما الشّعريّة، ومصادرها، ومرتكزاتها في استخلاص بعض الافتراضات حول اتّجاههما الشّعري، وبناء القصيدة لديهما من موضوعات، وكينونتها بين الوحدة والتّفكّك، وبين التّذوّت والموضوعيّة في بناء تصوّرات حول شعريّة القصيدة لديهما.

المبحث الأوّل: سيرة الشّاعرين وتجربتهما الشّعريّة

يُعدُّ واقع الشّاعر ونشأته الحاضن الأوّل لتجربته الشّعريّة؛ فلا يمكن تصوّر الذّات الشّاعرة منفصلة كليّة عن واقعها، وظروف نشأتها وتشكّلها، وعلى الرّغم من أنّ سمة الإبداع الشّعري تمثّل إحدى مظاهر خصوصيّة الفرد الإنساني؛ إلاّ أنّها خصوصيّة تختلف فقط من ناحية تمظهرها، والشّاعر لا ينفصل عن عالمه؛ فكما أنّه يختلف عن الفرد العادي في تفاعله مع الواقع، فهو يتأثّر بهذا الأخير بشكل عميق، لذا فإنّ معرفة بعض جوانب سيرة الشّاعر الذّاتيّة، تسهم في إضاءة جوانب من تجربته الشّعريّة المتميّزة، وفي تفسير جوانب من نزعاته المختلفة.

"محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" شاعران جزائريّان معاصران، عاشا في مرحلة تحوّليّة في تاريخ الجزائر المعاصر، تتمثّل في؛ مرحلة الاستعمار الفرنسي في الفترة الأخيرة من وجوده، والّذي حدثت فيها تحوّلات على المستوى السّياسي، بتأسيس الأحزاب وانتشار الفكر والنّشاط النّضاليّين، إلى جانب الحركة الإصلاحيّة الّتي قادتها جمعيّة العلماء المسلمين من بدايات القرن العشرين، كلّ ذلك مهّد لتفجير الثّورة والكفاح المسلّح، فعايش الشّاعران في طفولتهما، ومرحلة نضجهما هذه المرحلة المفصليّة من تاريخ الوطن، والّتي كان لها الأثر الكبير في تشكّل اتّجاههما الثّائر، لتليها مرحلة الاستقلال (استرجاع السّيادة)، وصدمة انسلاخ الثّورة عن مبادئها الّتي قامت لأجلها، لتكون هذه المرحلة كما يقول "عبد الملك بومنجل" **«استمرارًا للصّراع الحضاري والسّياسي على نحو جديد، إنّه الصّراع بين النّهج الأصيل الّذي يمثّل الجزائر في دينها ولغتها وتاريخها، والنّهج الدّخيل الّذي يعتبره أنصار النّهج الأوّل استمرارًا للوجود الفرنسي بفكره ولغته وحضارته»**[1]، وضمن هذه البوتقة نضجت شخصيّة الشّاعرين وأخذت أبعادها الإصلاحيّة، والنّضاليّة الفكريّة، لذا سيتمّ التّعرّض إلى سيرتهما انطلاقًا من هذا المنظور، ومدى تمظهر ذلك في قصائدهما وشعريّتهما.

---

[1] عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1: 2015، ص10.

ومنه نتساءل: كيف أثّرت النّشأة الأولى لدى الشّاعرين في سلوكهما هذا الاتّجاه الشّعري؟ وهل كان للظّروف التّاريخيّة، والسياسيّة، والاجتماعيّة السّائدة دور في تعزيز اعتناقهما هذا الاتّجاه؟ وكيف كان لهذه الظّروف الأثر الإيجابي-السّلبي على فنيّة شعريّتهما؟ هل كان لأنشطتهما المختلفة بُعدًا إسلاميًّا كما يبدو في شعريّتهما؟

أوّلاً: سيرة الشّاعرين

1ـ "محمد صالح ناصر":

ـ مولده:

وُلد الشّاعر "محمّد صالح ناصر" في بلدة القرارة، التّابعة لولاية غرداية بالجزائر، يوم 13 رمضان 1357هـ الموافق لـ: 6 نوفمبر 1938م، هو باحث، وأديب وشاعر[1]، نشأ في ظلّ أسرة محافظة متديّنة.

ـ تعلّمه:

حفظ القرآن الكريم سنة 1954م، وتلقّى مبادئ العلوم من لغة، وفقه، ودين... على يد شيوخ وعلماء بارزين في الحركة الإصلاحيّة، فأثّر ذلك بشكل واضح في شعريّته، الّتي سارت وفق النّمط الشّعري الّذي ساد عند المدرسة الإصلاحيّة؛ سواء في المواضيع وما يلازمها من التزام ديني وفكري، أو على المستوى الشّكلي الفنّي الّذي عُرف به الشّعر الإصلاحي، وقد تحصّل على شهادة التّعليم الثّانوي من معهد الحياة بالقرارة سنة 1959م، وبعدها على شهادة اللّيسانس في الأدب العربي من جامعة القاهرة سنة 1966م، هذه الرّحلة –أعتقد– أنّه كان لها دور كبير في انفتاحه على مختلف التيّارات الأدبيّة، والشّعريّة، والفكريّة في العالم العربي الإسلامي، ليعود بعدها إلى الجزائر، ويتحصّل على الدكتوراه من جامعتها سنة 1972م، ودكتوراه دولة في 1983 من الجامعة نفسها.[2]

ـ نشاطاته:

درّس في الطّور الابتدائي بمدرسة الحياة القرارة لمدّة ثلاث سنوات (1959–1962)، وهي تجربة على الرّغم من بساطتها الظّاهرة إلاّ أنّها تظهر في شعره من خلال الأسلوب التّعليمي والتّقريري أحيانًا، كما يبدو أثرها في تشكيل اهتمامه بأدب الطفل الإسلامي من قصص وأناشيد، ثمّ درّس في الطّور الثانوي في معهد الحياة لمدّة خمس سنوات (1966–1971)، وبعدها انتقل إلى الطّور الجامعي لتتبلور شخصيّته النّقديّة

---

[1] محمّد صالح ناصر، **السّيرة الذّاتيّة للدّكتور محمّد بن صالح ناصر أديبًا .. شاعرًا .. ناقدًا (1357–1440هـ/1938–2018م)**، دار ناصر للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط: 1440هـ–2018م، ص5.

[2] يُنظر، نفسه، بتصرّف.

بتدريسه في معهد اللّغة والأدب العربي بجامعة الجزائر لعشرين سنة (1971-1991)، وهي تجربة مهمّة في مسيرته البحثيّة، والّتي انعكست على نتاجه العلمي الوفير، لينتقل بعدها في العشريّة السّوداء الّتي ألّمت بالجزائر للتّدريس في معهد العلوم الشّرعيّة بمسقط في سلطنة عُمان لعشر سنوات (1991-2002)، و- حسب رأيي- أنّ اتّجاهه الإسلامي الشّعري والأدبي قد ترسّخ بوساطة هذه التّجربة، والّتي دعمتها تجربته الموالية في التّدريس بكليّة المنار للدّراسات الإسلاميّة بالجزائر لأربع سنوات (2004-2008)،[1] وأعتقد -حسب رأيي- أنّ تجربة التّدريس في المعاهد الإسلاميّة إلى جانب نشاطه النّقدي الأكاديمي، كانت عائقًا لتطوير شعريّته كي تتناسب مع التّغيّرات الإبداعيّة المعاصرة، بالإضافة إلى تجنّبه إيّاها بعدّها دليلاً على الانسلاخ عن الاتّجاه الإسلامي الملتزم، وقد تنوّعت بشكل كبير وقياسي المقاييس والمواد الّتي درّسها في هذه الصّروح العلميّة الثّلاثة؛ بين الأدب بكلّ عصوره وأنواعه، والمنهجيّة المشكّلة لروحه النّاقدة، إلى جانب علم التّفسير اللّغوي الأدبي، وعلم الحضارات والدّعوة عند الإباضيّة، كلّ هذه الجوانب جعلت من شعريّته شعريّة منفتحة ثريّة ومتنوّعة موضوعاتيًّا.

إلى جانب نشاطه الأكاديمي التّعليمي، شغل خلال فترة (1983-2008) وظائف علميّة وإداريّة مختلفة ومتنوّعة[2]، جامعة بين عضويّة المجالس العلميّة والأدبيّة والفكريّة وحتّى الحزبيّة، وعضويّة اللّجان التّنظيميّة التّقييميّة والاستشارة الأكاديميّة، والتّحرير الأدبي والثّقافي، والنّشاط الجمعوي في بلدته، وكذا تنقّله بين بعض بلدان العالم الإسلامي، والّتي جعلته قريبًا من الهموم اليوميّة وحقيقة الفرد الجزائري، والعربي المسلم ككلّ، وشعريّته مرآة لتماهي ذاتيّته الإبداعيّة والنّاقدة ضمن مكوّنات الواقع الأكاديمي، والسّياسي، والفكري، والحياتي، الّذي عاشه الشّاعر وتنقّلَ بينه، فهي شعريّة قريبة من الواقع؛ تبدو ناقمة عليه حينًا، ومتجاوبة معه مدافعة عنه أحيانًا.

_ مؤلّفاته:

تشهد مؤلّفات الشّاعر ثراءً وتنوّعًا كبيرين، فلم يمنعه نشاطه الأكاديمي، ولا تقلّده المناصب، وانتقاله بين الصّروح العلميّة من التّأليف المتواصل المستمرّ، بدءً باهتمامه الأساس؛ الأدب والنّقد والّذي ألّف فيه تسعة (9) كتب تعتبر مرجعًا أساسيًّا للأدب الجزائري وأدب الاتّجاه الإسلامي، ثمّ أدب الطّفل، فأصدر خمسة (5) سلاسل قصصيّة.

---

[1] يُنظر، محمّد صالح ناصر، **السّيرة الذّاتيّة للدّكتور محمّد بن صالح ناصر**، ص6-7. بتصرّف.

[2] يُنظر، نفسه، ص7-8.

كما كتب سيرًا لأعلام جزائريّين، جمعت بين شعراء وشيوخ ومفكّرين ومصلحين وعلماء بستّة عشر مؤلّفًا، وهي شخصيّات تتوافق مع اتّجاهه الفنّي والفكري والدّيني، أمّا تجربته في تحقيق التّراث، فجاءت بأربعة (4) كتب تكاد تقتصر على نتاج أعلام الإباضيّة، فكان عمله بمثابة الواجب للتّعريف بهم وبمذهبه.

أمّا دراساته الفكريّة والحضاريّة فكانت بخمسة وعشرين (25) كتابًا، ممّا يدلّ على تنوّع علمه، وتوزّع اهتماماته البحثيّة على تخصّصات متنوّعة، والّذي يجعل من شعريّته أقلّ تعصّبًا، وأكثر انفتاحًا في الجانب الفكري والموضوعاتي، لكنّه في المقابل قد يحرمها من سحر الخصوصيّة الذّاتيّة الشّعريّة الجامحة، والمشكّلة لأسّ جماليّة الشّعر، على أنّ هذا الرّأي ليس على إطلاقه فهو قد يختلف عند شعراء آخرين، بالنّظر إلى الخصوصيّة الإبداعيّة لكلّ شاعر.

أمّا أعماله الشّعريّة فهي الدّواوين الآتية: أغنيات النّخيل 1981م، والبراعم النّديّة (شعر وأناشيد للأطفال) 1984، وفي رحاب الله 1991، وألحان وأشجان 1995، والخافق الصّادق 2009، والأعمال الشّعريّة الكاملة 2010، ووحي الضّمير في واحة زقرير 2016، وبعد الغسق يأتي الفلق 2018، وقصيدة شعريّة مطوّلة: ملحمة الجزائر، بالعربيّة الدّارجة في وصف ولايات الوطن الجزائري 1983.

اعتمد البحث في دراسة شعريّة القصيدة لديه على الأعمال الشّعريّة الكاملة الحاوية لأربعة دواوين هي: أغنيات النخيل، في رحاب الله، ألحان وأشجان، الخافق الصّادق، مع ديوان بعد الغسق يأتي الفلق.[1]

2_ مصطفى الغماري:

_ مولده:

هو «**"مصطفى بن محمد بن علي بن محمد الصالح بن محمد الغماري"؛ من مواليد 16 نوفمبر 1948 ببلدية برج خريص الواقعة في منطقة سور الغزلان والتابعة لولاية البويرة، بالوسط الشرقي للجزائر**»[2]، وجاء في كتابه (في النّقد والتّحقيق) أنّ نشأته في أسرة متديّنة لها عناية خاصّة بالثّقافة العربيّة الإسلاميّة، ويرتفع نسبها —حسب "محمّد سعيدي"– إلى الأدارسة[3] المنتمين، والمنتسبين إلى الفرع الحسيني من النّسب

---

[1] يُنظر، محمّد صالح ناصر، **السّيرة الذّاتيّة للدّكتور محمّد بن صالح ناصر**، ص9–23.

[2] عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، ص17.

[3] محمّد سعيدي، **ملامح الرّفض في شعر مصطفى محمّد الغماري**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد عبّاس، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعيّة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان–الجزائر، ص12.

العلوي[1]، وهو ما يبدو واضحًا في شعريّته المنحازة منذ البداية إلى الاتّجاه الإسلامي، كما أنّ ذكر أصله الحسيني العلوي في كتابه إشارة إلى مذهبيّة الشّاعر الّتي ظهرت منذ بروز شعريّته.

_ تعلّمه:

تلقى تعليمه الأوّل على يد أبيه "محمد الغماري"، الّذي كان له الفضل الكبير على ابنه، فتعلّم على يده مبادئ اللّغة العربيّة، والتّوحيد، والفقه والتّاريخ[2]، لذا نلحظ أنّ نشأته العلميّة يغلب عليها الطّابع الذّاتي، خلافًا لما كان عند "محمّد ناصر" الّذي كان محاطًا بشيوخه طوال مسيرته، وأبوه "محمّد الغماري" **«زاول مهنة تعليم القرآن الكريم منذ تخرجه من زاوية بوجليل على يد السيد محمد أبي القاسم البوجليلي الحسيني، ثم انتقل إلى زاوية "بلعموري" التي يشرف عليها محمد نذيري، قبل أن يضطر مع أسرته إلى الرحيل إلى العاصمة هروبا من شظف العيش، ورغبة في تحصيل المعرفة»**[3]، ونرى هنا أنّ نشأته الأولى لم تكن إصلاحيّة بل كان تعليم زوايا يطغى عليه الكثير من التّقليديّة.

في العاصمة **«استعان الوالد بشخصية الشيخ الصالح بن عتيق الذي كان آنذاك مفتشا لوزارة الأوقاف، فيسر له سبيل الدخول إلى المعهد الإسلامي بحسين داي، حيث مكث فيه سنتين دراسيتين، ليحصل بعدها على أهلية التعليم الإسلامي –على النظام الأزهري–»**[4]، ويعترف الشّاعر أنّ لهذا المعهد الشّأن المذكور والأثر المحمود في توجيه النّاشئة التّوجيه العربي الإسلامي في أصالة واتّزان وعمق[5]، فتبلور الاتّجاه الإسلامي في ذات الشّاعر منذ نشأته الأولى، واختلط بذاته المنتفضة الثّائرة، ليأخذ لديه صبغة خاصّة في المراحل المتقدّمة من مسيرته الحياتيّة.

بعد ذلك **«تحصّل على منحة من قبل وزارة الأوقاف إلى الجامعة الإسلاميّة، بمدينة "البيضاء" (بولاية برقة) اللّيبية التي كانت معقلاً من معاقل الطّريقة السنوسيّة، وهي طريقة تربوية علمية جهادية رسالية، حملت لواء الجهاد في مواجهة الطغيان الإيطالي.. فحصل بعد سنتين على الثانوية العامة من معهد البحوث»**[6]، وأصل هذه الجامعة الإسلاميّة زوايا للإمام المتصوّف "أبي عبد الله السّنوسي الخطّابي"[1]، الّتي

---

[1] يُنظر: الشّريف طرطاق، **جماليّة البنى الأسلوبيّة في شعر التّفعيلة لـــ"مصطفى محمّد الغماري"**، رسالة دكتوراه، إشراف: بشير تاوريريت، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، 2014-2015م، ص273 الملحق. نقلاً عن: مصطفى محمّد الغماري، **في النّقد والتّحقيق**، دار مدني، الجزائر، ط: 2003، ص215-216.

[2] محمّد سعيدي، **ملامح الرّفض في شعر مصطفى محمّد الغماري**، ص12.

[3] عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، ص17.

[4] نفسه.

[5] يُنظر: محمّد سعيدي، **ملامح الرّفض في شعر مصطفى محمّد الغماري**، ص12.

[6] عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، ص17.

حُوّلت إلى معاهد وجامعات، أثّرت أثرًا بالغًا وأسهمت في نشر المعرفة الإسلاميّة في الأقطار الإفريقيّة، وربّما تجاوزتها إلى أقطار أخرى من العالم[2]، وهذه الرّحلة العلميّة كان لها الأثر الكبير على شخصيّة الشّاعر وتربيته الرّوحيّة، فمن خلالها تبلور لديه اتّجاه التّصوف فبدا واضحًا في شعريّته.

بعد عودته من الجامعة الإسلاميّة «**أكمل دراسته بجامعة الجزائر التي انتسب إليها سنة** 1968 **–بعد وفاة أمه وعدم تمكنه من مواصلة الدراسة بكلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية في ليبيا- ليتخرج منها سنة** 1972 **متحصلا على شهادة ليسانس في الآداب، ثم يعود إليها بعد سنتي الخدمة الوطنية معيدا، فأستاذا مساعدا بعد حصوله على الماجستير حول (الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي) سنة** 1984**، كما حصل سنة** 2001 **على درجة دكتوراه الدولة في اللغة العربية**»[3]، والّتي كانت بعنوان (المحاكمات بين أبي حيّان والزّمخشري وابن عطيّة فيما اختلفوا فيه من إعراب القرآن، للإمام العلاّمة أبي زكريّاء يحي الشّاوي النّايلي المليانى الجزائري –دراسة وتحقيقًا–)، فتكوينه التّعليمي مزيج بين التّعليم الدّيني الأزهري التّقليدي، والتّربية الطّرقيّة، والّذي كان له دور كبير في شعريّته الصّوفيّة.

_ نشاطاته:

شارك في العمل الإسلامي منذ بدايته، فكان عضوًا في رابطة الدّعوة الإسلاميّة الّتي أسّسها الشّيخ "أحمد سحنون"، وشارك في وضع القانون الدّاخلي للجبهة الإسلاميّة للإنقاذ، وكتب في جريدتها (المنقذ) بعض المقالات، لكنّه انسحب بهدوء بعد مدّة يسيرة، و لم يكن له أيّ دور قيادي ظاهر فيهما[4]، كما شارك في إلقاء العديد من القصائد والمداخلات في مناسبات مختلفة مثل مؤتمرات الفكر الإسلامي وملتقيات جمعيّة العلماء المسلمين ومؤتمرات التقريب بين المذاهب والوحدة الإسلاميّة في إيران وغيرها من المناسبات ذات الدّلالة والحضور الإسلامي.

---

(1) محمّد بن علي بن السّنوس أبو عبد الله السّنوسي الخطّابي الحسني الإدريسي (1787–1859م) زعيم الطّريقة السّنوسيّة الأوّل ومؤسّسها، ولد في مستغانم من أعمال الجزائر وتعلّم بفاس وتصوّف وبنى زاوية في جبل أبي قبيس، ثمّ رحل إلى برقة وأقام في الجبل الأخضر فبنى الزّاوية البيضاء، وكثر تلاميذه وانتشرت طريقته فارتابت الحكومة العثمانيّة في أمره فانتقل إلى واحة جغبوب فأقام بها إلى أن توفّي، له نحو أربعين كتابًا ورسالة.

يُنظر: خير الدّين الزّركلي، **الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)**، ج6، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط15: 2002، ص299.

(2) يُنظر: محمّد سعيدي، **ملامح الرّفض في شعر مصطفى محمّد الغماري**، ص12.

(3) عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، ص17–18.

(4) أبو علي الطّيبي، **مشاركة بعنوان (ألفيّة بن مالك... في الميزان!!)**، منتدى (ملتقى أهل الحديث)، منتدى اللّغة العربيّة وعلومها، 24–02–2007، 03:35 AM، تاريخ الزّيارة: 26–07–2020.

نظرًا لميل "الغماري" عن سيّدنا "معاوية"، وأغلب بني أميّة، و"عمرو بن العاص"، و"سمرة بن جندب" رضي الله عنهم جميعًا، وعلى الرّغم من أنّه يجلّ بقيّة الصّحابة ويتكلّم بحماس شديد عنهم؛ بل يدافع عن حجيّة السنّة، إلاّ أنّه ربطته بإيران وحكّامها علاقة جيّدة، فكرّمته مرارًا، ودعته إلى زيارتها، فقابل "الخميني" حتّى إنّه أصدر ديوانًا كاملاً يظهر فيه تحيّزه بعنوان (خضراء تشرق من طهران)، فهو أوّل ديوان شعر جزائري يترجم إلى الفارسيّة، حتّى وصفه أحد النّقّاد اللّبنانيّين بأنّه «**أجمل ما كتب بالعربيّة في ثورة إيران من الشّعر**»، ويماثله ديوان (عرس في مأتم الحجّاج) في هذا التّوجّه، لكنّه بعد تعكّر صفو العلاقات بين الدّبلوماسيّتين الجزائريّة والإيرانيّة في أوائل التّسعينيّات سُحب منه جواز سفره، ومُنِعَ من السّفر وعاش مُحاصرًا مُراقبًا مُقتّرًا عليه رزقه، ويبدو أنّ سلوكه هذا الاتّجاه كان وبالاً عليه.[1]

بعد تدريسه في جامعة الجزائر (يوسف بن خدّة) انتقل إلى التّدريس في كليّة الآداب في جامعة غرداية، ليُحال بعدها على التّقاعد، كان يختار كلّ سنتين مادّة جديدة (من علوم اللّغة) يدرّسها، ليراجع ويستذكر مع طلبته، وهو أسلوب مختلف يؤتي ثماره في التّدريس الجامعي، ومن صفاته أنّه حاد اللّسان والقلم، وكان يفتح بيته للطّلبة يفيدون من مكتبته العامرة، ويقرؤون عليه بعض دواوين اللّغة، وكتب المنطق، وقد قرؤوا عليه من (خزانة الأدب)، و(الكامل)، و(شرح الحماسة للمرزوقي)، وغيرها، لكنّه اعتزل النّاس مؤخّرًا متفاديًا التّصادم والاختلاف معهم.[2]

ـ مؤلّفاته:

كان نصيب الشّاعر "مصطفى الغماري" من الإبداع الشّعري أكثر ممّا عند "محمّد ناصر"، وذلك بالنّظر إلى عدد الدّواوين الصّادرة الّتي تتالت منذ تفجير شعريّته في 1978م، ليصنع الشّاعر لنفسه –كما يرى "عبد الله مرتاض"–[3] اتّجاهًا ومذهبًا شعريًّا متميّزًا عن سائر الأطياف الشّعريّة السّائدة، أمّا نتاجه الأكاديمي فقد تمحور حول التّحقيق، فـــ"مصطفى الغماري" شاعر قبل كلّ شيء والشّعريّة متأصّلة فيه، بينما الشّاعر "محمّد ناصر" شاعر يغلب عليه الجانب الأكاديمي النّقدي، ونعرض النّتاج الإبداعي والأكاديمي لـــ "الغماري" في الآتي[4]: أوّل ديوان هو أسرار الغربة، وقد كُتِبَ فيه عشرات المقالات بين ناقد ومنتقد قادح، وصدر سنة 1978، وأغنيات الورد والنّار 1979، وخضراء تشرق من طهران 1980، وقراءة في زمن الجهاد 1980، ونقش على ذاكرة الزّمن 1984، وقصائد مجاهدة 1983، وعرس في مأتم الحجّاج 1983،

---

[1] يُنظر: أبو علي الطّيبي، **مشاركة بعنوان (ألفيّة بن مالك... في الميزان!!)**.

[2] يُنظر: نفسه.

[3] يُنظر، عبد الله مرتاض، **معجم الشّعراء الجزائريّين في القرن العشرين**، دار هومة، الجزائر، ط: 2007، ص260.

[4] الشّريف طرطاق، **جماليّة البنى الأسلوبيّة في شعر التّفعيلة لـــ"مصطفى محمّد الغماري"**، ص273–274 الملحق.

والفرحة الخضراء (من شعر الأطفال) 1983، وقراءة في آية السّيف 1984، ومقاطع من ديوان الرّفض 1985، وبوح في موسم الأسرار 1985، وحديث الشّمس والذّاكرة 1985، وألم وثورة 1986، وحديقة الأشعار (من شعر الأطفال) 1986، والعيد والقدس والمقام الإبراهيمي 1993، ووا إسلاماه إلى مسلمي البوسنة 1994، وبراءة أرجوزة الأحزاب 1995، ومولد النّور 1995، وبين يدي الإمام الحسيني (مطوّلة) 1995، وأيّها الألم (نشر اتّحاد الكتّاب العرب) 2000، وقصائد منتفضة إلى انتفاضة الأقصى 2001. وله دواوين لم تصدر، منها: أشباح وأرواح، وثمار الأفعى، ولك المجد يا مآذن (وهي ملحمة تتجاوز ألف بيت).

نذكر من النّتاج الأكاديمي: تحقيق شرح أمّ البراهين في علم الكلام للإمام أبي عبد الله السّنوسي (مطبوع) 1989، وتحقيق تفسير الإمام الثّعالبي (جواهر الحسان في تفسير القرآن) طبع ببيروت 1996، وتحقيق المقدّمات في علم الكلام للإمام السّنوسي (مطبوع)، وكتاب ملاحظات على المعجم العربي الأساسي (نقد للمادّة العلميّة في هذا المعجم) مطبوع سنة 2002 (ضمن سلسلة أوهام المحقّقين)، وتحقيق نسيم الرّياض شرح شفاء القاضي عياض في سبعة مجلّدات، وتحقيق طراز المجالس للإمام الشّهاب الخفاجي صاحب نسيم الرّياض، وتحقيق كتاب السّوانح له (أي للخفاجي)، تحقيق الرّسائل الكبرى للإمام محمّد بن عباد الأندلسي، وقد نُوقشت حول أعماله الشّعريّة رسائل وأطروحات جامعيّة كثيرة.

نلحظ من خلال السّيرتين الاختلاف بين تكوين الشّاعرين في النّشأة والتّعليم والثّقافة والمشايخ والنّشاط والنّتاج التّأليفي، وعلى الرّغم من اشتراكهما في البعد الواسع للإسلاميّة الملتزمة، إلاّ أنّها مختلفة التّوجّهات والأهداف والأبعاد، وهو ما سيكون له الأثر في الاختلاف بين شعريّتهما.

ثانيًا: التجربة الشعريّة عند الشّاعرين

يستمدّ الأدب حضوره الشّامل وشرعيّته الفنيّة من أنّه تجربة إنسانيّة تتبدّى في شكل لغوي جمالي، وهي تجربة تراقب الواقع، وتتفاعل معه، وتختزن حيثيّاته الدقيقة على شكل دفقات شعوريّة موحية، وهذه العمليّة ليست سوى بداية العمليّة الإبداعيّة؛ لأنّ تلك المشاعر تتفاعل مع مكنونات الذّات الشّاعرة المخزّنة، وتعاود خلقها في صور جديدة، يكابد الشّاعر في إخراجها في شكل لغوي متّسق، فالشّاعر حسب "شوقي ضيف" «**خالق تجربته، ولابدّ له أن يعاني فيها من حين تَخَلُّقِهَا في قلبه إلى حين اكتمالها، يعاني في معانيها وفي لغتها وإيقاعاتها**»[1]، ومنه فالتّجربة الشّعريّة هي تمازج وتفاعل بين واقع الشّاعر، وذاته المبدعة بحساسيتها، وذوقها الفنّي المختلف.

---

[1] شوقي ضيف، **في النّقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط9: 2004، ص143.

أساس التّجربة الشّعريّة هو الذّات الخلاّقة لأنّها -كما يقول "محمّد عزّام" ملخّصًا ما ذهب إليه "باشلار"- «**تمتلك بصيرة داخليّة ليست انعكاساً للعالم الخارجي؛ بل حالة نفسيّة تمتزج بالحلم، ويستريح فيها العقل**»[1]، لذا كانت لها نظرتها الخاصّة للأحداث والوقائع، وما هذه الأخيرة سوى محرّكها نحو الإبداع، وكثيرًا ما يرتبط ذلك بالجانب المضطرب، والمختلف من الحياة والوقائع، سواء بالإيجاب أو السّلب، لذا نجد "رتشاردز" -الّذي درس التّجربة الشّعريّة من خلال ثنائيّتي الفكر والعاطفة- يعرّفها قائلاً «**كلّ تجربة هي في الأساس بعض الدّوافع، أو مجموعة دوافع تتأرجح بين حالة اللاّتوازن، حتّى الوصول إلى حالة الرّاحة والهدوء**»[2]، فهو يرى التّجربة الشّعريّة تتشكّل عند المبدع حين تصطدم مجموع المواقف الّتي يتعرّض لها بمنظومة الدّوافع والنّزعات الكامنة في داخله فيُحدث لديه حالة من اللاّتوازن[3]، فهي إذن ثمرة ذلك التّفاعل الثّائر الّذي يركن في النّهاية نحو الرّاحة حين يجد الشّاعر ضالّته في التّعبير عبر الأشكال اللّغويّة بما فيها من صوت وتركيب وإيقاع.

لكن إذا ذهبنا إلى تعريف "هاملتون" فإنّنا نجده أكثر شمولاً ودقّة حين جمع بين الخيال والشّكل والقيم حين يقول «**إنّ نظريّة الشّعر ترتبط بشكل جوهري بالتّجربة الخياليّة التّأمّليّة، والنّاشئة عن ترتيب وزني نسقي معيّن للكلمات، كما ترتبط كذلك بقيم هذه التّجربة**»[4]، فنلحظ أنّ الجانب القيمي في الشّعر والتّجربة الشّعريّة لا يغيب عن طروحات نقّاد الغرب ورؤيتهم للشّعر؛ وبالإضافة إلى "هاملتون" نجد كذلك "آلان بو" الّذي يرى أنّ حقيقة الشّعر، وما يحرّض ذات الشّاعر تبدو في «**جميع الأفكار النّبيلة والدّوافع غير الدّنيويّة المقدّسة، وفي جميع أفعال الشّهامة والسّخاء والتّضحية بالنّفس**»[5]، وهذه المعاني تساميها القيم الإسلاميّة الّتي يحتفل بها الاتّجاه الإسلامي في الشّعر، كما يؤكّد "هنري بيرموند" على ضرورة أن يكون «**الشّاعر واضحًا، على الرّغم من أنّه قد لا يكون النّشاط العقلي الّذي يسبق التّجربة الشّعريّة ويهيّئها ويرافقها ويتبعها واضحًا بما فيه الكفاية**»[6]، فعلى الرّغم من تعقيد التّجربة الشّعريّة، وصعوبة مقاربتها،

---

(1) محمّد عزّام، **وجوه الماس (البنيات الجذريّة في أدب "علي عقلة عرسان" دراسة)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 1998، ص16. ويُنظر:

Gaston bachelard, **the poetics of reverie (childhood, language, and the cosmos)**, translated by Daniel russel, beacon press, boston-u.s.a, 1969, p15-16.

(2) I. A. Richards, **poetries and sciences (A reissue of science and poetry (1926-1935) with commentary)**, w.w. Norton & company inc, new York - u.s.a, 3rd printed, 1970, P25.

(3) Adapted from: Ibid, p25-26.

(4) G. Rostrevor Hamilton, **Poetry & contemplation (A new preface to poetics)**, cambridge university press, London-great Britain, 1937, P6.

(5) Edgar Allan Poe, **the complete tales and poems, modern library edition**, New York-U.S.A, 1938, P906.

(6) Henri Bremond, **la poésie pure (avec "un débat sur la poésie" par Robert de Souza)**, bernard grasset, paris-France, 13e exemplaire: 1926, P91.

وتحديدها إلاّ أنّ الوضوح الشّعري مطلوب، فالشّعر رسالة وليست تهويمات غريبة مبهمة من عالم الخيال، وخاصيّة الوضوح هي أبرز ما يميّز شعر الاتّجاه الإسلامي.

أمّا عند النّقّاد العرب، فإنّ تعريف التّجربة الشّعريّة كما أورده "محمّد غنيمي هلال" في كتابه (النّقد الأدبي الحديث) الأكثر دقّة –حسب رأيي- يقول فيه: «**الصّورة الكاملة النّفسيّة أو الكونيّة الّتي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور، تفكيرًا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشّاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فنّي، لا إلى مجرّد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق، أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم .. ومهما تكن التّجربة عاطفيّة شعوريّة، فإنّها لا تعزف قطّ عن الفكر الّذي يصحبها، وينظّمها، ويساعد على تأمّل الشّاعر فيها**»[1]، فالتّجربة الشّعريّة، قبل كونها شكلاً فنيًّا، هي مزيج من مكامن الشّاعر، ورؤيته الخاصّة للكون والحياة والمواقف، وهو في ذلك مسؤول عن صدق تجربته وإخلاصها، ليصنع بذلك فرادة فنّه، والتّجربة الشّعريّة عند شاعر الاتّجاه الإسلامي تصنع لنفسها مكانةً باختلافها عن بقيّة الاتّجاهات السّائدة، فهي مختلفةً بإخلاصها والتزامها بقضيّتها الفكريّة، غير ملتفتةٍ لمشاعر الآخرين ومذهبيّاتهم، ودون تغيير في مواقفها وآرائها إرضاءً للسّاحة السّياسيّة والفكريّة والثّقافيّة السّائدة.

إذا انتقلنا إلى تقصّي التّجربة الشّعريّة لدى الشّاعرين فإنّنا نجد أنّ مرحلة الثّورة قد أثّرت بأحداثها وظروفها على سيرة وحياة الشّاعرين اليوميّة والأدبيّة والنّضاليّة، وهذه الظّروف كان لها التّأثير المباشر على تجربتهما الشّعريّة، فالثّورة والكفاح المسلّح أثّرا على الحياة الشّخصيّة لكلّ الجزائريّين والّتي تمحورت حول ثنائيّتي المعاناة إلى جانب الفخر والاعتزاز، ففي هذه المرحلة نشأ الشّاعران، ويمكن القول إنّ الشّاعر "محمّد ناصر" قد شكّلت ظروف المرحلة الأولى من نهضة إصلاحيّة وجهاد ثوري جوهر تجربته الشّعريّة؛ ففي هذه المرحلة «**كان الصّراع نضالاً سياسيًّا أو كفاحًا مسلّحًا ضدّ الوجود الأجنبي على أرض الوطن، وكانت عاقبة هذا الكفاح أن رحل الاحتلال وفرح الشّعب الجزائري باسترجاع الحريّة والسّيادة**»[2]، لذا ظلّ مشدودًا إليها حتّى بعد الانتقال إلى المرحلة الموالية؛ أي مرحلة الاستقلال (استرجاع السّيادة) بصراعها الفكري بين النّهجين الأصيل والدّخيل، وظلّ وفيًّا لها برؤيته الإصلاحيّة، بينما نجد الشّاعر "مصطفى الغماري" قد بزغ نجم شعريّته في المرحلة الثّانية ففيها «**أخذ حظّه من التّكوين الدّيني والأدبي الّذي أهّله لأن يكون من أبرز أنصار النّهج الأصيل في صراعه مع النّهج الدّخيل**»[3]، لقد اصطدم الجميع عشيّة الاستقلال بتغيّرات سياسيّة شوّهت أهداف الثّورة المجيدة، فأدرك الفرد الجزائري أنّ من قام بثورة عظيمة، ليس هو من

---

[1] محمّد غنيمي هلال، **النّقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ط1: 1997، ص363.

[2] عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، ص18.

[3] نفسه، ص11.

يحكم جزائر الاستقلال، فـ«**بدا لفئة من رجال الفكر الإسلامي والوطني الأصيل أنّ التّبعيّة لم تزل مستمرّة، وأنّ الوطن لم يستعد كلّ هويّته الثقافيّة والحضاريّة، بل كاد يسقط كُلّيّة ضحيّة غزو أجنبي بأسلوب جديد أكثر فعاليّة وأشدّ فتكًا، هو أسلوب الغزو الثّقافي الحضاري**»[1]، وهو ما ولّد حركة مضادّة؛ فلكلّ فعل ردّ فعل يوازيه مقدارًا، ويناقضه اتّجاهًا، وهو ما حدث لجزائر الاستقلال الّتي ظهر فيها الاحتقان منذ البداية، حين استولت فئة من الدّخلاء والمندسّين على الحكم، وعلى المشهد الثّقافي الحضاري، فظهرت «**فئةٌ من ذوي الفكر الأصيل المستنير لم تركن لهذا الغزو الجديد، بل رفعت أصواتها وتحرّكت لمواصلة الصّراع الحضاري ضدّ الوجود الدّخيل، فكان أن عرفت الجزائر –كباقي بلاد الإسلام– مرحلة الصّراع الحضاري الجديد**»[2]، لذا يمكن القول إنّ ظهور الاتّجاه الإسلامي كان نتيجة حتميّة للواقع الدّاخلي الجزائري، قبل أن يكون تأثّرًا بالحركة الإسلاميّة العالميّة، بل إنّ روّاد هذا الاتّجاه اعتنقوه وسلكوه كردّة فعل، واشترك في ذلك أعلام الحركة الإصلاحيّة، ومنهم الشّاعر "محمّد ناصر"، إلى جانب الروّاد الشّباب ممّن تفتّق وعيهم في هذه المرحلة أمثال الشّاعر "مصطفى الغماري".

كانت هذه الظّروف هي ما جمع بين الشّاعرين، وخلالها نضجت تجربتهما الشّعريّة، والّتي اتّخذت طابع الإصلاح والحكمة عند "محمّد ناصر"، بينما اتّخذت سمات الغربة والرّفض عند "مصطفى الغماري"، فواجه الشّاعران اتّجاه الحداثة التّغريبي، الّذي نفخت فيه السّلطة الحاكمة، والّذي كان بدوره بوقًا لها، يقول "عبد الملك بومنجل" «**كان الغماري من الشّعراء القلائل الّذين وقفوا ضدّ هذا التّيّار، إذ واجه دعاة الفكر الدّخيل بروح التحدّي والاستعلاء، وخاض ضدّهم صراعًا عنيفًا نجد أصداءه على امتداد أشعاره في الحبّ والرّفض على حدّ سواء**»[3]، ونلحظ من خلال أشعار الشّاعرين أنّ أبعاد هذا الصّراع تتجاوز الوطن، فكان يؤلمهما ما تعانيه الأمّة المسلمة من بعد عن تعاليم الإسلام الحقّة، وطغيان التّغريب على كافّة مظاهر الحياة لدى الفرد المسلم، فليس هناك سوى «**جاهليّة طاغية وتبعيّة ذليلة وهزائم تتلوها هزائم.. إنّه واقع الجبن والنّذالة والانحراف، يبحث فيه المسلم عن قطرة كرامة يصون بها وجهه فلا يلقاها، ويشتاق إلى ظلال من العدل والأمن والطهر فلا يراها، فلا يملك بعدها إلاّ الحزن والاحتراق في لهب الغربة والمعاناة، ولا يجد لمحنته من عزاء إلا في الحنين الدّائم والأمل الحالم بغد أخضر يشرق من هنا أو هناك**»[4]، كان هذا ما وحّد التّجربة الشّعريّة لديهما لذا كان شعرهما لسانًا ناطقًا للتّعبير عن هذه المعاناة، وعلى الرّغم من ذلك نلفي

---

[1] عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري، ص18.

[2] نفسه، ص19.

[3] نفسه، ص20.

[4] نفسه.

اختلافًا في طريقة التّعبير لديهما، ففي حين كان "محمّد ناصر" مستغرقًا في حياته الواقعيّة الذّاتيّة الانتمائيّة منها والعامّة، متمثّلة في الأحداث الكبرى لوطنه وللعالم الإسلامي ككلّ، إلى جانب انشغاله الأكاديمي والعملي، فجاء شعره معبّرًا بدقّة وإخلاص عن كلّ ذلك؛ فاتّجاهه الشّعري أصدق تصويرًا لدقائق الفرد المسلم في كلّ مظاهر حياته الخاصّة والعامّة، معالجًا ذلك برؤية إسلاميّة شموليّة صادقة وعفويّة وبرصانة حكيمة، بينما نجد شعر "مصطفى الغماري" قد انطبع بخصائص ذاته الثّائرة العنيفة بمزاجيّة حادّة، لذا كان من سمات شعره القوّة الشّعريّة الفائضة في التّعبير عن ثورتها وتمرّدها ورفضها، بل كان ثائرًا حتّى في حبّه الصّوفي، وفي قوانين الجماليّة الشّعريّة قد يُعترف بهذه القوّة والثّورة على الرّغم من إفراطها أحيانًا، وحدّتها الطّاغية، لكونها تتوسّل بقوّة الكلمة، ووهج الصّورة الفنيّة، والمناسبة الإيقاعيّة؛ وهذا لا ينفي هذه الخصائص عن شعر "محمّد ناصر" الإصلاحي الحكيم، فلكلّ شاعر خصوصيّته الفنيّة الجماليّة، والّتي تتفاوت مظاهرها وإشعاعاتها.

ومنه نتساءل: ما هي مصادر التّجربة الشّعرية الدّقيقة لدى الشّاعرين؟ وهل كان لهذه المصادر دور في توجيه شعريّتهما نحو الاتّجاه الإسلامي؟ ما هي المرتكزات الفنيّة والفكريّة في شعريّتهما الملتزمة؟ وهل وُفّق الشّاعران في إحداث التّوازن بينهما؟ هل أثّرت المرتكزات الفكريّة على فنيّة شعرهما؟ وكيف كانت طبيعة هذا التّأثير سلبًا أو إيجابًا؟

1ـ مصادر التجربة الشعرية لديهما:

كلّ تجربة شعريّة لابدّ لها أن تنبثق من عوالم سابقة لوجودها، فلا يمكن تصوّر أن تتخلّق تجربة بذلك العمق الإنساني والنّفسي من العدم، أو من محض التّفاعلات الدّاخليّة في الذّات الشّاعرة، وهذا ما يحيلنا على مصادر التّجربة الشّعريّة، ومنذ القدم أشار الشّاعر "تشوسر" إلى مصدرين للتّجربة الشّعريّة هما؛ «**أوّلاً التّجربة أو الخبرة (Experience) بمعنى المعرفة أو المهارة الّتي يستخلصها الإنسان من مشاركته أحداث الحياة، أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة، وثانيًا الحقائق، الّتي يفيد منها الإنسان من الكتب القديمة (auctorite) الّتي تعتبر ذخيرة للذّكريات البشريّة، والحكم الّتي استخلصها البشر عبر العصور المختلفة**»[1]، فكلّ تجربة شعريّة لا تكاد تخلو من هذين المصدرين، على اختلاف أنماطهما وأنواعهما بين الشّعراء، وهذه المصادر لا تبدو منفصلة في العمل الشّعري؛ حيث يقول "ستوفر": «**كلّ حدث سابق مهمّ أو عاطفة كبيرة تمرّ في العقل**

---

[1] جيفري تشوسر، **حكايات كانتربري**، تر وتق وتع: مجدى وهبة وعبد الحميد يونس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، ط: 1983، ص12. ويُنظر:

Geoffrey Chaucer, **the legend of good women**, translated and with an introduction by Ann Mcmillan, rice university press, Houston-U.S.A, 1st edition: 1987, P65, 67.

العظيم وتعيش في الذّاكرة العظيمة، يمكن استحضارها بواسطة الرّموز، لكنّ تسرّبها إلى القصيدة يكون بشكل كلّي وموحّد، ممّا يجعلها قادرة على إعادة إنتاج حالة معقّدة من الوعي»[1]، فمصادر التّجربة الشّعريّة، حتّى لو لم يتم إدراكها بشكل دقيق في ثنايا القصيدة، إلاّ أنّ حضورها يتوزّع بشكل جزيئي على أبعاد القصيدة كافّة، وكلّما كانت هذه المصادر عظيمة فريدة وغريبة ومتنوّعة، فإنّها تسهم في تعاظم حالة الفرادة والتّعقيد في القصيدة، وهو ما يخلق الاختلاف بين التّجارب الشّعريّة من ناحية وضوحها وتعقيدها، ويمكن تشبيه وعي الشّاعر بالإسفنج الّذي يمتصّ كلّ وضوح وغموض وكلّ الأحداث والمآسي والإنجازات، وكلّ ما زاد تركيز هذه المصادر كلّما توسّع إدراكه ووعيه، وتطلّب أدوات فنيّة مركّزة ومتطوّرة للتّعبير عنها.

يمكن حصر مصادر التّجربة الشّعريّة لدى الشّاعرين فيما يأتي:

ـ النّشأة الأسريّة والطّبع:

كانت ثقافة الشّاعرين ثقافة عربيّة إسلاميّة سلفيّة أصيلة، بدءًا بالمصدر الأوّل؛ أي القرآن الكريم، والّذي سيكون له أثر على إبداعيّة شعريّتهما، كما سنرى في الدّراسة التّطبيقيّة، يليه الحديث النّبوي الشّريف، وكلا المصدرين نبع لا يجفّ من الجماليّة الأدبيّة؛ في اللّغة، والأسلوب، والصّورة، وحتّى الإيقاع، إلى جانب الاطّلاع على أمّهات كتب الأدب العربي بما تحويه من أدب جاهلي، وإسلامي، وآداب العصور اللاّحقة، وصولاً إلى المرحلة التّقليديّة الإحيائيّة، كما أنّ ثقافتهما الفقهيّة الدّينيّة، ودراستهما الجامعيّة، واهتمامهما البحثي النّقدي سيكون لهم عميق الأثر على مضمون ومستوى شعريّتهما.

نشأ "مصطفى الغماري" **«نشأة دينية أصيلة في ظلال القرآن والإسلام واللغة العربية، وقد زاد الشاعر ثقافته عمقا وأصالة بقراءته الخاصة، التي قادته فيما بعد إلى الاطلاع على الفكر الإسلامي الجديد في ثوريته وشموليته، لاسيما عند رواد الحركة الإسلامية المعاصرة كـــ"سيّد قطب" و"أبي الأعلى المودودي"، فكانت هذه النشأة ممّا زاد شخصيّة الشّاعر قوّة وحساسيّة وثوريّة، وجعل منه شاعر الرّفض للفكر الدّخيل والحبّ للعقيدة الإسلاميّة، مندفعًا في ذلك بما كان يشهده في جزائر الاستقلال من استمرار للوجود الغربي لغةً وفكرًا وحضارةً، وما كان يعانيه من الاغتراب داخل أمّة تخلّت عن أصالتها، ورسالتها في الوجود، وغرقت في التّخلف والتّبعيّة والانهزام»**[2]، فلتكوين الشّاعر عاملان أساسيّان هما؛ مطالعاته الخاصّة ومتابعته للحركة

---

[1] Donald A. Stauffer, **the nature of poetry (A critical examination of the structure, texture**, and meaning of English poetry, with examples running from Spenser to Yeats), the Norton library, New York-U.S.A, 1st published: 1962, P169.

[2] عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، ص18.

الإسلاميّة الفكريّة في العالم الإسلامي من خلال التّأثّر بأقطابها، والظّروف الّتي تمرّ بها الجزائر عشيّة الاستقلال (استرجاع السّيادة) من تغريب وتفسّخ.

فالجامع بينهما تلك النّشأة المحافظة الأولى، وإن اختلفت طبيعتها، لكنّهما يلتقيان في نشأتهما داخل أسرة محافظة متديّنة تُعنى بدينها وتقدّس العلم الشّرعي، ويبدو ذلك في حفظ الشّاعرين المبكّر للقرآن الكريم[1]، وفي دراستهما للعلوم الشّرعيّة من فقه وسيرة وحديث وعلم الكلام وفنون الرّقائق والزّهديّات وغيرها، ولا يقتصر ذلك على النّشأة الأولى؛ بل استمرّ معهما الحال إلى ما بعد انبعاث تجربتهما الشّعريّة ونضجها، حيث تخصّصت بعد ذلك في اتّجاهات مختلفة صنعت الاختلاف بينهما، كما أنّ أحداث الطّفولة والرّشد الخفيّة تظهر في البعد اللاّواعي لشعريّتهما، وهي جزء من تكوينهما الشّخصي، وحتّى ولو لم تبدو بشكل جليّ، فإنّ الدّراسة النّفسيّة أو السّيميائيّة المعمّقة، يمكن أن تكشف بعض خصائصها، ونلحظ أنّها أكثر وضوحًا وشفافيّة عند "محمّد ناصر"، بينما تكتسي طابع الغموض عند "الغماري"، كما أنّ الطّباع الخاصّة الذّاتيّة لها دور بارز في بلورة التّجربة الشّعريّة وهي طباع تتسرّب من نفسيهما لتظهر في ظلال القصائد وثيماتها، يقول "عبد القادر القط" **«هؤلاء الشّعراء يختلفون فيما بينهم اختلافًا غير قليل في هذا المجال، حسب البيئة والنّشأة والثّقافة والمزاج»**[2]، ونلحظ من خلال شعرهما أنّ "محمّد ناصر" أكثر تطويعًا لمزاجه وطباعه لتتوافق مع الدّين الإسلامي وأحكامه ومقاصده، بينما تميّز شعر "الغماري" بالجموح وسيطرة مزاجه لأنّ **«الطّبع هو الّذي يؤدّي إلى تنازع الشّاعر مع المؤثّرات الخارجيّة»**[3]، فكان أكثر ثورة وحدّة، وفي المقابل أقلّ تكلّفًا من الأوّل، وأكثر خصوصيّة في اتّجاهه الشّعري.

وضمن الطّبع يمكن إدراج مصدر الخيال بعدّه مكوّنًا أساسًا لكلّ شعريّة رصينة، فهو **«الّذي يخلق الصّورة الشّعريّة جزئيّة كانت أو كليّة، ثمّ هو الّذي يمدّ هذه الصّورة بالطّاقة اللاّزمة لها كي تتحرّك، وتحقّق أهدافها الفنيّة، ولولاه لعجزت لغة الشّعر –مهما كانت راقية– عن أداء التّجربة الشّعريّة»**[4]، لذا كان الخيال مصدرًا مباشرًا وظاهرًا لتجربة الشّاعرين الشّعريّة، يبدو ذلك في كلّ القصائد على اختلاف بينهما، في قوّة ودقّة توظيفه، وهو عند "الغماري" أكثر فنيّة وعمقًا وجمالاً نظرًا لذاتيّته الطّاغية، أمّا "محمّد ناصر"

---

[1] أوحت القراءة المتجرّدة لمدونة "الغماري" الشّعريّة في مبحث التناص ضمن فصل شعريّة اللّغة بافتراض ابتعاده عن المصدر القرآني مقارنة بـــ"محمد ناصر" رغم حضوره كمصدر لتناصاته، لكنّ سيرة الشّاعر أثبتت خلاف ذلك.

[2] عبد القادر القط، **الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر**، مكتبة الشّباب، القاهرة–مصر، ط: 1988، ص271.

[3] إيليا حاوي، **نماذج في النّقد الأدبي وتحليل النّصوص**، دار الكتاب اللّبناني، بيروت–لبنان، ط3: 1969، ص55.

[4] عبده عبد العزيز قلقيلة، **التّجربة الشعريّة عند ابن المقرب مضمونها وبناؤها الفنّي**، النّادي الأدبي، الرّياض–السّعوديّة، ط1: 1986، ص69.

فنظرًا لشخصيّته الواقعيّة المنطقيّة النّاقدة، وعلى الرّغم من توظيفه للخيال، إلاّ أنّه –في الغالب– لا ينهض بصور كليّة مُتقنة، وإنّما نجده في صور جزئيّة تتخلّل سرده الشّعري الواقعي.

ـ المشايخ والأئمّة:

لا يمكن للمبدع أن يتنصّل من تأثير ممّن تتلمذ على يديهم، وسواء من تلقّى منهم العلم بشكل مباشر بالدّراسة والتّلقين، أو غير مباشر بالقراءة لهم، ونلحظ أنّ شيوخ الشّاعر "محمّد ناصر" وأساتذته وأئمّته أكثر تأثيرًا عليه، فهو لا ينفكّ يذكر آثارهم على إبداعه، وعلمه، وتكوين شخصيّته بعدّه الأكثر تتلمذًا على يد المشايخ عددًا وزمنًا، فاستقى منهم أصول الصّنعة الأدبيّة، والشّعريّة، والعلم بكافّة مصادره، وأنواعه، ومحاسن الأخلاق ذات البعد الإسلامي، فربطته بشيوخه[1] علاقة وثيقة الأواصر، فهي ارتباط عاطفي نفسيّ، وعلميّ، وفكريّ وتاريخيّ، وأبعاد هذه العلاقة ستبدو في قصائده ومختلف دواوينه.

أمّا "مصطفى الغماري" فكان التّأثير المباشر للمشايخ عليه محدودًا لغلبة ذاته على تكوينه الشّخصي، لكنّه في المقابل تأثّر بشكل غير مباشر بأعلام الحركة الإسلاميّة في العالم الإسلامي[2]، عن طريق القراءة لهم،

---

[1] من أهمّهم: **"إبراهيم اطفيّش"** (1888–1965م)**:** شيخ الشّاعر وأديب من علماء الإباضيّة، شارك في الحركة الوطنيّة وله العديد من المؤلّفات. يُنظر: خير الدّين الزّركلي، **الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)**، ج1، ص73. وكان له الأثر البالغ على شخصيّة الشّاعر وتكوينه الدّيني، والأدبي، والإصلاحي، يقول عنه الشّاعر: «**تعلّمت واستفدت من شيخي "إبراهيم اطفيّش": أنّ قيمة المرء المسلم في هذه الحياة، أن يظلّ ثابتًا ثبات الرّواسي على قيمه الدّينيّة والخلقيّة، مهما لقي في سبيل ذلك من محن الدّنيا وابتلاءاتها، وأن يكون صريحًا في قوله الحقّ مع نفسه، ومع غيره**». محمّد صالح ناصر، **السّيرة الذّاتيّة للدّكتور محمّد بن صالح ناصر**، ص24، ونلحظ أنّ قيمتي الالتزام الرّاسخ، والشّجاعة الصّادقة من أهمّ صفات الشّاعر الظّاهرة في شعريّته بعفويّة فطريّة، وهي قيم أساسيّة لشاعر الاتّجاه الإسلامي. وتأثّر بـــ**"اطفيّش" (القطب)** (1827–1914م)**:** من أهم علماء وادي مزاب، قضى حياته في التّعلّم والتّعليم والفتوى والتّأليف، وإليه يعود الفضل في النّهضة الإصلاحيّة والدّينيّة في وادي مزاب. يُنظر: سيوسيو صالح وبوسنان محمّد، **فهرس مخطوطات خزانة مؤلّفات الشّيخ العلاّمة امحمّد بن يوسف اطفيش اليسجني**، الشّهير بـــ"القطب"(1243–1332هـــ/1827–1914م)، مكتبة القطب، يسجن–غرداية، الجزائر، جويلية 2013م، ص5–11. **والشّيخ "أبو اليقظان"** (1888–1973م)**:** من علماء وأعلام قرارة مزاب، تعلّم على يد القطب "اطفيّش"، ثمّ في جامع الزّيتونة، ساند الشّيخ "بيوض" في حركته الإصلاحيّة، من مؤسّسي جمعيّة العلماء المسلمين، يُنظر، محمّد بن موسى بابا عمّي وآخرون، **معجم أعلام الإباضيّة من القرن الأوّل الهجري إلى العصر الحاضر**، ج2، مر: محمّد صالح ناصر، نشر جمعيّة التّراث، القرارة–الجزائر، وطبع دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، ط2: 2000م، ص27–29. يقول عنه الشّاعر: «**تعلّمت واستفدت منه، أنّ الحياة جهاد متواصل لمحاربة الجمود الفكري، والتّغريب اليهودي، والمسيحي، والتّنصير الّذي هو حليف للعدوّ الاستعماري**»، محمّد صالح ناصر، **السّيرة الذّاتيّة للدّكتور محمّد بن صالح ناصر**، ص25. وفي هذا القول إشارة إلى ارتكاز شعريّته على ثنائيّة متضادّة؛ الانفتاح الفكري ومواكبة تطوّرات العصر، وفي المقابل عدم الانسلاخ من الهويّة الإسلاميّة ومقاومة موجات التّغريب، وحملات التّنصير.

[2] ومن أمثال الأعلام الّذين تمذهب على طريقتهم الإسلاميّة وتبنّى فكرهم بشكل كلّي ومباشر نذكر: **سيّد قطب** (1906–1966م)**:** مفكّر إسلامي مصري، درس في أمريكا وعند عودته طالب ببرامج تتمشّى والفكرة الإسلاميّة، ثمّ انضمّ إلى الإخوان المسلمين وسُجن معهم، كان قبل الثّورة المصريّة مفكّرًا إسلاميًّا واضحًا، لكنّه انقلب إلى التّعصّب والتّمرّد بعدها، له الكثير من الكتب في النّقد الأدبي، والفكر، والتّفسير، والسّيرة. يُنظر: خير الدّين الزّركلي، **الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)**، ج3، ص147–148.

فكان لهم أكبر التّأثير على صقل تجربته الشّعريّة الخاصّة، والمناوئة لما عليه بقيّة التّجارب، وهو الّذي فتح الباب للاختلاف معه وحوله، ونلحظ أنّ أثر المشايخ على "محمّد ناصر" شكّل لديه اتّجاه الزّهد والحكمة، أمّا أثرهم على "مصطفى الغماري" شكّل لديه اتّجاه التّصوّف والرّفض.

ـ المجتمع:

يحيط المجتمع كلّ فرد فيه بسلسلة من قيود العادات، والتّقاليد، والالتزامات، منها ما يتوافق مع تكوينه ورغباته، ومنها ما يتضادّ معها، فيُحدث لديه حالة من الاستنكار والرّفض لتلك القيود، وخاصّة ما كان منها باليًا غير مستند إلى شرع صحيح أو منطق مقنع، يقول "إيليا حاوي" في ذلك؛ متحدّثًا عن أثر البيئة والمجتمع في صنع موضوعات القصائد لدى الشّعراء: «**فالشّعر بذلك ليس له سوى وجه من وجوه التّعبير عن تصارع الإنسان بما يحيط به، وبما يفرض عليه من مؤثّرات في سعيه لتحقيق ذاته، ودأبه وراء السّعادة**»[1]، وكأنّ الشّعر ضرورة نفسيّة شعوريّة لا ترفًا أدبيًّا، وتلك المؤثّرات إنّما مرجعها مجتمع الشّاعر، لذا كانت الممارسات الّتي تقع عليها أعين الشّاعرين في مجتمعهما باعثًا، ومصدرًا مباشرًا لاستمرار تجربتهما الشّعريّة وتطوّرها؛ ذلك أنّ أخطاء هذا المجتمع وممارساته غير السّويّة، والبعيدة عمّا نشأ عليه الشّاعران أحدثت حالة من الصّدام والرّفض لديهما، ويظهر ذلك في ثنايا قصائدهما من تعريض بجاهليّة المجتمع، وبعده عن أحكام الدّين الإسلامي وعقيدته السّمحاء، فالمجتمع بأحداثه، ووقائعه، وأفراده، بمثابة وقود التّجربة الشّعريّة ومحرّكها في محاولة العودة به إلى المنبع الصّافي.

عامل المجتمع عند بعض منظّري أدب الاتّجاه الإسلامي تحمل سمة المثاليّة والنّمذجة، فهذا "نجيب الكيلاني" يقول: «**إنّ العلاقة بين الكاتب (الأديب، الشّاعر) والمجتمع، والمعتقد، علاقة ديناميكيّة، فالكاتب يتأثّر ويؤثّر، والمجتمع يتلقّى ويتفاعل ويُعطي، والعقيدة تغذّي الوجدان والفكر لدى الأدباء من جانب، وأفراد المجتمع من جانب آخر**»[2]، وكأنّه يشير إلى ما يجب عليه أن تكون علاقة الأديب بالمجتمع والعقيدة،

وأبو الأعلى المودودي (1903–1979م)**:** بدأ حياته الدّعويّة بالدّخول إلى ميدان الصّحافة بهدف تبليغ الإسلام والدّفاع عن وجوده في الهند، أسّس جماعته الإسلاميّة الّتي هاجمت الوجود البريطاني، كما دعا إلى الإسلام الأوّل زمن الخلفاء الرّاشدين وتعميم الدّعوة الإسلاميّة على كلّ المجالات، زُجّ به في السّجن عدّة مرّات لمعارضته الحكومة الباكستانيّة. يُنظر، محمّد خير رمضان يوسف، **تتمّة الأعلام للزّركلي وفيات (1976–1995م)**، دار ابن حزم، بيروت–لبنان، ط2: 2002م، ص73–74. ونلحظ التّقارب الكبير بين فكر ومسيرة الشّخصيّتين، فـ"سيّد قطب" تأثّر بـ"المودودي" وحاول إسقاط أفكاره على المجتمع العربي المسلم، فهما يتشابهان في النّشأة الصّوفيّة الدّينيّة ثمّ الاتّجاه نحو الثّورة والتّمرّد والرّفض، والسّعي لإقامة دولة مسلمة تكون الحاكميّة فيها لله بعيدًا عن الدّيمقراطيّة والاشتراكيّة وغيرها، وقد تأثّر الشّاعر بهذه الأفكار وتبنّاها في شعريّته، وكثيرًا ما يشير إليها في قصائده.

[1] إيليا حاوي، **نماذج في النّقد الأدبي وتحليل النّصوص**، ص78.

[2] نجيب الكيلاني، **آفاق الأدب الإسلامي**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت–لبنان، ط1: 1985، ص21.

وهو جانب من العمل التّنظيري الّذي اضطلع به روّاد هذا الاتّجاه من كتّاب وأدباء وشعراء، لكنّها لا تمثّل حقيقة الواقع الإسلامي والأدبي المعاصر.

وفي ذلك نشير إلى مقولة "أحمد يوسف" حول وطأة الواقع المَعيش وأثره على شعريّة "الغماري" «**ألفت لديه عرفانيّة النصّ الشّعري نفسها تدخل حلبة السّجال الإيديولوجي، ولولا هذا المناخ السّوسيولوجي الثّقافي، الّذي غلبت عليه روح الإقصاء، والتّصفية الثّقافيّة، لاستطاع "مصطفى الغماري" أن يكتب نصًّا عرفانيًّا خالصًا، يتضمّن رؤيته للعالم دون السّقوط في لعبة الخصم، لكونه أكثر اقتدارًا على الممارسة الشّعريّة، وامتلاكًا لأدواتها الفنيّة**»[1]، فهو يعترف بأثر ذلك الصّراع الإيديولوجي على شعريّته، والّذي يراه عامل إعاقة لانطلاقها، وارتفاعها جماليًّا، متناسيًا أنّ للتّجربة الشّعريّة محرّكات، وبواعث خاصّة، إذا غابت تنطفئ شعلتها الثّائرة، فلولا ذلك المناخ وتلك البيئة الاستثنائيّة الخاصّة، لربّما لم تتحرّك ذاته لكتابة ما يعبّر عن رفضها لذلك الواقع، خاصّة وأنّ "الغماري" يغلب على شعره سمة الرّفض؛ أي أنّ الوقائع والبيئة باعث قويّ للكتابة الشّعريّة لديه.

ـ التّاريخ:

يستند الأدب في مصادره إلى الموروث التّاريخي والحضاري للأمّة؛ لأنّ التّراث هو أحد أهمّ مكوّنات الهويّة، ويُعتبر التّمسّك به، واستحضاره، ومحاورته، والتّجديد فيه، أحد سمات أصالة الأمّة وعمق جذورها، ومن خلاله تستمدّ قيمتها الحضاريّة الحاضرة، وشخصيّة الأديب هي جزء من الوعي الحاضر لتراث الأمّة، فيستمدّ من التّراث «**ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم.. وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسّياسي، والتّاريخي، والخُلُقي، ويوثّق علائقه بالأجيال الغابرة الّتي عملت على تكوين هذا التّراث وإغنائه**»[2]، وشاعر الاتّجاه الإسلامي يستمدّ تجربته الشّعريّة من التّاريخ العربي والإسلامي، بما فيه من سير وقصص، ومن قيم وعادات محمودة، كما يستلهم الأبعاد الرّمزيّة للشّخصيّات، والأحداث الكُبرى، فمن خلالها تبدو خصوصيّة التّجربة الشّعريّة لكلّ شاعر واختلاف اتّجاهه الإسلامي.

يبدو أثر مصدر التّاريخ والتّراث في شعريّتهما جليًّا وواضحًا، ويظهر ذلك بداية في اطّلاعهما على تاريخ ما قبل الإسلام، وأحداث الجاهليّة ووقائعها، مآثرها العربيّة ومفاسدها العقديّة والدّينيّة، انتقالاً إلى التّاريخ الإسلامي، بداية من السّيرة النّبويّة وصولاً إلى التّاريخ الحاضر، فنلحظ أنّ أحداث المعارك وقصص

---

[1] أحمد يوسف، **يتم النصّ والجينيالوجيّة الضّائعة (تأمّلات في الشّعر الجزائري المختلف)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2002، ص231.

[2] جبّور عبد النّور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2: 1984، ص63.

الصّحابة، وأحداث الصّدام مع الكفّار واليهود والنّصارى، وحتّى التّغيّرات والتّفصيلات الدّقيقة الّتي رافقت نشأة المجتمع المسلم، وتكوينه عبر العصور تحضر في شعريّتهما، عبر استحضار وقائعها، ورموز الشّخصيّات التّاريخيّة، ورمزيّاتهما، وإسقاطها على الواقع الإسلامي الحاضر.

يتمّ ذلك بطريقتين؛ إمّا باستحضارها بمحمولاتها الدّلاليّة والتّاريخيّة كما عند الشّاعر "محمّد ناصر" الّذي يقدّس التّراث والتّاريخ، أو بمحاورتها وتحويرها وسلبها تلك المحمولات وإلباسها متغيّرات حديثة كما عند الشّاعر "مصطفى الغماري" النّاظر للتّراث بعين الرّيبة والنّقد والانتقاء، بما يتوافق واتّجاهاته الخاصّة، وهما في كلّ ذلك تمتلئ تجربتهما الشّعريّة بأبعاد وإحداثيّات هذا التّاريخ البعيد والقريب، وهو الّذي صنع وميّز اتّجاههما الشّعري؛ وذلك بالحفاظ على الهويّة الإسلاميّة، والوقوف عندها في مقاومة تيّار الحداثة التّغريبي، على اختلاف مظاهر وسمات اتّجاههما، لكنّهما ينضويان تحت بوتقة البعد الإسلامي الحضاري التّاريخي.

ـ الأحداث الوطنيّة والعالميّة:

يرى "محي الدّين صبحي" أنّ من مهام الشّاعر في كلّ زمن «**أن يَنْفُذَ بحدسه وتجربته إلى أعماق قضايا العصر ... للتّعبير عن واقع الحياة اليوميّة وما فوق الواقع وما دونه**»[1]، وربّما يكون الأمر عكسيًّا؛ بأن تؤثّر أحداث، وقضايا العصر، والواقع اليومي على ذاته وتفجّر فيه الرّغبة في البوح والكتابة.

مثّلت الثّورة، وما سبقها من أحداث، المصدر المهمّ لانبثاق شرارة شعريّتهما، فكانت شعريّتهما لسانًا ناطقًا لها، ينبع من تأثير تلك الأحداث عليهما، فاتّجاههما الإسلامي الشّخصي يجعل من الوطن، وحبّه، والدّفاع عنه، والجهاد في سبيله، وحمل همومه الهدف الأوّل للفرد المسلم، لذا نجدهما قد عاشا تلك الأحداث بكلّ مشاعرهما، وانفعالاتهما، والّتي تظهر بشكل واضح في قصائدهما.

إذا كان الشّاعر "محمّد ناصر" وفيًّا لأحداث وطنه منذ نشأته الأولى، وعلى اعتبار تقدّمه في السّن عن "الغماري"، لذا واكب أحداث الحركة الوطنيّة الإصلاحيّة منها، والسّياسيّة كما عاش سنوات الثّورة بوعي متقدّم، وكتب القصائد حولها، فإنّ "الغماري" على الرّغم من تأثّره هو الآخر بالأحداث الوطنيّة من ثورة واستقلال، إلاّ أنّنا نجده متأثّرًا أكثر بأحداث العالم الإسلامي؛ لتفتّق شعريّته وظهورها للعلن في مرحلة ما بعد الاستقلال، وذلك لا ينفي استقاء تجربته من الأحداث الوطنيّة، لكنّه سعى منذ البداية إلى وضع شعريّته في إطار شمولي عالمي، فتأثّر بداية بالثّورة الإيرانيّة بعَدِّهَا –في نظره- نموذجًا ناجحًا للحركة الإسلاميّة في العالم المعاصر، كما أنّ أحداث الحرب والجهاد في أفغانستان، والعراق، وفلسطين، وبقيّة دول العالم

[1] محي الدّين صبحي، **مطارحات في فنّ القول (محاورات مع أدباء العصر)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 1978، ص73.

الإسلامي شغلت الكثير من شعره، وهو ما نجده كذلك عند "محمّد ناصر" في شعره بعد الاستقلال، فكتب الشّاعران عديد القصائد في الإشادة أو الحزن على تلك الأحداث، فنلحظ أنّ تجربة الشّاعرين بعد الاستقلال تأثّرت بالحركة الإسلاميّة العالميّة، وانفتحت على تلك الأبعاد الإسلاميّة الشّموليّة والإنسانيّة.

ـ البيئة الأدبيّة العربيّة:

تتجلّى في ما يفد من بلاد المشرق من مؤلّفات للأدباء المشارقة، وأخبار حركاتهم، وتنظيماتهم الأدبيّة، بداية من التيّار الإحيائي التّقليدي، وأعلامه أمثال "سامي البارودي"، و"أحمد شوقي"، و"حافظ إبراهيم" وغيرهم، والّذي كان الشّاعر "محمّد ناصر" أكثر تأثّرًا والتزامًا به، ثمّ التيّار الرّومانسي الّذي نشأ مع جماعة الدّيوان وأعلامها كـــ"العقّاد"، و"المازني"، و"عبد الرّحمن شكري"، ليتبلور أكثر مع حركات المهجر مثل (الرّابطة القلميّة)، وصاحبها "إيليا أبو ماضي"، و(العصبة الأندلسيّة) وأعلامها "رشيد سليم الخوري" و"فوزي معلوف"، وأخيرًا (جماعة أبولو) وصاحبها "أحمد زكي أبو شادي"، والنّزعة الرّومانسيّة تحظى بالتّقدير عند "محمّد ناصر" لأنّه ينتصر إلى الوجدانيّة فهو يرى أنّ الاتّجاه الرُّومانسي **«أهمّ من غيره في التّعبير عن أحاسيس الفرد، ونوازعه، والإفصاح عن آماله وآلامه .. (فهو) يمثّل الصّدق الفنّي أصدق تمثيل لما فيه من عفويّة؛ وتلقائيّة؛ ونزوع ذاتي داخلي إلى قول الشّعر»**[1]، فالشّاعران تأثّرا في تجربتهما الشّعريّة بالنّزعة الرّومانسيّة الوافدة مع هذه الحركات، وأسهمت أشعارها في وسم شعريّتهما بالطّابع الرّومانسي ذي البعد الإسلامي، لذا نجد أنّ الطّبيعة مصدرٌ بارزٌ لشعريّتهما، يبدو ذلك في المعجم الشّعري الطّبيعي، وحضوره الكبير لديهما بصبغة إسلاميّة تخدم اتّجاههما الشّعري.

أفاد الشّاعران من البيئة الأدبيّة العربية بطرق عدّة، إمّا بمعايشتها عن قرب كما حدث مع "محمّد ناصر" الّذي قضى سنوات كثيرة في القاهرة، والّتي كانت حينها مركزًا لانبعاث الحركات الأدبيّة، وازدهارها، فأغلب روّاد تلك الحركات من مصر ولبنان، وإمّا بقراءة ما يفد من المشرق من مجلاّت، وكتب، وأخبار، وذلك بعد ازدهار حركة التّبادل الأدبي بين المشرق والمغرب، وخاصّة في فترة الثّورة، وما بعد الاستقلال (استرجاع السّيادة)، فالشّاعر "مصطفى الغماري" كان مخلصًا في متابعاته لأحداث المشرقين العربي، والإسلامي الأدبيّة منها أو السّياسيّة، وشعره يتقارب مع شعر الاتّجاه الإسلامي الّذي ظهر، وتطوّر في المشرق مع بروز الحركة الإسلاميّة، وشيوعها، والّتي كان لها أدبها الّذي انبثق من خلال المؤتمرات التّأسيسيّة، والمجلاّت الّتي تنشر إبداعاته، كما كان له نقده الخاصّ بطبيعة هذا الاتّجاه.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الشّعر الجزائري من الرّومانسيّة إلى الثّوريّة (1925-1962)**، ص5.

2ـ المرتكزان الفكري والفنّي وأثرهما على الوظيفتين الرّساليّة والجماليّة لديهما:

أشرنا بداية أنّ الشّعر نابع من رؤية خاصّة للواقع، والحياة، والحقائق تمتزج بالجانب النّفسي العاطفي الذّاتي للشّاعر، لتخرج في قالب فنّي جمالي معبّرا عن تلك الرّؤية والقيم المواكبة لها، فـــ"أدونيس" متصدّر تيّار الحداثة يرى أنّ الشّعر **«لا يمكن أن يكون عظيمًا إلاّ إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم، ولا يجوز أن تكون هذه الرّؤيا منطقيّة، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح، أو أن تكون عرضًا لأيديولوجية ما، على الرّغم من أنّ الشّعر الجديد مركز جاذبيّة لكلّ حقول الفكر»**[1]، فهو على الرّغم من رفضه لأدلجة الشّعر، يُقرّ باستحالة انسلاخ الشّاعر من كلّ رؤية وفكرة، فكلّ شاعر ملتزم بقضيّته، سواء كانت ذاتيّة أو عامّة.

الشّاعر الإسلامي يستند إلى فكر مسؤول تجاه مجتمعه، وواقعه مؤمنًا بدوره الرّيادي التّاريخي في كلّ مرحلة زمكانيّة يعايشها بكلّ حواسه وانفعالاته، فشعر الاتّجاه الإسلامي ينبثق عن رؤية شاملة للحياة، والكون، والإنسان، ويرى "حسام الخطيب" أنّ **«الإبداع الأدبي، والفنّي، ينطلق من الخلفيّة الفكريّة، السّائدة في الشّرط المُعطى من الزّمان، والمكان، ويستند إليها، ولكنّه لكي يكون إبداعًا مؤثّرًا، يميّز نفسه بطريقة خاصّة جدًّا، ولا سيما التّمثّل الملموس والتّعبير المفتوح»**[2]، فالالتزام عند شاعر الاتّجاه الإسلامي لا يعفيه من وجوب أن يكون شعره مؤثّرًا فنيًّا وجماليًّا، لذا يتموقع شعر الاتّجاه الإسلامي ضمن هذه الثّنائيّة (الفكر–الفنّ) فهو لا يقوم بدونهما مجتمعتين.

نجد معارضي الالتزام في الشّعر من النقّاد الغربيّين من أمثال "سارتر"[3] يقرّون بتأثير المصادر الخارجيّة من واقع اجتماعي، وسياسي، وتاريخي، على الذّات الشّاعرة وتجاربها الشّعريّة، وأثر تلك المصادر في صنع اتّجاهها الفكري والشّعري، لكنّ الشّعر له مرتكزاته، وسطوته الفنيّة، الّتي قد تتجاوز تلك التّأثيرات، أو تمتزج بها على نحو يصعب الإمساك بخيوطها الأولى، وفي ذلك يقول "سارتر": **«من السّهل فهم حماقة الالتزام الشّعري على الرّغم من أنّ العاطفة والشّغف، وحتّى الغضب، والسّخط الاجتماعي، والكراهيّة السّياسيّة، هي مصدر كلّ قصيدة، لأنّه إذا كان النّاثر في الكتيّب، أو الاعتراف يفصّل المشاعر ويوضّحها، فإنّ الشّاعر، على نقيض ذلك، تتدفّق عواطفه في قصيدته، حتّى يتوقّف عن التّعرّف عليها حين تنتزعها**

---

[1] علي أحمد سعيد أدونيس، **زمن الشّعر**، دار العودة، بيروت–لبنان، ط1: 1972، ص12.

[2] حسام الخطيب، **الأدب والفكر وما بينهما (حول الخلفيّة الفكريّة للأدب العربي المعاصر)**، عالم الفكر، ع4، أبريل 1996، ص277.

[3] رغم أنّ سارتر من دعاة الالتزام في العصر الحاضر، حتّى إنّه ألّف كتابًا بعنوان (الأدب الملتزم). يُنظر: عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)**، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، ط3، (د.ت.ط)، ص386–387.

الكلمات، تخترقها وتحوّلها حتّى لا تدلّ عليها حتّى في نظره»[1]، وهو إقرار بهيمنة المرتكزات الفنيّة على الذّات الشّاعرة، وإنجازها على نحو تبدو فيها المرتكزات الفكريّة غير واضحة.

يستند أدب الاتّجاه الإسلامي بشكل عام، والشّعر منه على وجه التّحديد، إلى التّوازن بين المرتكزات الفكريّة لمضمونه، والأسس الفنيّة لشكله؛ وذلك ينبع من إيمان معتنقيه ومؤيّديه أنّ كلّ ثورة فكريّة تسبقها نهضة أدبيّة، فكما يرى "العقّاد"، فإنّ الإنسان يحتاج إلى ما يعمر نفسه الخالية، ويخلُفُ خواء قلبه بخيالات الشّعر وأحلام العواطف[2]، وهذا الفراغ رأى شعراء الاتّجاه الإسلامي قد ملأته الاتّجاهات التّغريبيّة الغريبة عن عمق الدّين الإسلامي، وقيمه المُثلى، لذا سعوا إلى إقامة اتّجاه شعري يتوافق مع المجتمع المسلم السّوي داعيًا إلى الفضيلة والخير والحقّ.

ـ المرتكزات الفكريّة:

تتعدّد هذه المرتكزات، ويصعب الإلمام بأبعادها وحصرها، لكنّنا سننظر إليها من المنظور الخاص بالشّاعرين "محمّد ناصر"، و"مصطفى الغماري"، ونكتفي بما هو ماثل في شعريّتهما.

- **العقيدة الإسلاميّة:**

هذا المرتكز شرط وجود لشعر الاتّجاه الإسلامي، ولا يقتصر وجوده جزئيًّا أو قسرًا، وإنّما يتمثّل في وجوده العفوي الّذي ينبع من النّشأة الأولى للشّاعر، وامتزاجه العميق بذاته الشّاعرة، فلا يتكلّفه، وإنّما يَسِمُ شعرَه بالوجود الشّمولي دون تناقض أو تغيير «**فبقدر إيمان الشّاعر برؤيته الدّينيّة، وتشبّعه بمبادئ الإسلام، فإنّ تعبيره عنها شعرًا يحيلها من قضيّة فكريّة إلى قضيّة شعوريّة .. والشّاعر المسلم مُطالب بالبلوغ إلى هذا المستوى العميق من الوعي الفنّي للتّجربة الشّعوريّة، لينتقل بشعره من التّفكير إلى التّعبير**»[3]، فَوَسْمُ شعر ما بالإسلاميّة لابدّ أن يكون ضمن هذا التّحديد؛ أي أن تتشبّع ذات الشّاعر بالإسلام للابتعاد عن التّقريريّة، وبلوغ مستوى النّضج في الشّعور، والتّشكيل الفنّي، فيستحيل حينها فصل التّفكير عن التّعبير.

شعر الشّاعرين ينطلق من رؤية إسلاميّة ربّانيّة خالصة، تقوم على أساس توحيد العبوديّة لله تعالى، وإخلاص العبادة له وحده، وعلى الإقرار بنبوّة محمّد –صلّى الله عليه وسلّم–، فشعريّتهما تنبثق في كلّ ثيماتها، وموضوعاتها، وقيمها، من هذا المرتكز بشكل متماهٍ وكلّي، مثلما يرى "جميل حمداوي" من أنّ

---

(1) Jean-Paul Sartre, **situations II (Qu'est-ce que la littérature?)**, 1948, Editions Gallimard, France, N° édition: 20251: 1975, p69.

(2) ينظر: عبّاس محمود العقّاد، **مطالعات في الكتب والحياة**، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة–مصر، (د.ت.ط)، ص299.

(3) علي موسى وعلي، **الشّعر الإسلامي بين القيمة الجماليّة والوظيفة الرّساليّة من خلال الجهود النّقديّة لمحمّد صالح ناصر**، رسالة ماجستير، إشراف: عبد الحميد هيمة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة غرداية، غرداية–الجزائر، 2015/2014، ص34.

«الرؤية الإسلاميّة هي رؤية التّوحيد، وربط الفنّ بالحقّ، ووضوح البيان، والدّفاع عن رسالة الحقّ»[1]، وشاعر الاتّجاه الإسلامي ضمن هذا المرتكز، ليس منطويًا على اتّجاهه، وواقعه الضّيّق، وإنّما هو كما يرى "جميل حمداوي" **«كونيّ الرّؤية، إنسان منفتح، ومبدع إنساني يدافع عن الحقّ، ويناصر حقوق الإنسان الطّبيعيّة والمكتسبة، من خلال رؤية إسلاميّة سمحة قائمة على التّواصل الحميمي، والتّعايش السّلمي، والتّعاون في المجال المعرفي والإدراكي، ومن هنا يرفض الأديب الإسلامي الصّراع الجدلي، والعدوان، والتّنافر، والإقصاء، والتّغريب، ويرى أنّ علاقة الأنا والآخر هي علاقة إيجابيّة»**[2]، على أنّنا نتحفّظ على بعض ما توحي به المقولة؛ فإذا نظرنا إلى واقع شعريّة "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" نجد أنّ هذه المقولة[3] لا تنطبق بشكل تامٍّ وكلّي عليها، ونخصّ بالإشارة إلى سمات التّعايش والبعد عن الصّراع، فأساس شعريّتهما هو ذلك الالتزام الجادّ والصّارم باتّجاههما، وهو يتّضح بشكل جليّ عند الشّاعر "الغماري"، وذلك يحيلنا إلى الحديث عن مرتكزي الالتزام والرّفض، بعدّهما أهمّ الأسس المميّزة لشعريّتهما.

تنبثق شعريّة الشّاعرين من بوتقة العقيدة الإسلاميّة في كلّ أغراضها وموضوعاتها، فكلاهما يحتكم إليها، ويستلهم مقاصدها، وأبعادها الواسعة؛ يقول "أحمد يوسف" عن الشّاعر "الغماري" **«حوّل القيم الرّوحيّة للإسلام إلى مادّة شعريّة تعبّر عن رؤيته الفكريّة، وبشكل شعري مُغاير أظهر قدرة في امتلاك الأدوات الفنيّة، الّتي لم يمتلكها كثير من شعراء جيله، أو على الأصح شعراء المرحلة السّبعينيّة»**[4]، فبشهادة هذا النّاقد، نجد قيم الإسلام الرّوحيّة لم تحد من جماليّة شعريّة "الغماري"؛ بل تبلورت لديه بواسطة الآليّات الفنيّة، إلى مستويات جماليّة عالية، فاق بها مستوى معاصريه من الشّعراء، على اختلاف مشاربهم، وذلك ينفي مقولة معارضي الاتّجاه الإسلامي في الشّعر والأدب، من عدّ الالتزام به يقصّ جناح الإبداع والمبدع عن التّحليق في آفاق الجماليّة.

- **الالتزام:**

لا تختصّ قضيّة الالتزام بالأدب الإسلامي فحسب؛ وإنّما وُجدت منذ وجود الأدب في العصور الأولى، فالفنّ بشكل عام والشّعر بشكل خاصّ، ومنذ القدم، نشأ مرتبطًا بالتّقاليد والطّقوس الدّينيّة، ولا يمكن تصوّر شاعرٍ لا يصدر اتّجاهه الشّعري عن إيديولوجية أو عقيدة، بغضّ النّظر عن كونها سماويّة أو

---

(1) جميل حمداوي، **نظريّات النّقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة**، كتاب إلكتروني، شبكة الألوكة، ص263.

(2) نفسه، ص262-263.

(3) هذه المقولة تُحيلنا إلى اتّخاذ رأي حول المقولات التّنظيريّة للأدب الإسلامي ككلّ، في عدّها أحيانًا تبتعد عن كنه الإبداع، فلا يمكن تصوّر اجتماع الالتزام، والرّفض مع التّسامح، والانفتاح.

(4) أحمد يوسف، **يتم النصّ والجينيالوجيّة الضّائعة (تأمّلات في الشّعر الجزائري المختلف)**، ص231.

وضعيّة، ويُعرّف الالتزام على أنّه «**اتّخاذ موقف في النّزعات السّياسيّة، والاجتماعيّة معبّرًا عن أيديولوجيّة طبقة ما، أو حزب، أو نزعة، أي عقيدة تلك الطّبقة، أو الحزب، أو النّزعة**»[1]، وعلى الرّغم من صرامة هذا التّحديد لمفهوم الالتزام، إلاّ أنّنا نجده في شعر الشّاعرين متعدّد الأبعاد والمظاهر، بداية بالتزامهما بالمرتكز الأوّل (العقيدة الإسلاميّة وقيمها)؛ حيث يقول "نجيب الكيلاني": إنّ الأدب الإسلامي «**أدب مسؤول، والمسؤوليّة الإسلاميّة التزام، نابع من قلب المؤمن وقناعاته، التزام تمتدّ أواصره إلى كتاب الله الّذي جاء ﴿بلسان عربيّ مبين﴾**»[2]، وكذا الالتزام بالقضايا، والموضوعات الوطنيّة، والعربيّة الإسلاميّة، ومعالجتها بأسلوب ورؤية إسلاميّين، والالتزام الفنّي متمثّلاً في المعجم اللّغوي، والتّناص، وغيرها من مظاهر الالتزام، الّتي يصعب تحديدها في هذا المقام، وإنّما سيتمّ التّعرّض لها ضمن الدّراسة التّطبيقيّة لديهما.

- **الرّفض:**

ارتبط الشّعر منذ القدم بثيمة الرّفض بعدّها باعثًا للتّجربة الشّعريّة، ومرتكزًا فكريًّا فيها عند الكثير من الشّعراء، وازداد هذا التّلازم بين الشّعر والرّفض في عصرنا الحاضر (2020م)، بسبب تعقيداته، وأحداثه الدّامية، وتنامي الحركات الدّينيّة، والحزبيّة، والفكريّة، ويكاد "عزّ الدّين إسماعيل" يبالغ حين يؤكّد قائلاً: «**فلم يكن، ولن يكون الشّعر كذلك شعرًا بحقّ، إلاّ لأنّه ثوريّ، بأوسع معاني الكلمة، فكلّ عمل شعريّ يستحقّ هذا الوصف بجدارة، إنّما ينطوي على رؤية للواقع، تَرْفُضُ فيه عنصر السّكون، وتتمرّد عليه.. فالشّعر خروج من سكون (اللاّتاريخ) إلى حركة التّاريخ، وهو بهذا المعنى فعل ثوريّ من الطّراز الأوّل .. وهو الضّمان الأدبيّ لاستمرار فعل الرّفض الثّوريّ، واطّراده**»[3]، ونلحظ أنّ للرّفض وهجه الفكري والفنّي السّاحر، زيادة على كونه محرّكًا تاريخيًّا للحركة الفكريّة والشّعريّة، فهو نقيض الجمود والسّكون.

الرّفض عند شاعرينا ليس تمرّدًا أو عصيانًا أو شذوذًا فكريًّا، وإنّما ينبع من عمق العقيدة الإسلاميّة، -المرتكز الأوّل والأهمّ-، وهو رفض يحتكم في كلّ انفعالاته، وثورته إلى مقاصد هذه العقيدة وقيمها الأخلاقيّة، وهو ناشئ لديهما منذ بدء تكوينهما الدّيني والثّقافي المحتكم إلى الدّين الإسلامي في كلّ دقائقه وحيثيّاته، يقول "محمّد ناصر" حول ذلك: «**الأديب المسلم ليس رافضًا من أجل الرّفض، إنّ لديه ممّا ربّاه**

---

[1] ظاهر محسن جاسم، **ظاهرة التزام الشّاعر في الأدب الإسلامي**، مجلّة ينابيع، ع25، 1429هـ، ص52-53. نقلاً عن: أحمد أبو حاقة، **الالتزام في الشّعر العربي**، ص13.

[2] نجيب الكيلاني، **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، ص32.

[3] عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر في إطار العصر الثّوري**، دار الحداثة، بيروت-لبنان، ط2: 1985، ص86.

وعلّمه الإسلام- قدرة تساعده على التّمييز والتّقييم، والانتقاء. والرّفض والقبول بالنّسبة إليه عمليّة تغذّيها التّجارب، والمعارف، وتراثه الأخلاقي»[1]، فهو رفض متوازن وحكيم له أسبابه الواقعيّة، والمنطقيّة.

فعل الرّفض لدى الشّاعرين نابع من الشّعور بالاغتراب في مجتمع بعيد عن تعاليم الإسلام الحقّة، وثيمة الرّفض عند "الغماري" أكثر حضورًا وقوّة في شعريّته؛ بل يمكن القول إنّ جلّ شعريّته قائمة عليه، فهو حاضر في كلّ قصيدة من قصائده، بينما نجده عند "محمّد ناصر" قد اختصّت به موضوعات محدّدة تكاد تنحصر في القصائد الّتي تناولت القضايا الوطنيّة والإسلاميّة المعاصرة، والظّواهر الاجتماعيّة السّلبيّة، ويمكن تبرير هذا الاختلاف بتباين سيرة الشّاعرين؛ فبينما عاش "محمّد ناصر" محتكًّا بالواقع الوطني والعربي الإسلامي عن قرب يصالحه مرّة، ويرفضه أخرى؛ حكيمًا رصينًا في تعامله معه، فإنّنا نجد رفض "الغماري" نابع من عزلته واغترابه؛ لذا كان الرّفض لديه أكثر حدّة وانفعالاً، وأعظم ثورة وجرأة، وأكثر شعريّة، فللرّفض سحره الجمالي لكونه يُخرج الشّاعر من دائرة التّكلّف إلى العفويّة النّابعة من الغضب الصّادق.

ـ المرتكزات الفنيّة:

ينأى شعر الاتّجاه الإسلامي بحسب منظّريه وروّاده عن فرض الفكر، والإيديولوجيّات المختلفة في الشّعر على حساب المستوى الفنّي الشّعري فيه، وإذا كان الفكر والقيم الإسلاميّة شرط وجود تصنيفي فيه، فإنّ عنصر الشّعريّة الجماليّة شرط وجود أجناسي فيه، ولا يتحقّق له الوجود الأدبي إلاّ به؛ لأنّ **«العلاقة بين الشّعر والاتّجاهات تقوم على التّوافق كنتيجة، ولا تقوم على التّوجيه كمنطلق»**[2]، وقد أشرنا في التّمهيد إلى أنّ أدب الاتّجاه الإسلامي تعرّض للفهم المغلوط من قبل النقّاد والدّارسين، على اختلاف اتّجاهاتهم ومشاربهم، الّذين نظروا بعين الرّيبة الفنيّة لهذا الاتّجاه في الأدب، وقد أسهم في توثيق تلك النّظرة بعض النّماذج ضعيفة المستوى، الّتي كانت تنشرها مجلّة الأدب الإسلامي من شعر ونثر، لذا اتّجه روّاده وأعلامه إلى التّنظير قبل تحقّق وجود النّموذج المُرتجى واقعيًّا[3]، حيث يقول الشّاعر "محمّد ناصر" **«التّنظير للأدب الإسلامي في هذه القضيّة بالذّات (أي الجانب الفنّي الجمالي فيه)، حماية للأدب الإسلامي نفسه من السّقوط، وحفظًا لقيمه في مستوياتها العُليا»**[4]، والعناصر الفنيّة في أيّ عمل أدبي تتوسّل التّناسب والانسجام بين الفكرة والشّعور والشّكل، فلا قيمة للفكرة والشّعور دون شكل جمالي يُطلاّن من خلاله، ولا قيمة

---

[1] محمّد ناصر، **خصائص الأدب الإسلامي**، ص32.

[2] علي موسى وعلي، **الشّعر الإسلامي بين القيمة الجماليّة والوظيفة الرّساليّة من خلال الجهود النّقديّة لمحمّد صالح ناصر**، ص35.

[3] أشرنا في التّمهيد إلى خلل هذه المقاربة وأنّه من الإنصاف التّسليم لمنتقدي الاتّجاه الإسلامي جانبًا من الصحّة في وجهة نظرهم، حول وجوب تحقّق أدب الاتّجاه الإسلامي في الإبداع أوّلاً، وبشكل واقع حاضر، ثمّ الذّهاب بعد ذلك إلى النّقد والتّنظير. يُنظر ص12 من التّمهيد.

[4] محمّد ناصر، **خصائص الأدب الإسلامي**، ص30.

للشّكل المنمّق دون إشعاع شعوري ونفسي وفكر منساب من بناه، يعطيه قيمة تنضاف إلى قيمته الجماليّة الشّعريّة، وهي تنبني على مرتكزات اللّغة والصّورة والإيقاع، على شرط التّكامل والتّجاوب فيما بينها.

- **اللّغة:**

تمثّل اللّغة البناء التّكويني للشّعر، والّتي من خلالها ينقل الشّاعر أفكاره ورُؤاه ومشاعره؛ لذا فمن الطّبيعي أن تختلف طبيعتها ومستوياتها من شاعرٍ إلى آخر، وتتّسم لغة الشّعر بالسّمو والارتقاء عن النّمط العادي للكلام الدّارج؛ ذلك أنّ اللّغة الشّعريّة لها «**طبيعة خاصّة تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الألوان والظّلال المختلفة الّتي تثيرها الكلمات، وتعتمد كذلك على الموسيقيّة**»[1]، ومرجع هذا الاختلاف إلى اختلاف التّجارب الشّعريّة، والخلفيّات الفكريّة والمعرفيّة للشّاعر، فهذا "ريتشاردز" يرى أنّ الشّاعر يستخدم ألفاظًا بعينها لأنّ «**التّجربة ذاتها؛ أي أمواج الدّوافع الّتي تندفع خلال العقل، هي الّتي تأتي بهذه الألفاظ، وتعتمدها، فالألفاظ إذن تمثّل التّجربة نفسها**»[2]، ولمّا كانت التّجربة الشّعريّة لشاعر الاتّجاه الإسلامي لها خصوصيّتها الشّعريّة، فمن الطّبيعي أن تكتسب لغته سمات خاصّة ومختلفة، تقع ما بين الثّنائيّات الآتية:

*** اللّغة الشّعريّة بين الإيحاء المكثّف والإبهام المُلْغَز:**

ترتكز القصيدة لدى الشّاعرين على شعريّة اللّغة، من خلال تكثيفها وإيحائيّتها، وهو شرط جمالي فيها، لكنّ هذه الميزة تتفاوت عند الشّاعرين، بل حتّى عند الشّاعر الواحد؛ فيختلف نتاجه الشّعري من ناحية تكثيف وإيحائيّة اللّغة، تبعًا لاختلاف التّجارب الشّعريّة الخاصّة بكلّ قصيدة، ونلحظ أن عنصر التّكثيف والإيحاء يحضر في لغة "الغماري" الشّعريّة بشكل أعمق، لكونها لغة تميل إلى البوح الصّوفي الكثيف وهو ما صنع لها جماليّتها.

لعلّ الّذي يميّز شعر الاتّجاه الإسلامي الوضوح في لغته، مقارنة بالشّعر الحداثي المُعاصر، الّذي يجنح في غالبه إلى الغموض والإبهام في عباراته وإشاراته اللّغويّة، وشعر هذا الاتّجاه يقف وسطًا بين ثنائيّتي (الغموض المُبهم # الوضوح الفج)، فتعتمد لغته الإيحاء، والتّرميز، والإشارة، والمماطلة[3] الدّلاليّة، لكنّها لا تذهب إلى مستويات إلغازيّة يصعب معها الإمساك بالدّلالة والفكرة، فتنتفي الوظيفة الرّساليّة المنوطة به.

---

[1] محمّد حماسة عبد اللّطيف، **لغة الشّعر دراسة في الضّرورة الشّعريّة**، دار الشّروق، القاهرة-مصر، ط1: 1996، ص378.

[2] نفسه، ص377. ويُنظر:

I. A. Richards, **poetries and sciences (A reissue of science and poetry (1926-1935) with commentary)**, P30-31.

[3] استخدم النّاقد "عبد الملك بومنجل" هذا المصطلح في كتابه: **مماطلة المعنى في شعر المتنبّي (أنماطها ومداها)**، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط:2010.

إذا أتينا إلى شعر "محمّد ناصر" نجده يجنح في غالبه إلى الوضوح، الّذي يتحوّل في بعض المواضع إلى التّقريريّة المباشرة، الّتي تُزري باللّغة الشّعريّة وجماليّتها، ولا ننفي وجود نماذج على مستوى عالٍ من التّرميز، والتّكثيف، والإيحاء، تكاد تختص بقصائده المنظومة وفق النّمط الحرّ، أو تلك الّتي تبتعد عن المناسباتيّة، أمّا "مصطفى الغماري" فترتقي لغته الشّعريّة إلى مستويات عالية من التّكثيف والإيحاء، والبعد عن المباشرة التّقريريّة، تصل أحيانًا إلى درجة الإبهام والإلغاز، الّتي يتعارض معها شعر الاتّجاه الإسلامي؛ لكنّها تتوافق مع الأبعاد الجماليّة للّغة الشّعريّة المعاصرة، كما وُجدت لديه نماذج عن الوضوح التّقريري، وخاصّة في دواوينه الشّعريّة الأولى، لذا يمكن القول إنّ سمة الوضوح تكاد تلتصق -في عموم شعر الاتّجاه الإسلامي- به على تفاوت بين الشّعراء في ذلك.

*** المعجم اللّغوي بين الأصالة والثّراء:**

يميّز لغتَهما الشّعريّة المعجمُ اللّغوي المميّز لاتّجاههما الشّعري، الّذي يحوي المفردات الدالّة عليه، استقاها من مصادر الدّين الإسلامي قرآنًا وحديثًا، ومن التّراث اللّغوي العربي والإسلامي المتراكم عبر العصور، لكنّنا نجد تمايزًا بين الشّاعرين في ذلك؛ فالمعجم اللّغوي عند الشّاعر "محمّد ناصر" أكثر تنوّعًا وثراءً، ولا نعثر لديه على سمة التّكرار غير الجمالي، كما هو الحال عند "الغماري"، الّذي تتكرّر لديه مفردات بعينها بشكل فجّ، على الرّغم من جمال الصّياغة، وقوّة العبارة.

*** اللّغة الشّعريّة وبعدها عن الابتذال والضّعف:**

تنأى لغة الشّعر لديهما عن الابتذال، ونعني به أمرين؛ الإكثار من توظيف المفردات العاميّة الدّارجة وهي سمة ضعف، وتوظيف المفردات ذات الدّلالات البذيئة، وهو ما انتشر بشكل واسع لدى شعراء الواقعيّة الاشتراكيّة في السّبعينات، وما يليها، يقول "أحمد يوسف" حول لغة "الغماري" الشّعريّة، وموقعها ضمن التّيّارات المتضادّة «**أتت العرفانيّة الشّعريّة لدى "الغماري" نقيضًا لإيديولوجيّة يساريّة غلب على بعضها الإسفاف الفنّي باسم الواقعيّة الاشتراكيّة والتّحزّب السّياسي**»[1]، فنلحظ أنّ شعر "محمّد ناصر" و"الغماري"، على الرّغم من اندراجه تحت ما سمّاه بعض النقّاد (الواقعيّة الإسلاميّة)، إلاّ أنّ لغته لم تنزل إلى درجة الإسفاف، وذلك نابع من التزامهما بالاتّجاه الإسلامي، الّذي ينبذ كلّ قبح وبذاءة، ويسعى لكلّ سموّ وجمال.

كما أنّ التكوين الدّيني والأدبي والتّراثي أسهم في صنع معجمهما اللّغوي الرّصين؛ لأنّ ضعف اللّغة دليل على ضعف تكوين الشّاعر اللّغوي والأدبي، حيث يقول "محمّد ناصر": «**وليس من شكّ في أنّ الشّاعر**

---

[1] أحمد يوسف، **يتم النصّ والجينيالوجيّة الضّائعة (تأمّلات في الشّعر الجزائري المختلف)**، ص232.

الّذي لا تمتدّ جذور ثقافته الشّعريّة في التّراث، تظلّ تجربته مهتزّة، وأفكاره مترجرجة، وحصيلته اللّغويّة فقيرة ضئيلة»[1]، ونشير إلى اختلاف بين الشّاعرين، وهو أنّ لغة "الغماري" موازنة بلغة "محمّد ناصر" أكثر جرأة؛ نظرًا لارتباط شعريّته بثيمة الرّفض المرتبطة بالجرأة والانفعال، كما أنّنا نجد في قصائد "محمّد ناصر" الرّافضة هذه الجرأة اللّغويّة، وهي تندرج تحت تسمية الأشياء بمسمّياتها.

- **الصّورة:**

إذا كانت اللّغة المرتكز الفنّي البنائي في تكوين القصيدة، فإنّ الصّورة هي الفضاء الجمالي السّاحر الّذي تبسط فيه ثيماتها البسيطة والمعقّدة، وتجاربها الشّعريّة المختلفة، متوسّلة التّرميز والإيحاء، ويعرّفها "عبد القادر القط" «**هي الشّكل الفنّي الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بيانيّ خاصّ ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة**»[2]، فالصّورة الشّعريّة هي انعكاس لجوهر تجربة الشّاعر، ولا تكمن وظيفتها فقط في الجانب الدّلالي، لكنّها تحاول تقريب الرؤية الخاصّة بالشّاعر من المتلقّي على نحو جمالي إبداعي، يقول "أحمد يوسف" في ذلك «**لا تهدف الصّورة الشّعريّة إلى أن تقرّب دلالتها من فهمنا، ولكنّها تُسهم في خلق إدراك متميّز للشّيء، أي أنّها تخلق رؤيا ولا تقدّم معرفة**»[3]، وتثبيت الرّؤية والإفصاح عنها من أبرز مرتكزات شعر الاتّجاه الإسلامي؛ فهو ليس شعر من أجل الشّعر، وإنّما يحمل رسالة رؤيويّة متفرّدة، لذا فإنّ الصّورة سبيله غير المباشر في نقلها وإظهارها؛ ذلك أنّ من سمات الصّورة، حتّى التّقليديّة منها، انتهاج الإيحاء والبعد عن المباشرة.

*** الصّورة بين التّقليد والجدّة:**

يُفترض بشعر الاتّجاه الإسلامي، بحسب المقولات التّنظيريّة الّتي واكبته، أن ترتفع صوره الفنيّة عن الصّور التّقليديّة المُستهلكة، والسّعي إلى الابتكار والجدّة في نسج صوره، بالغوص في مكامن الأشياء والاستعانة بالخيال الخلاّق، للتّعبير عن المشاعر الخاصّة بكلّ تجربة؛ لكنّ هذا التّنظير لا يلتزم به كلّ الشّعراء، نظرًا لتفاوت إمكاناتهم الفنيّة، وضعف التّصوير في الشّعر، بغضّ النّظر عن الاتّجاه المنتمي إليه، يُخرجه من دائرة الشّعريّة الخلاّقة، وسمة الضّعف في الصّورة ينبع من تقليدها للصّور المُستهلكة، أو وضوحها المُبتذل، ومن خلال دراستنا لشعريّة الشّاعرين من الجانب التّصويري، وجدنا مكمن الضّعف والقوّة في الصّورة، إنّما نابع من اتّكائها على ثنائيتي (التّشبيه والاستعارة)، فالتّشبيه وخاصّة المكتمل الأركان منه، لا يمكن أن ينهض بصور شعريّة خلاّقة، حتّى لو لم يكن في ذلك مقلّدًا لصور فنيّة سابقة، والشّاعر "محمّد ناصر" ذاته

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)**، ص365.

[2] عبد القادر القطّ، **الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر**، ص391.

[3] أحمد يوسف، **القراءة النّسقيّة (سلطة البنية ووهم المحايثة)**، ج1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2003، ص95.

يؤكّد على ذلك بقول "إيليا حاوي": «**والصّورة الّتي تقوم على التّشبيه، تُخالف، في الغالب، طبيعة التّجربة الشّعريّة، لأنّ التقاط الشّبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم، أصلاً، على نهج منطقي ينفُذُ من المقدّمات إلى النّتائج، بالتّفكير والإدراك من دون الشّعور والمعاناة**»[1]، فالتّسلسل المنطقي هو نقيض المفارقة والمفاجأة الّتي هي أساس الشّعريّة، كما أنّ التّركيز على البعد الحسّي المُدرك بين أطراف التّشبيه من مشبّه ومشبّه به يُبعد الصّورة عن العمق الفنّي، والّذي يُماثل ويتواصل مع ذات الشّاعر المنفعلة، لذا يُلحظ في التّشبيه «**تقييد لحركة الذّات الشّاعرة، لكون التّشبيه القائم بين موضوعين مقارنين يفرض وجود تحكّم عقلي ملموس، والصّورة المشكّلة عبره هي صورة مقيّدة إلى حدّ ما بالقياس مع غيرها من الصّور**»[2]، لأنّها لا تستلهم أسرار الذّات المنفعلة، وبعدها الوجداني، وانشغالها بالبحث عن الرّوابط بين أطراف التّشبيه.

وإذا ذهبنا إلى الاستعارة نجدها ببعدها الإيحائي، وانزياحها عن الرّوابط المنطقيّة، والمعرفيّة، وغوصها في أعماق الخيال الفنّي تنسج صورًا بمستوى جمالي إبداعي، فهي لا تقيّد الشّاعر بالرّوابط المنطقيّة، كما في التّشبيه، ذلك أنّ «**النّشاط الاستعاري لا يقدّم إلينا دائمًا حدودًا واضحة، ولا يسعف على وجود مشابهة موضوعيّة بين شيئين**»[3]، فهي لا تحدّ من حركة الذّات الشّاعرة، بل تفسح لها المجال في الغوص في الخيال، ثمّ موازنته بأبعاد تجربتها الشّعريّة الدّاخليّة، وبذلك تكون «**الاستعارة تعبيرًا تخييليًّا محاكيًا لشيءٍ ما ينبع من داخله [الشّاعر]**»[4]، وهو سرّ جماليّة الاستعارة في النصّ الشّعري المعاصر، الّذي يولي الأهميّة للذّات الشّاعرة، ومدى توافق مكنوناتها مع الشّكل الفنّي المُعبّر عنها.

لكنّنا عند النّظر في شعريّة "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" مبدئيًّا، نتنبّأ بتفاوتٍ في تمثّل هذه الرّؤية الفنيّة للصّورة من ناحية التّقليد والابتكار، فنلحظ ميل شعريّة "محمّد ناصر" إلى التّشبيه الّذي قد يسم صوره الفنيّة بالوضوح والتّقليديّة، على الرّغم من وجود نماذج تصويريّة قويّة إبداعيًّا تحوي جدّةً وابتكارًا، لكنّها ليست بذلك التّواتر الملاحظ، وتنبئ القراءة الأوّليّة لشعر "الغماري" بميلها إلى الاستعارة، الأمر الّذي سيرفع من مستوى شعريّته، ليبدع صورًا شعريّة تغوص في أعماق الخيال، تتواشج وتتناسج مع ذاته الشّاعرة، محقّقة ذلك التّواؤم والانسجام بين ذاته، والخيال، والفكر، الّذي تنطوي عليه تجربته.

---

[1] إيليا حاوي، **فنّ الوصف وتطوّره في الشعر العربي**، ج2، منشورات دار الشّرق الجديد، بيروت-لبنان، ط1: 1960، ص99-100.

[2] علي عزيز صالح، **شعريّة النصّ عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللّغة)**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2011، ص259.

[3] تامر سلّوم، **نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي**، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة-سورية، ط1: 1983، ص281.

[4] علي عزيز صالح، **شعريّة النصّ عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللّغة)**، ص259.

*** الصّورة بين الصّدق والمبالغة:**

يحتفي شعر الاتّجاه الإسلامي بقيمة الصّدق الفنّي بعدِّها ركيزة أساسيّة فيه، فشاعر هذا الاتّجاه يُحاكي بصوره الفنيّة ما يعتلج في ذاته، وكلّما كان الشّعور صادقًا متوهّجًا كانت الصّور الشّعريّة على قدر هذا التّوهّج والقوّة، أمّا إذا فرغ الإحساس من كلّ زخم عاطفيّ وانفعاليّ صادق، فإنّ الصّورة قد تنوء بمبالغات تنكشف للمتلقّي بسهولة، وسمة المبالغة في التّصوير قد يكون مرجعها التّمثّل غير الواقعي لموجودات لا يجد لها المتلقّي معادلاً موضوعيًّا في وعيه وواقعه، بما يخلق النّفور في تلقّيه لهذا الشّعر، فالصّورة إن لم تكن مزيجًا من الظّلال النفسيّة والوجدانيّة والفكريّة متّحدة، فإنّها مهما توسّلت بالآليّات التّصويريّة لا ترتقي جماليًّا، بما يحيلنا إلى تأكيد الاتّجاه الإسلامي على وجوب أصالة مشاعر الذّات الشّاعرة، وتصالحها مع تاريخها، وتراثها، ودينها، ووعيها بدورها الحضاري في التّغيير؛ بما يفرض عليها الصّدق الفكري والفنّي لإحداث التّأثير المطلوب.

إذا أتينا إلى شعر "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" فإنّ الصّدق الفنّي ضمن أهم ركائزها، والّذي سينعكس على جودة التّصوير لديهما، على تفاوت بينهما، فالقراءة الأوّليّة لشعر "الغماري" تنبئ بكونها أكثر استجابة لتجاربه الذّاتيّة والانفعاليّة دون تقييد أو قولبة؛ الأمر الّذي سيجعل صوره الشّعريّة مختلفة، وقويّة، ومُبتكرة، تؤثّر في ذوق متلقّيها، ووعيهم، وفكرهم، ووجدانهم، ويجعله أكثر اهتمامًا بفنيّة صوره، أمّا "محمّد ناصر" فعلى الرّغم من إبداعه في التّنظير النّقدي للصّورة، إلا أنّ القراءة الأوّليّة لإبداعه الشّعري تنبئ بتَفَاوُتٍ تمثُّلِهُ لجماليّة هذه الآليّة؛ بين التّوظيف الإبداعي لها، وبين التّقليد والوضوح فيها، لذا فإنّ قصيدة الاتّجاه الإسلامي المعاصرة لها الكثير من التّنظيرات، لكن يعوزها التّمثّل التّطبيقي لتلك التّنظيرات في إبداعات شعرائها.

*** الصّورة بين التّحسين والتّقبيح:**

يُقصد بهذه الثّنائيّة هو وظيفة التّصوير الشّعري في وصف الخير والشرّ، وفي النّقد المعاصر ترتبط قيم الخير والشرّ في علاقتها بالفنّ بالمعاناة في التّجربة الشعريّة لكي تكتسب بعدها الإنساني، حيث يقول "عزّ الدّين إسماعيل" «**إذا كنّا نريد أن نجعل من قيم الحقّ والخير والجمال معاييرًا نزن بها العمل الفنّي، فينبغي عندئذٍ أن نفهم طبيعة هذه المعاناة، وما يمكن أن تدلّ عليه هذه القيم بالنّسبة لها، والإنسان إنّما يعاني ألوانًا مختلفة من المُعاناة، وفقًا للإطار الاجتماعي والحضاري الّذي يعيش فيه، وعلى ذلك ينبغي تفهّم قيم الحقّ، والخير، والجمال، من خلال الأطر الاجتماعيّة والحضاريّة المختلفة**»[1]، وجدليّة العلاقة بين هذه القيم والفنّ

[1] عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)**، ص383.

من أعمق الإشكالات النّقديّة، الّتي تطرحها نظريّة أدب الاتّجاه الإسلامي، وبسببها يتمّ مهاجمته من قبل مبدعي ونقّاد الحداثة، وقرنّا هذه الثّنائية بالصّورة نظرًا لوظيفتها الجوهريّة في الإبداع الشّعري، فالشّعر هو فنّ التّصوير، ومن هنا يتخوّف وينبذ روّاد الاتّجاه الإسلامي الجمال الفنّي، إذا كان يحسّن من صورة الشرّ والرّذائل، لأنّ المتلقّي يفتتن به متغاضيًا عمّا يحمله من فسق ورذيلة، وفي المقابل يسعى إلى الإشادة بالفضيلة والقيم الإسلاميّة وتصويرها، يقول "أحمد بسّام ساعي" في ذلك «**إنّ التّفوّق الفنّي للشّاعر –ولغير الشّاعر– لا يُعفيه من مسؤوليّته الفكريّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، وكلّما ارتفعت درجة ذلك التّفوّق ارتفعت درجة هذه المسؤوليّة**»[1]، فالقبول الجماهيري للشّاعر لتفوّق آليّاته الفنيّة، وبالأخصّ جانب التّصوير منها، يحمّله مسؤوليّته، بما يبثّه فيه من خير أو شرّ، فمفهوم الجمال في الرّؤية الإسلاميّة هو الّذي يلتقي في كنهه مع الحقّ؛ لأنّه كما يقول "محمّد قطب" «**الجمال حقيقة في هذا الكون، والحقّ هو ذروة الجمال، ومن هنا يلتقيان في القمّة الّتي تلتقي عندها كلّ حقائق الوجود**»[2]، ولّما كان شعر الاتّجاه الإسلامي شعرًا إنسانيًّا شموليًّا، نجده يتعرّض لكلّ القضايا الإنسانيّة، ولا يترفّع عن بعضها؛ بل إنّ وظيفته الرّساليّة تدعوه لذلك، لكنّه يتميّز بارتكازه في تصويره لقيم الجمال والقبح على تقديمه بأشكال تسمو على تجميل القبح وتحوير قيمه، كما يفعل شعر الاتّجاهات الأخرى، وهذا لبّ ومرتكز رساليّة شعر الاتّجاه الإسلامي.

إذا وقفنا على التّصوير الشّعري في قصيدة الشّاعرين فإنّنا نتنبّأُ بمحاولة التزامهما بالتّحديد الدّقيق السّابق لوظيفيّة الصّورة الشّعريّة، من تصوير الجمال والخير برؤية إسلاميّة، وأدوات تصويريّة تخلق التّأثير المطلوب في متلقّي شعرهما، تجعله منحازًا لذلك الخير، وتفتح رؤيته على أبعاد جماليّة جديدة، لكونها تنبثق من الرّؤية الإسلاميّة، الّتي طالما غابت عن الذّائقة الفنّيّة والأدبيّة والشّعريّة، كما يُنبئ شعرُهما بتصويرهما لجُلِّ مظاهر الفساد، والرّذيلة، والقبح، والدّنس في عالمنا المعاصر برؤية تعود إلى مقاصد العقيدة الإسلاميّة وأحكامها، لكنّنا نشير إلى خاصيّة لديهما تخالف الرّؤية التّنظيريّة السّابقة لوظيفة الصّورة الرّساليّة، وهي وقوفنا على بعض الجرأة التّعبيريّة في تصوير بعض مظاهر الشرّ، والّتي قد يستغربها المتلقّي من شاعر يمثّل الاتّجاه الإسلامي، لكنّ الجرأة في تسمية الأشياء بمسمّياتها، وتصويرها الدّقيق، لتصل إلى وعي المتلقّي يُعدّ من صميم خصائص شخصيّتهما وشعريّتهما، وقد يكون ذلك بتأثير الجوّ الشّعري[3] لمرحلة السّبعينات وواقعيّته الاشتراكيّة الّتي برزت فيها تلك الجرأة التّعبيريّة.

---

[1] أحمد بسّام ساعي، **الواقعيّة الإسلاميّة في الأدب والنّقد**، دار المنارة للنّشر، جدّة–السّعوديّة، ط1: 1985، ص118.

[2] محمّد قطب، **منهج الفنّ الإسلامي**، ص6.

[3] يُنظر: يوسف وغليسي، **لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970–1990)**، ص28.

- **الإيقاع:**

يتّصل الشّعر بالإيقاع اتّصالاً أجناسيًّا، فبإلغاء أحدهما ينتفي الآخر، فالإيقاع عمود الشّعر، وبه يكتسب شرعيّته الفنيّة، لذا نجده حاضرًا بوضوح ضمن الجهود التّنظيريّة للاتّجاه الإسلامي في الشّعر، ذلك أنّ منظّريه يتمسّكون بكلّ آليّة فنيّة من شأنها الارتقاء بالشّكل الجمالي، الّذي تُعالج ضمنه قضاياه وثيماته وقيمه، كما أنّ الإيقاع عند هذا الاتّجاه -وهو إحدى ركائز الشّكل الفنّي- يسعى إلى التّماهي مع قيمه الفكريّة والشّعوريّة، بصورة لا تنفصل عن بعضها البعض، وفي ذلك يقول "محمّد ناصر": «**والشّاعر المبدع حقًّا هو الّذي يحسّ –بفطرته الفنيّة- جريان الموسيقى في أبياته، حين يختار اللّفظ والكلمة والوزن والرّوي المنسجم مع موضوعه، والشّعر العربي في نماذجه الممتازة إنّما تشرّبته القلوب لأنّه جمع بين الفكرة والإيقاع**»[1]، لذا لم يقتصر اهتمام هذا الاتّجاه بالإيقاع الخارجي فقط؛ بل توازن اهتمام منظّريه وشعرائه بينهما؛ بل نجد عند شعرائه المعاصرين المتأخّرين عناية خاصّة بالإيقاع الدّاخلي، بشكل أسهم في الارتقاء بالشّكل الجمالي لشعر هذا الاتّجاه.

لّما كانت قضيّة شعر الاتّجاه الإسلامي تكمن في طرح فكره، وتصوّره المختلف في شكل جميل، فإنّه لم يتقيّد بشكل عروضي محدّد، فكلّ شكل يتوافق وذوق المتلقّي يدعو إليه ويَنْظُمُ به، لذا نجد أنّ قضيّة التّحوّل من النّمط العمودي إلى النّمط الحرّ لم تشغل ساحته النّقديّة؛ بل رغّب أحيانًا في النّظم وفق النّمط الحرّ لتوافقه مع الذّوق العروضي المُعاصر، وإن حاول روّاده التّوكيد على ضرورة التّمسّك بالنّمط العمودي، كي لا تفقد القصيدة العربيّة هويّتها وأصالتها الموسيقيّة، مثلما هو الحال في الجزائر[2]، حين اُعتبر التّمسّك بالنّمط العمودي شكلاً من أشكال مقاومة الآخر التّغريبي.

إذا وقفنا على صورة المرتكز الإيقاعي في شعريّة "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" فإنّنا نجد تباينًا واضحًا بينهما، فتنبئ القراءة الأولى لشعر "محمّد ناصر" باهتمامه بالإيقاع الخارجي لقصائده، وميله للالتزام بالوزن والقافية، وحتّى قصائده الحرّة نلمح فيها التّكرار المنتظم للتّفعيلة مع الحضور المتوازن للقافية، أمّا الإيقاع الدّاخلي فإنّه في قصائده الحرّة يبدو باهت الحضور ربّما لأنّها من سمات التّجريب لديه، بخلاف القصائد العموديّة، فنلمح أحيانًا حضور الإيقاع الدّاخلي منسجمًا مع الإيقاع الخارجي ومع شعور ذاته؛ خاصّة في قصائده المبتعدة عن المناسباتيّة.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الشّعر الجزائري الحديث**، ص192-193.

[2] ينظر ص25 من التّمهيد.

أمّا "مصطفى الغماري" فنتنبّأ برسوخ قدمه في الإيقاع الدّاخلي، فهو بالإضافة إلى حضور عناصر الإيقاع الخارجي من وزن وقافية، وعلى الرّغم من حريّته في توظيفها، نلمح لديه اهتمامًا بالإيقاع الدّاخلي، ولا يقتصر ذلك على قصائده الحرّة، بل والقصائد العموديّة، فشعر "الغماري" قد يكون –على سبيل الافتراض– النّموذج المُرتجى من شعر الاتّجاه الإسلامي من ناحية التّمثّل الواعي للشّكل الفنّي، والّذي يستجيب لدقائق الذّات الشّعوريّة، وتتماهى فيه القيم الفكريّة مع الشّكل الفنّي، وذلك لا ينفي وجود التّمثّل الإبداعي لوظيفيّة المُرتكز الإيقاعي في قصائد "محمّد ناصر" والّذي سنتحقّق منه لاحقًا، وقد يُبرَّرُ بافتراض النّزعة الإصلاحيّة لشعريّة "محمّد ناصر"، وتواتر ثيمات الثّورة والرّفض في شعريّة "الغماري"، فالإصلاح يحمل الطّابع التّشاركي الواقعي التّفاعلي، بينما تحمل الثّورة والرّفض الطّابع الانفعالي الذّاتي المنزوي.

المبحث الثّاني: موضوعات قصيدة الاتجاه الإسلامي وبناؤها عند الشاعرين

لّما كان الشّعر فضاء البوح والتّعبير في شكله الجمالي الرّاقي، فإنّه يأخذ أشياءً من كلّ شيء، ففيه ذات الإنسان وأسراره، آلامه وآماله، قضاياه الكبرى وهمومه اليوميّة، فلطالما دأب الشّعر أن يكون ديوان الأمم، فالشّعر كما يقول "عبد المنعم خفاجي": «**صورة المجتمع في كلّ بيئة، ومرآة الحياة في كلّ عصر، وسجلّ الأحداث في كلّ زمان، ذلك لأنّه فيض الخاطر، ونبع الشّعور، ونبضة الحسّ، وخلجة النّفس، وفورة الوجدان، ولأنّ الشّعراء أبلغ من الكتّاب استجابة لمظاهر الحياة، وأسرع تجاوبًا مع أحوال المجتمع، وأشدّ تأثّرًا بأحداث البيئة، وأعمق شعورًا بأسرار الطّبيعة، وأقوى إحساسًا بنوازع الآمال والآلام**»[1]، وميزة الشّعر أنّه يتسرّب إلى دواخل الإنسان بصدقه العفوي، لكونه مزيجًا من الفكر والعاطفة والجمال المكوّن لكليّة الذّات الإنسانيّة، لذا نجده حاضرًا في كلّ قضيّة وموضوع، فكان الشّعر بذلك و«**في كلّ زمان ومكان، صدًى للحياة، وصورة للمجتمع، وانعكاسًا للآمال والمشاعر، وتاريخًا صحيحًا لعصره ومصره**»[2]، وبذلك تعدّدت المناهج والأساليب العلميّة والفنيّة في دراسته لاستقصاء كلّ ذلك بصدق وشفافيّة، ومن بينها نجد (المنهج الموضوعاتي)[3] فـ«**الاهتمام بالموضوعات من خصائص النّقد الجذري (الثّيمي،**

---

[1] محمّد عبد المنعم خفاجي، **الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأمويّ والعبّاسي**، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط1: 1990، ص81.

[2] نفسه.

[3] تمّ اختيار هذا المصطلح من بين مصطلحات أخرى مثل؛ (الموضوعي) والّتي تدلّ على مفهوم مُغاير تمامًا، يتعلّق بنوع من النّقد الّذي يُعالج النّصوص من الدّاخل بتجرّد، ومصطلح (النّسق أو الثّيمة) لكونها تتفرّع عن الأنساق الكُبرى، وتتّجه دراستنا إلى تصنيف الموضوعات الّتي تندرج تحت الأنساق الدّلاليّة العامّة للقصائد، فاختيار مصطلح (الموضوع) لكونه المكوّن الأوّلي لمجموع الأنساق، الّتي تندرج ضمنها الثّيمات والأنساق الكُبرى، على أنّ دراسة الثّيمة ستتخلّل بشكل غير مباشر الدّراسة التّطبيقيّة لشعريّتهما في الفصول اللاّحقة، وسيتمّ الوقوف بدقّة على جلّ الثّيمات،

Thematique) **الّذي يعتبر الجذر (أو الثّيمة) تجربة، أو سلسلة من التّجارب الّتي تؤسّس وحدة محدودة في العمل الأدبي تشبه الخليّة الرّحميّة، أو شبكة منظّمة من الأفكار الملحّة»**[1]، لذا يتمّ تصنيف قصائد الشّعر بحسب ثيماتها وموضوعاتها، لأجل بيان المحاور الدّلاليّة الكُبرى في شعريّتهما، ممّا يتيح الاستعانة بنتائجه في الدّراسة النّسقيّة لشعريّتهما، ودراسة قصائد الشّاعرين موضوعاتيًّا تجرّنا إلى الحديث عن بناء القصيدة وهيكليّتها لديهما وذلك من ناحيتي؛ غلبة النّزعة الذّاتيّة أو الموضوعيّة في قصائدهما، وبناؤها من حيث الوحدة والتّفكيك، بما يسمح بالإحاطة بنظام القصيدة لديهما قبل التّعمّق في أسرارها ودقائقها ضمن الفصول اللاّحقة.

ومنه نتساءل: ما هي الموضوعات والثّيمات الجذريّة الغالبة على قصائد الشّاعرين؟ وما دلالة ذلك الحضور أو الغياب؟ ما هي المحاور الدّلاليّة الكُبرى الّتي يُظهرها حضور تلك الموضوعات لديهما؟ كيف كان بناء القصيدة لدى الشّاعرين من ناحية ذاتيّتها الوجدانيّة أو تجرّدها الموضوعي؟ وما دلالة تلك الثّنائيّة تبعًا لاتّجاههما الفكري في الشّعر، هل توافق ذلك مع التزامهما الشّعري أم حاد عنه؟ هل كان للموضوعات والثّيمات المطروحة في قصائدهما أثر على وحدة القصيدة أو تفكّكها؟

أوّلاً: موضوعاتها

لّما كان الشّاعر فردًا ضمن نسيج اجتماعي وإنساني، فإنّه لا يستطيع التّفرّد بموضوعات قصائده دون أن يستمدّها من بيئته وعصره ووقائعه وأحداثه، والّتي تختلف تأثيراتها من شاعرٍ إلى آخر، حتّى وإن وحّدهما البيئة والزّمان والأحداث، فـ**«أغراض الشّعر تختلف باختلاف البيئة، وتتقلّب بتقلّب الأزمان، وتتطوّر بتطوّر المجتمع، وتتأثّر بالحضارة أو البداوة، بالجهل أو العرفان»**[2]، وهذا التّحديد العام يتفرّع ويتغيّر تبعًا لخصوصيّة كلّ بيئة، وتبعًا لخصوصيّة الذّات الشّاعرة، لذا تتمّ الاستعانة بالمنهج الموضوعاتي[3]، والّذي يُعنى

وتمثّلاتها لدى الشّاعرين من خلال دراسة النّماذج الشّعريّة الكثيرة؛ وذلك يبرّر تعدّد النّماذج الشّعريّة المدروسة لكلّ ظاهرة شعريّة، لأجل الإحاطة بكلّ الثّيمات المتواترة لديهما، كما أنّ ضابط اختيار النّماذج الشّعريّة في الفصول التّطبيقيّة، هو الإحاطة بأكبر قدر من الثّيمات لديهما.

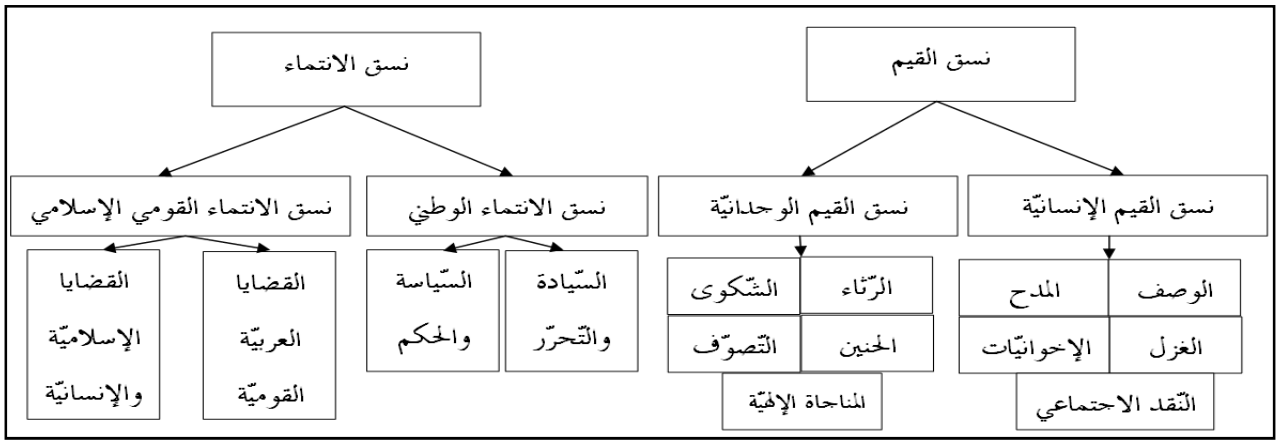
[1] محمّد عزّام، **وجوه الماس (البنيات الجذريّة في أدب "علي عقلة عرسان" دراسة)**، ص13.

[2] محمّد عبد المنعم خفاجي، **الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأمويّ والعبّاسي**، ص146.

[3] جدير بالإشارة إلى أنّ هذا المنهج يتمّ تطبيقه وفق طريقتين؛ الأولى عن طريق إحصاء تكرارات المفردات اللّغويّة، مثلما هو الحال في دراسة المعجم اللّغوي والحقول الدّلاليّة، وهي طريقة استعملها "عبد الكريم حسن" في كتابه (الموضوعيّة البنيويّة دراسة في شعر السيّاب)، وانتقده عدد من النقّاد الغربيّين أمثال "غريماس" و"دافيد كوهين" لكون الدّلالة مُخادعة، ولا يمكن حصرها في مفردات محدّدة ثابتة الدّلالة، أمّا الطّريقة الثّانية والّتي استعملها "جان بيار ريشار" قائمة على تقصّي الإيحاء والدّلالات العميقة والسّياقيّة للمفردات، وهو ما يؤيّده عدد كبير من النقّاد الغربيّين، لذا اعتمدنا الطّريقة الثّانية في تصنيف موضوعات القصائد تبعًا للدّلالة الكليّة للأنساق. يُنظر: محمّد عزّام، **وجوه الماس (البنيات الجذريّة في أدب "علي عقلة عرسان" دراسة)**، ص28-30. ويُنظر كذلك بدقّة أوضح إلى: مجموعة من الكُتّاب (دانيال برجز وآخرون)، **مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي**، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشّنّوفي، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو 1997، ص113، الفقرة الثّالثة.

بتتبّع الأنساق الدّلاليّة، والثّيمات والموضوعات المشكّلة لكليّة القصيدة[1]، والّتي يعتبرها "جاكبسون" كعنصر مهيمن عرّفه بأنّه: «**المكوّن البُؤري في العمل الفنّي؛ فهي الّتي تحكم المكوّنات الباقية، وتحدّدها، وتحوّلها**»[2]، ويتمّ تحديد تلك الأنساق بواسطة تتبّع تكرارات المواضيع داخل القصائد، وتصنيفها تبعًا للأنساق الدّلاليّة الكُبرى، على صعوبة تطبيقها على كلّ شاعر، لأنّ طبيعة المادّة الشّعريّة هي الّتي تفرض تشكيلة الأنساق والثّيمات وهيكلة الموضوعات ضمنها، والشّعر المُعاصر لا يخضع، غالبًا، في موضوعاته للتّصنيف التّقليدي القديم للأغراض الشّعريّة، وإنّما إلى الأنساق الدّلاليّة الكُبرى الّتي تتفرّع عنها مختلف الأنساق الفرعيّة.

لذا سيتمّ دراسة[3] موضوعات القصائد لدى الشّاعرين من خلال دراسة الأنساق الدّلاليّة الكُبرى، وما يتفرّع عنها من أنساق غالبة ومتواترة، تندرج ضمنها الموضوعات والأغراض المختلفة، والّتي ستكون وفق هذا المخطّط:



---

[1] لأجل أن نميّز بين مصطلحات النّسق، والثّيمة، والموضوع نُعطي مثالاً عن كلّ مصطلح، فالثّيمة هي حالة يتّحد فيها الشّعور مع الفكر، والّتي تتردّد كثيرًا في شعر الشّاعر، مثل الغربة، والحريّة، والرّفض، أمّا النّسق فيحمل صبغة العموم وهو المحاور والوحدات الدّلاليّة الكُبرى، الّتي تضمّ الثّيمات والموضوعات، مثل أنساق الانتماء والقيم والوجدان، والموضوع هو الوحدة الدّلاليّة الصّغرى المُشكّلة للنّسق، ويتقارب مع مصطلح (الغرض الشّعري) مثل المدح والرّثاء والهجاء والفخر والغزل والشّكوى والعتاب وغيرها، لكنّه يختلف عنه في أنّ الغرض هو الباعث على إنشاء الموضوع، أمّا الموضوع فهو التّمثّل الحقيقي والواقعي للغرض، فعندما يكون الغرض هو الغزل، فإنّ الموضوع سيكون عن الحبّ أو الشّوق أو العتاب مثلاً وهكذا، يقول "ريمون تروسون": «**الموضوع هو التّعبير الخاص والمتفرّد عن الغرض، وبتعبير آخر، هو الانتقال من العام إلى الخاص .. الغرض عنصر غير أدبي، ولكنّه مادّة الأدب، أمّا الموضوع فهو يجسّد الغرض ويميّزه، محققًا بذلك أدبيّته، لأنّ الموضوع لا يحقّق وجوده إلاّ انطلاقًا من اللّحظة الّتي يعبّر الغرض فيها عن نفسه من خلال عمل أدبي**»، محمّد السّعيد عبدلي، **البنية الموضوعاتيّة في عوالم نجمة لكاتب ياسين**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد منور، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، 2003، ص28. ونلحظ من خلال التّعريف شدّة التّقارب والتّماهي بينهما لذا سنستعملهما في دراستنا على اعتبارهما متقاربين يكمّلان بعضهما البعض. وينظر:

En regardée: Raymond Trousson, **thèmes et mythes (questions de méthode)**, édition de l'université de bruxelles, Belgique, 2ème éd: 1981, P21-30.

[2] رامان سلدن، **النّظريّة الأدبيّة المعاصرة**، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ط: 1998، ص36.

[3] استلهمنا منهج دراسة الموضوعات تبعًا للأنساق من الدّراسة الآتية: طارق ثابت، **النّسق الشّعري وبنياته (منطلقات التّأسيس المعرفي والتّوظيف المنهجي)**، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان-الأردن، ط1: 2018، ص37-95. والكتاب في الأصل أطروحة دكتوراه في جامعة باتنة 2013، لكنّ تصنيفنا يختلف في تفصيلاته تبعًا لخصوصيّة الموضوع وخصوصيّة المدوّنة الشّعريّة.

قبل الخوض في تمثّلات كلّ نسق في شعريّتهما، نورد نسب كلّ نسق ضمن الجدول الآتي:

الأنساق	محمّد ناصر		مصطفى الغماري	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
نسق القيم	135	% 75,41	82	% 59,85
نسق الانتماء	44	% 24,58	55	% 40,14

استحوذ نسق القيم عند "محمّد ناصر" على أكثر من ثلاثة أرباع نسبة الأنساق، وهو يؤيّد رأينا السّابق حول أنّه يعيش الحياة الواقعيّة للفرد المسلم بكلّ دقائقها[1]، ومنهجه الشّعري إصلاحي يغطّي جوانب الحياة العمليّة في خصوصيّتها وشموليّتها، أمّا "الغماري" فتقدّمت لديه نسبة نسق الانتماء قرابة الضّعف عمّا لدى "محمّد ناصر"؛ نظرًا لكونه ثائرًا تُشكّل قضايا وطنه وأمّته العربيّة والإسلاميّة هاجسه الدّائم، وشاغله الأوحد، بشكل جعله يسمو في شعريّته عن دقائق الحياة الشّخصيّة والواقعيّة، ليتّحد مع رؤيته الإسلاميّة في بعديها الثّائر والصّوفي.

1ـ نسق القيم:

يرتكز أدب الاتّجاه الإسلامي على ثلاثيّة (القيمة، الشّعور، الجمال)، فالقيم تُشكّل شرطًا لوجوده شعريًّا وجماليًّا، ويُعرّف "كرلنجر" القيمة بأنّها «**تنظيم المعتقدات حول المرجعيّات، والمبادئ المجرّدة، والقواعد السّلوكيّة، والغايات النّهائيّة للحياة، فالقيم تضع أحكام الخير أو الشرّ تحت سلطة تلك المرجعيّات والغايات، ممّا يجعلها تُمارس إلزامًا أخلاقيًّا، وتفضيلاً لتلك القواعد، والمعايير السّلوكيّة**»[2]؛ أي أنّها أحكام ثابتة تستند إلى مرجعيّة عقديّة (دينيّة)، أو وضعيّة (إنسانيّة)؛ لذا تغطّي القيم وفق المفهوم الإسلامي هذين الجانبين، فتنفتح على آفاق الذّات الإنسانيّة في جانبها التّنظيمي (الإنساني) والوجداني (الشّعوري)، لذا صنّفنا موضوعات هذا النّسق ضمن هذين النّسقين، كالآتي:

الأنساق الرّئيسيّة	"محمّد ناصر"		"الغماري"		الأنساق الفرعيّة	"محمّد ناصر"		"الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة		العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
نسق القيم الإنسانيّة	95	% 70,37	26	% 31,70	وصف	18	% 18,94	2	% 7,69
					مدح	26	% 27,36	0	% 0,00
					غزل	5	% 5,26	0	% 0,00
					إخوانيّات	22	% 23,15	0	% 0,00

[1] ينظر ص39 من هذا الفصل.

[2] Kerlinger Fred n, **The study and measurement of values and attitudes**, paper presented at the American educational research association, 3-7 April 1972, Chicago Illinois-U.S.A, P2.

نسق القيم الوجدانيّة	40	% 29,62	56	% 68,29	نقد	24	% 25,26	24	% 92,30
					رثاء	7	% 17,50	0	% 0,00
					شكوى	14	% 35	17	% 30,35
					حنين	7	% 17,50	2	% 3,57
					تصوّف	0	% 0,00	37	% 66,07
					مناجاة	12	% 30	0	% 0

بداية نشير إلى أنّ ضابط هذا التّصنيف الفرعي لأنساق القيم كان باعتبار القرب الحميمي والصّادق للغرض من وجدان الشّاعر، وملامسته عمق ذاته، أو محاكاة الغرض للقيم الإنسانيّة في بعدها الشّمولي الرّصين، فصُنّفت الأغراض (الأنساق الفرعيّة) بحسب قربها الوجداني من الذّات الشّاعرة، أو بعدها عنها، فضمّ نسق القيم الإنسانيّة أغراض: الوصف، والمدح، والإخوانيّات والنّقد (الاجتماعي)، والغزل على الرّغم من قربه الوجداني من الذّات الشّاعرة؛ إلاّ أنّه يتمحور غالبًا حول وصف الجمال والتّغنّي به، وضمّ نسق القيم الوجدانيّة أغراض: الرّثاء، والشّكوى والحزن، والحنين، والتّصوّف، والمناجاة الإلهيّة، والّذي يجمع هذه الأغراض هو ملامستها لعمق الذّات الشّاعرة، ولأنّ الشّاعر ينظم موضوعاتها كاستجابة ملحّة لما يجيش به وجدانه الشّخصي.

نلحظ الاختلاف الكبير بين الشّاعرين في نسب النّسقين؛ فـــ"محمّد ناصر" انزاحت موضوعاته نحو نسق القيم الإنسانيّة، وكانت الغلبة لنسب المدح والنّقد والإخوانيّات، فقد كرّس شعره لهذه الأغراض لكون شعره سجلاً لحياته ومحيطه، لكنّه يُعالج موضوعاتها وفق رؤيته الإصلاحيّة، أمّا في نسق القيم الوجدانيّة فقد حضرت نسب غرضي الشّكوى والمناجاة الإلهيّة، ضمن رؤيته الإصلاحيّة لذاته ومجتمعه وأمّته.

أمّا "الغماري" فعلى النّقيض من ذلك، حضرت عنده موضوعات نسق القيم الوجدانيّة، نظرًا لكون شعريّته تعبّر عن ذاته في رفضها وحبّها دون نظرة إصلاحيّة واقعيّة، وإنّما جاءت موضوعاته بعمقها وغموضها أحيانًا كبوح منطوٍ على ذاته دون بعد تداولي، وقد حضرت لديه أغراض التّصوّف والشّكوى في نسق القيم الوجدانيّة، لملامستها ذاته العميقة وهمومها، وغرض النّقد في نسق القيم الإنسانيّة، فهو الغرض الوحيد الّذي تظهر من خلاله رؤيته الواقعيّة لمجتمعه، وشعبه، وأمّته.

ـ نسق القيم الإنسانيّة:

وسنورد نماذجًا للأغراض الّتي حقّقت حضورًا عند الشّاعرين وهي؛ المدح والإخوانيّات عند "محمّد ناصر"، والنّقد عند كلا الشّاعرين:

- **المدح:**

حضر في موضوعات "محمّد ناصر" بنسبة عالية، وتنوّعت بين مدحٍ لشيوخه وأئمّته بشكل أكبر، ومدحٍ لبعض الأعلام والمؤسّسات، أو لإخوانه وقرابته وواحدة في مدح الحاكم، وتراوح هذا المدح بين العفويّة الصّادقة، وبين المناسباتيّة التّقريريّة، يقول من قصيدة (القطب المضيء): (من الخفيف)

لفّه اللّيل والظّلام رهيب * فانبرى نورُه يزيح الظّلاما/ رامقا طرفُه السّماء يُناجي *** في السّماء العُلى رضًى ومُقاما/**
خائفًا راجيًا تحدَّر من عيــ * نيه دمعٌ من الخشوع سجاما/ ومحيّاه لاح بالعلم بدرًا *** زاده الشّيب هيبة واحتراما/**
ينكر الحاسدون نورك حقدا * ويلجّون فتنة وملاما/ ربّ عين ترى السّها في الدّياجي *** وعن الشّمس في الضّحى تتعامى**[1]

استعمل الشّاعر هنا النّمط السّردي في بدء قصيدته المدحيّة لشيخه، ونلحظ ذلك الصّدق الانفعالي الّذي يبتعد عن التّقريريّة المباشرة في نظمه لعباراته الشّعريّة، واختياره للكلمات الهادئة البعيدة عن التّفخيم، وهو دأبه في كلّ القصائد الّتي مدح بها شيوخه وأئمّته، بما يُظهر صدقه الإنساني في تبنّي علمهم وفكرهم وقيمهم.

يقول من قصيدة (الوادي يحتضن الرّئيس): (من الوافر)

حبيب الشعب أنت بكلّ قلب * قصيد ما عسى يجدي قصيدي؟/ فذكرُكَ عند شعبكَ باتَ شعرًا *** نُحفّظهُ نشيدًا للوليدِ/**
فإنّ هتافنا بحياةِ شخصٍ * هُتافٌ للجزائر بالخُلُودِ/ فأنت الماء يسري في سكون *** فتحيى منه جنّات السّعود/**
وأنت القلب تخفق دون كلّ * إلى العلياء والعزّ الوطيد**[2]

على الرّغم من انتماء موضوع القصيدة لغرض المدح إلاّ أنّنا نلحظ مبالغتها، وبعدها عن الصّدق الانفعالي، وإنّما هي مجرّد قصيدة فرضها حدث زيارة الرّئيس، والّتي في ثناياها هجاء مبطّن على الرّغم من ظاهرها المدحي، وذلك بتعريض الشّاعر بمعاناة الشّعب في ظلّ حكمه، ممّا يُبعد القصيدة عن الجماليّة القائمة على صدق الانفعال والشّعور.

- **الإخوانيّات:**

اختصّ شعر "محمّد ناصر" بهذا الغرض دون شعر نظيره "الغماري"، وجمع فيه الشّاعر بين تأريخ لمناسبات شخصيّة، وأحداث وطنيّة عامّة، كما اشتملت على الفرح باللّقاء بعد غياب، والتّعبير الصّادق عن حبّه الأخوي، ووفائه للأخوّة في بعديها؛ القريب كالأشقّاء والأصدقاء، أو البعيد كإخوانه في العالم الإسلامي في سلطنة عُمان وغيرها، يقول من قصيدة (أحبّك والله! يا أخي في الله ...!): (من البسيط)

أخي لِلُقياك غاض الشّعرُ منْ بَهَرٍ * وأسْكتَتْ كلِمِي ما فَاضَ من صُوري**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، دار الرّيام للنشر والتوزيع، المحمّديّة-الجزائر، ط1: 2010، ص164، 165.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص101، 102.

محضتُكَ الوُدَّ لم أعرفْكَ عنْ كَثَبٍ * مِنْ قَبْلُ، لكنْ يَقينًا أنْتَ في فِكْرِي**
هَوَيْتُكَ لم أبْصُرْكَ عن كَثَبٍ * مِنْ قَبْلُ، لكنْ يَقينًا أنْتَ في بَصَرِي**
في القَلْبِ أنْتَ أخِي في اللهِ مِنْ صِغَرٍ * كمْ ذا لقِيتُكَ بين الآيِ والسُّوَرِ**
جلاّكَ ربّيَ أوْصَافًا وتَسْمِيَةً * فَلَيْسَ تُخْطِئُ عيْنِي اليوْمَ في النّظَرِ**[1]

تمثّل الأبيات نموذجًا صادقًا للأخوّة الإسلاميّة، عبّر عنها الشّاعر برقّة متناهية تكشف مدى صدق شعوره نحو قيمة الأخوّة في بعدها الإسلامي الواسع، والّتي منشؤها الأوّل الدّين الإسلامي؛ لأنّ المسلمين إخوة وإن لم تربطهم قرابة النّسب، وهي أُخُوّة لها روابطها الدّينيّة، والإنسانيّة من أمانة وصدق وحفظ للوعود والعهود، صوّر الشّاعر كلّ هذه المعاني بتعبير وجداني وجمالي عميق، فشعر الاتّجاه الإسلامي يقدّم قيم الإسلام وأحكامه في قالب جمالي، ينفذ إلى ذات ووعي المتلقّي بيُسر لتمتزج بوجدانه وقيمه.

- **النّقد:**

نقصد به نقد الآفات الاجتماعيّة الّتي أصابت العالم الإسلامي، من بُعْدٍ عن أسس الدّين وأحكامه وقيمه، وقد انبرى الشّاعران للتّعريض بها في قصائدهما، وقد سلك "محمّد ناصر" سبيل الحكمة والإصلاح في معالجتها، بينما سلك "الغماري" سبيل الرّفض والشّيطنة لتلك الآفات، وهو دأبه في كلّ شعريّته الثّائرة الّتي لا تعرف اعتدالاً أو هدوءً.

عند "محمّد ناصر" يضمّ نسق النّقد القصائد الّتي يلتبس فيها النّقد بالوعظ والحكمة أو الثّورة، ومن أهمّ قصائده ضمن هذا النّسق قصيدة (في ساحة الأمير) الّتي تناولت حالة الفراغ الّتي يعيشها الفرد المسلم المُعاصر، فيلجأ إلى ملئه بالتّوافه والمحرّمات، وعن انسلاخ المرأة المسلمة عن حيائها وعفّتها؛ ذلك أنّ المرأة أساس المجتمع المسلم، يقول منها: (من مجزوء الرّجز)

في ساحة الأمير ... / ترْتَمي مناضدُ الحاناتِ في ارْتخاءْ / لتنثر العُزّاب للفراغِ، والضّياعِ، والشّقاءْ / صدورهمْ مليئةٌ، كؤوسهمْ جوفاءْ / عيونُهم غريبةٌ، تتُوه في صحيفةٍ صمّاءْ / تُحدِّثُ السُّطورْ ... / عنْ وِحْدةٍ مريرةٍ خرْساءْ / وتنفثُ السّجائرُ الدّخانْ / فيكتبُ الدُّخانُ ألفَ فكرةٍ سوداءْ[2]

يصف الشّاعر حالة المجتمع المسلم في بعده عن أهداف الدّين الإسلامي، والحكمة من وجوده في الحياة، فيصف بواقعيّة هروبهم من واقعهم إلى الحانات والمقاهي لملء فراغهم، ونلحظ أنّ أسلوب نقده لهذه الظّاهرة كان إيحائيًّا لا مباشرًا بواسطة السّرد القصصي، الّذي يوصل شعور الرّفض للسّلّم القيمي للقارئ دون فرض أو إكراه وعظي من المبدع.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص246.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص113.

إذا كان نسق النّقد عند "محمّد ناصر" يشمل الكثير من الموضوعات في شتّى مناحي حياة المسلم، فهو عند "الغماري" يلتبس بأنساق التّصوّف والشّكوى وبثيمات الرّفض والعشق، يصوّر الظّواهر السّلبيّة من زاوية ذاته، وضمن بوحه الصّوفي العميق، لذا تحتاج إلى وقفة مليّة للوقوف عليها، يقول من قصيدة (شوق الخلود): (من مجزوء الكامل)

النّاسُ أعداءُ الحقيقةِ والطّريقةِ والوُجُود / كم تاجروا بِدَمِ الحُسَيْنِ وقدَّسُوا دُنيَا يَزيد!/
شَلُّوا العُقولَ وباسْمِهَا كَفَرُوا بقَافِلةِ الخُلُود / مَدُّوا العُقُولَ وما دَرَوْا أهُدًى أرَادُوا أم جُحُود!/
كانُوا الجُمُودَ .. وليْتَهُمْ ظَفِرُوا بإيمان الجُمُود! / الجَامِدُونَ رأيْتُهُمْ عَبَدُوكَ يا عِجْلَ اليَهُودْ!/
ورأوا خُطَاكَ فسَبَّحُوا لهوى الجيُوبِ بلا حُدُود!! / عَجَبًا أيُصْلِحُ قومَهُ من ظَلَّ يحلُمُ بالنُّقُود!/
ومنِ اشْترى بِحُدودِهِ ميثاقَ منْ صَلَبُوا الحُدُود! / كَفَرُوا بوجهِ السّيفِ بَدْريًّا وبالأَلَمِ الجديدْ![1]

يتعرّض الشّاعر ضمن هذه الأبيات لقضيّة تؤرّق شعريّته، وهي انعدام البعد الرّوحي في إيمان وعبادات الفرد المسلم، بِعَدِّ التّصوّف هو الحقيقة المُطلقة، والطّريقة المُثلى للتّعبّد، ويربط ذلك بقضيّة تاريخيّة؛ قضيّة قتل الحسين واستيلاء يزيد على السّلطة في الخلافة الإسلاميّة، بعدّها أساس كلّ بليّة وفساد في الحاضر الإسلامي، فالمجتمع الإسلامي الحاضر بين منظّر لهذا الفساد، وهم أتباع يزيد، وبين أتباع لهم أضلّوهم، فهم في الجهل يتخبّطون، وهم بين موالٍ لليهود، وبين عُبّاد للمال والثّروات، ومن هذه الآفات تتفرّع بقيّة الظّواهر الصّغيرة –حسب رؤية الشّاعر–، ويمكن القول إنّ نقد "محمّد ناصر" يبدأ من الفرد وصولاً إلى الجماعة، في حين أنّ نقد "الغماري" يبدأ من الجماعة ليصل إلى الفرد.

ـ نسق القيم الوجدانيّة:

حضر نسقا الشّكوى والمناجاة الإلهيّة في شعر "محمّد ناصر" في الدّرجة الأولى، يليهما نسقا الرّثاء والحنين بدرجة أقلّ، ففي الشّكوى والمناجاة تظهر ثيمات وموضوعات شعر الاتّجاه الإسلامي، بينما نسقا الرّثاء والحنين يرتبطان غالبًا بالموضوعات الشّخصيّة، لذا تراجعت نسبتهما، أمّا "الغماري" فقد حضر لديه نسق التّصوّف أوّلاً لارتباط شعريّته به، ثمّ نسق الشّكوى من آلام وجده الصّوفي، ومن الواقع الإسلامي المقلوب، وتختلف موضوعات هذه الأنساق بين الشّاعرين بشكل ظاهر، ففي نسق الحنين ترتبط موضوعاته وثيماته عند "محمّد ناصر"، غالبًا، بحياته الشّخصية ومعاناتها، بينما نجدها عند "الغماري" تختصّ بالحنين إلى حياة السّلف الصّالح، وإلى (الخضراء)؛ أي العقيدة الإسلاميّة في الزّمن الإسلامي الأوّل قبل حدوث الشّرخ في الأمّة الإسلاميّة بقتل "عثمان"، و"علي"، و"الحسين" –رضي الله عنهم–.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص50–51.

سنقتصر في التّمثيل على الأنساق الّتي حقّقت حضورًا لديهما، وهي نسق الشّكوى لدى الشّاعرين، ونسق التّصوّف عند "الغماري"، ونسق المناجاة الإلهيّة عند "محمّد ناصر":

- **الشّكوى:**

يحضر بنسبة متقاربة لدى الشّاعرين، على اختلاف موضوعاته لديهما، على الرّغم من اشتراكهما في ثيمات الغربة، والحزن، والألم، فيرتبط عند "محمّد ناصر" بموضوعات آلامه الشّخصيّة، من فراق الأحبّة، أو الشّعور بالغربة، والبعد عن وطنه وأهله، والشّكوى من المصائب الّتي ألّمت بحياته، ومن الواقع الإسلامي المتردّي، بينما عند "الغماري" يرتبط بموضوعات وجده الصّوفي، والحزن على التّدهور العقدي والخلقي والقيمي في الحاضر الإسلامي، وبثيمة الغربة في هذا الحاضر.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (السّلسبيل يُورِقُ في لهواتنا): (من الكامل)

رَبَّاهُ يا ذا المنِّ والتّمكين * قد ضلّ في بحر الهُمُوم سفينِي/ وتلاطَمَتْ حول السّفينة أبحرٌ * فمن المُحيطِ إلى الخليجِ شُجُونِي/ رَعْدٌ وبَرْقٌ في ظلامٍ مُطْبِقٍ * والفجْرُ في أُفُقِي بلا تلْوِينِ/ والحُوتُ والإعصارُ بعضُ مخاطري* ومراكِبُ الإسلامِ دُونَ أمِينِ/ وتغيَّرَتْ فينَا الفُصُولُ فلا ربيعَ * برَبْعِنَا، والصّيفُ في تَشْرِينِ/ لا بَدْرُ في أحْنائنا، لا طارقٌ * يُزْجِي السَّفِينَ، ولا صلاحُ الدّينِ[1]

على الرّغم من مناسبة كتابة القصيدة المُرتبطة بحفل لحفظة القرآن الكريم، لكنّها تبتعد عن الطّابع المناسباتي، والبعد التّداولي إلى طابع الشّجُونِ والشّكوى ممّا تضيق به روحه من واقعه الأليم، ممّا يَسِمُهُ بالصّدق التّعبيري، وينفي عن بعض شعره المناسباتي الضّعف والتّكلّف الفنّي، ونلحظ مشاعر الحزن الصّادق في هذه الأبيات، فيشكو الشّاعر بألم دفين حالة الانقلاب والسّواد المحيطة بحاضر الأمّة الإسلاميّة، بأسلوب رمزي يعتمد على مكوّنات الطّبيعة لكونها الأقرب من ذات الشّاعر، وعلى رموز التّاريخ الإسلامي المُشرق من غزوة بدر رمز الانتصار، وبالْفَاتِحَيْنِ "طارق بن زياد"، و"صلاح الدّين"، في محاولة لاستجلاب قيم العزّة والقوّة منهما لمواجهة ألمه وحزنه.

يقول "الغماري" من قصيدة (أيّها اللّيل....): (من الخفيف)

أَيُّهَا اللَّيْلُ . يَا خَدِينَ الحَزَانَى * كَمْ يُبَاهِي البياضَ فيك السّوادُ!/ قَمَرُ الحُزْنِ في مَدَاكَ غَرِيبٌ * ومن الحُزْنِ عِطْرُهُ والزَّادُ!/ مُتْعَبٌ يَحْمِلُ المسافاتِ جُرْحًا * ومن الجُرْحِ كِبْرُهُ والعِنَادُ!/ ليس إلاّ هَوَاهُ فيكَ نَدِيمٌ *** حِينَ جُنَّتْ باللاّهِثِينَ البِلادُ!/ فِيكَ أَسْمَارُهُ اللِّدَانُ ... إِذَا أَوْ *** حَشَ دَرْبٌ ... وأَمْطَرَتْ أَحْقَادُ!**[2]

يَبُثُّ الشّاعرُ شَكْوَاهُ مُستمدًّا من اللّيل مراسم حزنه في مغالبة البياضِ القليلِ الموجودِ في القمر للسّواد الكثيف، ويُسقِطُ حُزنَهُ وغُربتَه على القمر، فذات الشّاعر كالقمر الغريب في سواد اللّيل الحالك، فهو

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، دار ناصر للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1: 2018، ص33.

[2] مصطفى الغماري، **أيّها الألَمُ**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط: 2001، ص53-54.

يشكو تعبه وغربته بصيغة الغائب (الهو)، لكنّه على الرّغم من ألمه وغُربته يكابر على جراحه، ويعاند مأساته بالهروب إلى هواه العُذريّ، واتّخاذه نديمًا مُبْتَعِدًا عن وحشة الدّرب الحاضر المليء بالأحقاد والضّغائن لاتّجاهه الثّائر والصّوفي، فضمن هذه المقطوعة تتلخّص ثيمات الشّكوى والحُزن في موضوعات هذا النّسق من غربة، ووجد، ووحدة، وثورة، ورفض.

- **التّصوّف:**

يستحوذ نسق التّصوّف على النّسبة الغالبة من نسق القيم الوجدانيّة في شعريّة "الغماري"، بينما يغيب تمامًا عن شعريّة "محمّد ناصر"، الّتي حلّت فيها المناجاة الإلهيّة محلّ التّصوّف، وترتبط شعريّة "الغماري" بهذا النّسق ارتباطًا كبيرًا، فمنها تنبثق جلّ ثيمات وموضوعات شعره من ثورة، ورفض، ووجد، وحبّ، وغربة، والتزام، فالتّصوّف كثيرًا ما يمتزج لديه بنسق النّقد والشّكوى يربطها خيط شعوري نفسي، وقد أشار "أحمد يوسف" إلى أنّ "الغماري" لولا وطأة الواقع السّوسيولوجي، والإقصاء الثّقافي، لكتب نصًّا عِرْفَانيًّا خالصًا[1]، وعلى الرّغم من ذلك فإنّنا وقفنا، وخاصّة في ديوانه المُختلف (أيّها الألم)، على مستوى عرفانيٍّ ضمن نسق التّصوّف، قلّما وُجِدَ –حسب رأيي– في الشّعر الجزائري المعاصر.

يقول من قصيدة (وحدي مع الله): (من البسيط)

أَحْيَيْتَ في القلبِ سِرَّ الحُبِّ «إحْيَاء» * كُنَّا الوُرودَ وكانَ الحبُّ أنْدَاءَ**
تنفّسَتْ مُهْجَةً بالحُبِّ مُورِقَةً * وعَبْرَةً صَاغَهَا الرَّحْمنُ خَضْراء**
نهرُ اليقين على الآفاقِ مُنْسَكِبٌ * ما للظُّنُونِ تُرِيدُ الكَوْنَ صَحْراء!**
كَشْفٌ تَجَلَّى على الأبْعَادِ فَانْكَشَفتْ * للعاشقينَ مَرايا كُنَّ صمّاء**
سَعِدْتُ باللّذّة الكُبرى وكم شَقِيتْ * خلائقٌ تعبُدُ الرّحمنَ أصْدَاءَ!**
الكَوْنُ بَعْضِي أحاسِيسًا وتَصْلِيَةً * حَرْفُ الوجُودِ يُحِيلُ المَاءَ صهْباء**
ما أَعْظَمَ الكلمةَ الخضْراءَ تَخْلُقُنِي * نَارًا ونُورًا وآلامًا وأهْواء**
خُلِقْتُ فَرْدًا وآتي اللهَ مُنْفَرِدًا * وَحْدِي مع الله أتلُو السّينَ والباء**
وَحْدِي مع الله في حُزني وفي فرحي * وَحْدِي مع الله إسعادًا وإشقاءَ[2]**

يرتبط نسق التّصوّف عند "الغماري" بثيمات الحبّ، والخضراء، والثّورة، والغُربة، وهي تحضر في هذه القصيدة، ففي بداية الأبيات يعبّر عن حبّه الإلهي بمخاطبة الخالق (الرّحمن) الّذي أحيا مهجته بهذا العشق الصّوفي الّذي فيه حياته ولذّته، على الرّغم من عذل المخالفين، والحاضر الجدب، فحبّه الصّوفي وخضراؤه

---

[1] يُنظر إلى الصّفحة 44 من هذا الفصل.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص37-39.

تخالف العبادة الجوفاء الخالية من كلّ روح الّتي يثور عليها ويرفضها، فالكون الفسيح موجود في ذاته، وشعره الصّوفي يحيل برد ذاته إلى نار وثورة، والكلمة الخضراء (الّتي ترمز للعقيدة الإسلاميّة من منظور الشّاعر) تبني في داخله عوالمًا تمتزج فيها المتناقضات، وهو سرّ تميّزه؛ يقول "أحمد يوسف": «**تشكّل سيميائيّة الاخضرار في خطابه الشّعري ثيمة مهيمنة لها أبعاد فكريّة وفنيّة، يمكن أن تكوّن لديه ما اصطلح عليه "لوسيان غولدمان" برؤيا العالم، إنّ هذه الرّؤيا للعالم الّتي تتعالق بالعرفانيّة في تعبيرها، فهي الّتي سمحت للغماري أن يكون صوتًا متفرّدًا داخل خريطة (شعر السّبعينيّات)، وأعطت صورة مغايرة لما كان عليه هذا الخطاب الشّعري في تلك الفترة**»[1]، لتُختتم الأبيات بثيمة الغُربة بتعبير الشّاعر عن وحدته في خلوته الصّوفيّة ورمزٍ لبوحه الصّوفي مع الله بحرفي (السّين والباء)، وهي رموز الصّوفيّة، فالسّين كما يقول "ابن عربي": «**في السّين أسرار الوجود الأربع *** وله التّحقّق والمقام الأرفع**»[2]، وكأنّ أسرار الوجود الأربع تمثّل عند "الغماري" ما ذكره في البيت السّابق (النّار والنّور والآلام والأهواء)، أمّا الباء فيه على حدّ تعبير "سعاد الحكيم" «**رمز للتّعيّن الأوّل، الّذي يشكّل وسطًا بين الواحد والكثير، أمّا نقطة الباء فتشير إلى وجود العالم أي الموجودات، ووُقوعها تحت الباء تمثيل لتبعيّة الموجودات للتّعيّن الأوّل، وهي رمز الإنسان الكامل عند الصّوفيّة**»[3]، فكمال وجد الشّاعر ووجوده في حضور تلك المكوّنات الأربع في مناجاته لخالقه، وفيها يستوي الفرح، والحُزن، والسّعادة، والشّقاء.

يقول من قصيدة (جدائل من "خضراء"): (من الطّويل)

أسامرُ رمضائي وأُبْدِعُ غُرْبَتِي * ومن غُربتي لحنٌ عليّ شفِيقُ!**
وأزرعُ ذاتي في عيونٍ شجيّةٍ * فتُورِقُ في ذات الغَرِيبِ عُرُوقُ!**
أَلَمُّ الهوى منها وأُؤْنِسُ غُرْبَتِي * وتُؤنسُني.. إنَّا إِذَنْ لَصَدِيقُ!**
على الرّغمِ من دُنيا تُموقُ بأهْلِهَا * وحسْبُكَ منها أن يُقالَ: تَمُوقُ!**[4]

تتحوّل الغُربة ضمن هذا البوح الصّوفي إلى ملاذ للذّات الشّاعرة، وتتحوّل نار وجده إلى سميره في ليالي الغُربة، وضمن الفضاء العرفاني يستحضر الشّاعر عيون سابقيه من كبار العشّاق، ويتماهى في حضورها، لتورق روحه وتخضرّ، ويعيش مشاعر الأنس والصّداقة في حضورها، هاربًا من وطأة الدّنيا الّتي

---

(1) أحمد يوسف، **يتم النصّ والجينيالوجيّة الضّائعة (تأمّلات في الشّعر الجزائري المختلف)**، 231.

(2) أسرار الحروف ذُكرت في: محيي الدّين بن عربي، **الفتوحات المكيّة**، مج1، ج1، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (د.ت.ط)، ص115-116.

(3) سعاد الحكيم، **المعجم الصّوفي (الحكمة في حدود الكلمة)**، دار ندرة للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1: 1981، ص181، حرف الباء.

(4) مصطفى الغماري، **أيّهَا الأَلَمُ**، ص21-22.

ترخُصُ وتسخر من المفتتنين بها، فهو انتقل من ثيمة الغربة والحبّ في ظلّ نسق التّصوّف، إلى نقد الدُّنيا والمغترّين بها.

- **المناجاة:**

يمثّل نسق المناجاة الإلهيّة الجانب الرّوحي في شعريّة "محمّد ناصر"، والّذي يُقابله ويعوّضه نسق التّصوّف عند "الغماري"، وتتقارب نسبته عنده مع نسق الشّكوى، وكثيرًا ما يتداخل معه في موضوعات قصائده، وأحيانًا يرد مع نسق النّقد، وذلك ما يميّز شعريّته؛ ففي القصيدة الواحدة تتواشج أنساق مختلفة؛ والّتي إمّا تفتقد للتّرابط العضوي والنّفسي، أو يربطها خيط شعوري فتبدو كنسق واحد، وقصائد المناجاة لديه تتنوّع بين المرتبط بمناسبة معيّنة، وبين الصّادر عن شعور روحاني خالص، لكنّنا نلحظ أنّ قصائد المُناجاة المرتبطة بمناسبة معيّنة تبتعد غالبًا عن التّقريريّة المتكلّفة.

يقول من قصيدة (ابتهالٌ أمام بيتِ الله): (من المتقارب)

أُناجيكَ في الصّرْصَرِ العاتية * وفي هدْأةِ النّسمة السّاجيه/ وعند ابتسام الضُّحى وانسيا *** بِ الخَرِيرِ تُدَغْدِغُه السّاقِيه/**
وعِنْدَ سُكُونِ الخلائِقِ واللّيــ * ــلُ تَسْبيحُهُ نغمةٌ حانيه/ وعند التّأزُّمِ عِند الرِّضَى *** تُثبِّتُ عقلِي ووجدانيه/**
وفي ذِلّتِي خاشِعًا أرتجيــ **ــكَ لِتَمْنَحَنِي العفوَ والعافية/ وأَدْعُوكَ حيثُ دَعَاكَ نبــ ** ــيِّي أيا ربِّ مِنْ عُمْقِ أعْماقيه/
وما ثَمَّ لفظٌ يُعبِّرُ عنِّي * ويحمِلُ عنِّي أشواقيه/ هنا في جلال اللّقاءِ خَرَسْــ *** ــتُ ليُفْصِحَ دمْعِي وآهاتيه[1]**

يرتبط نسق المناجاة في هذه القصيدة بمناسبة أداء الشّاعر لفريضة الحجّ، ويبدأ مناجاته باستحضار عظمة الله في مظاهر الطّبيعة بجبروتها وفتنتها بأسلوب رقيق ينجذب إليه المتلقّي، يُظهر البعد الرّومانسي لشعريّته، لتنتقل مناجاته إلى إظهار ضعفه واللّجوء إلى خالقه أوقات شدّته ليمنحه العفو والعافية، وهما أسمى ما يبتغيه المؤمن، ويستحضر شخص النّبيّ –صلّى الله عليه وسلّم- جَلْبًا للمزيد من الرّوحانيّة الّتي تترسّخ بقوله (من عُمق أعماقيه)، ليُعبّر عن أشواقه وتعبه من الدُّنيا، وقد أسهمت القافية في ترسيخ حالة البوح الشّاكي، فنلحظ أنّ نسق المناجاة يستثمر موضوعات وثيمات عدّة لكونه بوح خالص يخرج من الذّات الإنسانيّة المُضطربة، والمُثقلة بهمومها، وأحزانها لتستجلب العون من خالقها ولتُبدي إيمانها وحبّها العظيم له.

يقول من قصيدة (إلى الريّانِ شوقِي): (من البسيط)

رَبَّاهُ شَوْقِي إلى الرَّيَّانِ يَحْمِلُنِي * طَالَ المَسيرُ، وزَادَ الشَّوْقُ والأَمَلُ**
زادي قليلٌ، وحَمْلِي لا يُطاوعُنِي * يؤُودُنِي الثِّقْلُ والأَدْوَاءُ والعِلَلُ**
لَكِنَّ لي أملاً في العفوِ يَحْفِزُنِي * أنتَ الكَرِيمُ، رَجَائِي فِيكَ مُكْتَمِلُ**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص344.

كم ذا عَثَرْتُ فكُنْتَ الغَوْثَ لي سَنَدًا *** وكَمْ غَفَلْتُ فَجَاءَ الذِّكْرُ والمُثُلُ[1]

يناجي الشّاعر ربّه مُعبّرًا عن ألمه وتعبه من الدّنيا وأهوالها، ويُعبّر عن شوقه لخالقه هُروبًا من نَصَبِ الدُّنيا، ونلمس من خلال الأبيات مدى وطأة الألم والتّعب على ذات الشّاعر ووجدانه، مردّ ذلك إلى شعوره بشيخوخته، فهذه القصيدة من ديوانه الأخير، الّذي تتواتر فيه قصائد المناجاة والشّكوى، ففيه اختلاف كبير في أنساق وموضوعات وثيمات القصائد، مقارنة بدواوينه السّابقة، وعلى الرّغم من حرارة العاطفة وصدقها في هذه المناجاة، إلاّ أنّها لم تتوسّل بالتّعابير الفنيّة الانزياحيّة والمُفارقة، كما هو حال نسق التّصوّف عند "الغماري"، فنجد التّراكيب المُستهلكة من مثل (زادي قليلٌ)، و(لكنّ لي أملاً في العفو)، و(أنت الكريمُ، رجائي فيكَ مُكْتَمِلُ) ... إلخ، وهو المُلاحظ على جلّ القصائد في هذا الدّيوان[2].

2_ نسق الانتماء:

لّما كان الانتماء ظاهرة إنسانيّة، فإنّه ارتبط بالفرد الّذي سعى منذ البدء إلى البحث عن جماعة ينضوي تحتها، وهو في أبسط مفاهيمه «**ظاهرة إنسانيّة فطريّة تربط بين مجموعة من النّاس المتقاربين والمحدّدين زمانًا ومكانًا بعلاقات تُشعرهم بوحدتهم، وبتمايزهم تمايزًا يمنحهم حقوقًا، ويحتّم عليهم واجبات، وهو متطوّر بالإرادة الإنسانيّة الباحثة عن الأفضل، تطوّرًا ينوّع ويوسّع، ويربط دوائره بالحذف، والإضافة، وليس بالإلغاء، ولا بالخلق الجديد**»[3]، فهو شعور وثيمة تربط الفرد بجماعته ارتباطًا يقوم على أساس من الشّرائع والقيم المتوارثة والمستمرّة، وترى "سناء محمّد سليمان" أنّ الالتزام الفكري من «**أنقى حالات الانتماء وأرقاها، والّذي يتجاوز بمضمونه كلّ الحالات الأخرى**»[4]، لأنّه ناتجٌ عن وعي عميق وناضج، فهو التزام النّخبة لا العامّة الدّهماء.

إذا كان نسق القيم بوجهيه الإنساني والوجداني يمثّل، غالبًا، علاقة انفصال عن الضّمير الجمعي المُتمثّل في الوطن والأمّة، فإنّ نسق الانتماء يمثّل علاقة اتّصال به، لكنّنا إذا وقفنا مليًّا أمام العلاقة بين النّسقين الّذين يبدوان شبه منفصلين، فإنّنا نُلفي أنّ نسق القيم هو قاعدة هَرَمٍ يقعُ نسقُ الانتماء في رأسها، كنتيجة وتابع له؛ ذلك أنّ القيم هي شرط وجود لتحقيق الانتماء، كما أنّ الانتماء لا يتحقّق بدون وجود القيم بأبعادها المختلفة، وهي الّتي تعطيه مشروعيّته؛ لذا نجد "حسين جمعة" يربط بين النّسقين في قوله: «**الانتماء الفاعل**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص129.

[2] أشرنا في الفصل الثّاني من شعريّة العتبات إلى هذه الافتراضيّة في الصّفحة 118. تأكّدنا من ثبوتها في الفصول اللاّحقة من الدّراسة التّطبيقيّة.

[3] فاروق أحمد سليم، **الانتماء في الشّعر الجاهلي**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 1998، ص14.

[4] سناء محمّد سليمان، **سيكولوجية الحبّ والانتماء**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط1: 2013، ص116.

يرتبط بالصّفات المحمودة»[1]، فشعر الاتّجاه الإسلامي تتبلور فيه هذه الرّؤية الجدليّة للقيم والانتماء، من كونه تجربة شعوريّة ذات بعد فكري ملتزم يحقّق مفهوم الانتماء، من خلال التزامه بالقيم المتّصلة به، فـ«**القيم الواحدة تحمل لنا سرّ انتمائيّة (الفرد والجماعة) إل جذور واحدة، وأرض واحدة، وحياة واحدة**»[2]، وهي قيم تنبع من روح الاتّجاه والعقيدة، مثلما هو الحال في الاتّجاه الإسلامي.

تَمَثّل نسق الانتماء في شعر الشّاعرين في انتمائهما إلى وطنهما الجزائر بالدّرجة الأولى، والّذي يبدو أكثر وضوحًا عند "محمّد ناصر"، والانتماء القومي والدّيني للعروبة والإسلام، الّذي يظهر بجلاء أكبر عند "الغماري"، ونشير هنا إلى أنّ القصيدة الواحدة لديهما قد تحوي عديد الثّيمات والموضوعات[3]؛ بل وحتّى الأنساق، ويُظهر الجدول نسب النّسقين لديهما ونسب الأنساق الفرعيّة التّابعة لكلّ نسق رئيسي:

الأنساق الرّئيسيّة		نسق الانتماء الوطني		نسق الانتماء القومي الإسلامي والإنساني	
"محمد ناصر"	العدد	9		35	
	النّسبة	% 20,45		% 79,55	
"مصطفى الغماري"	العدد	9		46	
	النّسبة	% 16,36		% 83,64	
الأنساق الفرعيّة		السّيادة والتّحرّر والثّورة	السّياسة والحكم	القضايا العربيّة القوميّة	القضايا الإسلاميّة والإنسانيّة
"محمّد ناصر"	العدد	6	3	21	14
	النّسبة	% 66,66	% 33,34	% 60	% 40
"مصطفى الغماري"	العدد	3	6	28	18
	النّسبة	% 33,34	% 66,66	% 60,86	% 39,14

تقدّمت نسبة نسق الانتماء القومي الإسلامي والإنساني لدى الشّاعرين بنسب متقاربة، مع تقدّمها الطّفيف عند "الغماري" كما أشرنا سابقًا، بينما كانت نسبة نسق الانتماء الوطني قليلة، فشعرهما يحاول أن يكون شموليًّا، ليجد صدًى في كلّ مكان، كما أنّ الشّاعرين يريان الإسلام والإنسانيّة أفسح مدًى من الانطواء والتّعصّب للوطن أو القوميّة، كما أنّ نسق الانتماء الوطني يتقدّم قليلاً عند "محمّد ناصر" لارتباطه الشّديد به وببلدته، مقارنة بـــ"الغماري".

---

[1] حسين جمعة، **الانتماء وظاهرة القيم في القصيدة الجاهليّة**، مجلّة آفاق الثّقافة والتّراث، مركز جمعة الماجد للثّقافة والتّراث، دبي-الإمارات العربيّة المتّحدة، السّنة الثّالثة، ع11، ديسمبر 1995، ص38.

[2] نفسه، ص50.

[3] وهو الّذي نبرّر به تجاوز عدد مجموع الأنساق عند الشّاعرين للعدد الكلّي للقصائد عندهما، المتمثّل في 170 قصيدة عند "محمّد ناصر"، و127 قصيدة عند "الغماري".

ـ نسق الانتماء الوطني:

يُمثّل الوطن الفضاء المكاني الّذي تجتمع فيه عناصر الهويّة –من دين ولغة وفكر– تُميّز الجماعة القاطنة فيه، والانتماء إليه هو أوّل انتماء فطري بعد الانتماء إلى الأسرة والجماعة في حدودها الضّيّقة، ذلك أنّ ظاهرة الانتماء في العصر الحديث «**شملت أطرًا جديدة كالعشيرة والقبيلة والأمّة، وقد جمعت بين هذه الأطر الاجتماعيّة روابط مهمّة، ولدت ونمت على أرض عاشوا فيها وألفوها، فتمسّكوا بها، لأنّها الحيّز المكاني الّذي شهد مسيرة السّلف والخلف**»[1]، وقيم الوطن والوطنيّة لا تتعارض مع القيم الإسلاميّة بل تدعو إليها وتُعزّزها.

ووقفنا ضمن نسق الانتماء الوطني على شكلين من الأنساق الفرعيّة، هما: نسق السّيادة والتّحرّر والثّورة، والّذي يتضمّن موضوعات الاستقلال، والحريّة، والثّورة، والوطنيّة، والكرامة، ونسق السّياسة والحكم، والّذي يدور حول موضوعات سياسيّة، مثل النّقد السّياسي، والرّفض، والانتخابات، والأحزاب، والتّزلّف للحُكّام، والبيروقراطيّة، والفساد، وغيرها من الموضوعات والثّيمات، ونجد اختلافًا بيّنًا بين الشّاعرين في نسب النّسقين، فبينما تقدّمت نسبة نسق السّيادة والتّحرّر والثّورة لدى "محمّد ناصر"، نظرًا لغلبة النّزعة الوطنيّة الإصلاحيّة لديه، نجدها على النّقيض تأخّرت عند "الغماري"، لتفسح المجال لنسق السّياسة والحكم، لغلبة نزعة الرّفض، والغُربة، والثّورة لديه.

ويعود ذلك أيضًا، كما أشرنا سابقًا، في سيرة الشّاعرين، وتجربتهما الشّعريّة، من معاصرة "محمّد ناصر" للثّورة الجزائريّة بشعره قلبًا وقالبًا، بينما تفتّقت شعريّة "الغماري"، وظهرت للعلن بعد الاستقلال (استرجاع السّيادة)؛ أي بعد ظهور بوادر انتكاس الدّولة الجزائريّة عن مبادئ نوفمبر، واستشراء الفساد، والإيديولوجيّات المناقضة للاتّجاه الإسلامي.

- **السّيادة والتّحرّر والثّورة:**

تدور موضوعات هذا النّسق عند "محمّد ناصر" حول موضوعات وثيمات عديدة، من بينها: تمجيد الثّورة، والثّوّار، والتّغنّي بالنصر، والاستقلال، ومدح الحريّة، والحديث عن قيم الجهاد، والشّهادة، والشّهيد، والحديث عن قيم المواطنة، والسّيادة الوطنيّة، ويتمّ تناول ذلك بروح وجدانيّة مُحبّة لوطنها مكرّسة لشعور الانتماء إليه، دون أن يخلو ذلك من روح إسلاميّة ترى في القيام بذلك واجبًا، وهذه الموضوعات حضرت

---

[1] فرحان اليحيى، **أزمة المُواطنة في شعر الجواهريّ (دراسة تحليليّة في ضوء المنهج التّكاملي)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق–سوريا، ط: 2001، ص34. نقلاً عن: ديب أبو لطيف، **الوعي والانتماء**، مطبعة الصّباح، دمشق، ط: 1986، ص35.

في بداية تجربته الشّعريّة في دواوينه الأولى، وذلك تبعًا للمرحلة التّاريخيّة؛ أي مرحلة الثّورة، وما يليها بقليل، يقول من قصيدة (فرحة النّصر): (من الخفيف)

أطلسُ المعجزات إيه هنيئًا* قد كسوت الفخارَ أرض المفاخرْ/ كنت بالأمس مَرْجِلاً يتلظّى* وجحيمًا على الدّخيلِ الماكِرْ/ كنتَ تَكْسُو من الشّهيدِ لباسًا * دمويًّا مقدّس الرّيحِ عاطرْ/ أنت فجّرْتَ من ظلام كهوفـ*ـك فجرًا بنور على الجزائر ساحِرْ[1]

يبدأ المقطع الأوّل بالتّعبير عن الفخر، والفرح باستقلال الجزائر، ثمّ يستحضر أحداث الثّورة بغية تثمين نعمة الاستقلال، ويستحضر حجم التّضحيات المبذولة في تلك الثّورة العظيمة، أعظمها قيمة الشّهادة، وتقديم الأرواح في سبيل استقلال الوطن، فكان ثمار كلّ تلك التّضحيات نور الحريّة الّذي ينعم به الجزائريّون، ونلحظ أنّ الشّاعر ينتقل بين الموضوعات، والثّيمات المنتمية لهذا النّسق، ولا يتعمّق في فلسفة كلّ موضوع، أو ثيمة مع افتقادها للتّرابط العضوي.

أمّا عند "الغماري"، فنظرًا لنسبته القليلة، فإنّ موضوعاته وثيماته تتعالق بشكل معقّد بموضوعات وثيمات الأنساق الأخرى، وهي تنحصر في نسق الثّورة باستحضار رموزها، مثل الشّخصيّات كشخصيّة "الأمير عبد القادر" في قصيدة (وسل الأمير)، أو الأحداث كحدث ثورة نوفمبر في قصيدة (رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر)، أو الأماكن الّتي لها دلالة تاريخيّة مثل رمز الأوراس في قصيدة (نجوى العشق والنّار)[2]، ولا يكتفي بمجرّد سردها واستعراضها كما هي؛ بل نجد هذه الأحداث والشّخصيّات تتحوّل في مواضع من قصائده إلى أقنعة فنيّة، يتحاور معها، وبها للتّعبير عن أغراضه المختلفة، يقول من قصيدة (وسل الأمير...): (من مجزوء الكامل)

الحُرُّ يثأر إن أُهين ولا ينامُ على الغلبْ! / والذّلُّ من شيم الأُلى نامُوا على وطنٍ غُصِبْ! / وطنُ النّجومِ أجلُّ من دَعْوى تُروّجها الخُطَبْ! / وجزائرُ الأحرارِ للفتْح المجاهِدِ تنتسِبْ! / وسَلِ الأميرَ يُجبْكَ تاريخٌ تدَجَّى بالقُضُبْ! / بعمائم الأحرار في لغة الجهاد المحتَسبْ! / وبكُلِّ ما تَهَبُ النُّفوسُ وما يجودُ به الحسَبْ![3]

يُمهّد الشّاعر لحديثه عن وطنه، وأمجاده بذكر قيم الكرامة والثّأر ممّن استعلى، وتجبّر، ويقصد به المستعمر الفرنسي وينتقد الجبناء المتخاذلين الخانعين له، ويفتخر بوطنه الّذي حرّرته خيل الجهاد والثّورة، لا الخطب الرّنانة والهيئات والأحزاب، ثمّ يوظّف رمز (الأمير عبد القادر) ليستحضر تاريخ الأمجاد، والمقاومات، الّتي سطّرها بعمائم المجاهدين الأحرار، الّذين استغنوا عن لغة الكلام، بالفعل المجاهد السّاعي

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص44-45.

[2] مصطفى الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، مطبعة الشركة الوطنيّة للنشر والإشهار، الجزائر، ط: 1980، ص151.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص13.

للشّهادة بوهب نفوسهم الأصيلة فداء لتحرير وطنهم، ونلحظ أنّ هذه الثّيمات، والموضوعات تلتحم في المقطع الشّعري لتبدو كنسق واحد متماسك.

- **السّياسة والحكم:**

حضر هذا النّسق في ثلاثة (3) قصائدَ عند "محمّد ناصر"؛ ففي قصيدة (الوادي يحتضن الرّئيس) غلّف الشّاعر مدحه بنقد سياسي، بهجاء سياسات الدّولة في التّنمية، والاقتصاد، والعلم، والثّقافة، بذكر ما يناقض الواقع من حقائق، تعريضًا بها بأسلوب غير مباشر، وقصيدة (خمس بطاقات إليها)[1] الّتي تعدّ من أكثر القصائد غموضًا وإبهامًا في شعر "محمّد ناصر"، وتعرّض فيها إلى الفساد السّياسي في الدّولة الجزائريّة من بيروقراطيّة، ورذيلة، وعبادة المنصب، والسّرقة، برمزيّة عالية يصعب معها الإمساك بالدّلالة المباشرة، وقصيدة (المخاض العسير!) قصيدة طويلة ورمزيّة عن الواقع الجزائري أثناء العشريّة السّوداء، وما يميّزها على الرّغم من طولها دورانها حول هذا النّسق الفرعي دون غيره، ضمّن فيها الشّاعر بصدق، وشعريّة عالية جُلّ أفكاره، وآرائه، ونقده السّياسي للفئة الحاكمة، وأذنابها مستعينًا بالرّموز، والأقنعة بمختلف مصادرها وأنواعها، يقول من هذه القصيدة: (من مجزوء المتقارب)

أيا أمّ قولي متى تُنْجِبين؟/ وكيف وأين؟/ وفي كلّ دارٍ يُحُطُّ الغراب/ وقد طال منكِ السّكوتُ، وغاب الجواب؟/ متى يهدأُ الطّيرُ في عُشِّهِ../ ويُسْمِعُ للفجرِ لحن الإياب؟/ متى ينقضي اللّيلُ، طال الظّلامُ/ وهلْ يطلُعُ البدرُ دونَ احتجاب؟/ لقد مَلَّنا الموتُ.../ مَلَّ الأسَى والعذابْ/ وملَّ بُنُوك الحواجز/ ملُّوا البوليسَ ومَلُّوا الكلابْ/ ومَلُّوا ابْتسامًا تحجَّر دمعًا/ ومَلُّوا غديرًا يحولُ سَرَابْ/ ومَلُّوا السُّؤالَ ومَلُّوا الجوابْ/ ومَلّوا حوارًا تجمَّع سبْعًا/ ومَلُّوا النّفاق، ومَلُّوا الكِذابْ/ ومَلُّوا اِنْقسَامًا تَجَسَّدَ قَمْعًا/ ومَلُّوا الرّصاص ومَلُّوا الحِرابْ/ فلا تُنْجِبِي أوْ يزولَ الخرابْ/ ففرعونُ حيٌّ/ وفي كلّ حيٍّ له ألفُ نابْ/ فلا تَلِدِي أو تموتُ الذّئابْ/ فعُقْمُكِ بَذْلٌ، وصَمْتُكِ حُكْمٌ/ وفي الصّمتِ للظّالمين الجوابْ.[2]

يفتتح الشّاعر المقطع الشّعري بلازمة تتكرّر على مدى مقاطع قصيدته الطّويلة، فيخاطب بلاده موظّفًا الرّمز الإنساني (الأمّ)، لكونهما يتشابهان في الحبّ والعطاء، لكنّه هنا يشكو جدبها وعقمها عن إنجاب شرفاء يقودونها نحو برّ الأمان، ويصف خلال الأسطر العشر الأولى، برمزيّة بالغة، حالة الخراب واليأس القاتم المُلقي بظلاله على بلاده، فهو يفتقد الحريّة، والاستقرار بسبب أحداث تلك العشريّة.

ثمّ يصف الواقع الجزائري بدقّة، حين يوظّف الموت كرمز تشخيصي ملّ من الألم والعذاب، للتّدليل على حجم المأساة، فإذا كان الموت مصدر الحزن والأسى، فإنّ تحوّله عن هذه الوظيفة دليل على عمق

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص131.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص354-356.

الجراح، وتجاوزها حدود المعقول، فنلحظ هنا ما أشرنا إليه سابقًا[1]، من ارتباط عمق التّجربة الشّعريّة وجماليّتها ورقيّها، بغرابة وفجائعيّة الأحداث المَعيشة؛ فالمُبدع تُعييه الأساليب الصّريحة والمُباشرة، فيجدها لا تُعبّر عن الواقع المَعيش، والشّعور الّذي يمنحه بدقّة، فيلجأ إلى الرّمزيّة والخيال، بتحويل الدّوال عن وظائفها الأصليّة للتّعبير عن استثنائيّة الأحداث، والّتي يذكر بعضها ضمن الأسطر (11-12) كالحواجز المُزيّفة الّتي ينصبها الإرهابيّون ككمائن للقتل والذّبح والسّلب والنّهب، وهيمنة العسكريّين على ملامح الحياة العامّة في تلك الفترة.

ثمّ يعود بعدها إلى الفضاء الرّمزي بتحوّل البسمة إلى دمعة، والغدير إلى سراب، ليصف بعدها الواقع السّياسي، وما يعتريه من تشتّت ونفاق وزيف وقمع، ويعود إلى مخاطبته جزائره في السّطرين (فلا تُنْجِبِي أوْ يزولَ الخرابْ) و(فلا تَلِدِي أو تموتُ الذّئابْ)، وهو أسلوب يحتمل دلالتين؛ ففي السّطر الأوّل (لا) النّاهية ترد بمعنى (ألا) الاستفهاميّة الحاملة لدلالة الاستنكار، و(أو) تتحوّل إلى (لام) التّعليل؛ ودليل ذلك الأسطر اللاّحقة، حين يوظّف رمز (فرعون) الّذي يقتل كلّ احتمال لميلاد النّبي موسى -عليه السّلام-، محاكيًا بذلك الواقع الجزائري الّذي استمات في قتل المصلحين والشّرفاء، فيتساءل الشّاعر عن موعد الولادة الفاعلة المُصلحة، وفي السّطر الثّاني ييأس من ذلك، لترد (لا) بمعناها الحقيقي النّاهي عن فعل الولادة، و(أو) بمعنى (حتّى)، ودليله السّطر اللاّحق حين يتحوّل العُقم إلى بَذل، والصّمت إلى حُكم وجواب، فعلى الرّغم من رمزيّة هذا المقطع إلاّ أنّه استطاع الغوص في الواقع السّياسي للجزائر في تلك الآونة، والوقوف على تناقضاته وجدليّاته.

أمّا عند "الغماري" فيرد في ستّة (6) قصائد، وتتنوّع موضوعاتها لديه، بين نقد الأيديولوجية الماركسيّة، الّتي تبنّتها الفئة الحاكمة في الجزائر بعد الاستقلال، وما تبعها من أدلجة للسّياسات الاقتصاديّة والتّعليميّة والثّقافيّة، ومن فساد في كلّ المجالات؛ كما في قصائد (لن يحرقوا الضّياء)، و(زمن الطّاغوت ولّى) و(إلى ناعيك يا سمراء)[2]، وبين الدّفاع عن الوحدة الوطنيّة بالتّأكيد على رموز الهويّة، كالعقيدة الإسلاميّة، ودور اللّغة العربيّة في جزائر الاستقلال، كما في قصيدة (لسنا بغير الضّاد نلتئم)[3]، ونجد ديوانه (براءة أرجوزة الأحزاب) يكاد يكون مخصّصًا لهذا النّسق الفرعي؛ فبسط الشّاعر في قصيدتي (براءة)، و(أرجوزة الأحزاب) كلّ الموضوعات، والثّيمات المتعلّقة بنسق الحكم والسّياسة، وتبعاتها على الواقع الجزائري مُتخلّيًا،

---

[1] يُنظر: ص41 من هذا الفصل.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط: 1986، ص37، **قراءة في آية السّيف**، ص85، **أغنيات الورد والنّار**، ص75.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص45.

غالبًا، عن قناع الرّمزيّة العميق، الّذي ميّز قصائد دواوينه الأخرى، ليجعل من ديوانه رسالة ناقدة وصريحة، يقول من قصيدة (براءة): (من الخفيف)

أيّها «المُغْرِبُونَ» تلك بلادي * تتحدّى الأعداءَ بالكبرياء/ بدمٍ ما يزالُ غضًّا طريًّا * عَبِقًا جرحُهُ كما الأنداء/ لا تنامُوا فليلكم ساهرُ الإثْـ * مِ وليلُ البيضاء ساجي الجِواء/ وليكُنْ ليلُكم طويلاً طويلاً * فمع الصُّبح صعقةُ الأعداء!/ واهْبُوا واذْهَبُوا بعيدًا بعيدًا * فمع الشّعبِ لا يَفُوتُ النّائي!/ ثُمَّ عُدُّوا القصورَ قصرًا فقصْرا * رُبَّ كُوخٍ أَجَلُّ من عَلياء!/ واستعيروا الحروف والعُجمة العج* ماءَ فالضَّادُ حُرّةُ الانتماء/ إنّ للضّاد سِحْرَهَا فأعِدُّوا* ما تشاؤون من حروف الهجاء!/ تتلقّف ما تصنعون من الزّو * رِ وتأتي بمُعجز الأسماءِ/ وتُصافي النّفوسَ سِحْرًا حلالاً *** أين منه سُلافةُ النُّدماءِ؟!/ وتُجاري العقولَ بالكلمة البكْ* رِ..وبالفَنِّ من شفيف الرُّواءِ!/ عَجَبًا إذْ يُغرِّدُ الآثِمُ المُبْ* همُ يروي عن مُوحِشَاتٍ إمَاءِ!/ سادِرًا في الرّمادِ يعتَصِرُ التّيـ * ـهَ ويُزجي بِهِ إلى البيضاءِ!/ يَتَولّى ركنَ السّياسة فرعَوْ * نًا.. ويقضي ولاتَ حين قضاء!/ أيّ زُورٍ يُشَادُ في الزَّمَنِ المُبـ * ـهَمِ. حَتَّى تُقَادَ كالأنضاءِ!/ يا زمان التّغريب لا كُنتَ لا كا * نَ وجودٌ يضيقُ بالشُّرفاءِ!/ سُدْتَ فينا و لم تُسَوَّد فلا كا * نَتْ شُعُوبٌ تعيشُ مثل الشّاءِ!/ تتولّى بظاهرِ الغيبِ أشْقا * ها وتَعْنُو للعُصْبةِ الأقْوياءِ!/ قَتَلُوا ربَّهُمْ ضُحًى.. ونَعَوْهُ * وهم الميتون في الأحياء!/ حَسِبُوا الفكر غاية الكفْرِ حتَّى * رَكِبُوا الجِنْسَ دونما استحياءِ!/ لا تَلُمْ حامِلَ الجِراحِ. إذا ما* أثْمَرَ الجُرْحُ خِنْجَرًا من دماءِ!/ بُحْ بداء الزّمانِ. لا تحمِلْ الدّا* ءَ. فَبَوْحٌ بِالدَّاءِ نِصْفُ الدَّوَاءِ!**[1]

يفتتح الشّاعر المقطع بنبرة حماسيّة مفتخرة مُذكّرًا بأمجاد الجزائر، وقرب عهدها من الثّورة والتّضحيات، فدماء الشّهداء لم تجف، وريحها كالمسك يسري عبر ربوعها، ثمّ يتوجّه بالخطاب إلى التّغريبيّين المنفصلين عن كلّ هويّة ترتبط بالجزائر، حيث يصف في الشّطر الأوّل من الأسطر (3-6) حالهم في اللّهو، والعربدة، والنّهب، والفرنسة، ومعاداة اللّغة العربيّة، ثمّ يورد في الشّطر الثّاني من الأسطر ذاتها، بشكل متوازٍ، ثوابت الأمّة الجزائريّة رمز لها بـــ(البيضاء)، الّتي تُشكّل حصنًا منيعًا مُقاومًا بثباتها، وجهادها، وشعبها، وعزّتها، وعربيّتها، ويخصّص الأسطر (7-10) للتّغنّي باللّغة العربيّة بعدّها أهم ثابت، ورمزًا للهويّة الإسلاميّة، ويستعين بها على محاربة المدّ التّغريبي، الّذي حمل مشعله أذناب فرنسا، فتتقمّص العربيّة لدى "الغُماري" هنا دور عصا موسى -عليه السّلام- في حربها مع الآخر الدّخيل، وسياساته في مُحاربتها، وذلك بسحرها الإعجازي وجماليّتها، فهي لغة القرآن المُعجز، ولغة النّبي -صلّى الله عليه وسلّم-.

وضمن البيتين الحادي عشر والثّاني عشر (11-12) يصف برمزيّة شفيفة دُعاة التّغريب في الجزائر، ويصف خطابهم الآثم، والدّاعي إلى الخراب، والغُربة، الصّادر عن حضارة ميتة تائهة مدنّسة، ومحاولة نقلها إلى الجزائر البيضاء النّقيّة بعقيدتها، ولغتها، وحضارتها الإسلاميّة، ويتّخذ رمز (فرعون) لوصف الطّبقة الحاكمة في طُغيانها وتجبّرها، ومحاربتها لرموز الإصلاح والهويّة الوطنيّة، ثمّ يصف الزّمن بنبرة فجائعيّة تُوحي

[1] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، دار المطالب العالية، الجزائر، ط1: 1994، ص29-33.

بمدى صدمة الشّاعر، والطّبقة الأصيلة بواقع ما بعد الاستقلال، من اضطهاد للشّعب، ومحاربة هويّته الإسلاميّة والحضاريّة، بأساليب وأشكال تفوق في بشاعتها، ومكرها سياسات المستعمر الفرنسي، لينتقل خطابه إلى الشّعب الخانع الضّعيف، والمُغيَّب مُحاولاً استنهاض همّته ونخوته، رادًّا أسباب الانحطاط الفكري والأخلاقي إليه، وبنبرة يائسة يطلب من متلقّيه عدم لومه، فيكفيه الإفصاح والتّعبير عن هول المأساة.

ـ نسق الانتماء القومي الإسلامي والإنساني:

لّما كان الواقع العربي والإسلامي في العصر الحاضر يُعاني من تصارع طرفين متضادّين؛ حيث تدور المعركة الفكريّة، والثّقافيّة، وحتّى السّياسيّة، بين فئة أصيلة وفيّة لمقوّماتها منتمية إليها، وفئة دخيلة مناهضة لتلك المقوّمات مشوّهة لها محتضنة للآخر الأجنبي الغربي، ومُشوّهة لقيم الانتماء الوطني، والقطري، أو مُزكّية لها على حساب الانتماء القومي، بل وتوظيفها للطّعن في الوحدة القوميّة والإسلاميّة، فإنّ الانتماء اكتسب حساسيّة تنضاف إلى بعده الأوّل، وأصبح الغوص في أبعاده، وأنواعه ضرورة حضاريّة تتطلّبها المرحلة التّاريخيّة، لذا يرى "فرحان اليحي" أنّ «**الوعي الثّقافي شرط أساسي للوعي السّياسي والاجتماعي، لهذا عمد الاستعمار العالمي إلى إقامة كيانات سياسيّة في البلدان الّتي احتلّها، وذلك لفصل الوعي عن الانتماء، عن طريق تشكيك المُنتمي بثوابت الأمّة الّتي ينتسب إليها كاللّغة والأرض والتّاريخ والمُعتقد، وتكريس الانتماءات القائمة على العصبيّة والعرقيّة والطّائفيّة**»[1]، فتحوّل الانتماء القومي والدّيني والاجتماعي من معول بناء ووحدة إلى معول هدم، ليصبح انتماء سياسيًّا يهدم بقيّة الانتماءات، لذا نجد شعر الاتّجاه الإسلامي يحاول الرّجوع بنسق الانتماء إلى وظيفته المنوطة به، من تكريس لثوابت الأمّة الإسلاميّة بمخاطبة المتلقّي من بوتقة انتمائه القومي للأمّة العربيّة بفعل اللّغة العربيّة، والانتماء إلى الأمّة الإسلاميّة بفعل الدّين الإسلامي.

كادت تتطابق نسب هذا النّسق لدى الشّاعرين لاتّفاق رؤيتهما، وشعريّتهما ضمنه، ولمعاصرتهما للأحداث ذاتها في سيرتهما، ووقفنا لديهما كذلك على شكلين من الأنساق الفرعيّة فيه، وهي: نسق القضايا العربيّة، وتحوي موضوعات القوميّة العربيّة، ومآثرها، وقيمها، والدّعوة إلى الوحدة ضمنها، أو انتقاد حكّامها وسياساتهم، والّذي يميّز هذه الموضوعات هو شبه خُلُوِّها من النّظرة الإسلاميّة، والاكتفاء بمفاهيم الوحدة العربيّة، وقيم العروبة، الّذي أتاح لنا تفريقها عن موضوعات نسق القضايا الإسلاميّة والإنسانيّة، الّذي تدور موضوعاته حول الأحداث والثّورات في دول العالم الإسلامي، ومعالجتها ضمن رؤية إسلاميّة

[1] فرحان اليحي، **أزمة المُواطنة في شعر الجواهريّ (دراسة تحليليّة في ضوء المنهج التّكاملي)**، ص252-253.

خالصة بعيدة عن كلّ عرقيّة، وكذا حول الأحداث والوقائع في بقيّة الدّول، والّتي تتطلّب تعاطُفًا إنسانيًّا على الرّغم من اختلاف الدّين.

ونلحظ حضور نسبة نسق القضايا العربيّة القوميّة لدى الشّاعرين بنسبة (60%)، وربّما ذلك عائد إلى كون القضايا العربيّة، تمثّل الشّاغل الأكبر للشّاعرين ضمن انتمائهما الأوّل، ولمعاصرتهما لكثير من أحداث الحروب والثّورات في العالم العربي كفلسطين والعراق ومصر والشّام وغيرها، كما أنّ ثيمة العروبة أكبر محفّز للوحدة بعد وحدة الدّين الإسلامي، وهي البوتقة الّتي تضمّ مختلف الأطياف العقديّة والمذهبيّة، وخاصّة في المشرق، وهي المبرّر لوحدة الأرض والدّفاع عنها، كما أنّها مصدر ثريّ لاستلهام القيم النّبيلة من نخوة ووفاء وكرامة وأنفة.

- **القضايا العربيّة القوميّة:**

تتنوّع قصائد هذا النّسق الفرعي في شعر "محمّد ناصر" من عدّة جوانب، وتُشكّل القضيّة الفلسطينيّة محور الموضوعات المتواترة فيه؛ أفرد لها أربعة (4) قصائد خالصة لهذا الموضوع، لأنّها عصب العُروبة النّابض ورمز وحدتها، والتقائها منذ بدايات القرن الماضي، تحضر في عدّة قصائد من هذا النّسق، من ذلك قصيدة (أمام لافتة الحدود): (من مجزوء الكامل)

وتراجعت نظراته حسرى يُشيّعها الحنين / وتعثّرت كلماتُه حيرى يُمزّقها الأنين / وتفجّرت عبراته تجري من الهمّ الدّفين/ وأشار لي بيد معذّبة أهانتها السّنون /هذي السّليبة تستغيث لعرضها الغالي المهين / (القدسُ) دنّسَهُ اليهود ومرّغوه على الجبين / والعُرْبُ يجترُّون أقوال العجائز والقُرُون[1]

في حوار مُتخيّل بين الشّاعر وأحد أبناء غزّة المحتلّة يعبّر الشّاعر عن حزنه لفقدان الأراضي الفلسطينيّة وتدنيس اليهود لقدسيّتها، مع صمت تام للعرب حكوماتٍ وشعبًا، فهم يكتفون بتكرير أمجادهم التّليدة لإخفاء عجزهم، وضعفهم الحالي.

وفي ثلاثة قصائد (3) كانت شاملة لعدد من بلدان الوطن العربي، من بينها قصيدة رمزيّة، تحدّث فيها السّارد الشّعري على لسان المواطن العربي، وهي قصيدة (صرخة فدائي)، يقول منها: (من الطّويل)

أنا من ضياعي المرّ جئت، لأملأ الدُّنيا وتشهد يوم ميلادي الجديدْ/ أنا من سجون الظّلم ثُرتُ، ولم يزل في معصمي حزُّ السّلاسل والقيودْ/ أنا من عطايا المحسنين تمرّدت نفسي، وثار بها إباءٌ من جدودْ/ بأظافري إنّي نحتُّ على الصّخور الشّامخاتِ معارجي نحو الخلودْ[2]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص68.

[2] نفسه، ص99.

تمثّل المقطوعة صوت كلّ عربي مقهور، ففي كلّ قطر عربي نظام استبدادي لا يعترف بالحريّة وحقوق الإنسان في التّعبير، ويحاول الشّاعر من خلال صوته التّعبير عن ثورته على ذلك الواقع، ونقل ثورته الذّاتيّة إلى متلقّيه، وتذكيره بقيم الإباء، والكرامة، والحرّيّة، ومجابهة الظّلم، والذّل.

وفي قصيدتين (2) كانت العراق محور موضوعه، وكرّس قصيدة (1) للثّورة اللّيبيّة وأخرى (1) لدولة عُمان من خلال ثيمة الوحدة العربيّة، كما ارتبطت بمناسبات في قصيدتين (2)، وامتزج هذا النّسق بنسق الثّورة والتّحرّر ضمن الانتماء الوطني، وذلك في قصيدتين (2)؛ فكان يوظّف نوفمبر وثورته، كرمز للحديث عن القضيّة الفلسطينيّة، من ذلك قوله من قصيدة (انتصار وانكسار): (من المتقارب)

نفمبرُ! يا ثورةً بدّدَتْ طَواغيتَ حِلفٍ بسيف محمَّدْ / أتيناك نشكو وبين الضُّلوع لنا ثورةٌ تتوقّدْ / نَحِنُّ إلى مدفع يُخْرِسُ الظُّلم في المهد إن هُوَ أرْعَدْ / نتوقُ لدبّابةٍ تَعْبُرُ النّارَ وهي تزمجر لا تتردّدْ / إلى «المِتْرَيُوزِ» يُكبّر فوق فلسطين والنّصرُ منه يُزغردْ / إلى «الميج» تنقضُّ كالشُّهب فوق اليهود بضرب مُسَدَّدْ[1]

يستحضر الشّاعر رمز نوفمبر بمحمولاته الثّوريّة الرّافضة، للتّعبير عن ثورته النّفسيّة تجاه الّذي يحدث في فلسطين المُحتلّة، ويستغني عن لغة الكلام والأشعار، بذكر أسماء الأسلحة، فهي اللّغة الّتي يفهمها العدوّ الصّهيوني، ونلحظ هنا التحام النّسق الوطني بالنّسق القومي، والّذي تمثّل قضيّة فلسطين رأس سنامه، وبؤرة اهتمامه، تلابس كذلك مع نسق القضايا الإسلاميّة في ستّة (6) قصائد، نظرًا للتّقارب الشّديد بين النّسقين الفرعيّين وصعوبة فصلهما، وكان في كلّ ذلك ينتقد سياسات الحكّام العرب الفاسدة، والخائنة لشعوبها، أو مُعبّرًا عن هوان، وذلّ الشّعوب العربيّة.

ومن أهمّ الثّيمات الحاضرة في موضوعات هذا النّسق: الثّورة، والرّفض، والوحدة، والحزن، واليأس، والنّقد، وغيرها، وسُبُلُهُ في سرد الثّيمات والموضوعات متباينة، فهي إمّا مباشرة تقريريّة نابعة من ثورته وفورته، وذلك في خمس عشرة (15) قصيدة، أو رمزيّة متوسّلةً بالخيال، والصّور الفنيّة مرتقيًا بشعريّته في ثلاث قصائد (3)، أو رمزيّة حواريّة متّخذة بعدًا دراميًّا في قصيدة واحدة (1)، أو رمزيّة قصصيّة متقمّصة لرموز حيوانيّة كالدّيك والجمل في قصيدتين (2).

يقول من قصيدة (عرب الكلام): (من مجزوء الكامل)

أوّاه يا عرب الخِصام أمصرُ تُنجِدُ أم شآمْ / الشّرقُ يحكمُهُ الهوى، والغربُ فرّقه النّظامْ/ واليعرُبيَّةُ كالنّياق يقودُها أوْهَى زمامْ / مُتضامنُون على الخوَاءِ، مُقاتِلُون بلا حُسامْ/ مُتوحّدُون إلى غَدٍ مُتعاهدُون بلا ذِمامْ / «صُهيونُ» يزْرعُ بيننا شوْكَ المحبّة والوئامْ/ و«الأمركانُ» حمامةٌ رَفّتْ على جُثَثِ النّيامْ / قَصَفُوا مدائننا ضحًى، والقومُ في سُرَرِ الغرامْ/ وإذا غُزينا بالجحيمِ وجرّعُونا الانْهزامْ / نلتفُّ حوْلَ اليعرُبيَّةِ حاملين لِوَا الكلامْ/ ونُعيدُ حطّينًا، ويعْلُو من صحائفنا قَتَامْ / ونمرّغُ

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص87.

الأعداءَ في وَحَلِ الفضيحةِ للأنامْ/ وتُدينُ جمعيّة «الخرافِ» الذّئبَ توسِعُهُ ملامْ / ونعودُ بالنّصر المُؤزّر لليتامى في الخيامْ/ ونُثيرُها «مُضَريّةً» سَبَّا حُطيْئِيَّ السِّمامْ / ونُقيمُها «أسديّة» لكن بمفهوم النّعامْ/ إنّا نُسجّل، بل نُبهدِل، بل نُقنْبل بالكلامْ / ونامُ ملْءَ عُيونِنا، فلقد تحقّقَ الانتقامْ[1]

ينتقد الشّاعر في هذه القصيدة الحكّام العرب واصفًا انشغالهم بخصوماتهم، غافلين عن خطر الأجنبي على بلدانهم، ويجسّد ثيمة العروبة في رمز حيواني (النّاقة)، للدّلالة على استكانتهم وذلّهم، ثمّ يشخّص أفعالهم المتناقضة عن طريق ثنائيّات (التّضامن#الفراغ)، (القتال#بدون سلاح)، (الوحدة#المؤقّتة)، (العهد#النّقض)، ويقف على المُسبّب الأوّل في كلّ ما سبق، مُتمثّلاً في الصّهاينة، وظهيرهم من الأمريكان المُدّعين للأمن والسّلام نقيض فعالهم من قتل وقصف مع سبات للعرب وساساتهم.

ويعود في المقطع الثّاني عن طريق المفارقة السّاخرة إلى ثيمة العُروبة، ففعلهم في ضوئها لا يتجاوز الكلام والأشعار، وتبدو المفارقة السّاخرة في الجمع بين ثنائيّات (حاملين لواء#الكلامْ)، (حطّين#تسويد الصّحائف)، (تمريغ الأعداء#بالفضائح)، ثمّ يرمز إلى جمعية الأمم المتّحدة، والطّرف الفلسطيني، والعدوّ الصّهيوني، برموز حيوانيّة متضادّة (الخراف#الذّئب)، ليصف المفاوضات الّتي تتمّ بين الطّرفين الفلسطيني والإسرائيلي؛ فهي علاقة قويّ ماكر بالضّعيف السّاذج، ولا تعدو مكتسباتها الحبر على الورق، بينما يشتغل العرب بالخطابات الفارغة، وتتحوّل رموز العروبة (اليعرُبيّة، مُضريّة، الأشعار، أسديّة) عن رمزيّتها، ودلالتها، ووظيفتها الوحدويّة إلى النّقيض، بالهدم، والتّفرقة، والبذاءة، وانحدار المستوى الأدبي والثّقافي والفكري للعرب، ويستمرّ في سرد المفارقات السّاخرة تُبرز وجه المأساة في الواقع العربي من تناقض، ونفاق، وانقلاب القيم، والمفاهيم.

يتّخذ نسق القضايا العربيّة القوميّة أبعادًا مُختلفة عند "الغماري"، تنبع من خصوصيّة تجربته الشّعريّة ومؤثّراتها، ومن مذهبيّته المختلفة، كما أنّ هذا النّسق يتماهى لديه مع جلّ الأنساق المذكورة، ويرد إلى جانبها في ثنايا القصائد، وتتنوّع أبعاده عنده باختلاف المراحل الزّمنيّة لتجربته الشّعريّة، ويبدو ذلك من تباين مظاهر هذا النّسق من ديوان إلى آخر، وهو الّذي يُضيء جانبًا من تطوّر تجربته الشّعريّة عبر مراحل تاريخيّة مختلفة.

وعلى ضوء هذا النّسق يُمكن تمييز مرحلتين مختلفتين من تجربة الشّاعر؛ وهي مرحلة ما قبل الثّورة الإيرانيّة، وما بعدها: ففي دواوينه الأولى كان "الغُماري" وفيًّا لثيمة العُروبة ووظائفها الوحدويّة، وتزامن ذلك مع الحروب العربيّة مع الصّهاينة، لذا كانت القضيّة الفلسطينيّة محور موضوعاته وثيماته، من رفض

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص182-183.

وثورة وتصوّف، فتحضر لديه الرّموز المكانيّة للدّول العربيّة، مُتمثّلة في المناطق الّتي تشهد صراعًا (عربيًّا-صهيونيًّا)، أهمّها: القدس، وسيناء، ومصر، والنّيل، وجنوب لبنان، والجولان، من ذلك قصيدته (فتوى الزّمان) يقول: (من البسيط)

أيهدأ النّيلُ والتّاريخُ مَهْزَلَةٌ * يُعربد العرض فيها يلهَثُ الطّلبُ!**
تُبَاعُ مصر بِسِينَا .. يا لِمأْثُرَةٍ * بِيعَتْ على نخبها الأهرَامُ والعَرَبُ**
وا أحمداهُ .. مسافاتُ الجهادِ على * زماننَا حاصرتهَا الرُّومُ والنُّوبُ**
كُلُّ الدُّرُوبِ «جَلاَلٌ» حِينَ نَخْبِرُهَا * وكلُّ سَمْرَاءَ في مأساتنا «حلبُ»!**
والقدسُ .. يا لجَبِينِ القُدْسِ منعفرًا * والقادةُ السُّمْرُ كم غنُّوا وكم طَرِبُوا!!**[1]

تحضر الرّموز المكانيّة في هذا المقطع للتّعبير عن الذّلّ، والخيانات المتوالية للشّعوب العربيّة، فهو يتحدّث عن بؤر الصّراع الإسلامي المختلفة من منظور العروبة، وحكّامها اللاّهين عن قضاياها، والّتي من أهمّها قضيّة القدس وتحريرها. وضمن هذه المرحلة يحضر: هجاؤه ونقده للحكّام العرب المتخاذلين، ولمذاهبهم الفكريّة والسّياسيّة، مثل: الماركسيّة برمز (الأحمر) وحزب البعث، وبرموز مكانيّة مثل: دمشق، وحلب، وبغداد، مثلما يقول من قصيدة (إلى الغرباء): (من الكامل)

زعم الّذين يلملمون سرابهم* يتخايلون. كأنّهم أمراء!/ حُمُرٌ وقد بريء «المراكس» منهم* سمر. وقد رفضتهم الصّحراء/ يُزجون بالكلم الصّفيق كتائبًا * وَهُمُ على ريح النّضال هباء/ تسعون ألفًا .. إذ يُعدّ عديدهم * لكنّهم يوم اللّقاء غُثاء../ إنّي برئت من الّذين تقاعسوا * والطّهر تصلبه يد شوهاء/ والقدس والجولان تجهش بالأسى * تعنو له .. والقبّة الخضراء/ والنّيل تغريه الطّبول . فيرتوي * آهًا . وتعلك صبرها سيناء/ أبناء من تلك الوجوه . فإنّها * للعُرب تُنمى. حين عزّ نماء/ وابن الوليد إذن حديث خُرافة * والفاتحون قوافل خرساء!**[2]

يصف الشّاعر انسلاخ ساسة العرب عن أصولهم الدّينيّة، والعرقيّة، والقوميّة بتبنّي مذاهب وافدة بعيدة عن حضارتهم العربيّة الإسلاميّة، كما يصف كثرتهم غير الفاعلة والجبانة، والّتي لا تعدو خطابات جوفاء، ويشخصن الرّموز المكانيّة: القدس والجولان والنّيل وسيناء للتّعبير عن حزنه وألمه للواقع العربي، ويأسف لكون تلك الوجوه (السّاسة العرب) تنتمي إلى ثيمة العُروبة وأبطالها، مثل "ابن الوليد"، وأيضا التّنديد بخيانة حكّام الخليج العربي، وبيعهم للقضيّة الفلسطينيّة وتآمرهم وتحالفهم مع الآخر الأمريكي الغربي وسياساتهم المنافقة، وتحضر في هذه المرحلة كذلك قيم العروبة والوحدة العربيّة، فتمّ توظيفها بوجهها الإيجابي للتّأكيد

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص123-124.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص118، 120-121.

على البعد الوحدوي لها، وكذا استحضار أمجاد الماضي العربي، يقول من قصيدة (إلى روح الشّهيدة "دلال المغربي"): (من الكامل)

زمن التّآمر آه لا وادي الهوى* ثمل ولا أعنابه أعناب/ سيظلّ يشرب من عصير همومه* «عبد» ويطرب لو يطول شراب/ «تتأمرك» الأطماع في أبعاده * ويظلّ يركض في مداه يباب/ وتفحّ ريح السّاخرين وتنجلي * أكذوبة.. فدروبنا أسلاب/ مبكى العروبة آه يا قدس الهوى * تبكي «العيون» حبيبتي و«الزّاب»/ لغة البكاء هجينة يا أمّتي * كوني شواظ العصر يا أحساب/ وتنزّلي كالصّاعقات على الألى* باعوا «الصّعيد» وكم تهون رقاب!/ وتقحّمي كالصّافنات شوامخًا * عربًا تميم بخطوها الأنساب/ أنا إن سألت المجد «عقبة» والدي * وعلى ملامحي الوضاء «كتاب»**[1]

يستعير الشّاعر في البداية التّعابير الصّوفيّة لنقد الحكّام العرب، والتّعبير عن حالة الاستلاب الحضاري والقومي للأمّة العربيّة، بفعل انقيادها لسياسة الأمركة، وما تخلّفه من فراغ وجدب في كلّ المجالات، ثمّ يخاطب ثيمة العروبة بأسى وحسرة على ضياع قلاعها في القدس، والعيون (الصّحراء الغربيّة)، والزّاب (العراق)، ويحاول بعدها استنهاض قيم العروبة للجهاد والثّورة والانقلاب على الحكومات الخائنة في مصر وغيرها من البقاع العربيّة، وتبرز النّزعة القوميّة العربيّة في قوله «كوني شواظ العصر يا أحساب»، «عربًا تميم بخطوها الأنساب»، ليختم قصيدته متفاخرًا بانتسابه إلى الفاتح "عقبة بن نافع" العربي، وفي ذلك إحالة رمزيّة للصّراع العربي الأمازيغي برموزه الإنسانيّة (عقبة#كسيلة)؛ فـــ"الغماري" هنا لا يزال وفيًّا لقيم العروبة.

أمّا المرحلة الثّانية فتبدأ منذ اندلاع الثّورة الإسلاميّة في إيران، فينقلب "الغُماري" عن قيم العُروبة وأمجادها إلى النّقيض، بالكشف عن وجهها السّلبي، ويبدو ذلك جليًّا في ديوان (عرس في مأتم الحجّاج)، ليُركّز اهتمامه الشّعري على الصّراع العربي-الفارسي، وخلفيّاته المذهبيّة، وذلك بالإشادة بالثّورة الإيرانيّة وسياساتها وصراعها مع الآخر العربي، بواسطة الرّموز المكانيّة: طهران، وقُم، وبغداد، والخليج، والفرات، والرّافدين، وعبدان، والرّموز الإنسانيّة: صدّام، والإمام، ويزيد، وأميّة، والوليد، وسعد، والحسين، وعلي، والرّشيد، وعمرو، والحجّاج، ورموز عروبيّة: تميم، والأمويّة، والعشائريّة، مع سرد أحداث الصّراع وبؤره بواسطة تلك الرّموز، ويستعرض من خلال ذلك خيانات الحكّام العرب، وإمعانهم في الفساد، والرّذيلة، والتّآمر، وتخدير الشّعوب، وإيهامها، وممارسة الطّغيان، والتّسلّط عليها، وبتحويل الصّراع من ثنائيّة (المسلمين#اليهود وأنصارهم)، إلى ثنائيّة (العرب [السّنّة]#الفرس [الشّيعة])، والتّركيز على الوحدة القُطريّة والعربيّة المتعصّبة على حساب الوحدة الإسلاميّة، بإثارة النّعرات القبليّة الجاهليّة، والرّجوع بتاريخ المنطقة

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص178، 181-182.

إلى القرون الأولى، وفي المرحلتين تحضر قضيّة الأقصى كجامع للعرب، وشاهد لانتكاسهم في آنٍ معًا، كما أنّها تقترن غالبًا بالنّسق الإسلامي وثيماته وموضوعاته، يقول من قصيدة (أمان هو الدّرب): (من المتقارب)

على «سيف سعد» تشيخ وجوه * هلاميّة .. ينتخي «عفلق»!/ يعاقره اللّيل رؤيا بغاء * فيسكر «صَدَّامُه» الأزرق/
ويوقظه الرّعب دعوى نفاق * وسوق النّفاق بهم تنفق!/ هم الرّمز .. حَجَّاجُهُم ما يزال * يُجَنُّ به الزّورق الأحمق/
يلوذ به كلّ «شيخ» دعيّ * هو الجنس والكأس والبيدق!/ لهم في حمى "قم" ألف سبيل * وليس لهم في «اليهود» سبيل/
ولا عجبٌ حين تكفر «سينا»!* ويرفضُ سُوقَ المزادات «نيل»!/ لقد أوغلوا في الضّلال فكانوا * كأوهامهم.. ثورة من طبول!/
يلملمها في المجالس غدر * ويلهو بها في الكراسي دخيل!/ أما آن أن تثأري يا دروبي* فكم طال باسم «العروبات» قيل!/
تأمّل .. تر الورد تجنى عليه * يد زعموا أنّها يعربيّه/ ومن نسل «قحطان» أيُّ انتماء؟ * يصير البديل به الجاهليّه؟/
وقد زعموا أنّ طهران «فرس»! * كأنّ دماء العراق النّقيّه!/ يُثيرون عبر العشائر حقدًا * ودين العشائر دين الحميّه!/
وعاهر «نجد» يعاقر «نجدًا» * ويسكر بالرّؤية القرمطيّه!/ لقد حملوا باسم قحطان دعوى! * كأنّ انتساب الشّعوب القضيّه[1]

يصف الشّاعر برمزيّة قضيّة اختراق الأنظمة العربيّة، بواسطة شخصيّة "عفلق"[2]، الّذي جمع بين الماسونيّة واليهوديّة كمصدر خفيّ لحركته الّتي احتضنت الشّيوعيّة، وأسّس من خلالها حزب البعث، والّذي كان دوره تهيئة الواقع العربي الإسلامي لغرس الدّولة اليهوديّة فيها، وذلك بتزكية العصبيّة القوميّة، كالعروبة على حساب الدّين الإسلامي لاقتلاع مفاهيم الجهاد، ورفض الآخر الغربي، كما يشير إلى علاقته بشخصيّة "صدّام حسين"، الّذي كان حكمه مسرحًا للصّراع العربي الفارسي، ويشبّهه في طغيانه، وفساده، ودمويّته بـــ"الحجّاج"، والّذي يجمع حوله شيوخًا مؤيّدين له، يغريهم بالرّذائل والحكم، ثمّ ينتقل إلى قضيّة الصّراع العربي الفارسي، فالحركة البعثيّة نجحت في تحويل الصّراع من نطاقه الإسلامي الجهادي، إلى نطاق عرقي، بغية تحويل الأنظار عن تأسيس الدّولة اليهوديّة في فلسطين، ومساهمة الحكومات العربيّة مثل مصر في تلك الخيانة، فبغطاء العروبة نجحت تلك العمليّة، ومقابل ذلك تصدّر كراسي الحكم، ومجالس اللّهو، والغدر.

ورمز للدّولة الإسلاميّة بـــ(الورد) الّذي قضت عليه الدعوى (اليعربيّه)، بتوظيف الأنساب الجاهليّة (قحطان وعدنان) لمحاربة الثّورة الإسلاميّة في (طهران)، بدعوى انتمائها العرقي للفرس أعداء العرب في العصر الجاهلي، وإذكاء تلك العنصريّة المقيتة، وتقنينها سياسيًّا ودينيًّا وأدبيًّا في دول العراق، وبلاد الشّام، والخليج بواسطة العشائر، والّذي لا تزال تسيطر عليه عادات الجاهليّة الأولى، وأشار كذلك إلى تمسّك

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط: 1982، ص30-33.

[2] ميشيل عفلق (1912-1989): كبير مؤسّسي حزب البعث، دمشقيّ المولد والتّعلّم، درس التّاريخ بجامعة السوربون، انتقل من التّعليم إلى العمل السّياسي بتأسيس حزب البعث 1947 وأصدر جريدته، ثمّ تحالف حزبه مع الحزب الاشتراكي، وبعد خلافات حزبية غادر إلى العراق في 1970 وأصبح منظّر الحزب الحاكم هناك حتّى مات. أحمد العلاونة، **ذيل الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء مِن العرب والمستعربين والمستشرقين)**، دار المنارة، جدّة-السعوديّة، ط1: 1998، ص214.

حكومات الخليج بالدّعوة القرمطيّة، كإشارة تاريخيّة للدّعوة الإسماعيليّة المعادية لمذهب آل البيت، والّتي اتّبعتها القبائل العربيّة عن جهل، ليختم المقطع ببطلان دعواهم العنصريّة من الوجهة الإسلاميّة، فنلحظ من خلال هذه الأبيات القليلة قد أوجز الشّاعر كنه الواقع السّياسي العربي، وتجاذباته، ومؤثّراته التّاريخيّة والفكريّة، والّتي استغرقت قرونًا عديدة، وذلك بواسطة الرّموز الإنسانيّة والتّاريخيّة، وبواسطة الثّيمات المختلفة.

وكان سبيل "الغماري" في بسط تلك الثّيمات والموضوعات بطرق مختلفة؛ إمّا طريقة تقريريّة مباشرة منتفضة وحادّة، أو بطريقة رمزيّة، بمخاطبة الرّموز المكانيّة والإنسانيّة والتّاريخيّة، أو توظيف السّرد الحكائي، كما في مطوّلة (الهجرتان)، الّتي عرض فيها السّيرة النّبويّة برمزيّة، تُحاول إسقاط الأحداث التّاريخيّة على الواقع العربي المُعاصر، أو تتمظهر من خلال الأنساق الأخرى، كالتّصوّف والحكم والسّيادة والثّورة، وهو الّذي خلق لشعريّته خصوصيّتها وفرادتها، وذلك بصعوبة فصل الأنساق عن بعضها، فهي ملتحمة، ومتشعّبة في آن.

- **القضايا الإسلاميّة والإنسانيّة:**

تتميّز قصائد هذا النّسق بمعالجة الشّاعر لموضوعات وقضايا العالم الإسلامي، وأحداثه برؤية إسلاميّة خالصة، وورد عند "محمّد ناصر" في أربع عشرة (14) قصيدة، من بينها واحدة فقط تعالج قضيّة إنسانيّة، وهي قصيدة (إلى راعي البقر)[1]، كتبها تضامنًا مع شعب الفيتنام في محاولة تحرّره من الاحتلال الأمريكي، وتشكّل القضيّة الفلسطينيّة لدى "محمّد ناصر" محور موضوعات وثيمات هذا النّسق، ونلحظ أنّ قصائد هذا النّسق عند "محمّد ناصر" تتفوّق من النّاحية الجماليّة، وذلك عائد إلى أنّ انتمائه والتزامه بالاتّجاه الإسلامي فطريًّا عفويًّا دون تكلّف أو فرض، كما أنّ الدّاعي لكتابتها لا يرتبط بمناسبات رسميّة، مثل قصائد النّسق الوطني، وغيره من الأنساق، وحتّى القصائد المرتبطة بمناسبة، نبعت كتابتها من تأثّر الشّاعر بأحداثها.

يقول من قصيدة (في رحاب الله): (من الكامل)

خضراء يا بنت الرّسول تكاثرت من حولك الحسّاد والأعداءُ / يتآمرون على اغتيالِكِ حَاقِدينَ سُمُومُهمْ أنْيابُهَا زرْقاءُ / وقلوبهم شتّى، وتجمعهم لوأدك يا شريعة أحمد أهواءُ / لا لن يَجُذّكِ «مِنْجَلٌ» صَدِئٌ تُقوّس ظهرَه الحاجاتُ والأرزاء / لا ليسَ يصْلِبُك الصّليبُ، وفيك سيفٌ من صلاحٍ شعَّ منْه مَضاء / لا لن يضُرّكِ مجرمٌ مُتصهْيِنٌ، فيهودُ خيْبر بالهزيمة بَاؤوا / إن تدْعُ مِئذنةٌ بحيَّ على الجهادِ تُجيبُها ألفُ لهنَّ نداء / الحُسنُ حُسنكِ، حيْث كان صبوتُ، طهران تزُفُّهُ لي أمِ البيضاءُ / سيَّان حُسْنُكِ فارِسيًّا كان أم عربيًّا، إنّ عقِيدتِي سَمْحاءُ[2]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص89.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص153-154.

يبسط الشّاعر هنا ثيمة العقيدة الإسلاميّة كأساس راسخ لمواجهة كيد، وحقد الآخر العدوّ، والّذي يتمثّل في الخوارج المارقين برمز (منجل)، والغرب الصّليبي برمز (الصّليب)، والصّهاينة الّذين عبّر عنهم بتوظيف رموز إسلاميّة؛ الإنسانيّة منها كـــ"صلاح الدّين الأيّوبي" محرّر الأقصى، والتّاريخيّة كغزوة خيبر رمز هزيمة اليهود للتّأكيد على تحقّق نصر الله للمسلمين، كما يوظّف ثيمة الجهاد الإسلامي، وارتباطه بمآذن المساجد، للتّوكيد على أنّ بداية النّصر يبدأ منها، ليختمها ببيان عقيدته السّياسيّة الإسلاميّة من كونها بوتقة تبتعد عن العنصريّة العرقيّة، فهذه الأبيات تكشف بجلاء رؤية، وعقيدة الشّاعر نحو القضايا الإسلاميّة.

ويقول من قصيدة (لن تسقط "يايتسي" وفيها مئذنة!..): (من الطّويل)

سَلُوا نخوة الإسلام عن أمِّ مُرْضِعٍ * تُذبَّحُ في مرأى الرِّجالِ وفتيةِ**
فماتَتْ، وفوقَ الصَّدْرِ ذُبِّح طِفْلُها * يُناشِدُ عَدْلَ الله مِنْ جُورِ طغْمَةِ**
تَضِجُّ لَهُ الأكوانُ ثأرًا ونِقمَةً * فما طَرَفَتْ عينٌ لثأرٍ ونِقْمَةِ**
بَرِئْتُ لشَعْبٍ ليس يَحْمِيهِ مِدْفَعٌ * وأُبْتُ لِقُرآني يُحرِّكُ هِمَّتِي**
﴿..وَأَعِدُّوا لَهُمْ..﴾ حُكْمٌ من الله فاصِلٌ * فليسَ بحُكْمِ الله شَكِّي وريبتِي**[1]

يصف الشّاعر مآسي ومذابح المسلمين في (يايتسي) التّابعة للبوسنة والهرسك، الّذين تعرّضوا لعمليّة إبادة ممنهجة مع صمت دولي وعربي وإسلامي تام، فلم يستنجد الشّاعر بالنّخوة العربيّة، الّتي بَلِيَتْ واستبدلها بالنّخوة الإسلاميّة، لكونها بلد إسلامي غير عربي، ونلحظ حجم ألم الذّات الشّاعرة في هذه الأبيات لهول الأحداث في هذا البلد المسلم، ثمّ يؤكّد على منطق القوّة المسلّحة في الدّفاع عن حرمات الدّول الإسلاميّة، مؤصّلاً ذلك من المصدر القرآني.

ويقول من قصيدة (فلّوجة الشّهداء...!): (من مجزوء الكامل)

لكنّني بالرّغم ممّا حلّ بي.../ بالرّغم من هولٍ يشيبُ له الصّبي.../لم أكبتْ الآمال في قلْبي، وقدْ أسرَى النّبي.../ نورًا يشعُّ من المآذنِ، والرّصاص له دَوِي.../ أسرَى يواكبُه الحسينُ، وحمزةُ الشّهداءِ.../ فجْرًا من دماءْ، يلفُّهم عَلَمُ النّبي.../ مواكبُ الأبطالِ تثرى في الصّباح وفي العشي.../ ومصارعُ الأنذالِ تابوتٌ يُشَيَّعُ إثر تابوتٍ خفي/ ويُنَوِّرُ الأجواء، في فلّوجةِ الشّهداء نورُ الأنبياءْ.../ بالنّصرِ تُشْرقُ والملائكُ حوْلَها.../ تكبيرُ جعفرَ في الصّفوفِ إمَامُها، يحمِي اللّواءْ.../ وشبابُها في القلبِ عمّارٌ يؤازرُهُ عليْ.[2]

يرسم الشّاعر صورة حلميّة شاعريّة لما يحدث في فلّوجة العراق، مُحوّلاً مظاهر الدّمار، والحرب، والقتل إلى مشهد جمالي بواسطة رؤيته الإسلاميّة، موظّفًا ثيمات النّبوّة والجهاد والشّهادة في سبيل الله،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص299-300.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص411-412.

والمؤدّية إلى الجنّة، وذلك للتّخفيف على ذاته من وقع تلك الحرب، معبّرًا عن ذلك بواسطة صور فنيّة تشخيصيّة وتجسيديّة[1]، تستنطق رموز الشّهادة في التّاريخ الإسلامي، وهي: "الحسين"، و"حمزة"، و"جعفر"، و"عمّار"، و"علي"، والأحداث الحاضرة في فلّوجة العراق، لتقريب صورة ما يحدث فيها للمتلقّي، وإعطائها صبغة وطابعًا إسلاميًّا بحتًا.

عند "الغماري" وردت ثمان عشرة (18) قصيدة ضمن النّسق الإسلامي والإنساني، من بينها قصيدة واحدة عالجت قضيّة توحيد الدّولة الألمانيّة، مستلهمًا منها مفاهيم الوحدة والتّكافل ضدّ الآخر الدّخيل، وإذا كانت القضيّة الفلسطينيّة محور موضوعات وثيمات هذا النّسق عند "محمّد ناصر"، فإنّها عند "الغماري" تتجاذبها: القضيّة الإسلاميّة في أفغانستان وباكستان وذلك في خمسة (5) قصائد، منها قصيدة (أفغانستان المجاهدة)، يقول منها: (من الكامل)

لغة الجهاد الماءُ والنّارُ * ومدى الجهاد الوردُ والغارُ / والفاتحون دمٌ تجدّدهُ *** «أفغان» والنّاعون أوزارُ /**
الفاتحون مع الصّباح هوًى * ترويه قافية وقيثارُ / غنّيت فاكتحلت بقافيتي *** مقل الضّياء وغرّد الفجرُ /**
غنّيتها «لاهور» صامدة * رغم الجراح جبينها الكبرُ**[2]

يسرد الشّاعر بغنائيّة رشيقة جهاد أفغانستان وباكستان، واكتفى بالبيان الرّمزي التّلميحي، دون ذكر وقائع وأحداث واضحة، كما هو الحال عند "محمّد ناصر"، الّذي يصوّر الوقائع والأحداث لنقلها لقارئه، وتحضر هنا رموز الشّاعر الخاصّة، والّتي تشكّل ثنائيّات متضادّة ترسم أبعاد شعريّته الكليّة كـــ(الماءُ#النّار)؛ نار الثّورة، ونار العدوّ، ونار عشقه الصّوفي، أمّا الماء فهو غيث الجهاد، والنّصر، والفتح، والوصل، ورموز (الورد، والغار) الّتي تتواتر كثيرًا لديه، وترتبط هنا بثيمة الجهاد، ورمز الانتصار والشّهادة، ويكثّف الشّاعر من حالته الغنائيّة الثّائرة بصيغ اسم الفاعل الجمعي المتضادّة (الفاتحون#النّاعون)، لوصف الأطراف المتصارعة في أفغانستان، ثمّ ينتقل بغنائه الثّوري إلى باكستان، وهي بلد انطلاق الدّعوة الإسلاميّة، وحركاتها الجهاديّة، الّتي حاربت الإنجليز، وبعدهم الرّوس وأمريكا، فأفغانستان وباكستان من أوّل وأشهر الأماكن الإسلاميّة، الّتي كانت مسرحًا لتنظيمات الجهاد، والثّورة، وقيم الفتح، والشّهادة.

ـــ والقضيّة الإسلاميّة في إيران في خمسة (5) قصائد كذلك، من ذلك من قصيدة (قتلوك): (من الكامل)

طهران .. يا فتحًا جديدًا .. تاه بالفتح التّليد / مُدّي على درب الشّهادة ألفَ نصرٍ ألفَ عيد /
كوني «بهشتي» يا سرايا الله .. يا ثأر الشّهيد / لن يطفئوا نور السّماء .. النّور يعشقه الخلود /
هذي جوانحنا عطاش .. إنّنا قدر الصّمود / قدر التّحدّي .. نحن من صنعوا الشّهادة في الوجود[3]

---

[1] ينظر تعريفها إلى ص310، 300.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص101، 103.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص98.

يرى الشّاعر في الثّورة الإسلاميّة التي قامت في طهران مظهرا جديدا للفتوحات الإسلامية؛ فيرى ثورتها جهادًا إسلاميًّا خالصًا، وضحاياها من القتلى شهداءً، لذا يخاطبها باستغاثة مستجديًا قيم وثيمات الجهاد، والنصر، والفتح، والشهادة، ويوظّف الرمز الإنساني "بهشتي"، وهو شهيد الثّورة الإيرانيّة، واستشهاده هو محور موضوع القصيدة، ونلحظ سمة الوضوح، والمباشرة التّقريرية في هذه الأبيات، فهي سمة تكاد تلتصق بالقصائد الثّوريّة الرّافضة عند كلا الشّاعرين، فالاندفاع العاطفي يدفع الشّاعر إلى الكتابة دون تأمّل فنّي.

وإضافة إلى ذلك نجد ستّة (6) قصائد كانت شاملة لكثير من قضايا العالم الإسلامي، حيث يقول من قصيدة (يا قارئي الضّوء السّخي): (من الكامل)

أزف الجهاد فما بسمعك يا مدى * وقرٌ .. وما نار الجهاد ورودا ..**
المارد المسجون فكّ قيوده * ولطالما ألف الحياة قيودا**
في «طنجة» الخرساء يصلب قهره * يا شاربين من الحياة صديدا**
وهنا، ولو كره الغريب، سينجلي * أوراس يزهر بالعطاء مديدا**
وهناك في «لاهور» يمطر دربنا * فجرًا .. بقافية الصّباح غريدا**
وهناك في «الصّومال» نار أحبّتي * خضراء، تزرع رفضها منضودا**
وهناك يا «مريام» سمر سواعد * ثارت على العهر الجديد جنودا!**
لا «الدبّ» يثنيها .. ولا أطرافه * أبدًا .. ولو زرعوا الفناء حديدا**
طال استلاب يا «أوغادن» فانفضي * صدأ السّنين الممطرات جحودا**[1]

تناولت الأبيات قضايا الجهاد في دول العالم الإسلامي، مستفتحًا ذلك بوصف ثيمة الجهاد ببعدها الصّوفي الثّائر، الّتي انبثقت نتيجة ثورة الفرد المسلم على قيود الجهل والذّلّ والعذاب، فبدأ بطنجة (المغرب) الّتي يلفّها الاستبداد، وقهر الفرد المسلم، لكنّ أوراس (الجزائر) تمدّ الشّاعر بالأمل في غد مجاهد، فهو رمز الثّورة والتّحرّر، وهو أمل في خضراء الظّلال (الثّورة الإسلاميّة)، يمتدّ من شرق العالم الإسلامي من لاهور (باكستان) إلى غربه (الصّومال)، ويشير إلى الطّاغية الدّكتاتور "منغستو هيلا مريام" حاكم إثيوبيا الشّيوعي، والّذي مارس الإرهاب ضدّ الإسلاميّين في بلده، وفي أوغادن الصّوماليّة المسلمة، والّذي كان مُؤَيَّدًا من قبل الاتّحاد السّوفياتي، لذا رمز له الشّاعر برمز (الدبّ)، وهو رمز الطّغيان، والهمجيّة الرّوسيّة، فالفرد المسلم يعاني في كلّ بقاع الأرض من تكالب قوى الشّرق والغرب عليه، فهو في زمن الغربة.

وقصيدة واحدة كانت خالصة للقضيّة الفلسطينيّة وهي قصيدة (الصّوت الخالد)، يقول منها: (من الكامل)

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص110-113.

مِلْءُ الضّلوعِ هَوَى الّذينَ تَتَابعُوا *** في الله –جلَّ سبيلُهُم– وتَواتَرُوا
صَبَغُوا الدُّرُوبَ دَمًا فَمَا مِن قَطْرَةٍ *** إلاَّ تُضَاءُ بما تُضِيءُ دَيَاجِرُ
جَدِّدْ حياتَكَ بالفِدَى وَجِيَادِهِ *** واضربْ بشِعْرِكَ رُبَّ شِعْرٍ بَاتِرُ
واعْصِفْ بِمَا صَنَعَ الغَريبُ وحِلفُهُ *** فكِلاهُمَا رَجْعٌ ببُؤسِكَ عَامِرُ
شُرِعَ الجِهادُ لأهْلِهِ فمُجَاهِدٌ *** حُرٌّ يُدَافِعُ دُونَهُ ومُجاهِرُ
أنا أنتِ يا خيلَ الفِدَاءِ فَزَارِعٌ *** دُونَ العَقِيدَةِ سَاعِدَيْهِ وشَاعِرُ
ولَرُبَّمَا بَلَغَ القَصِيدُ مِنَ العِدَى *** مَا لَيْسَ يَبْلُغُ مِنْ عِدَاهُ الثَّائِرُ
سَجِّلْ وقُلْ أنَا قَادِمٌ يَا أُمَّتِي *** فِي كُلِّ طِفْلٍ مَقْدِسِيٍّ "ماهرُ"[1]

يتحوّل دم الشّهادة لأبطال الأقصى في شعريّة "الغماري" إلى مصابيح نور تضيء عتمة العالم الإسلامي، فهواه جهادٌ أبيٌّ يُثمر شهادة تمثّل بطاقة الدّخول إلى الجنان والخلود فيها، ويرى في الكلمة الحرّة، والقلم الرّافض الثّائر أفضل سلاح لمحاربة العدوّ الصّهيوني، كما أنّ المقاومة الفلسطينيّة أمدّت بجهرها وقوّتها روحًا جديدة للجهاد الإسلامي، وللوجود الإسلامي ككلّ، فهو الحلقة المستمرّة في تاريخ الجهاد الإسلامي، ونلحظ اتّكاء الأبيات فنيًّا على الثّقل الدّلالي لاسم الفاعل (باتِرُ، عامرُ، مُجاهِدُ، مُجاهرُ، زارعُ، شاعرُ، ثائرُ، قادمُ)، وهذه الملفوظات بمحمولاتها الصّرفيّة والدّلاليّة تبدو في الأبيات كأحد كفّتي ميزان، يقع الشّهيد "ماهر الحبيشي" في كفّته الموازية، ففعله الاستشهادي البطولي ينطوي عن كلّ تلك المدلولات، بل ويتجاوزها، ونلحظ خصوصيّة القضيّة الفلسطينيّة عند "الغماري" الصّانعة للمستوى الفنّي العالي في تناولها وعرضها، ممّا يوحي بمركزيّتها في وجدانه وشعريّته.

ونلحظ من خلال النّماذج تقاسم تعبيرَه ضمن هذا النّسق نمطان؛ أحدُهما مباشر ثوري رافض بواسطة ثيمات الثّورة والرّفض والجهاد والشّهادة والرّموز الإنسانيّة والتّاريخيّة والمكانيّة، والآخر رمزي كثيف يلتبس بالنّسق الصّوفي، ففيه هدوء وحزن عميق.

ثانيًا: بناء القصيدة بين الدّلالة والشّكل

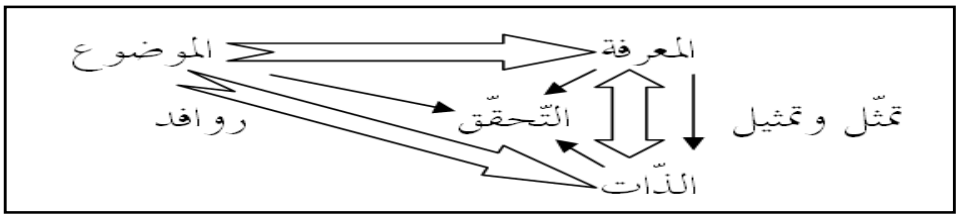
ينطلق الشّاعر في بناء قصيدته من انجذاب عاطفي لموضوع، أو نسق، أو ثيمة، أو شعور يحفّزه لاستحضار تصوّر ذهني لنقاط الارتكاز منه، والّذي يتحوّل بفعل انصهار التّجربة الشّعريّة مع عواملها ومغذّياتها إلى قصيدة مكتملة البناء الدّلالي والشّكلي، بوساطة العلاقات اللّغويّة بين المفردات والتّراكيب، الّتي يقع عليها فعل الاختيار الانزياحي، وبفعل التّمثّل الواعي لجماليّات البناء الهيكلي المعاصرة في الواقع الشّعري.

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النّار)**، دار هومه، الجزائر، ط1: 2001، ص107-108.

فجوهر هذه العمليّة -كما عبّرت عنه- "كاميليا عبد الفتّاح" إحساس الشّاعر «**ببناء الحياة عامّة والرّؤى الفكريّة الّتي يواجه بها معضلات هذا الوجود وقضاياه، فالبناء الفنّي يعني الرّؤية المعماريّة للهيئة الّتي وفدت بها التّجربة إلى مخيّلة الشّاعر، ويجمع في طيّاته تفاصيل اللّغة والإيقاع والصّورة والأساليب، ليعبّر عن الرّوح العامّة الّتي سرت في التّجربة الشّعريّة**»[1]، فتلك التّفاصيل يسبقها شعور وفكر يُنضَّدُ في هيكل القصيدة على شكل لغة وصورة وإيقاع، لذا قبل الغوص في التّفصيلات الدّقيقة للعمل الشّعري فإنّنا سنقف على تمظهره الأوّلي والشّامل، والمتفرّع عن ثنائيتي الدّلالة الدّاخليّة، من ناحيّة ذاتيّتها وتجرّدها، والشّكل الهيكلي للقصيدة، من ناحية وحدته وتفكّكه.

1ـ بين الموضوعيّة والذّاتيّة:

يقوم العمل الشّعري على التّفاعل المستمرّ بين ثلاثيّة الذّات والموضوع والمحيط بكلّ ظروفه ومعارفه وأحداثه، وعلاقة التّفاعل بين هذه المكوّنات شديدة التّعقيد، وتتّخذ أبعادًا فلسفيّة مبهمة، ويحاول "محمّد صابر عبيد" شرح هذا التّجاذب بينها في قوله الآتي: «**يمكن النّظر إلى الذّات بوصفها محور المعرفة وجوهرها، ومعاينة الموضوع بوصفه المحيط الحارس والضّروري لمحور المعرفة، وإذا كان المحور المعرفي للذّات متعلّقًا على نحو شديد الأهميّة بقدرة هذه الذّات على تمثيل ما يصلها من كثافة المعرفة، فإنّ الموضوع يوفّر للذّات رافدًا اجتماعيًّا ونفسيًّا وثقافيًّا يسهم عميقًا في إيصال هذا التّمثيل إلى أعلى درجات التّحقّق والبرهان**»[2]، ويمكن تمثيل ذلك بواسطة هذا المخطّط:



والّذي يناسب طرحنا من هذه المقولة، هو أنّ مقياس معرفة الذّات ومستواها الإبداعي والمعرفي يتمثّل في مدى قدرتها على تمثيل ما يصلها من معارف مكثّفة ومعقّدة، كما أنّ علاقتها بالموضوع تتمثّل في أنّ

---

[1] كاميليا عبد الفتّاح، **القصيدة العربيّة المعاصرة (دراسة تحليليّة في البنية الفكريّة والفنيّة)**، دار المطبوعات الجامعيّة، الإسكندريّة-مصر، ط:2007، ص729.

[2] محمد صابر عبيد، **الذّات بوصفها محورًا للمعرفة**، جريدة الصّباح، الثلاثاء 08 أيلول 2020، تاريخ الزّيارة: 12-09-2020، 23:54. ويرد هذا المقال في سلسلة كتابه (رائحة المعنى) في الجزء الرّابع.

https://alsabaah.iq/30206/%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA-%D8%A8%D9%88%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7-%D9%85%D8%AD%D9%88%D8%B1%D8%A7-%D9%84%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%81%D8%A9.

الأخير يشكّل رافدًا متنوّع الأبعاد والخصائص، يعزّز من علاقة الذّات بالمعرفة، وكلّما ازداد وتنوّع، ازدادت الذّات معرفة وثقة ونضجًا، وذلك هو جوهر التّفاعلات في التّجربة الشّعريّة لكلّ شاعر.

في الشّعر تمثّل الذّات ومحورها المعرفي والنّفسي نقطة ارتكاز، وجوهرًا ينبلج منه الإبداع الشّعري، كما أنّ الشّعر في بداياته الفطريّة الطّبيعيّة انطلق كفعاليّة ذاتيّة خاصّة، ولّما كانت «**التّجربة الذّاتيّة هي أساس المعرفة .. وطالما أنّ هناك مشتركًا بين الآحاد من البشر، فإنّ التّجربة تصبح هي الأساس الصّالح لإدراك الموضوعي القائم خارج الذّات، إذ هذا الموضوعي –في العلوم الإنسانيّة– إنساني يحمل تشابهات من ملامح التّجربة الأصليّة عند الذّات المدركة**»[1]، لذا يرى بعض النّقّاد المعاصرين في ذلك التّقابل وشبه التّضاد بين ثنائيتي (الذّات والموضوع) مجرّد أسطورة لا وجود لها[2]، وميلنا إلى هذا الطّرح نابع من كون تذوّت[3] القصيدة في شعر الاتّجاه الإسلامي، أو تجرّدها الموضوعي، ليس عائقًا في صنع جماليّتها في كلا الحالين؛ لأنّه كما يرى "محمّد صابر عبيد" «**كلّما كانت العلاقة الجوّانيّة المؤسّسة للكيان الشّعري في القصيدة صحيحة ونظيفة وواضحة وخصبة، فإنّ تجلّياتها النّصّيّة في اتّصالها بالمكوّنات، والقرائيّة في اتّصالها بالقارئ، والرّؤيويّة في اتّصالها بالعالم، والغنائيّة في تفعيل إيقاعٍ عالٍ في منطقة التّلقّي، تفيض على الماحول [المحيط] وتحقّق معه جدلاً ثريًّا**»[4]، ومن خلال هذا المذهب يمكن القول، إنّه كلّما كانت ذات الشّاعر حسّاسة، وعظيمة، وناضجة، وواعية، ومرتفعة في سلّم المعاناة الإنسانيّة درجات عالية كلّما كان التّعبير عن تلك المشاعر والصّفات فريدًا وإبداعيًّا، فالّذي يُعنى به النّاقد هو كيفيّة تناول تلك المشاعر والقضايا، وشكل ظهورها في العمل الشّعري.

---

[1] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، بيروت–لبنان، ط7: 2005، ص25.

[2] بسط النّاقدان "جورج لايكوف" و"مارك جونسون" مغالطات الثّقافة المعاصرة حول هذه الثّنائيّة في الفصل الخامس والعشرين (25) المعنون بـــ(the myths of objectivism and subjectivism) ضمن كتابهما:

Looking at: George lakoff and mark Johnson, **metaphors we live**, the university of Chicago press, Chicago and London-u.s.a, 1980, P185-194.

جدير بالإشارة إلى أنّ هذه الثّنائيّة تتداخل في النّقد والفلسفة المعاصرة مع ثنائيّات مختلفة نذكر منها: [الغنائيّة (الذّاتيّة)/الدّراميّة (الموضوعيّة)]، [القصيدة المركّزة (الذّاتيّة)/القصيدة الشّاملة (الموضوعيّة)]، [القصيدة القصيرة (الذّاتيّة)/القصيدة الطّويلة(الموضوعيّة)]، [التّذوّت (الأنسنة)/التّموضع(التّشيّؤ)] فهذه الثّنائيّات تتقارب وتتجاور معها ضمن القصائد المختلفة التّابعة لطبيعة التّجربة الشّعريّة لكلّ شاعر، لكن لا نجزم بصرامة هذا التّقابل بين الثّنائيّات وإمكانيّة إسقاطه على كلّ القصائد.

[3] التّذوّت أو التّذويت هو ترجمة لمصطلح (subjectification) ويعني التّحوّل من الموضوعي إلى الذّاتي؛ أي إعادة بناء المفاهيم والتّصوّرات الخاصّة بالموضوع وتحويلها نحو الذّات. يُنظر: دوجلاس روبنسون، **التّرجمة والإمبراطوريّة (نظريّات التّرجمة ما بعد الكولونياليّة)**، تر: ثائر الدّيب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2005، ص39.

[4] محمّد صابر عبيد، **تمظهرات القصيدة الجديدة (مقاربات إجرائيّة في الرّؤيا والشّكل والأسلوب)**، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1: 2013، ص69.

وجدليّة الذّاتيّة والموضوعيّة في قصيدة الاتّجاه الإسلامي تقع ضمن الإطار التّنظيري السّابق، ولّما كان الاتّجاه الإسلامي في الشّعر منتميًا إلى سيرورة حركيّة ملتزمة ورافضة في آنٍ معًا، فإنّنا نحاول في هذا المطلب بيان أَنوِيَّة [الأنا] الذّات وهيمنتها، أو انسحابها لصالح الموضوع في مسرح الأداء الشّعري لدى الشّاعرين، على أنّنا -كما أشرنا سابقًا- لا يمكن الفصل بينهما، لكون الذّات قد تتلبّس الموضوع، فتذوّته لصالح فضائها الشّخصي الوجداني، وقد يهيمن الموضوع أو الثّيمة لصالح الأدب الجماعي؛ هذا الأخير الّذي يحدّده "محمّد النّويهي" في كونه الّذي «**لم ينظمه صاحبه بمجرّد أنّه الرّأي السّائد في جماعته، بل لأنّه أحسّ إحساسًا عنيفًا قاهرًا بهذه العاطفة، وهذا الإحساس هو الّذي أرغمه على أن ينتج أدبه**»[1]، وهذا التّحديد قد لا يُعمّم على سائر القصائد والموضوعات، لأنّ كلّ قصيدة لها تجربتها الشّعريّة المختلفة، ودافعها الآني الخاصّ، الّذي قد يكون مرهونًا بمؤثّرات خارجيّة شديدة التّأثير على الذّات الشّاعرة.

لكنّ الشّعر في كلّ الأحوال -كما يقول "روبرت لانغبوم" في سياق حديثه عن الشّعر الوجداني الرّومانسي-: «**ذاتي وموضوعي معًا، فالشّاعر يتحدّث عن نفسه عبر الحديث عن آخر (الموضوع)، وهو يتحدّث عن آخر عبر الحديث عن نفسه، وهو لا يخاطب نفسه أو الآخر، كلاًّ على حدة، وإنّما يخاطبهما معًا**»[2]، لذا بغضّ النّظر عن كون موضوع القصيدة وجداني أو فكري، فإنّنا في تتبّعنا لثنائيّة الذّاتيّة والموضوعيّة في قصيدة "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" لا نعتمد على موضوع القصيدة ونسقها المنتمية إليه؛ بل على تمظهر تلك الثّنائيّة وتجلّياتها المتنوّعة في كلّ قصيدة.

يظهر الجدول الآتي نسب الذّاتيّة والموضوعيّة وكذا الدّمج بينهما في قصائد الشّاعرين:

نمط القصيدة	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
الذّاتيّة	44	% 25,88	43	% 34,13
الموضوعيّة	99	% 58,24	39	% 30,95
الدّمج بينهما	27	%15,88	44	% 34,92

---

[1] محمّد النّويهي، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفنّي والانفصام الجمالي**، جامعة الدّول العربيّة، معهد الدّراسات العربيّة العالية، القاهرة-مصر، ط:1967، ص88.

[2] روبرت لانغبوم، **شعر التّجربة (المونولوج الدّرامي في التّراث الأدبي المعاصر)**، تر: علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، ط: 1983، ص62. وينظر:

Robert langbaum, **the poetry of experience (the dramatic monologue in modern literary tradition)**, the norton library, new York-u.s.a, 1st published: 1963, P53.

قاربت نسبة الموضوعيّة في شعريّة "محمّد ناصر" (60%)، وهي نسبة مهمّة تسمح لنا بالوقوف على خصائص شعريّته، الّتي تحاول التّجرّد من ذاتها المحدودة، وهمومها الضيّقة، بنذر قصائدها لصالح الموضوع الّذي يشغلها، ويشغل الجماعة المنتمية إليها، بينما كانت نسبة الذّاتيّة الرّبع، وهي إن كانت قليلة إلاّ أنّها طبيعيّة، وتماشت مع اتّجاه الشّاعر المنشغل بقضايا أمّته، دون التّنصّل التّام من ذاته وخصوصيّتها الوجدانيّة، وتراجعت نسبة القصائد الّتي تحضر فيها الذّاتيّة والموضوعيّة معًا، وذلك عائدٌ لسببين؛ أوّلاً: لكون قصائده قصيرة، فغالبًا لا يقع فيها التّحوّل من حال شعريّة إلى غيرها مختلفة عنها تمامًا، وثانيًا: القارئ يستشعر بإخلاص الشّاعر في كلّ قصيدة يكتبها إلى حالته الشّعريّة، سواء كان محورها ذاتًا أو موضوعًا، فلا ينتهي من القصيدة إلاّ وقد استنفد كلّ أحوالها ومظانّها، دون الخروج من النّسق الشّعوري الّذي بدأ به قصيدته.

أمّا الغماري فقد وازن في قصائده بين الأنماط الثّلاث، مع زيادة طفيفة لنمطي الذّاتيّة، والدّمج بينها وبين الموضوع، وذلك يعود لنقيض ما عند "محمّد ناصر" من دواعٍ؛ فالشّاعر "مصطفى الغماري" ينتصر كثيرًا لذاتيّته، ومدى الأَنَويّة لديه طاغٍ، وإن بدت بلبوس الموضوعيّة، فهي موضوعيّة مرجعها ذاته، ومنهجها واتّجاهها وأفكارها الخاصّة، وإن تطرّفت في بعض مجالاتها الضّيّقة، فحرارة التّعبير عن موضوعاته، وثيماتها تشي بذاتيّتها، كما أنّ الطّول الكبير لقصائده المستغرقة لأبيات وأسطر كثيرة، يبرّر حضور نمط الدّمج بين الثّنائيّتين في القصيدة الواحدة، والّذي تفوّق في حضوره عن النّمطين، كما نبرّر ذلك بورود حالات شعريّة عديدة، متوافقة ومتناقضة في آن، سمح به طول القصائد وامتدادها التّعبيري.

_ الذّاتيّة:

وتحضر الذّاتيّة عند "محمّد ناصر" في غرض الشّكوى بالدّرجة الأولى، وتليها أغراض الحنين، والمناجاة، والرّثاء، والإخوانيّات، والغزل، والوصف، والمدح، وبدرجة أقلّ نسق القضايا العربيّة، ونلحظ أنّها أغراض متنوّعة، على الرّغم من غلبة الجانب الوجداني الذّاتي عليها، مع حضور الموضوعات المحايدة، مثل الوصف، والمدح، والقضايا العربيّة، لنستنتج أنّ الذّاتيّة لا تقتصر على أغراض بعينها دون غيرها، بل ذلك يعود لطبيعة الشّاعر، وتجربته الشّعريّة في كلّ قصيدة.

يقول من قصيدة (هذا المَلَكُ الّذي يعذّبني): (من الكامل)

ويجيءُ صوتك من بَعِيدٍ في مَطَا * ويه البَرَاءَةُ مثلَ نفسك صافيه**
«آلو، أبي»، «لبَّيك يا كبدي» وتُو * قِظ في الحنايا ما يُفجّرُ ذاتيه**
«آلو..»، وأُوغِلُ صامتًا لا شيْءَ ثـــ * ـــمَّة غير خَفْقَةِ قلبيَ المُتتاليه**
وأُميتُ في الأحشاء آهةَ مُشفِقٍ * خَوْفًا عَلَيْكَ، فلا يسوؤُكَ ما بِيَه**
وألوذُ بالصّبر الجميل مُوَاسِيًا * نفسي، وما صَبْري بقَدْر عذابيه**

ويخُونُني صَوْتي الأجشُّ ودَمْعَة * حَرَّى تسلَّلُ من لظى أحْشائيه**[1]

تنفتح القصيدة الأَنَويَّة[2] عند "محمّد ناصر" هنا على صورة سمعيّة رقيقة، بواسطة مفردات (مطاويه، البراءَةُ، صافيه)، لتظهر أنّها تنتمي لفلذة كبده الصّغيرة، فصوتها وهو غريب بعيد في شرق الأرض، فجّر في ذاته مشاعر أبوّة عميقة، قد لا تبدو بجلاء لدى القرب، وتهرب الذّات الشّاعرة من مشاعرها الطّاغية إلى سكون (الصّمت) وعدميّته، ليمتصّ ثورة قلبه ويهدّئ من أنينه، ولا يكتفي بمجرّد الصّمت، بل إنّ فيض مشاعره يدعوه إلى فعل (القتل لآهاته)، كي لا تتسرّب إلى روح صغيره، فتعاني أضعاف ما تعانيه ذاته، والّتي تجد في فضاء (الصّبر) الإيماني قُوتَهَا النّفسي، ومواساتها في رحلة عذابها، وفي آخر البيت ينسحب كلّ ذلك الحزن والثّورة والأنين، ليتبدّى في (دمعة حرَّى) جاهد وكابر في إبعادها، لكنّها (تسلّلت) وبدا أنينها في صوته الأجشّ علّها تخفّف عنه ما به، ونلحظ أنّ فعل الذّات المحرّك لمشاعر قصيّة ودفينة، ينتمي إلى الأبوّة الّتي لا تأخذ نصيبها في الأدب الإنساني مثل الأمومة، فشعره شامل لأدقّ مشاعر الإنسان.

عند "الغماري" تهيمن نسب نسقي التّصوّف والشّكوى على نمط الذّاتيّة، ويليهما بنسبة قليلة نسقا النّقد والقضايا العربيّة، فالحضور المهيمن كان للتّصوّف والشّكوى، لكونهما نسقين ذاتيّين بشكل مطلق، وفي ذلك دلالة على إخلاصه لذاتيّته الطّاغية -على خلاف ما عند "محمّد ناصر" من تعدّد الأنساق واختلافها-، يقول من قصيدة (أغنية الشّمس): (من الكامل)

ليل يشرشر في دمي أحزاني * ومدى يهزّ مشاعري وكياني**
وعلى اللّسان قصائدي معقودة * حيرى تسافر في ضباب زماني**
وحبيبتي خلف الظّلام سحابة * خضراء في كبدي وفي أحضاني**
هل تسمعين صدى لحونك في دمي * كم أورقت في مقلتي أشجاني**
يا ليل .. إنّي في جفونك همسة * تروي على السّحر الخضيل حناني**
ترنو ويسفحها الزّمان قصيدة * صوفيّة الأبعاد والألوان**
أبدًا تسافر يا جواد على اللّظى * تقتات من ألم ومن أحزان**
وتظلّ تشرب رفضك الصّوفيّ، في * سفح يموج بألف ألف رهان**[3]

تتموقع الذّات الشّاعرة في محور مركزي بُؤري، لكنّها بحالتها المسلوبة من كلّ فعل جعلها معرّضة لنائبات اللّيل الخارجيّة، وثورات الحزن الدّاخليّة، وينتقل فعل الاستلاب من عمقها الذّاتي إلى عضوها

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص286.

[2] الأنويّة (egotism) في النّقد هي **«الإفراط في في استعمال ضمير المتكلّم في الكتابة الأدبيّة»**. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط2: 1984، ص68.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص21-23.

الجسدي (اللّسان)، بقصائد تائهة في فضاء زماني موغل في الإغراب، لكنّه لا يستمرّ طويلاً حتّى ينبثق نور الفجر في سحابة خضراء (العقيدة)، تغيث روحه وكيانه، وتنقسم الأَنَوِيَّةُ بداية من البيت الرّابع إلى ذوات متعدّدة الأصوات، بخطاب درامي يوظّف الاستفهام، جلبًا للمساندة من خضرائه (الإسلاميّة)، لتوكيد مدى عمق وجودها وتأصّلها في ذاته، وتتوسّع دائرة الدّراميّة الملتبسة بذات الشّاعر، بمخاطبة اللّيل فضاء القصيدة المكاني الأوّل منذ البدء، وتبدو أنا الشّاعر غائصة بداية من البيت الخامس في وجدها الصّوفي، فذاته تحوّلت إلى همسة رقيقة عذبة، والّتي تتوّحد مع خضرائه، فتبوح له بسرّها في سحر باذخ رامقة له بحبّ، لا يلبث أن يجور عليهما الزّمان، لتتحوّل حبيبته الخضراء إلى قصيدة صوفيّة بأبعادها، وألوانها المستقاة من كنه عقيدته، ومن عمق معاناته.

وتبتعد الأنا الشّاعرة عن اللّيل والحبيبة في البيتين الأخيرين، لتغوص في مونولوج درامي، رامزًا لذاته الجامحة بالجواد الأصيل، ساعيًا بواسطة خطابه إلى تعزيز ذاته لسلوكها اتّجاه العشق الصّوفي الثّائر، والّذي يقتات من الألم والحزن والرّفض الصّوفي، مُشبّهًا ذاته المتموقعة على حافّة الحاضر والأدب والثّقافة والسّياسة بالجواد الأصيل، المُتشبّث بموقع على سفح جبل يكاد ينزلق به، لكنّه يراهن على قوّة ثباته وصموده في كسب رهانه الوجودي.

ـ الموضوعيّة:

لّما كانت نسبة الموضوعيّة في قصائد "محمّد ناصر" عالية، فإنّ موضوعاتها جاءت متنوّعة ضمن عدّة أنساق، لكنّ أنساق المدح والإخوانيّات والوصف والنّقد والقضايا العربيّة كانت الأبرز حضورًا، وهي أنساق لا تتّصل مباشرةً وغالبًا بالذّات الوجدانيّة للشّاعر، على قدر ما تتّصل بحسّه المنطقي النّقدي والانتمائي، أو بالدّاعي المناسباتي الّذي دعاه إلى إنشاد قصيده.

يقول من قصيدة (الزّهو لا يبني الممالك): (من الكامل)

أرأيت حال العُرْبِ في حُكّامِهِ * الزَّهوُ طبعٌ مَا يزالُ بحالِهِ/ كالدِّيكِ يَزْهُو مُعْجَبًا بجَمَالِهِ *** مُتَبَخْتِرًا بَيْنَ الدّجاج بماله/ أغراه تاجٌ أحْمَرٌ في رأسه *** فمشى يَتِيهُ مُصدِّقًا لخياله / سَاقَ الدّجاج أمَامَه مُتَكبّرًا *** أغرَاهُ حُسْنُ الصَّوتِ في أقواله/ إنّي المَليكُ فمن يقاوم سَطْوتِي *** وأنا الوَحيدُ بجاهه وكمالِهِ**[1]

يخاطب الشّاعر متلقّيه بشكل بسيط ومباشر محدّثًا إيّاه عن حال ساسة العرب، وهو موضوع يشغل شعريّته، واختار لموضوعه النّمط السّردي القصصي ذا البعد الرّمزي لإيصال أفكاره لمتلقّيه، وأورد ذلك بواسطة صورة تشبيهيّة مرسلة، ويشبه أسلوبه في هذه المقطوعة الشّعر التّعليمي، وسمة الموضوعيّة والتّنصّل

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص126.

من الذّات في الشّعر تستدعي هذه الأنماط من سرد وحوار وتعدّد الأصوات، لكي يخرج الخطاب من دائرة الأنا إلى ذواتات منفصلة عن ذات الشّاعر، ليكتسب الخطاب الشّعري بعدًا معرفيًّا ودراميًّا، بعيدًا عن الذّات، وحساسيّتها، وغنائيّتها المفرطة.

وعند "الغماري" كانت الموضوعيّة حاضرة في أنساق متنوّعة، لكنّ نسقي القضايا العربيّة والقضايا الإسلاميّة استأثرا بالنّسبة العالية، فموضوعات وثيمات النّسقين، أهمّ ما يشغل شعريّته، يليهما نسق النّقد المنفتح على القضايا الفكريّة والاجتماعيّة المختلفة، وبدرجة أقلّ كان حضور أنساق الشّكوى والسّيادة والتّصوّف والحنين، يقول من قصيدة (على هامش (لقاح)): (من مجزوء الرّمل)

حينما يلقح في البور العقيم / يَنْسُلُ اللّيل بشيطان رجيم / وتواري سوءة الدّبّ تواريها الصّور / والكلام السّقط / واللّحن الأغرّ/ وسرابٌ مُوغِلٌ في التّيه ينأى عنه عشّاق القمر[1]

تُفتتح القصيدة بصورة ميثولوجيّة ترمز للبشاعة، وهي صورة تشي بعمق يأس الذّات الشّاعرة، لكنّها تنسحب من حلبة الخطاب تاركة للصّور منبرها التّعبيري، فالموضوع هنا يكمن جوهره في التقاء المتناقضين (البور#العقم)؛ ممّا ينبئ بلا منطقيّة الأحداث القادمة في النصّ الشّعري، ويرمز بداية من السّطر الثّالث إلى تجميل الآخر العدوّ، الّذي رمز له بالدّبّ (الاحتلال الرّوسي)، لصورته في العالم العربي عبر الأحزاب والحكومات الشّيوعيّة الموالية له، بإعلامها وخطاباتها وانتصاراتها الزّائفة، والّتي يُدركها جليًّا أرباب الحقيقة وروّادها (عشّاق القمر)، وضمن هذه الصّور والأحداث تبتعد الأنا الشّاعرة بلفظها وحسّها وفكرها تاركة لها فعل الخطاب، ونلحظ أنّ الموضوع استطاع الوصول إلى عمق القارئ دون الاتّكاء على الذّات الشّاعرة، بما أتاحته الصّور الأسطوريّة والواقعيّة من جماليّة وقوّة تركيز وتأثير على وعيه الشّعري.

ـ الدّمج بينهما:

في هذا النّمط نقف على شكلين لحضوره لدى الشّاعرين؛ فالشّكل الأوّل تجتمع فيه الذّاتيّة والموضوعيّة ضمن نسق واحد في القصيدة، تلتحم فيه الذّات بموضوعها، حتّى لا يقع التّمايز بينهما، فتولد من ذلك جماليّة شعريّة فذّة، تُشعر القارئ بتماهي الأنا الشّاعرة بموضوعها، واستغراقه كلّ ذرّة من وجدانها، فيقع منها حرارة في التّعبير عنه، وهو ما يمكن أن نسمّيه تذوّت الموضوع[2]، وتنتمي إليه اثنان وعشرون (22) قصيدة من أصل سبعة وعشرين (27)، بما يدلّ على استيعابه لجماليّة هذا الشّكل ولأهمّيته في نصوصه الشّعريّة، وقد ورد ضمن قصائد أنساق القضايا العربيّة والإسلاميّة بشكل أكبر، يليها نسقا الثّورة والنّقد،

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص83-84.

[2] وهناك شكل آخر يسيطر فيه الموضوع على الذّات الشّاعرة أثناء البوح الشّعري فيصبح ناطقًا باسمها، ومعبّرًا عنها، وهو ما يمكن تسميته تموضع الذّات، لكنّه يتطلّب مستوى شعريًّا مكثّفًا وعميقًا، ويبدو ذلك في شعر الحداثة الغامض، والّذي يوظّف آليّات معقّدة في التّعبير.

وهي أنساق تكاد تكون جلّ بواعثها عفويّة دون ارتباط بمناسبة داعية لنظمها، ومن ذلك قوله من قصيدة (لن تسقط "يايتسي" وفيها مئذنة!..): (من الطّويل)

إليك أيا ربّي أبُوحُ بمحنتي * وأكتُبُ من دمعي هواني وذِلّتي**
إليكَ وقد جَفَّتْ دُمُوعِي حَسْرَةً * فما دَمَعَتْ عَيْنٌ لِبُؤْسِي وحَسْرَتِي**
سأكتُمُ في الأحْشَاءِ آهَةَ مِحْنَتِي * فأنت بها أدْرى، وأدْرى بغُرْبَتِي**
وأدفن في الأعماق صرخة مُوجَعٍ * فليس لصرخاتي مجيب بنصرة**
وأقبض جمر الجوع والحزن والضّنى * وأحفر قبري كل يوم وليلة**
يبيت لهولي الليل سهران راعفًا * وقد نام عنّي في المخادع إخوتي**
يحاصرني موت، وجوع، وغربة... * بأرضي، فما هي منجاتي؟ وما هي حيلتي؟**
يُقتِّلُنِي «الصِّرْبُ» الصّليبيُّ عُنْوَةً * وقد ضَنَّ عَنِّي المسْلِمُونَ بِنَجْدَةٍ![1]**

في بداية القصيدة يبدو للقارئ أنّها تعبير عن آلام ذاتيّة نابعة من عمق معاناة الشّاعر الشّخصيّة، واستمرّ ذلك البوح الحزين على مدى الأبيات السّبع (7) الأولى، موظّفًا لإيصال شعوره لمتلقّيه أرقّ الملفوظات وأعمقها دلالةً، ويبدو ذلك في شيوع أصوات الأنين والحزن كالحاء والسّين، مع مقطع الذّاتيّة التّاء المُلحق بها ياء المتكلّم الملكيّة، ممّا يدلّ على أنّ التّجربة الشّعريّة ذاتيّة خالصة، وأصوات التّفجّع والغيظ كالعين والجيم والرّاء، إضافة إلى الدّلالة المكثّفة والمتتالية للمفردات (محنتي، دمعي، هواني، ذلّتي، حسرةً، بؤسي، غربتي، موجع، الجوع، الحزن، الضّنى، قبري، هولي، موت)، والّتي تكثّفت بوساطة التّكرار لجذور (دمع، غربة، محنة، جوع) مع التّصدير (دموعي–دمعت، صرخة–صرخاتي).

كلّ هذا التّذوّت لمشاعر الأنا الشّاعرة يبدأ في الانبلاج خفية منذ البيت الخامس، لكنّه يظلّ غامضًا حتّى البيت السّادس، باستثناء بعض الدّوال الموحية بموضوعيّة التّجربة (الجوع، قبري، إخوتي)، لكنّها تبدو بجلاء في البيت السّابع، حين يتحدّث عن حصار الجوع والموت والغربة والأرض، ويستوثق القارئ من غيريّة التّجربة، حين يرد دال (الصّرب) بشكل مباشر مُعضَّدًا بدوال (الصّليبي، المسلمون، نجدة)، ولولا عتبة العنونة لبدت القصيدة في بدايتها ذاتيّة خالصة، نظرًا لاتّخاذ الموضوع لديه سمة الذّاتيّة لعمق إحساسه به.

وقد حضر هذا الشّكل عند "الغماري" في ثمان وثلاثين (38) قصيدة من أصل أربع وأربعين (44) قصيدة، وقد كان حضوره عنده أكثر عمقًا وأكثر التحامًا ممّا عند "محمّد ناصر"، فشعريّته تتمثّل هذا الشّكل بمستوى عالٍ، وتتقدّم قصائد نسقي القضايا العربيّة والقضايا الإسلاميّة ضمن هذا التّشكيل، يليهما أنساق النّقد والشّكوى والسّيادة، يقول "الغماري" من آخر قصيدة (رسم بريشة الحنين): (من الوافر)

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص296–297.

من الألم الّذي عانيت كنت قصيدة الثّار/ وكنت الرّيح وكنت النّار ../ كنت مسافة الغار ../ على طهران تقرأني الأصالة سيف إصرار/ وفي الأوراس ../ ترسمني الرّياح جراح ثوّار/ وفي بغداد، في الشّهباء وعد الورد والنّار / برغم القاتلين النّور .. / رغم سيوف (عشتار)[1]

في هذه المقطوعة لا تبدو المسافات الفاصلة بين الذّات وموضوعها واضحة، فالذّات هنا تندمج في الموضوع وتتماهى معه، حتّى لَيَشْعُرُ القارئ أنّ هذه القضايا الإسلاميّة والعربيّة الكبرى هي قضايا ذاتيّة، وهو ما يُسمّى تذوّت الموضوع، فالموضوع ينطلق ذاتيًّا عبر عبارة (من الألم الّذي عانيت)، لكنّه يتّخذ مسارات موضوعيّة متشعّبة، تتراوح بين التّجريد في (قصيدة الثّار، الرّيح والنّار، وعد الورد، سيف إصرار)، والمكانيّة في (مسافة الغار، طهران، الأوراس، بغداد)، والإنسانيّة في (جراح ثوّار، القاتلين النّور)، فهي مقطوعة تترجم بدقّة وشمول اتّجاه الشّاعر وإحداثيّاته المختلفة من إسلام وعروبة وثورة ووطنيّة وجهاد ومعاناة.

أمّا الشّكل الثّاني، أن تحضر الذّاتيّة والموضوعيّة في نسقين مختلفين في القصيدة، فيُمثّل كلّ من الثّنائيّة نسقًا معلومًا وقريبًا من طبيعتها الشّعريّة، ويكون ذلك إمّا بالبدء بالذّات وصولاً إلى الموضوع، أو العكس، وورد عند "محمّد ناصر" في خمسة قصائد (5)، وكانت كذلك تماثل أنساق الشّكل الأوّل؛ منها ما كان متجانسًا، كالانتقال من نسق التّحرّر إلى نسق القضايا العربيّة، أو من نسق القضايا العربيّة إلى نسق القضايا الإسلاميّة، أو من نسق المناجاة إلى نسق القضايا الإسلاميّة، ومنها ما كان متنافرًا كالانتقال من نسق القضايا العربيّة إلى نسق الإخوانيّات، أو الانتقال من نسق المدح إلى نسق القضايا العربيّة، وقد وردت كلّ قصائد نمط الدّمج بالبدء بالذّات وصولاً إلى الموضوع، باستثناء قصيدة واحدة، بدأ فيها بالموضوع ليصل إلى الذّات، ومن ذلك قوله من قصيدة (وصيّة شهيد في ذكرى عيد النّصر): (من البسيط)

آذار ذكراك بالأشواق تُرتقبُ * فأنت عيدٌ تمنّت يومه العربُ**

أشرقْت بالمجد من أوراس فابتسمت * لك الورودُ وحيّا التّين والعنبُ**[2]

يفتتح الشّاعر قصيدته بمطلع احتفالي استدعته مناسبة ذكرى عيد النّصر؛ ويبدأ قصيدته هنا بنبرة غنائيّة لكنّها غير مذوّتة، حيث أسند تفاعله الشّعوري الفَرِح إلى دال (العرب)، وفعل الارتقاب إلى المجهول، وأفعال الابتسام والتّحيّة إلى الورود والتّين والعنب، ربّما كي يغطّي على الطّابع المناسباتي لقصيدته، ثمّ يقول: (من البسيط)

ذكرى الشّهيد بها كالمسك عاطرةٌ * تذكّر الابن ما ضحّى لديه أبُ**

سل الجبال تُجبْ عنّي إذا جحدت * فضليَ المنايا وأنست ذكري الحقب**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص36.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص55.

لكم ربضْتُ بها والله يحرسني * أراقب النّذل في الميدان يقتربُ**
وإن أمُت فعزائي أن تركتُ بها * أحبَّتي وبني قومي وهُمْ عربُ**[1]

ينتقل الخطاب على لسان الموضوع، وهي شخصيّة الشّهيد، فيبدأ كلامه بداية من البيت الثّاني لسرد مفاخره الثّوريّة، وكيف قاوم المستعمر الفرنسي في الجبال والوديان، ويبدو الخطاب خالصًا لصالح الموضوع بعيدًا عن الأنا الشّاعرة وذاتيّتها، ثمّ يقول: (من البسيط)

أخي مددت يدي فامسك فإنّ لنا* أخا لوحدتنا بالشّوق يرتقبُ/ أخي بوحدتنا نفني أعادينا* فما كسرن لدى توحيدها القضب/
إلى فلسطين نزحف كي نطهّرها * من اليهود ونرجع حق ما اغتصبوا** [2]

يعود الخطاب هنا إلى دائرة الذّات الشّاعرة منتقلاً من ثيمة الجهاد إلى ثيمة الأخوّة العربيّة، منتقلاً في الآن ذاته من نسق الثّورة والتّحرّر إلى نسق القضايا العربيّة، وكان الانتقال بواسطة الدّال (عَرَبُ) الوارد في آخر البيت السّابق، ونلحظ أنّ هذا الانتقال من ذات الشّهيد (الموضوع) إلى ذات الشّاعر كان سلسًا دون أن يشعر القارئ باختلاف نمط الخطاب بين الموضوع والذّات؛ وهو ما يحيلنا إلى ما أوردناه آنفًا حول أسطورة الفصل بين الذّات والموضوع في العمل الشّعري.

أمّا عند "الغماري" فورد في ستّ (6) قصائد يغلب عليها نمط انتقال مُختلفٍ بلامنطقيّته، وهي الانتقال من نسق التّصوّف إلى نسق النّقد؛ ويمكن تبرير ذلك أنّ تصوّف "الغماري" ثائرًا، كما أنّ مستوى شعريّته العالي أمكنه من تطويع الأنساق المتنافرة ضمن نمط تعبيري متجانس، بينما كان في قصيدتين متجانسًا، كالانتقال من التّصوّف إلى الحنين، ومن القضايا العربيّة إلى القضايا الإسلاميّة، وقد كان الانتقال من الذّات إلى الموضوع في ثلاث وثلاثين (33) قصيدة، بينما في أحد عشرة (11) قصيدة كان الانتقال من الموضوع إلى الذّات، وزيادة هذا الشّكل الأخير عند "الغماري" مقارنة بما لدى "محمّد ناصر"، يُظهر مدى حريّة "الغماري" في نظمه على الرّغم من تذوّت شعريّته، كما أنّ هيمنة النّمط الأوّل عند "محمّد ناصر" يدلّ على عمق إحساسه بموضوعاته، وتجذّرها في ذاته، على الرّغم من قصور شعريّته النّسبي في التّعبير.

يقول من قصيدة (يا حادي الغول.!): (من البسيط)

غَنَّيتُ حُبَّكِ أشواقًا أسلسلُها * لدَى الأصيلِ وأزْجيها لدَى السَّحَرِ**
رُؤى تخايلَ فيها الوَصْلُ فائْتَلَقَتْ * خُضْرَ المرائِي .. سَلِيلاتِ الهَوَى الخَضِرِ**
عانَيْتُ فيها مسافاتِ الضُّحَى قَدَرًا * وجُبْتُ أسفارِيَ العطشَى على قَدَرِ**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص55، 56.

[2] نفسه، ص56.

هي الحبيبةُ .. عينُ الشّمسِ واحتُها * إن يسكُنِ القومَ أوثانٌ منَ الصُّوَرِ!**[1]

تبدأ القصيدة بنسق صوفي يبدو من عتبة العنوان من خلال دال (حادي)، فيبدو تذوّقها منذ البدء بالفعل الذّاتي الغنائي (**غنّيتُ**)، وينطلق في وصلة غنائيّة صوفيّة ذات فعاليّة ذاتيّة متحرّكة، تظهر من خلال دوال ديناميّة (**أسلسلها، أزجيها**) لتتركّز هذه الفعاليّة بثبات موضوعي في البيت الثّالث، عبر الدّال الثّابت (**رُؤى**)، هذا الثّبات الّذي لا يلبث أن يتحرّك برصانة وثقل بالأفعال الماضية (**تخايل، ائتلقت**)، لوصف سفره الصّوفي، ويصف عذاباته في هذا السّفر مشبّها لها بما تعرّض له النّبي موسى –عليه السّلام–، عبر التّناص القرآني (**على قدر**) لتكون حبيبته (**خضراء**) قراره بعد ذلك السّفر، والّتي شبّهها في النّقاء والسّموّ بعين الشّمس، وفي نهاية المقطع يظهر بداية الانتقال من الذّات إلى الموضوع بسلاسة عبر قوله (**إن يسكن القوم أوثانًا من الصّور**)، ويواصل قائلاً: (من البسيط)

تسكّعت في شطوطِ الوهمِ هِمَّتُهُمْ * فأصبحُوا شذَرًا يهوي على مذَرِ!**
معربدونَ .. وأكوابُ الجحيمِ .. على * شفاهِهِمْ يغتَلِي بالخمرةِ النُّكُرِ!**
مُعلّبُون بضاعاتٍ مورَّدَةً * مخدَّرُونَ بإغراءِ المدى الأشِرِ!**
يُخاصرون اللّيالي .. وهي زانِيَةٌ * تمرَّستْ بفنونِ العُهرِ من صِغَرِ!**[2]

يصف الشّاعر ضمن نسق النّقد حال أولئك الّذين ختم بهم مقطعه السّابق، من مشركي الخضراء بواسطة صور تجسيديّة تنتقدهم؛ فهمّتُهم لبلادها تتسكّع في شطوط الوهم، وَهُمْ على الرّغم من كثرتهم كغثاء السّيل دون نفع، ثمّ يتركّز حضورهم السّلبي الثّابت بواسطة دوال اسم الفاعل الجمعي (معربدون، معلّبون، مخدّرون)، والّذي يتحرّك بالفعل (يُخاصرون)، لكنّه يتّجه بحركيّته نحو الإمعان في الفساد حتّى تلوّنت به اللّيالي، فذات الشّاعر هنا غائبة تكتفي بالنّقد من خلال وصف سوء فعالهم.

2ـ بين الوحدة والتّفكيك:

شكّلت قضيّة الوحدة والتّفكيك في القصيدة مضمار الجدل والاختلاف منذ القدم[3]، وهو نابع من محاولة النّقّاد هيكلة التّجربة الشّعريّة، وحصرها في نموذج بنائي محدّد وموحّد، دون مراعاة خصوصيّة كلّ تجربة شعريّة، وكلّ عصر حضاري تُولد فيه التّجربة الشّعريّة، والبيئة الّتي يعيش فيها الشّاعر، وقد كان الاختلاف حولها بحسب الرّؤية الخاصّة لكلّ ناقد ومدار اهتمامه؛ والّذي قد يكون موضوع القصيدة

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، مطبعة لافوميك، الجزائر، ط: 1985، ص7-8.

(2) نفسه، ص8-9.

(3) تعرّض "خليل الموسى" إلى هذه القضيّة بالتّفصيل في مقاليه: **وحدة القصيدة في "عيار الشّعر"**، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ع18، يناير 1985، ص142. ومقال: **وحدة القصيدة في نقد القرطاجَني**، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ع30، يناير1988، ص65.

وثيماتها (وحدة موضوعيّة)، أو جماليّة الدّلالة الشّعريّة الّتي قد تقتصر على بيت أو أبيات قليلة (وحدة البيت والمقطع)، أو الشّعور النّفسي سواء النّابع من ذات الشّاعر أو الّذي يبثّه في ذات متلقّيه (وحدة نفسيّة)، أو الاهتمام بترابط أبيات القصيدة الواحدة دون تقديم أو تأخير، ودون إمكانيّة حذف أحد أجزائها، أو الاستغناء عنه (وحدة عضويّة)، وهذا المستوى الأخير يشكّل رهانًا جماليًّا يسعى كلّ شاعر إلى مقاربته، وكلّ ناقد إلى الوقوف عليه في نقده للشّعر.

وفي استقرائنا لشعر "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" وقفنا على كلّ الأشكال السّابقة الممثّلة لوحدة القصيدة أو تفكّكها، ممّا يجعل اختلاف النّقّاد السّابق، وصرامة تحديداتهم حول الوحدة والتّفكيك نسبيًّا، ولا يمكن أن يتقيّد به كلّ شاعر في تجربته الشّعريّة إلاّ نادرًا، نظرًا لعفويّة التّجربة الشّعريّة، ولكونها حالة يمتزج فيها الخيال والواقع والشّعور، ومؤثّرات مختلفة عند كلّ شاعر.

يظهر الجدول الآتي نسب كلّ شكل في قصائد الشّاعرين، وضابط هذا التّصنيف[1]، هو تفاوت القصائد بين التّرابط التّام (وحدة عضويّة)، أو الجزئي (الوحدة الموضوعيّة) و(الوحدة النّفسيّة)، أو التّفكّك (وحدة البيت أو المقطع):

الوحدة والتّفكّك	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
وحدة البيت + المقطع	11+69	% 44,44	4+18	% 17,32
وحدة موضوعيّة	35	% 19,44	24	% 18,89
وحدة نفسيّة	47	% 26,11	66	% 51,96
وحدة عضويّة	18	% 10	15	% 11,81

ـ وحدة البيت أو المقطع:

كانت وحدة البيت أساسًا بنائيًّا في الشّعريّة العربيّة القديمة، فكان الشّعراء العرب ينظمون قصائدهم انطلاقًا من فكر يجعل من «**وحدة البيت هدفًا في المرحلة الأولى، وتأليف القصيدة هدفًا في المرحلة الثّانية**»[2]، وكما يقول العقّاد فإنّهم في نظمهم للشّعر «**يحسبون البيت من القصيدة جزءً قائمًا بنفسه، لا**

---

[1] بعد قراءة متفحّصة للمدوّنة الشّعريّة للشّاعرين، إضافة إلى قراءات متعدّدة لمراجع مختلفة حول وحدة القصيدة، خلصنا إلى هذا التّصنيف، والّذي ينبع من كنه المدوّنة الشّعريّة أوّلاً، ويتوافق مع ما وصل إليه النّقّاد من طروحات عميقة، استقرأت تجاذبات هذا الموضوع منذ أفلاطون وأرسطو إلى النّقّاد العرب القدامى وصولا إلى النّقد الغربي المعاصر، وقراءات النّقّاد العرب المعاصرين لكليهما، من بين هذه المراجع يُنظر: يوسف حسين بكّار، **بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)**، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط2: 1982، ص277-361. و: محمّد أحمد العزب، **عن الوحدة العضويّة للقصيدة حوار حول مضمونها النّقدي**، مجلّة الهلال، مصر، ع11، نوفمبر 1979، ص78.

[2] خليل الموسى، **وحدة القصيدة في "عيار الشّعر"**، ص148.

عضوًا متّصلاً بسائر أعضائها، فيقولون: أفخر بيت، وأغزل بيت، وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد»[1]، وبذلك تفتّت جسم القصيدة إلى أبيات مفكّكة يحسن التّقديم فيها والتّأخير دون أن يصيب المعنى الكلّي للقصيدة خور، وقد أشار "محمّد ناصر" وغيرهم من النّقّاد في نقدهم الشّعري إلى قضيّة وحدة البيت، وقد برّروا للعرب القدامى فعلهم النّابع من طبيعة حياتهم، وحضارتهم القائمة على التّجزئة في المشاهد والمواقف والتّجارب، ويبدو تبرير "محمّد ناصر" لسلوك الشّعراء العرب هذا المسلك في قوله «**كان البيت الشّعري تركيزًا لفكرة يريد الشّاعر أن يعبّر عنها، أو لصورة يحاول أن يجسّدها ... في أوجز عبارة**»[2]، فهذه الآليّة في نظره تنبع من نزوع دلالي نحو فكرة أو ثيمة تشغل الشّاعر، يؤدّي به إلى تركيزها بأوجز قول في بيت بعينه، -وحسب رأيي- فإنّ اهتمام شعراء العرب القدامى بوحدة البيت نابع من شيوع ثقافة البيت الشّاعري الأوحد، الّذي قد يضمن شهرة الشّاعر وذيوع صيته مقارنة بقصيدة مكتملة، وذلك تابع لنسق الشّفاهيّة[3] في الثّقافة العربيّة القديمة.

ومن الباحثين المعاصرين من ينظر إلى وحدة البيت برؤية تبتعد عن طابع الانتقاد، وتحاول ربطها بأسس الجماليّة الشّعريّة المعاصرة، فـــ"وليد مشوح" يقول: «**يأتي البيت بوحدته المعنويّة ليشكّل الدّاعم الرّئيس للبنيان الشّعري، الّذي يقوم على تراتبيّة المعنى والموسيقى والمشهد، بأبعاده النّفسيّة والإيحائيّة والشّعوريّة والخياليّة والتّخييليّة، الظّاهرة والباطنة، حتّى ليبدو البيت الواحد بأبعاده المعنويّة المفتوحة غرضًا نصيًّا قائمًا بذاته**»[4]، فجماليّة البيت المفرد لديه ليست ثلمًا في بناء القصيدة، فالبيت كلّما كان مكتملَ الدّلالة والموسيقى والبعد التّصويري أسهم في تميّز القصيدة، كما أنّه لا يجد حرجًا في تشكيل البيت الواحد غرضًا شعريًّا قائمًا بذاته، بل يتعدّى ذلك إلى اعتبار وحدة البيت «**صورة كليّة تنقل تجربة شعوريّة مكتملة .. وإيقاع موسيقي شعوري، وإحساس فعلي ومُتخيّل**»[5]، وهذا قد ينطبق على نماذج معاصرة من القصيدة العموديّة ذات بعد جمالي إبداعي، لكنّ بعض نماذج القصيدة العموديّة التّقليديّة لا ينطبق عليها ذلك.

تُظهر نسب وحدة البيت والمقطع عند الشّاعرين اختلافًا بيّنًا في بناء قصائدهما، فنسبتها عند "محمّد ناصر" (44,44%) تتجاوز الرّبع وتقترب من النّصف، ممّا يُظهر مدى عنايته بأبياته الشّعريّة على حساب الوحدة المتكاملة للقصيدة، ونلحظ أنّ وحدة البيت والمقطع لديه لا تقتصر على بداية تجربته الشّعريّة في

---

[1] محمّد أحمد العزب، **عن الوحدة العضويّة للقصيدة حوار حول مضمونها النّقدي**، ص82-83.

[2] محمد صالح ناصر، **الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)**، 596.

[3] لم نقف على رأي نقدي لأحد النّقّاد يتبنّى ما ذهبنا إليه.

[4] وليد مشوح، **البنيات الحيويّة في وحدة القصيدة العربيّة**، مجلّة المعرفة، سوريا، ع448، يناير 2001، ص136.

[5] نفسه، ص139.

دواوينه الأولى، بل تحضر في كلّ دواوينه وبنسب متقاربة، فهو فعل شعري واعٍ لديه لم يسع ليحيد عنه، ولعلّنا نجد هذه الوحدة لديه أكثر التصاقًا بالقصائد المناسباتيّة، لكونها تفتقر الدّافع الشّعوري النّفسي الخالص من كلّ مؤثّر خارجي، وقد كانت النّسبة المهيمنة لوحدة البيت في (69) قصيدة مقارنة بوحدة المقطع الواردة في (11) قصيدة فقط، فهي ممارسة متأصّلة في شعره، يقول من قصيدة (في رحاب الذّكر): (المديد)

في رحاب الذّكر حيُّوا العابدة * فَهْيَ رَمْزٌ للفَتَاةِ الرّائدَة/ من "منَارِ" العلمِ شعّتْ آيَةً *** وكذا الآياتُ نورٌ شاهِدَه/ حبَّذا الطِّبُّ إذَا كانَ لَهُ *** فِي كتَابِ اللهِ عَيْنٌ رافِدَه/ هُنَّ رَمْزُ الأُمَّهَاتِ الوَاعِدَه *** في حِماهِنَّ البذُورُ الصّاعِدَه/ كالنُّخَيْلاَتِ تسَامَتْ واحَةً *** أُكُلُها في كُلِّ حينٍ مائِدَه/ في حِمَى القُرآنِ ينْمُو خَيْرُهَا *** قَبَسًا من نُورِ أُمٍّ عَابِدَه**[1]

هذه المقطوعة تفتقد للتّرابط بين أبياتها، فبإمكاننا الاستغناء عن البيت الثّالث دون أن يتغيّر معنى المقطوعة، فالحديث عن الطّبّ مُقحم إقحامًا فقط ليشير إلى تخصّص الفتاة موضوعَ القصيدة، كما أنّ البيت الخامس المشتمل على تصوير ينفصل فنيًّا عن الصّور السّابقة، والتّجانس اللّفظي في تواتر اسم الفاعل المنتهي بصوتي الدّال والهاء لم يمنح القصيدة وحدة، فلم يَعْدُ ذلك جرسًا موسيقيًّا مُبالغًا فيه منح للقصيدة غنائيّتها.

أمّا عند "الغماري" فنجد نسبتها (17,32%)، وهي تقلّ كثيرًا عن نسبتها عند "محمّد ناصر"، والّذي يُظهر عناية "الغماري" ببناء قصائده وبعدها عن التّفكّك، والقصائد الّتي جاءت بهذه الوحدة تهيمن عليها وحدة المقطع بـــ(18) قصيدة مقارنة بوحدة البيت بـــ(4) قصائد فقط، ووحدة المقطع ترتقي قليلاً في فنيّتها عن وحدة البيت، فهي ترد لديه في القصائد ذات البعد الإنشادي، والقصائد الّتي تنبني وفق وحدة تشكيليّة قائمة على تعدّد مشاهدها التّصويريّة، بحيث يشكّل كلّ مقطع لوحة شعريّة مختلفة، وهذه الممارسة تتواتر في دواوينه الأولى الممثّلة لبدايات تجربته الشّعريّة.

تمثّل قصيدته (قراءة في آية السّيف)[2] المتكوّنة من (129) بيتًا نموذجًا لوحدة البيت لديه، فهي قائمة على اختلاف قوافي ورويّ أبياتها سائرة وفق نمط الأراجيز لديه، ينتقل فيها الشّاعر من موضوع إلى آخر، ليمثّلَ كلُّ بيت موضوعًا وغرضًا وثيمةً منفصلة عن غيرها من الأبيات.

يقول من قصيدة (رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر)[3]: (من مجزوء البسيط)

الحبّ يا وطني * بعد هو الإسلام**	**نوفمبر الأخضر *** يا حبّنا الأكبر**
مجاهدون به * لتورق الأيّام**	**يا ألف قافية *** من جرحنا تُزهر**
نحيا فواصله * ولتسقط الأصنام**	**غنّى بها الحادي *** وجلجل المنبر**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص75.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص93-118.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص197.

أصنام من سكروا *** بالجوع .. بالأوهام!	فاخضوضر النّادي *** في عرس نوفمبر

تكتسب أبيات المقطعين سمة الإنشاد بخفّتها وسرعة إيقاعها، ويُمثّل كلّ مقطع وحدة منفصلة بدلالته وإيقاعه وشعوره، فالمقطع الأوّل تبدو أبياته قليلة التّرابط، وذلك بانتقال التّعبير عن قوّة الإسلام إلى الحديث عن الفئة الكافرة، وكذا تفكّك الصّورة الكليّة للمقطع، أمّا المقطع الثّاني فهو أكثر ترابطًا من الأوّل، فكلّ بيت هو متعلّق بسابقه وبما يليه دلاليًّا، كما يشكّل المقطع صورة كليّة موحّدة.

ـ وحدة موضوعيّة:

ترتبط الوحدة الموضوعيّة بالدّلالة الشّعريّة العامّة الّتي تتآلف ضمنها أبيات القصيدة، فيكون مدار التّعبير فيها ضمن محور دلالي واحد تحاول أن لا تخرج عن نطاقه، ويسمّيها "وليد مشوح" بـــ(الوحدة المعنويّة)، والّتي يراها «**إرادة جوهر المعنى، وبكلمة أدقّ تصميم الشّاعر للغرض الرّئيس، الّذي هو بدوره (الأسّ) الّذي قامت عليه القصيدة، ونوع التّجربة الشّعريّة؛ هو الّذي يحدّد نمط البناء الغنيّ وطبيعته**»[1]، أي أنّ وحدة الموضوع قد ترتبط بوحدة الحدث الشّعري، وزمكانيّته أو بجوهريّته، وارتكازه في الذّات الشّاعرة.

ويرى "خليل الموسى" أنّ «**تعدّد الموضوعات يسيء إلى وحدة القصيدة وتجربتها**»[2]، لكنّ طبيعة التّجارب الشّعريّة في الشّعر العربي القديم كانت تسمح بالقصائد الطّوال المتعدّدة الأغراض، فكانت «**القصيدة الطّويلة مَعْرِضًا لتفنّن الشّاعر**»[3]، وهو ما حدا بعض النّقّاد القدامى إلى جعل «**تعدّد الموضوعات الّتي أجاد الشّاعر عرضها في قصيدته علّة لاختيارها**»[4]، لكنّ الشّعريّة المعاصرة تنحو نحو التّوحّد في بناء القصيدة ودلالتها، لذا كانت وحدة الموضوع درجة شعريّة يعبُرُ من خلالها الشّاعر نحو الوحدة الشّعوريّة (النّفسيّة)، ثمّ الوحدة العضويّة.

والموضوع الشّعري يختلف عن الموضوع النّثري، فعلى النّاقد والقارئ أن يتلقّيا الموضوع ويفهمانه «**فهمًا شعريًّا بعيدًا عن جفاف الفهم النّثري المحدّد للموضوع لأنّها –أي الوحدة الموضوعيّة– ترشّح إحساسات من جنس واحد، وتثير أفكارًا من نوعيّة واحدة، وتحدث آثارها في المتلقّي على نحو متقارب**»[5]، وهو ما يجعلها تتداخل أحيانًا في بعض القصائد مع الوحدة النّفسيّة، ولعلّنا نقتصر في تحديدنا لها على وحدة الأفكار والدّلالات لا وحدة الشّعور، ويُعرّف "خليل الموسى" الوحدة الموضوعيّة بأنّها

---

(1) وليد مشوح، **البنيات الحيويّة في وحدة القصيدة العربيّة**، ص142.

(2) خليل الموسى، **وحدة القصيدة في "عيار الشّعر"**، ص150.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

(5) محمّد أحمد العزب، **عن الوحدة العضويّة للقصيدة حوار حول مضمونها النّقدي**، ص78.

القصيدة الّتي «**تتناول موضوعًا واحدًا لا تتجاوزه إلى غيره، كأن تكون في الغزل أو الرّثاء أو في قصّة شعريّة كاملة**»[1]، وهو ما نذهب إليه في تحديدنا لأنماط القصيدة عند الشّاعرين.

وتتقارب كثيرًا نسب الوحدة الموضوعيّة عند الشّاعرين، وربّما ذلك عائدٌ إلى اشتراكهما في دلالة الاتّجاه الشّعري -أي الإسلامي- وصدور شعريّتهما من المشكاة نفسها، كما أنّ القضايا الموضوعيّة الّتي تشغلهما واحدة لمعاصرتهما للأحداث والتّطوّرات ذاتها، وربّما يعود ذلك إلى مرورهما بالمراحل الشّعريّة عينُها الّتي مرّت بها الشّعريّة الجزائريّة الحديثة والمعاصرة، وترجيح أخير[2] قد يكون مُستبعدًا لكنّه مُحتمل، وهو أنّ أحد الشّاعرين قد تأثّر بالآخر في شعريّته، وربّما يرجع ذلك إلى كون الوحدة الموضوعيّة مستوى بنائي يشكّل أرضيّة صلبة لبناء القصيدة في شعر الاتّجاه الإسلامي ينأى بها عن الذّاتيّة والتّكلّف الفنّي، وعن الاهتمام بالشّكل البنائي النّموذجي، أو الانجراف نحو المشاعر العميقة على حساب الفكرة والموضوع.

ومن أفضل القصائد الممثّلة للوحدة الموضوعيّة عند "محمّد ناصر" نجد قصيدة (الحُسْنُ صَحْرَا): (الوافر)

عَشِقْتُ من الجَزَائِرِ حُسْنَ صَحْرَا * لأنَّ الحُسْنَ تَسْتَهْوِيهِ عَذْرَا**
لَكَمْ أفْنَيْتُ فِي حُضْنَيْكِ عُمْرِي * فَصُغْتِ مَشَاعِرِي فَنًّا وشِعْرَا**
فمَازَالَ الفُتُونُ إِلَيْكِ يَأوِي * ومازَالَتْ فُنُونٌ مِنْكِ تَتْرَى**
عَشِقْتُ مِنْ أَجْلِكِ الدُّنْيَا سُكُونًا * وعِفْتُ ضَجِيجَ أَمْوَاجٍ وبَحْرَا**
فَفِيكِ من المفَاتِنِ ما احْتَوَانِي * وفِيكِ البَدْرُ كَمْ جَلاَّكِ بَدْرَا**
فصُبْحُكِ إِنْ تَنَفَّسَ فَاحَ طِيبًا * وأفقُكِ في الأصِيلِ يسِيلُ سِحْرَا**
وفي أَلْوانِكِ العَفْرَا عِنَاقٌ * يُوَدِّعُها غُرُوبٌ بَثَّ سِرَّا**
وَتَحْكِي الطَّيْرُ في الآفاقِ تتْلُو * عَشِقْتُ من المَحَاسِنِ حُسْنَ صَحْرَا**[3]

يُعبّرُ الشّاعر في هذه القصيدة عن حبّه لصحراء الجزائر، فلا يخرج عن هذا الموضوع إلى مواضيع أو إشارات أو ثيمات جانبيّة، ولمّا كان الموضوع هو جمال الصّحراء الجزائريّة، فقد عبّر عن كلّ الأماكن الّتي يظهر فيها ذلك الجمال من هدوء، وبدر ساطع، وصبح نظيف، وغروب فاتن، وصوت طيور تردِّدُ حُبَّهُ لصحرائه، ونلحظ أنّ القصيدة على الرّغم من وحدتها الموضوعيّة إلاّ أنّها تفتقر لوحدة شعوريّة، تشكّل

---

[1] خليل الموسى، **وحدة القصيدة في نقد القرطاجَني**، ص66.

[2] لدى التّعمّق في قراءة المدوّنة الشّعريّة للشّاعرين ومع تكرار القراءات من زوايا مختلفة، وقفنا على شيء قد يستشعره القارئ، وهو أن بعض تعابير "محمّد ناصر" يشعر القارئ أنّها مستلهمة من تعابير "الغماري"، وخاصّة في قصائده الحرّة، ولا ننسى أنّ "الغماري" في فترة السّبعينيّات، وما يليها شكّل اتّجاهًا شعريًّا قائمًا بذاته تأثّر به جلّ الشّعراء اللاّحقين، ومن النّقّاد الّذين أشاروا إلى ذلك "يوسف وغليسي" و"عبد الملك بومنجل" و"أحمد يوسف" و"الطّاهر يحياوي".

[3] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص112.

حرارة التّعبير الّذي يشكّل الأثر الجمالي للقصيدة، كما أنّها لا تحوي وحدة عضويّة، فبإمكاننا الاستغناء عن بعض أبياتها أو التّقديم والتّأخير فيها دون تغيّر المعنى الكلّي.

وعند "الغماري" يصعب الوقوف على الوحدة الموضوعيّة لقصائده نظرًا لما يعتريها من غموض والتباسها بالبعد الإيحائي، لتواتر نسق التّصوّف في جلّ شعره، يقول من قصيدة (عامٌ سَعِيدٌ!): (من البسيط)

عامٌ مضَى .. وستطْوِي العمرَ أعوامُ * ما بينَ ماضٍ وآتٍ تنقضي الجامُ!**
يُخَبِّئُ الغيبُ ما نَحيّا به حُلُمًا * وكم تهدهِدُنا بالغيبِ أحلامٌ!**
والسّامرونَ على أشلائهِم رقَصُوا * لو يعلمونَ . ومن أعمارهِمْ ضَامُوا!**
ما بينَ عامٍ وعامٍ يرتَوِي أمَدٌ * صادٍ .. وتُورقُ في الآمالِ آلامُ!**
لم تَعْدُ طَوْرَكَ أيّامًا .. وقد سلفَتْ * والدّهرُ .. مهما يطولُ الدّهرُ أيّامُ!**
وإنّما أنْتَ .. والأيّامُ سادِرَةٌ * بُعْدٌ يبوحُ بما تشقَى به الهامُ**[1]

يبدو أنّ الشّاعر نظم قصيدته بمناسبة حلول عام جديد، وهو يجعل من هذه المناسبة فرصة للتّأمّل والتّدبّر في حال الدّنيا وانقضائها، على الرّغم من طول الأمل الّذي يسكن ذاته على هيئة أحلام تهدهده، ويسخر من غفلة الخلق عن نهايتهم المحتومة، واصفًا معاناته في ظلّ هذه السّيرورة الوجوديّة لدوران الأيّام وتعاقب السّنوات، وعلى الرّغم من التّفصيلات المتعدّدة لهذا الموضوع إلاّ أنّ القصيدة تترابط موضوعيًّا بواسطة العنوان، وعلى الرّغم من التّضاد السّاخر بين صفة (سعيد) وما بسطه من آلام ومعاناة في متن القصيدة، إلاّ أنّها تدور كلّها في فلك دال العنوان الأوّل (عام).

ـ وحدة نفسيّة:

الوحدة النّفسيّة تختلف عن التّرابط الدّلالي والموضوعي للقصيدة كما أشرنا آنفًا، بل تكمن في سيطرة شعور موحّد على القصيدة بأكملها، ذلك أنّه «**قد تنتقل القصيدة الحديثة من خاطر إلى خاطر نقيض لتفاجئ المتلقّي وتثير فيه عناصر الدّهشة والغرابة**»[2]، لكنّ الشّعورَ الكامن في القصيدة وفي تلقّي القارئ لها موحّدٌ؛ فالمتلقّي يمتلكه شعور يشدّه لدى قراءته للقصيدة، وقد يمتدّ حتّى بعد اكتمال القراءة، فالوحدة هنا «**نفسيّة ضاجّة بالمفاجآت الإيحائيّة، وليست نفسيّة تسير على أساس من التّداعي الّذي تُدفع إليه حياة الشّاعر الواقعيّة، كما كانت في الشّعر العربي القديم**»[3]، أي أنّها تعتمد الإيحاء الشّعوري لا التّبليغ الدّلالي كما في الوحدة الموضوعيّة، وهو مستوى أرقى من هذه الأخيرة في ميزان الشّعريّة.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوحٌ في موسم الأسرار**، ص43-44.

[2] محمّد أحمد العزب، **عن الوحدة العضويّة للقصيدة حوار حول مضمونها النّقدي**، ص80.

[3] نفسه.

يختلف الشّاعران اختلافًا بيّنًا في نسب الوحدة النّفسيّة في قصائدهما؛ فنسبتها عند "الغماري" تصل إلى نصف ما لدى "محمّد ناصر"، والّتي تمثّل الرّبع لديه بينما النّصف عند "الغماري"، وهو ما يُبدي تفوّق الأخير في بناء قصيدته، فاستناد أكثر من نصف قصائده إلى وحدة شعوريّة جاذبة للمتلقّي يُظهر مدى قوّة بنائها وثباته الشّعري، ويمكن تعليل ذلك إلى محاصرة المناسبات، غالبًا، لظروف نظم القصائد عند "محمّد ناصر" ممّا يفقدها الدّافع الشّعوري الخالص، الّذي تنصهر فيه مكوّنات القصيدة في وحدة نفسيّة مُبهرة، بينما يبتعد شعر "الغماري" عن الطّابع المناسباتي، فيسيطر على نظم قصائده الشّعور الطّاغي المسيطر.

ومن أفضل القصائد عند "محمّد ناصر" الّتي تمثّل وحدة نفسيّة على الرّغم من طولها قصيدة (في رثاء الشّيخ "إبراهيم قرادي") يقول منها: (من الطّويل)

وأحمل ما بين الدّروب مواجعي * وللدرب ما بي من أنين مردّد/ يخيّم فيها اليتم والثكل والضّنى * ويعصر فيها الحزن كلّ معيّد/ ففي كُلِّ نادٍ شخصُهُ ماثِلٌ * تُفجِّرُ ذِكراهُ أسَى المُتَجَلِّدِ/ تصعَّدُ حَرَّى من شَهيقِ مدارس * ويكتمها بالصَّبرِ مِحرابُ مَسجِدِ/ وتُبصَرُ في عَيْنِ الصِّغارِ تفجُّعًا * وتُسْمَعُ من خلفِ الحِجَاب المُسهَّد/ ويُوجِمُ نادِ الأصْفياءِ مودّعًا * على جَنَبَاتِ السَّاحِ ضِحكَة مُنْتدِي/ تناثر عِقْدٌ كُنْتَ حبّة قلبه * ولُفَّ بساطٌ لَسْتَ فيهِ بسيِّدِ** [1]

يسيطر على المقطوعة شعور الحزن والأسى لفقدان الشّاعر شيخَه، وعلى الرّغم من تعدّد الصّور الجزئيّة؛ فكلّ بيت ينفرد بصورة منفصلة، إلاّ أنّ الوحدة النّفسيّة الّتي وُضعت فيها الأبيات صنعت لها نسيجها الموحّد، فالشّاعر يرثيه بأبيات صادقة قلّما وقفنا على حرارة تعبيرها في شعره، وعلى الرّغم من طول القصيدة إلاّ أنّه لا يُستثنى جزءٌ منها من هذا الشّعور، يبدو في محمولات الألفاظ الغنيّة، الّتي اختارها بدقّة وعفويّة في آنٍ، لتعبّر عن مشاعر حقيقيّة غير مفتعلة، ولعلّ هذه القصيدة تُصدّق ما ذهب إليه العرب قديمًا من كون الرّثاء أجود ما قالته العرب[2]؛ لأنّه نابع من قلب مكلوم فهو ألصق بالوجدان من غيره.

يقول "الغماري" من قصيدة (صلاة في الدّم ..!): (من البسيط)

رَامٍ عَلَى وَجَعِي أصْمَى فعنّانِي * لم يُبْقِ فيَّ سِوَى أشباح إنْسَانِ!**
رَمَى به الغَدْرُ حين الغَدْرُ فوَّقَهُ * سَهْمًا يُراشُ بِأَحْقَادٍ وأضْغانِ**
كم يَسْتَخِفُّ بأحْلامِي ويَحْسَبُهَا * ضَرْبًا من الوَهْمِ مَجْدُولاً بأوْزَانِ!**
أَصَمُّ عن خَلَجاتِ الحُبِّ مُتْرَفَةً * وعنْ وَجِيبٍ بنُور اللهِ ريَّانِ!** [3]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص249-250.

[2] ذكر "الجاحظ": **«أنّه قيل لأعرابي: ما بالُ المراثي أجودَ أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادُنا تحترق»**. عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتّبيين**، ج2، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط7: 1998، ص320.

[3] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص111.

يعرض الشّاعر في هذه الأبيات ببعد إيحائي أفعالَ أعدائه الّذين من سماتهم الغدر والحقد والضّغينة، ومعاداتهم له تبدو غير منطقيّة حين تكون علّتها الرّهبة من أحلامه، وإن بدت في لبوس الاستخفاف بها، وجوهر معاناة الشّاعر الدّائمة هي صراعه مع معارضي طريقته ومنهجه، وتلتحم الأبيات بوحدة نفسيّة مدارها شعور الذّات الشّاعرة، بكونها في مضمار صراع أبدي مع فئة ضالّة، ويستمرّ هذا الشّعور إلى نفاد القصيدة الّتي تحتكم إلى وحدة نفسيّة.

ـ وحدة عضويّة:

لقي مفهوم الوحدة العضويّة اختلافًا كبيرًا بين النقّاد قديمًا وحديثًا عند العرب وحتّى الغربيّين[1]، فالكثير يُخلط بينها وبين الوحدة النّفسيّة، وحتّى الموضوعيّة أحيانًا، فهذا "محمّد غنيمي هلال" يرى أنّ من أنواع الوحدة العضويّة ما يرتكز على «**وحدة الموضوع ووحدة المشاعر الّتي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في ترتيب الصّور والأفكار ترتيبًا به تتقدّم القصيدة شيئًا فشيئًا، حتّى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها التّرتيب**»[2]، لكنّ الوحدة العضويّة تختلف عن الوحدتين السّابقتين، ذلك أنّها كما يراها "خليل الموسى" ذات «**مفهوم درامي يصلح للقصيدة ذات الحدث والحكاية، والّتي تقوم على الشّخوص، وفي حدثها تصاعد ونموّ**»[3]، وهو ما لم يتوفّر للشّعر العربي ما قبل الحداثة من بعد درامي لقصائده، ونحن نعُدُّ القصيدة الدّراميّة في مدوّنتنا الشّعريّة ارتكازًا للوحدة العضويّة؛ ذلك أنّنا نتبنّى مفهوم "شوقي ضيف" للوحدة العضويّة، والّتي هي «**كلّ يتكوّن من أجزاء، وكلّ جزء فيه يكون كاملاً في نموّه .. فتزداد معرفتنا، وتزداد خبرتنا، وتكتمل صورتها في نفوسنا اكتمالاً، لا يؤدّيه سوى قصيدة بعينها، قصيدة سوّاها الشّاعر كما يُسوَّى الكائن الحيّ تسويةً عضويّةً تامّةً**»[4]، وهذه التّوصيفات يُوفّرها البعد الدّرامي في القصيدة عند من يحسن توظيفه من الشّعراء.

وبالنّظر لكلّ ما سبق، نحاول تبنّي ما يتوافق مع مدوّنتنا الشّعريّة، وبمراعاة الاختلاف عن التّحديدات السّابقة من وحدة الموضوع والشّعور؛ ولِنَعُدَّ الوحدة العضويّة ذروة الكمال الشّعري الّذي ينشده كلّ شاعر، فهي وحدة تجمع وحدة البيت والموضوع والشّعور، لكنّها «**تتجاوز وحدة الموضوع إلى وحدة البناء**

---

(1) وقف "يوسف حسين بكّار" على تاريخ هذه الاختلافات بالتّفصيل منذ العهد اليوناني وصولا إلى عصرنا الحاضر (نهاية القرن العشرين) في كتابه: **بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)**، ص277-286، والمقام هنا لا يسمح ببسط كلّ تلك الاختلافات والتّجاذبات.

(2) محمّد غنيمي هلال، **النّقد الأدبي الحديث**، ص373.

(3) خليل الموسى، **وحدة القصيدة في نقد القرطاجَني**، ص66.

(4) شوقي ضيف، **في النّقد الأدبي**، ص153-154.

العضوي، الّذي لا يستقلّ فيه بيت عمّا سبقه وما لحقه»[1]، ومفهوم التّرابط العضوي يشرحه "خليل الموسى" في كونه «**ناشئ عن قوّة مركزيّة داخليّة تصدر من باطن الكائن الحيّ، وتتحرّك في اتّجاه الأطراف والأعضاء من خلال دفقات تلوّن النّواحي والأجزاء بلون واحد، وهي وحدة وظيفيّة، فلكلّ عنصر وظيفة غير منفصلة عن وظائف العناصر الأخرى، وينجم عنها تكامل العمل نموّه وتوضيحه، وهي وحدة تقوم على صهر عناصرها الّتي تنحلّ بعضها في بعض**»[2]، فبالإضافة إلى وحدة الموضوع والشّعور والبناء، نجد ضرورة ترابط أبيات القصيدة ومقاطعها إلى مستوى يستحيل فيه الاستغناء عن أحد أبياتها أو مقاطعها في الدّلالة والشّعور والبناء، وهو مستوى –كما أشرنا- يمثّل قمّة المستويات السّابقة الّتي تبدأ بوحدة البيت ثمّ وحدة الموضوع ثمّ وحدة الشّعور وصولاً إلى الوحدة العضويّة.

توجد الوحدة العضويّة في قصائد الشّاعرين بعُشر النّسبة عند كليهما، على الرّغم من أنّها تزيد قليلاً عند "الغماري"، ونظرًا لصرامة الشّروط والمقاييس الواجبة في هكذا وحدة، فإنّ نسبتها في شعر يتبنّى اتّجاهًا فكريًّا مُبرّرة وطبيعيّة، كما أنّ صدق التّجارب الشّعوريّة وعفويّتها ينفي هيمنة هذه الوحدة على بقيّة الأنماط، على الرّغم من أنّها تمثّل النّموذج المُرتجى في الشّعر، وقد كان المُتوقّع أن تزيد نسبتها عند "الغماري" عمّا لدى "محمّد ناصر"، لكنّ هيمنة الوحدة النّفسيّة على شعريّته جعل من الوحدة العضويّة تنسحب، لما تستوجبه من مستوى فنّي عالٍ اضطلع به شعراء الحداثة وما بعدها.

هذا النّمط يرتبط عند "محمّد ناصر" بشكلين؛ أحدهما القصيدة الدّراميّة ذات البعد السّردي القصصي، الّتي تتابع فيها الأبيات بترابط تامّ، وثانيهما القصائد الحرّة المرتكزة في بنائها على الدّفقات الشّعوريّة، والبناء الهيكلي المُحكم، يقول من قصيدة (في ساحة الأمير): (من مجزوء الرّجز)

في ساحة الأميرْ/ يسبح النّهارُ في مواكب الضّياءْ/ وترتمي مناضدُ الحاناتِ في ارتخاءْ/ لِتَمْنَحَ الشّقَاء للرُّوّادْ .../ وتمنحَ الهناءْ./ ويبسمُ الحُبَابُ في الكؤوسْ/ من همسِ عاشقينِ ..../ هائمين في انتشاءْ/ وتلتقي الرّؤوسْ/ في حرِّ آهتينِ/ تزخرفانِ عُشَّ موْعدِ اللّقاءْ/ في غرفةٍ ورديَّةٍ/ أمام موقدٍ يغازِل المساءْ/ ويُنْبت الرَّبيعَ في الشّتَاءْ/ فيبسمُ الأميرْ/ وتركضُ الحياةُ نحوَ غايةٍ مجهولةِ المصيرْ[3]

تتّخذ هذه البنية المقطعيّة من السّرد القصصي وسيلة لوحدتها العضويّة، حيث يرتبط كلّ سطر شعري بما يسبقه وما يليه؛ بروابط تركيبيّة تتمثّل في حروف العطف (الواو، والفاء) وحروف الجرّ (في، واللاّم)، وروابط دلاليّة فكلّ دلالة سطريّة تحيل على الدّلالة اللاّحقة لها، وترتبط بالدّلالة السّابقة لها وفق تسلسل لأحداث بين شخصيّتين مجهولتين، تتّخذ من (ساحة الأمير) بؤرة مكانيّة تتموقع منذ بداية المقطع، وعلى

---

[1] محمّد أحمد العزب، **عن الوحدة العضويّة للقصيدة حوار حول مضمونها النّقدي**، ص78.

[2] خليل الموسى، **وحدة القصيدة في نقد القرطاجَني**، ص66.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص112.

الرّغم من النّبرة المحايدة في سرد الذّات الشّاعرة للقصّة الاجتماعيّة والخالية من كلّ وجود لأنويّتها، لكنّ مشاعر النّفور والإدانة لتلك السّلوكات بين الشّخصيّتين تبدو في المحمولات الدّلاليّة في الملفوظات، المتمظهرة عبر التّضاد النّاقد (الهناء#الشّقاء)، (غاية#مجهولة المصير)، والتّضاد السّاخر (الرّبيع# الشّتاء)، و(دلالات الضّياع#يبسم الأمير)، وعبر دلالات التّزييف (تُزخرفان، ورديّة)، هذه الآليّات اللّغويّة أسهمت في نسج تماسك الوحدة العضويّة للمقطع، والّتي تنضاف للوحدة العضويّة الموجودة بين الأسطر، وهذا المقطع يمثّل جزءً لا ينفصل عن المقاطع السّابقة في القصيدة، والّتي تشكّل مقاطعها سيرة قصصيّة لحال الإنسان في تلك السّاحة، فلا يمكن تغيير ترتيب تلك المقاطع، لكونها تحتكم إلى ترتيب قصصي مُحكم يصل في آخر مقطع من القصيدة إلى صورة شعريّة كاملة ينتهي بها التّتابع السّردي.

وهي عند "الغماري" لا ترتبط بنمط محدّد، كما رأينا عند "محمّد ناصر"؛ بل تتنوّع تمظهراتها في كلّ قصيدة تبعًا لموضوعها وثيماتها وتجربتها المختلفة، يقول من قصيدة (أُلُمُّ هواك): (من مجزوء الوافر)

وتكبُرُ فيكَ يا زَمَني المشاويرُ!/ وتمتدُّ ../ إذا ما سُدَّتِ الأبعادُ يهوِي دونَها السَّدُّ!/ على قَدَرٍ يضيءُ الوعدُ للسَّارينَ/ يا وعدُ!/ لتُورقَ فيكَ بالنّجوَى العصافيرُ/وأوتارُ الهوى مُلْدُ!/ وخابيةٌ من الأسرارِ ما وَرْدٌ؟ وما نَدُّ؟/ مشارقُ حُبِّنا البدريِّ/ بُعدٌ ما له بَعْدُ../ وحدٌّ../ ما له إلاّكِ يا أُفُقَ الهوى حَدُّ.![1]

يمثّل هذا المقطع جزءً أخيرًا من قصيدة متكوّنة من خمسة (5) مقاطع، ترتبط كلّها بديناميّة تعبيريّة شاعريّة لا يمكن التّوقّف عند قراءتها؛ بل تسير وفق تواتر قولي متسارع قائم على الارتباط الوثيق بين السّطر وما يليه، وبين المقطع والآخر على مستوى الدّلالة والتّركيب والإيقاع، ونلحظ أنّ الوحدة العضويّة القائمة في المقطع تبتدئ بدلالة الامتداد المعنوي واللّفظي لعشقه الصّوفي، والّذي لا يقف في وجهه سدٌّ، ليقف في محطّة مركزيّة متمثّلة في جوهر مضيء بوعود الوصل وهمسات النّجوى والحنوّ وبأسرار الهوى المورق، وبعد أن يأخذ عشقُهُ زادَهُ، ينطلق في رحلة أخرى ممتدّة الأبعاد، لكنّها على اتّساعها وامتدادها الزّمكاني والنّفسي والحركي، تتوقّف بكلّ تسارعها المُنطلق منذ بدء القصيدة عند أفق الهوى، وهو دمنته الخضراء الّتي فيها راحة روحه من أوجاعها، وراحة قلبه من أشواقه، وراحة عقله من الأسئلة المنفتحة والمعقّدة، والّتي طُرحت على امتداد القصيدة. وبالإضافة إلى التّرابط الدّلالي للمقطع نلفيه ملتحمًا تركيبيًّا؛ فدلالة كلّ سطر التّركيبيّة لا تكتمل إلاّ بقراءة ما يليه، فترتبط الأسطر بحروف العطف، وحروف الجرّ، وأدوات الشّرط، والاستفهام، والنّفي، والمماطلة التّركيبيّة في الأسطر الأربعة الأخيرة، كما أنّ الإيقاع التّقفوي المتناظر بين الأسطر

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوحٌ في موسم الأسرار**، ص63-64.

بواسطة حروف الرّوي: صوت الرّاء الموصول بالمدّ المُوحي بدلالة الامتداد، مع صوت الدّال المشدود والسّاكن، نسج إيقاعًا موسيقيًّا قائمًا على الثّنائيّة المُتضادّة (الامتداد#التّوقّف).

وختامًا لهذا الفصل، يمكن الوقوف على هذه النّتائج:

ـ اختلف تكوين الشّاعرين في النّشأة، والتّعليم، والثّقافة، والمشايخ، والنّشاط، والنّتاج التّأليفي، وعلى الرّغم من اشتراكهما في البعد الواسع للإسلاميّة الملتزمة، إلاّ أنّها مختلفة التّوجّهات، والأهداف، والأبعاد، وهو ما سيكون له الأثر في اختلاف شعريّتهما.

ـ نظرًا لاشتراك الشّاعرين في الظّروف التّاريخيّة من ثورة واستقلال، وما تبعهما من مراحل جذريّة، فإنّ تجربتهما الشّعريّة تشابهت في منابعها، ومؤثّراتها من أحداث ومجتمع، على الرّغم من اختلاف تكوينهما الشّخصي وطبعهما الشّعري.

ـ تأسّست قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند الشّاعرين على؛ مرتكزات فكريّة أهمّها؛ العقيدة الإسلاميّة، والالتزام والرّفض والّتي كان لها خصوصيّتها في شعريّتهما، كما اختلفت تمثّلات كلّ مرتكز بينهما، ومرتكزات فنيّة أهمّها اللّغة، والصّورة، والإيقاع، وبدت خصوصيّة الشّاعرين فيها على شكل ثنائيّات اختلفت بها شعريّتهما.

ـ تقاسم الدراسةَ الموضوعاتيّة لقصائد الشّاعرين نسقا القيم والانتماء، فجاء شعر "محمّد ناصر" وفيًّا للنّسق الأوّل؛ لأنّه يعيش الحياة الواقعيّة للفرد المسلم بكلّ دقائقها، ومنهجه الشّعري إصلاحي يغطّي جوانب الحياة العمليّة في خصوصيّتها وشموليّتها، أمّا "الغماري" فقد تقدّمت لديه نسبة نسق الانتماء، نظرًا لكونه ثائرًا تُشكّل قضايا وطنه، وأمّته العربيّة، والإسلاميّة هاجسه الدّائم، وشاغله الأوحد، بشكل جعله يسمو في شعريّته عن دقائق الحياة الشّخصيّة، والواقعيّة، ليتّحد مع رؤيته الإسلاميّة في بعديها الثّائر والصّوفي.

ـ في بناء القصيدة لديهما غلبت النّزعة الموضوعيّة على شعريّة "محمّد ناصر"؛ لمحاولتها التّجرّد من ذاتيّتها المحدودة، والوفاء للموضوع، والجماعة المنتمية إليها، بينما انتصر "الغماري" لذاتيّته فبرزت لديه الأَنَويّة، وحتّى الموضوعيّة لديه ألفينا مرجعها ذاته، ومنهجها، واتّجاهها، وأفكارها الخاصّة، أمّا من حيث الوحدة والتّفكيك فقد أبدت قصائد "الغماري" تفوّقًا؛ نظرًا لانصهارها في وحدة نفسيّة جاذبة، بينما غلبت على قصائد "محمّد ناصر" وحدة البيت لارتباط الكثير منها بالمناسبات.

الفصل الثّاني:

شعريّة العتبات

المبحث الأول: شعريّة العنوان

أوّلاً: نظام العنونة عند الشّاعرين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

ثانيًا: شعريّة البنية الصوتية

ثالثًا: شعريّة البنية الصرفيّة

رابعًا: شعريّة البنية التركيبيّة

خامسًا: وظائف العنونة

سادسًا: جماليّات العنونة

المبحث الثاني: شعريّة الإهداء

أوّلاً: نظام الإهداء عند "محمّد ناصر"وجماليّاته

ثانيًا: نظام الإهداء عند "مصطفى الغماري" وجماليّاته

الفصل الثّاني: شعريّة العتبات

كان لتحوّل الشّعر من طور الشّفاهيّة إلى مرحلة الكتابة دافعًا أساسيًّا لبروز ظاهرة العتبات النصّيّة باعتبارها مصاحبات نصيّة اشتغلت عليها الشعريّة المعاصرة، فهي تقوم بدور إنتاج نصّ موازٍ للمتن يقوم بوظائف مختلفة، قد يمهّد له، أو يشرحه، ويحاوره، أو ينأى عنه بإنتاج نصّ يختلف عن المتن، فتصبح العتبات حينها هدفًا يقدِّمُ من خلالها الشّاعر رؤيتَه، لكنّها –على الرّغم من ذلك– ومهما ارتقت شعريّتها لا يمكنها التّحرّر تمامًا من المتن النصّي، فتظلّ تلك الوشائج الرّابطة بين العتبة والمتن قائمة على الرّغم من التّفاوت بين وضوحها وغموضها.

ونظرًا لارتباط القصيدة القديمة بالشفاهيّة كان اعتمادها على «**سياق الموقف في تجلية دنيا النصّ، فوجوده في الاتّصال الشّفاهي يغني عن وجود وظائف لغويّة كثيرة**»[1]، لذا افتقدت القصيدة التّقليديّة لما توفّر في القصيدة المعاصرة من عتبات كالعنونة، ووضع الغلاف، والإهداء، والتّقديم، وغيرها من العتبات المصاحبة للمتن الشّعري، حيث غدت هذه العتبات، ومن بينها العنوان –كعتبة مُؤسِّسَة–، «**ضرورة كتابيّة، فهو بديل عن غياب سياق الموقف**»[2]، هذه العتبات، وخاصّة منها –العنوان والإهداء–، تنطوي على قدر كبير من الشعريّة على اختلاف نوع العمل الأدبي.

لذا فالاعتقاد قائم حول صعوبة قراءة النصّ الشّعري المعاصر بعيدًا عن مصاحباته النصّيّة من أجل الوصول إلى كنه النصّ وبناه السّطحيّة والعميقة، والكشف عن آليّات تشكّلها، ومرجعيّاتها، وظواهرها الجماليّة.

ومن هنا يهتمّ البحث في هذا الفصل بدراسة عتبتي العنوان والإهداء، وذلك لأسباب وجيهة أهمّها إطلاقًا أنّ هدف دراستنا الأوّلي، والنّهائي هو البحث في شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي لدى الشّاعرين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"، وما دراسة عتبتي العنوان والإهداء سوى إضاءة لنصّ موازٍ للمتن يقوم بتسهيل عمليّة الولوج إلى عمق خطاب شعر الاتّجاه الإسلامي لديهما، ويعود اقتصارنا على العتبتين نظرًا لتعالقهما المباشر بالمتن النصّي مقارنة ببقيّة العتبات مثل: الغلاف واللّون، ولأنّ في نسج العتبتين يولي الشّاعران أهميّة للجانب الجمالي الشّعري مقارنة بعتبة التّصدير، والمقدّمة، والهوامش، والتّذييلات.

وعليه نطرح الإشكاليّات الآتية: ما هي الظّواهر الحاضرة المُشكّلة لشعريّة العنونة، والإهداء لدى الشّاعرين؟ هل كانت العتبتان خطابًا موازيًا قائمًا بذاته ينفصل عن المتن، أم أنّه يتعالق معه بصلات متينة؟ ما هي الافتراضات الّتي بإمكان دراسة عتبتي العنوان والإهداء تقديمها كتصوّر أوّلي عن شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي لدى الشّاعرين؟

---

[1] حمدي النّورج، **السّخريّة واللّقطة السّحريّة (دراسة نقديّة لأعمال الكاتب عمر طاهر)**، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة–مصر، ط: 2015، ص58.

[2] محمّد فكري الجزّار، **العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة–مصر، ط: 1998، ص45.

ونشير بداية إلى أنّ المنهجيّة المُتّبعة في اختيار العناصر المدروسة في شعريّة العنونة قائمة على أساسين؛ أوّلاً: دراسة الظّواهر البارزة والمشكّلة لشعريّة العنونة لديهما وهو المنطقي في أيّة دراسة بحثيّة، وثانيًا: دراسة العناصر الّتي تتعالق مع شعريّة المتن والّتي قد تنبئ بافتراضات يمكن التّأكّد منها لاحقًا لدى الانتقال إلى دراسة متن القصائد، وهو الّذي يبرّر دراسة شعريّة الحضور لعناصر معيّنة، وفي المقابل دراسة شعريّة الغياب لعناصر أخرى.

المبحث الأوّل: شعريّة العنوان

يُعتبر العنوان العتبة الأولى الّتي يلج من خلالها المتلقّي إلى داخل النصّ، فهو بدايته القائمة بفعل تحريضي لإقامة علاقة معه، وقد ازدادت أهميّته في الشّعريّة المعاصرة لما ينهض به من وظائف فاعلة ودلالات جماليّة، فقلّما يتجاوزه ناقد باعتباره أداة إجرائيّة للمقاربة الشعريّة للنصّ.

ويعرّفه "ليوهوك" بكونه: «**مجموع العلامات اللّسانيّة (كلمات مفردة، جمل، نصّ) الّتي يمكن أن تُدرج على رأس نصّ لتحدّده وتدلّ على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود**»[1]، وهو تعريف شامل لاستغراقه الوظائف الثّلاث الأكثر أهميّة من وظائف العنوان، أوّلها وظيفة أيقونيّة متمثّلة في تحديد النصّ (المتن)، وثانيها وظيفة دلاليّة متمثّلة في حصر الدلالة وإشكاليّاتها، وثالثها وظيفة تداوليّة تتمثّل في إغراء وجذب المتلقّي لقراءة النصّ.

لذا فإنّ فعل القراءة لعتبة العنونة ينظر إلى العنوان بوصفه «**مفتاحا إجرائيًّا في التّعامل مع النصّ في بعديه الدّلالي والرّمزي**»[2]، حيث تتيح بنيته التّشكيليّة فضاءً للقراءة والتّأويل بما تحمله من دلالات ورؤى، وإسقاطات هذه الأخيرة وظلالها في المتن الشّعري، لذا فإنّ الكشف عن التّعالق بين المستويين يُعدّ وجهًا من أوجه الكشف عن شعريّة المتن الشّعري، كما أنّ بُنَى التّشاكل والتّباين الّتي تحملها العناوين خاضعة لمستوى الشّاعر وإدراكه العميق لقيمة المفردة التّعبيريّة في انفرادها وتركيبها وكذا لقدرته على شحنها وتكثيفها لتعبّر عن رؤاه الشعريّة الإبداعيّة.

ولا نبالغ حين نقول إنّ المتن النصّي الشّعري هو ما يعطي للعنوان سلطته الجماليّة وأبعاده المختلفة انطلاقًا من أنّ النصّ فضاء لبسط المعاني وشحن الإيحاءات الّتي تتكثّف في عتبة العنوان ليصبح هذا الأخير هو السّبيل المُغري للوصول إليها، فهي علاقة تبادليّة بين المكوّنين، لذا ستأخذ دراستنا لعتبة العنونة المساحة الأوسع انطلاقًا من الأهميّة المُشار إليها آنفًا.

---

[1] عبد القادر رحيم، **العنوان في النصّ الإبداعي (أهميّته وأنواعه)**، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة-الجزائر، ع2-3، جانفي-جوان 2008، ص21، يُنظر:

Leo.H. Hoek, **La marque du titre (dispositifs Sémiotiques d'une pratique textuelle)**, mouton éditeur, Paris-France, 1981, p17.

[2] جميل حمداوي، **السّيميوطيقا والعنونة**، مجلّة عالم الفكر، ع3، 1997، ص97. نقلاً عن: عبد الرّحمن طنكول، **خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية (مجنون الألم)**، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، فاس-المغرب، ع9، 1987م.

وللوقوف على شعريّة العنونة لدى الشّاعرين نبحث بداية في نظام العنونة لأجل الإحاطة بالأسس الأوّليّة للكتابة الشّعريّة لديهما، وبعدها نلج مباشرة إلى العمق البنيوي للعنونة، والّذي يتمثّل في الصّوت كمكوّن أوّلي، لننتقل إلى البنية الصرفيّة، وتليها البنية التّركيبيّة، ونهاية بدراسة وظائف العنونة وجماليّاتها لديهما.

أوّلاً: نظام العنونة عند الشّاعرين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

يُفترضُ بالمقاربة الإحصائيّة لشعريّة العنوان عند "محمد ناصر" و"مصطفى الغماري" أن تقدّم فرصة إنجاز تصوّر موضوعي لبنائيّته، وجماليّته في قصيدة الاتجاه الإسلامي الجزائري المعاصر، لذا سنمهّد لذلك –كخطوة مبدئيّة– بالوقوف على نظام العنونة لديهما.

وفي هذا المقام نتساءل؛ كيف اختار الشّاعران عناوينهما، وكيف كانت منهجيّة وضعها؟ هل سلكا سبيل الإطالة أم الإيجاز؟ ما هي العلاقات الّتي تربط عناوين الدّواوين بعناوين القصائد، هل أظهر الشّاعران الملابسات السّياقيّة لكتابة أشعارهما؟ هل أظهر الشّاعران عناية فنيّة تجديديّة بعنونتهما؟

1_ عدد القصائد في الدّواوين:

نشير هنا إلى عدد القصائد في دواوين الشّاعرين لنقف على سيرورة النّتاج الشّعري لديهما قبل الولوج إلى عمق نظام عنونتهما، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
اسم الدّيوان	عدد القصائد	اسم الدّيوان	عدد القصائد
أغنيات النّخيل	33 قصيدة	أغنيات الورد والنّار	21 قصيدة
في رحاب الله	20 قصيدة	عرس في مأتم الحجّاج	14 قصيدة
ألحان وأشجان	18 قصيدة	حديث الشّمس والذّاكرة	18 قصيدة
الخافق الصّادق	38 قصيدة	قراءة في آية السّيف	17 قصيدة
بعد الغسق يأتي الفلق	61 قصيدة	بوح في موسم الأسرار	18 قصيدة
		براءة أرجوزة الأحزاب	3 قصائد
		أيّها الألم	27 قصيدة
		الهجرتان	قصيدة واحدة
		قصائد منتفضة	7 قصائد

تتوزّع القصائد عند "محمّد ناصر" على دواوينه الخمسة (5) بشكل متقارب ففجّر شعريّته لأوّل مرّة في ديوان (أغنيات النخيل) بثلاث وثلاثين (33) قصيدة، وقد يدلّنا هذا الرقم من القصائد الذي جاء متفوّقًا في العدد

على ديوانيه اللاحقين (في رحاب الله) و(ألحان وأشجان)، على رغبة الشّاعر الجارفة في إعلان شاعريّته الّتي تلكّأ[1] ردحًا من الزّمن في نشرها وإخراجها للمتلقّي، هذا النّزوع يعاوده في ديوانيه الأخيرين؛ (الخافق الصادق) و(بعد الغسق يأتي الفلق).

أمّا "الغماري" وقفنا على تفاوت كبير من حيث عدد القصائد في كلّ ديوان، وعدد الأبيات في كلّ قصيدة فهو لا يجعل لنفسه ضابطًا في نشر دواوينه لغزارة نتاجه الشعري، ولا يهتمّ للكمّ بخلاف "محمّد ناصر"، كما أنّ هذا الاختلاف يعود إلى طبيعة الشّاعرين من حيث كميّة النّتاج الشّعري؛ فأكثر عدد من القصائد وهو سبع وعشرون (27) كان في ديوان (أيّها الألم) الّذي أصدره مؤخّرا، وأقلّ عدد هو مطوّلته (الهجرتان) الّتي خصّص لها إصدارًا شعريًّا منفردًا، فنظرًا لنتاجه الشّعري الكثيف لا يعتدّ "الغماري" بما تحوي دواوينه الّتي صدر أغلبها في سنوات متقاربة، فلا تمضي سنتان أو ثلاث دون صدور ديوان أو مطوّلة، فهو غزير الإنتاج ويختار القصائد الّتي كتبها في مدّة معيّنة قد تكون سابقة أو حاضرة من عدّة قصائد[2] والّتي تكون مرتبطة غالبًا بمسار ما أو أحداث عاصرها الشّاعر، فقصائده تسافر في كلّ أنحاء العالم الإسلامي لتحكي مآسيه ومفاخره، فنلحظ أنّ لكلّ ديوان موضوعه الخاصّ الّذي تدور القصائد في فلكه.

2ـ عنونة الدّواوين:

لدى تفحصنا لدواوين "محمد ناصر" الخمسة، والتي تحمل بين ثناياها عددا من العناوين، نرى أنه من بين خمسة (5) دواوين اختار عنوانًا مختلفا عن عنوانات قصائده في أربعة (4) دواوين هي (أغنيات النخيل)، و(ألحان وأشجان)، و(الخافق الصادق)، و(بعد الغسق يأتي الفلق)، وفي ذلك دلالة على أن الشاعر لم يكن عاجزًا عن توليد عناوين جديدة، كما أنّ تسمية ديوانه (في رحاب الله) باسم إحدى قصائده ليس عجزًا وإنّما تنم عن رؤية للشّاعر، فبعد أن ترسّخت شعريّته بديوانه الأوّل (أغنيات النخيل) لم يعد عبء وضع عنوان للدّيوان يقلقه، أو قد يكون هذا الفعل من ترسّبات الشّعر التّقليدي.

أمّا "مصطفى الغماري" فلدى النّظر في مذهب العنونة عنده تستوقفنا ظاهرة قمينة بالوقوف عندها، ألا وهي أنّ خمسة عناوين في دواوينه من بين دواوينه التّسعة وهي (عرس في مأتم الحجّاج)، و(حديث الشّمس والذّاكرة)، و(قراءة في آية السّيف)، و(براءة أرجوزة الأحزاب)، و(الهجرتان) هي في الأصل عناوين لقصائد فيها، وكان عنوانٌ سادسٌ (أغنيات الورد والنّار) يقارب لحدّ كبير عنوان إحدى قصائده (يا وردة النّار)، فاتّفقت رؤية الشّاعر أن ترتقي هذه العناوين فضاء العنونة للدّيوان؛ وهو ما يدفعنا للتّساؤل عن أسباب هذا التّوجّه، فلم يكن "الغماري" ليعجز عن خلق عناوين أخرى لدواوينه تلخّص أو تحاور الاتّجاه التّعبيري لهذا الدّيوان أو غيره، بما لديه

---

[1] كما أشار لذلك في تقديم ديوانه (أغنيات النخيل)، يُنظر: محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص22.

[2] مكالمة هاتفيّة مع الشّاعر بتاريخ: 28 ديسمبر 2018، و4 جانفي 2019.

من قدرات فكريّة ولسانيّة متمكّنة وغنيّة تحلّل الواقع وتحيط باتّجاهاته وتناقضاته.

أكان "الغماري" بهذا الفعل منجذبًا إلى قصيدة ويرى فيها تميّزه الشّعري بأن يجعلها تعتلي منصّة العنونة في الدّيوان؛ ويصبح من خلالها هذا العنوان نافذة المتلقّي لهذا الدّيوان؟ أم أنّ اختياره لهذا العنوان عائد لكونه يلخّص الأنساق النظميّة والتّعبيريّة المتواترة في هذا الدّيوان؛ بأن يصبح هذا العنوان دالاً على أنساق الدّيوان ككلّ؟ أو أنّ "الغماري" يحاول بهذه الممارسة صنع تفرّده الشّعري؟ وهو المُستبعد لكون هذه الممارسة سُبِقَ إليها الشّاعر ممّن سلفه من الشّعراء، بل إنّها قد تكون من سمات التّقليد لديه.

وهذا الرّسم الّذي انتهجه الشّاعر يتراءى في أشكال متغايرة، فترتيب (القصيدة–العنوان) يتغيّر من ديوان إلى آخر، فهو في ديوان (عرس في مأتم الحجّاج) يتصدّر الدّيوان، وكأنّه بذلك يوطّئ لقصائد الدّيوان اللاّحقة بهذه القصيدة، ويسعى إلى جذب اهتمام القارئ، بينما توسّطت الدّيوان فوردت في المرتبة الحادية عشرة في (حديث الشّمس والذّاكرة)، لتنسحب إلى آخر الدّيوان في المرتبة الثّانية عشرة في (قراءة في آية السّيف)، وكأنّ الشاعر بعد أن صنع له اسمًا ومكانةً شعريّة راسخة في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة لم يعد يحمل همّ جذب متلقّيه بعد أن اطمأنّ إلى ذيوع شعره واشتغال السّاحة النّقديّة به، وكأنّه بذلك يسعى إلى جعل متلقّيه ينشغل بكلّ القصائد على حدّ سواء من المُدارسة.

لكن تعود هذه الإستراتيجيّة في ديوان (براءة أرجوزة الأحزاب) ليتصدّر عنوان الدّيوان، في قصيدتيه الأولى والثّانية (براءة)، (أرجوزة الأحزاب)، فكان أن قام الشّاعر بدمج العنوانين في عنوان واحد، وكأنّه بذلك يقدّم رسالة إلى القارئ على أهميّة القصيدتين.

3ـ العناوين الدّاخليّة:

إذا انتقلنا إلى عنونة القصائد داخل الدّيوان نجد اختلاف منهجي الشّاعرين؛ والجدول الآتي يوضّح ذلك:

منهج وضع العنوان	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
العنوان مطابق تمامًا لمفردة أو عبارة من النص	45	% 26,47	72	% 57,14
العنوان مقتبس من مفردات متفرّقة أو من مرادفات لها	54	% 31,76	9	% 7,14
نسج العنوان انطلاقًا من الاستضاءة بالدّلالة العامّة لموضوع النصّ	58	% 34,12	22	% 17,46
عناوين تُظهر الابتكار والإبداع وبعض التّأمّل والفنيّة	13	% 7,65	23	% 18,26

نجد الشّاعرين ظلاّ متمسّكين بتقاليد ما قبل الحداثة في تجربتهما بأن ينتقيا لعنوان قصيدتهما أحيانًا مفردةً ما أو أكثر وغالبًا عبارة من شطر بيت أو جملة بارزة من القصيدة عينها أو غيرها، فإذا عدنا إلى جيل الشّعر الجزائري الحديث في النصف الأوّل من القرن العشرين ألفينا هذا التقليد متواترًا في جلّ قصائد الشّعراء حيث كانوا يعنونون

قصائدهم بما يتعالق مع ألفاظها ومناسبتها، وهما لم يحاولا الخروج من هذا الثوب.

ونسبة أكثر من النصف من العنونة المطابقة أو المقتبسة لديهما تُظْهِرُ عدم عنايتهما بفنيّة العنوان؛ فحتّى تلك القصائد التي كانت على مستوى عالٍ من الشعريّة مثل قصيدة "ناصر" (في ساحة الأمير) لم يحاول الشاعر الابتكار في عنونتها، ونشير كذلك إلى أنّ عنوان الدّيوان ككلّ نجده يتردّد داخل القصائد بألفاظه المطابقة، أو بمرادفاته، أو بتصريفاته المختلفة فعلى الرّغم من أنّها لم تكن من عناوين القصيدة إلا أنها من وحي القصائد ومن مفرداتها.

ونلحظ بعض التّطوّر في آليّة العنونة لدى "محمّد ناصر" ففي حين نجد في ديوانه الأوّل (أغنيات النخيل) نسبة عالية باثنين وعشرين (22) قصيدة من بين ثلاث وثلاثين (33) كان العنوان فيها شبه مطابق لإحدى عبارات النصّ، نجد أنّ الشّاعر يحاول التّخلّص من هذه الممارسة في دواوينه اللاّحقة، ففي ديوان (في رحاب الله) نجد ثلاث (3) قصائد فقط كانت مطابقة لعبارة في النصّ، وفي ديوان (ألحان وأشجان) أربع (4) قصائد من ثمان عشرة (18) كانت مطابقة تمامًا لعبارة في النصّ، أما في ديوانيه (الخافق الصّادق) و(بعد الغسق يأتي الفلق) تعود هذه الممارسة بوضوح فكأنّ الشاعر لم تقنعه الحداثة، أو أنّه رأى نفسه ليس من جيلها فلم يحاول تمثّلها والانغماس فيها، كما أنّ هذه الخِصّيصة تؤيّد اتّجاه الوضوح والصّدق الّذي صنعه الشّاعر لاتّجاهه الشّعري فلم يحاول الخروج عن هذا المسار.

ونلفي ظاهرة مختلفة في عنونة "الغماري" وهي أن يرد عنوان قصيدة ما، أو ديوان في قصائده الأخرى وفي دواوين مختلفة، فيتكرّر أحيانًا بصورته المُطابقة، وقد يعكس هذا الاتّجاه أمران:

أولاهما: عناية الشّاعر المتواضعة بعنونة قصائده ودواوينه[1] فاهتمامه الأكبر مُنصبّ على شعريّة باطن النصّ الشّعري لا عتباته (عنوان، غلاف...إلخ)، **وثانيهما:** ينبئ هذا الفعل بظاهرة ستتحقّق الدّراسة من رسوخها أو عدمه في شعريّة "الغماري" وهي ظاهرة التّكرار اللاّفت، والّذي قد يميل إلى الإبداع والجماليّة أو الفجاجة.

فعلى الرّغم من حداثة العنونة عند "الغماري" بما تحويه من ترميز، ومفارقة، وانزياح[2]، إلاّ أنّ الشّاعر اكتفى -غالبًا- بأخذ العناوين من مفردات القصائد وعباراتها بنسبة (57,14%)، وهو أمر يُثير التّساؤل، هل كان عاجزًا عن توليد عنونة قصائده؟ أم أنّه رأى في إحدى عبارات قصيدته التّميّز والشّعريّة؟ أو أنّ هذه المفردة تلخّص اتّجاه القصيدة ككلّ؟ هل يعود ذلك لظاهرة التّكرار في شعريّته؟ لكون عناوينه تتقارب في مفرداتها فهناك مجموعة من الدّوال تتكرّر في أغلب عناوينه لعلّ أهمّها (الورد، العشق، النّار، أغنية، سفر) فهي تتكرّر بجذرها، وبمختلف

---

[1] ورد ذلك في مكالمة هاتفيّة مع الشّاعر بتاريخ 24 مارس 2019.

[2] **الرّمز:** ذو بعدين؛ لغوي يحيل دائمًا على شيء آخر، وغير لغوي واضح وضوح البعد اللّغوي، ودلالته الثّانويّة هي الوسيلة المُثلى للدّنوّ من معنى المعنى. يُنظر: بول ريكور، **نظريّة التّأويل (الخطاب وفائض المعنى)**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط2: 2006، ص95، 102. **والانزياح:** هو الخروج باللّغة من الاستعمال العادي المألوف إلى لغة جديدة. **والمفارقة:** هي تضاد وتناقض دال على معنى خفي. يُنظر إلى تعريف الانزياح والمفارقة في الفصل الثالث (شعرية اللغة)، ص232، 255.

تصريفاتها في عنونته، ولعلّنا نستثني الافتراض الأوّل فـــ"الغماري" تشهد قصائده بتمكّنه اللّغوي وثراء معجمه، فيغلب على عنونته التّفرّد بما تحويه من ترميز يثير شهيّة القارئ والنّاقد ويفتح الآفاق أمامه للتّأويل من مثل (الجرح البلسم)، (يا حادي الغول)، على أنّه وردت عناوين تؤيّد الافتراض الثّالث المتمثّل في اعتباره لعنوان القصيدة المُختار كعنوان لديوانه وموضوعها بؤرة تتمركز فيها دلالات بقيّة القصائد، ويعود احتفاؤه بها لتمثيلها أساسًا موضوعيًّا وفنيًّا في عمارة قصائد ديوانه، من مثل (الحبّ والخلد)، (الحقّ والسّيف).

إلاّ أنّ ما يميّز عنونة "الغماري" تفوّق عدد العناوين الّتي أبدع في عنونتها من خلال مفارقتها وانزياحها -على الرّغم من أنّ خمسة عشر (15) عنوانًا منها ينتمي إلى آليّة المطابقة والاقتباس-، والّتي تزيد نسبتها لديه عمّا عند "ناصر"، وهو ما يعكس مستوى التّرميز والتّغريب، والّذي يُعتبر من سمات الشّعريّة المعاصرة لكونها تحيل على مساحات تأويليّة أرحب.

4_ العناوين الفرعيّة (معلومات القصيدة):

احتوت دواوين الشّاعرين على العدد نفسه من القصائد والعناوين، فلم يكونا ليتركا قصيدة بدون اسم، فباعتبار العنوان بطاقة هويّة في القصيدة المعاصرة، فلم تكن قصيدة الاتّجاه الإسلامي لديهما لتشذّ عن هذا المسلك الفنّي، وهما الشّاعران والنّاقدان المتبصّران[1]، وباستثناء قصيدة (من حرّك الوترا أو نعمة الإخوان)[2] عند "محمّد ناصر"، ومطوّلة (الهجرتان) عند "الغماري"، والّتي كان عنوان الدّيوان نفسه عنوانًا للمطوّلة، وكذا مجيئها بعنوانين أحدهما؛ رئيسي (الهجرتان)، والآخر فرعي (هذان خصمان..! أو الهجرة إلى الحبشة)، لا نجد أكثر من عنوان للقصيدة الواحدة، رُبّما رغبة منهما في عدم تشتيت الدّلالة بين عدّة عناوين، ورغبة في جعل العنوان الواحد بؤرة تطلّ منها الدّلالة الكليّة للقصيدة.

على أنّنا نعثر عند "محمّد ناصر" على تعريفات بمناسبات القصائد، فلا تكاد تخلو قصيدة من تعريف جانبي بسبب أو مناسبة كتابتها، بأن يُكْتَبَ أسفل العنوان غالبًا أو في الهامش في بعض المواضع، والجدول الآتي يوضّح ذلك[3]:

---

[1] للغماري مؤلّفات نقديّة نذكر منها: أشباه مختلفات، في النقد والتّحقيق، بين النقد والأدب (مخطوط)، نقد الموسوعة الميسرة.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص73.

[3] قد يبدو التصنيف غير مستند إلى طبيعة واحدة، أي يُحتمل أن يجتمع اثنان أو أكثر في قصيدة واحدة؛ لكن ضابط التصنيف هو القصيدة ذاتها وعندما يجتمع صنفين أُغلّبُ ما توحي به القصيدة وتقوله، فإذا كان الغالب على القصيدة صدقها الشعوري الانفعالي فحتى لو ذكر لها مناسبة أُدرجها ضمن الدافع الشعوري مثل قصيدة (في رثاء إبراهيم القرادي)، ولم يوح حضور التصنيفات في تسلسل دواوينه باتجاه واضح فيها؛ ذلك أنها حضرت في دواوينه بنسب تُعدُّ متقاربة كالآتي: أغنيات النخيل (12، 3، 4، 14)، في رحاب الله (10، 0، 0، 10)، ألحان وأشجان (2، 1، 0، 15)، الخافق الصادق (10، 2، 5، 21)، بعد الغسق يأتي الفلق (8، 8، 22، 23).

ظروف كتابة القصيدة	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
مناسبة كتابتها	42	% 24,70		
مُهداة إلى شخص أو مؤسّسة أو بلد	14	% 08,23	12	% 09,52
بدون معلومة	31	% 18,23	114	% 90,47
سبب الكتابة شخصي شعوري انفعالي تلقائي	83	% 48,82		

مجيء ثلاث وثمانون (83) قصيدة بما يُقارب النّصف بدافع كتابة شخصيّ شعوريّ وانفعاليّ تلقائيّ مَحْضٍ قد ينفي بعض الآراء التي تجعل من "محمد ناصر" شاعرًا تقليديًّا[1]، أمّا "الغماري" لم يقيّد نفسه بضرورة كتابة معلومات عن كلّ قصيدة، بخلاف اثني عشرة (12) قصيدة كان من بينها تسع (9) قصائد مُهداة إلى شهداء من أماكن مختلفة من العالم الإسلامي جاهدوا وقُتلوا في سبيل الله، وقصيدة أهداها الشّاعر للأمّة الألمانيّة بمناسبة وحدتها بعنوان (إلى القُمامة حتّى القيامة)[2]، وقصيدتان مهداتان لشخصيّتين واحدة على سبيل المدح والتأبين والأخرى على سبيل الهجاء.

ولعلّنا نقف هنا على اختلاف بين الشّاعرين؛ فـــ"محمّد ناصر" جلّ قصائده كانت مُهداة إلى أشخاص أحياء من محيطه على خلاف "الغماري" الّذي كانت مُهداة إلى شهداء، ولعلّنا نفسّر ذلك بكون شعر الأوّل كان مُواكبًا للحياة الواقعيّة في دقائقها الصّغيرة وقضاياها الكبرى، بينما كرّس الثّاني شعره لقضايا أمّته الكُبرى فلا نعثر على أثر لحياته الشّخصيّة الذّاتيّة؛ فقصائده تتّخذ منحى مُحدّدًا، ألا وهو قضايا الكفاح والجهاد والتّحرّر والرّفض ومشاعر الغربة والأسى، ومناجاة الحبّ الإلهي.

5_ عدد مفردات العنوان:

قد يكون لعدد مفردات العنوان دلالة على خصوصيّة نظام العنونة لدى الشّاعرين، وربّما على شعريّة العنونة، أو قد يقدّم افتراضات حول شعريّتهما بشكل عام، ونبسط ذلك ضمن الجدول الآتي:

عدد مفردات العنوان	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
مفردة واحدة (01)	06	% 3,40	20	% 14,70
مفردتان (02)	53	% 30,11	52	% 38,23
ثلاث (03) مفردات	57	% 32,38	34	% 25,00
أربع (04) مفردات	24	% 13,63	26	% 19,11

[1] يُنظر، دراسة يوسف وغليسي، **لغة الشّعر الجزائر المعاصر (1970–1990)**، ص48، فأورده ضمن شعراء التّشكيل التّقليدي.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص71.

خمس (05) مفردات	24	% 13,63	02	% 1,47
ست (06) مفردات	08	% 4,54	02	% 1,47
سبع (07) مفردات	01	% 0,56		
ثمان (08) مفردات	01	% 0,56		
تسع (09) مفردات	01	% 0,56		
أربع عشرة (14) مفردة	01	% 0,56		

نلاحظ على عناوين الدّواوين والقصائد عند "محمّد ناصر" أنّها تضمّ فقط ستة (6) عناوين جاءت مفردة واحدة من بين مئة وستّة وسبعين (176 عنوانًا)، وهو أمر يستدعي الوقوف عنده، فإذا كان مجيء العنوان مفردة واحدة أمرا يغلب على الشعرية المعاصرة، فإنّ شبه انعدامها في قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمد ناصر" يعتبر انزياحًا عنها، وقد يُفسر هذا الأمر بميل الشاعر إلى الوضوح ويَعْضُدُ ذلك عدد العناوين التي كانت بمفردتين وبثلاث (3) مفردات، والقصائد الّتي حوت عناوينها من أربع (4) مفردات إلى أربع عشرة (14) مفردة قد تعكس سمة في شعر "محمد ناصر" الإسلامي لأنّه من النّادر وجود عنوان قصيدة معاصرة يتألّف من أربع عشرة (14) مفردة، فالشّاعر يصرّ بذلك على أن لا يقلّد غيره ولا أن يغرق في موجات الحداثة.

وفي عنونة "الغماري" نجد لديه عشرين (20) عنوانًا جاء بمفردة واحدة من بين (136)[1] عنوانًا، وهي نسبة تزيد عمّا وجدناه في عنونة "محمّد ناصر"، وهو ما يتوافق مع اتّجاه الشّعريّة المُعاصرة الّتي تميل إلى التّكثيف والاقتصاد اللّغوي، كما ينبئ ذلك باتّجاه شعريّته نحو الغموض، ويؤيّد ذلك مجيء اثنان وخمسون (52) عنوانًا بمفردتين يعتمد تركيبها في غالبيّتها على الانزياح، ومن خلال الجدول نلحظ أنّه كلّما زاد عدد المفردات كلّما نقص عدد العناوين في شعريّة "الغماري" ما يدلّ على احتفائه بالتّكثيف والإيجاز بما يسمح للمتلقّي بالتّأويل.

وهي بذلك تختلف عن عنونة "محمّد ناصر" ولكنّها لا تخالف الشّعريّة المعاصرة الّتي يغلب عليها التّركيز الدّلالي بمفردات أقلّ، لذا يتواتر لديه (العنوان–المفردة) أو (العنوان–المفردتان)، لكن "الغماري" صنع خصوصيّته في هذا السّياق، فعلى الرّغم من تقارب هذه النّسب، إلاّ أنّ العنوان بثلاث (3) مفردات وأربع (4) مفردات كان حضوره بارزًا، فإذا كانت العنونة عند "محمّد ناصر" تسلك سبيل الوضوح بإطالة العناوين وتفصيلها، فإنّها عند "الغماري" تجمع شتات القصائد، واتّجاهاتها التّعبيريّة المتنافرة، والمتوائمة، والمتضادّة غالبًا، في عنونة تسعى إلى التّركيز الدّلالي وبعدد مفردات أقلّ، لكنّ شغف المعنى وهدف القصيدة يغالبها ممّا أسفر عن هذه النّسب السّالفة.

ثانيًا: شعريّة البنية الصوتية

إذا كانت بداية الشعر الأولى هي التّرانيم، وقوام الشّعر هو النّغميّة الّتي تميّزه عن النّثر، فكان من البديهي أن

[1] العدد 136 يشير إلى عدد عناوين القصائد (126) مضافا إليها عدد عناوين الدواوين (9) + العنوان الإضافي.

يرتكز على الصوت، باعتباره من أبرز الخصائص الّتي يعتبر اللعب عليها من ميزات الشعر غالبًا، مقارنة بغيره من النّصوص، وقد «**أدرك اللّغويّون قيمة الصوت فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم، وتلبية رغباتهم وإيصال أفكارهم، لذلك أخذ الصّوت حظًّا وفيرًا من الدّراسات الأدبيّة باعتباره يحدّد الملامح الأدبيّة والخصائص الأسلوبيّة**»[1]، لذا غالبًا لا تستغني الدّراسات النّقديّة المعاصرة عن دراسته.

ولبيان شعريّة هذه البنية نتساءل: كيف كان تواتر الأصوات من حيث صفاتها؟ وما هي الدّلالات الّتي سجّلت الصّفات تواترها لأجلها؟ وما هي الأصوات الّتي سجّلت انزياحها الحضوري وما الأغراض الّتي وردت لبيانها؟ وكيف كان للانزياح الغيابي للأصوات دوره في رسم مدلولات مختلفة؟ وما هي الصوائت والمقاطع الصّوتيّة الّتي حقّقت انزياحًا حضوريًّا؟ وما هي الدّلالات والمشاعر الّتي حضرت لترجمتها والبوح بها؟ وكيف شكّل الانزياح الغيابي للصّوائت والمقاطع الصّوتيّة ملمحًا دلاليًّا مغايرًا؟

1_ الأصوات:

_ الصّوامت:

وتقوم هذه الفعاليّة للصّوت على مجموعة من سمات يتميّز بها كلّ حرف، والّتي من خلالها صنّفها العلماء إلى مجموعات، والحروف حسب أصواتها -كما يقول "الزّمخشري"-: «**تنقسم إلى المجهورة والمهموسة والشّديدة والرّخوة وما بين الشّديدة والرّخوة والمُطْبَقَة والمُنْفَتِحَة والمُسْتَعْلِيَة والمُنْخَفِضَة...**»[2]، وعليه فصفات الأصوات كثيرة ومتشعّبة وسيقتصر البحث على ثنائيّتي (الجهر-الهمس) و(الشدّة-الرّخاوة).

- **الأصوات المجهورة والمهموسة:**

وجدت الدّراسة الإحصائيّة لعناوين قصائد "محمد ناصر" حضور صفة الهمس بنسبة (26,72%)، وهي نسبة تفوق النسبة الطّبيعيّة لصفة الهمس في اللّغة العربيّة، كما حدّدها "إبراهيم أنيس" المقدّرة بـــ(20%)[3]، فإذا أخذنا العنوان: (كيف أنساك حبيبي)[4]، نلحظ تواتر أصوات الهمس (الكاف، والسّين، والفاء، والحاء) وفي غيرها من العناوين، ونورد نسب الهمس والجهر لديهما في ما يلي:

---

[1] علي خضري وآخرون، **الظّواهر الأسلوبيّة وتأثيرها الإيحائي على قصيدة (أنشودة التّحرير) لعبد الرّحيم محمود**، مجلّة الجمعيّة الإيرانيّة للّغة العربيّة وآدابها (فصليّة علميّة محكّمة)، ع45، شتاء 1396هـــ-2018م، ص43. نقلاً عن: كمال بشر، **دراسات في علم اللّغة**، دار المعارف، مصر، ط2: 1971م.

[2] محمود بن عمر الزّمخشري، **المفصّل في علم العربيّة**، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط2، (د.ت.ط)، ص394.

[3] ينظر، إبراهيم أنيس، **الأصوات اللّغويّة**، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة-مصر، ط5: 1975، ص23.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص64.

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		النسبة الطّبيعيّة في اللّغة العربيّة
الأصوات المجهورة[1]	496	% 73,28	839	% 74,19	% 80
الأصوات المهموسة[2]	1360	% 26,72	292	% 25,81	% 20

بالنسبة لعنونة "الغماري"، على الرّغم من حضور نسبة الهمس في عنونته بـــ(25,81%)، إلاّ أنّها تقلّ قليلاً عن نسبتها في عنونة "محمّد ناصر"، هذا التّفاوت له ما يفسّره في كلا العنونتين بذلك التّمايز بينهما؛ فعنونة "الغماري" مقارنة بعنونة "ناصر" يغلب عليها النبرة الغاضبة المنتفضة على جلّها، فطبيعيّ أن يتأخّر الهمس قليلاً ليفسح المجال للجهر، فعنونة "الغماري" تستمدّ من أصوات الجهر إمكاناتها في التّفجير والإفصاح والتّأكيد، ويؤيّد هذا الرّأي انشغال عنونة "الغماري" بالقضايا الكبرى، كما أنّ ذاتيتها ليست من الطّبيعة المسالمة الهادئة.

ووقفنا على العديد من العنوانات الّتي تخلو من الهمس على نقيض ما ألفينا عند "محمّد ناصر" الّذي نكاد لا نعثر على عنوان خالٍ من الهمس نورد منها: (إلى الغرباء)[3]، والعنوانات الّتي وردت فيها صفة الهمس كانت تتدافع معها وتُزاحمها أصوات الجهر، كما في العنوانات الآتية: (رفض في مسافة العشق)، و(أغنيات الورد والنّار)، و(قتلوك) [4]، ولعلّنا نلحظ ذلك الامتزاج والتّقابل بين ثنائيّتي (الجهر [القوّة] – الهمس [اللّين])، وكأنّ هذه العنونة ترفض أن يتبدّى لينها بغير لبوس الجهر، فالعشق هنا عشق رافض، والأغاني ليست للورود فقط، بل للانتفاضة والجهاد، والرّثاء ليس قرين الألم فحسب، بل رثاء ثريٌّ يستعير نار الثّورات في البكاء والنّوح والتّمرّد.

- **الأصوات الشديدة والرخوة والمتوسطة:**

نورد في الجدول الآتي نسبها لديهما:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		نسبتها في اللّغة العربيّة[5]
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة	النّسبة
الأصوات الشّديدة[6]	626	% 33,72	375	% 33,15	% 26,9
الأصوات الرّخوة[7]	380	% 20,48	246	% 21,75	% 19,6

---

(1) ثمانية عشر (18) صوتًا: أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي.

(2) هي المجموعة في قولهم ستشحثك خصفه. يُنظر: الزّمخشري، **المفصّل في علم العربيّة**، ص394-395.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص117.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص93.

(5) تمّ استخلاصها من نظريّة الشّيوع كما أوردها إبراهيم أنيس. وهي تعني أنّ الأصوات الّتي يشيع تداولها في الاستعمال، تكون أكثر عرضة للتّطوّر من غيرها، وقد أحصى إبراهيم أنيس الأصوات في عشرات من صفحات القرآن الكريم باعتباره أصدق الأساليب العربيّة، وقدّم نسبة لكلّ صوت تمثّل نسبة شيوعه في الكلام. يُنظر: **الأصوات اللّغويّة**، ص169-171.

(6) وهي المجموعة في قولهم: (أجدت طبقك). ينظر: كمال بشر، **علم الأصوات**، دار غريب، القاهرة-مصر، ط: 2000، ص313.

(7) وهي ثلاثة عشر حرفًا: (ف، ث، د، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، هـــ). ينظر: نفسه، ص297.

الأصوات المتوسّطة[1]	850	% 45,80	510	% 45,10	% 53,5

نجد حضور الأصوات المتوسّطة عند الشّاعرين، ولّما كانت الأصوات المتوسّطة من الأصوات الأكثر دورانًا في الكلام، كان تقدّمها مُبرّرًا على الرّغم من أنّها تقلّ عن نسبتها في اللّغة العربيّة، كما نلحظ لدى الشّاعرين تفوّق الأصوات الشّديدة على الأصوات الرّخوة وعلى نسبتها في اللّغة العربيّة، فالشّدّة من صفات القوّة والحزم الّتي يتميّز بها الاتّجاه الإسلامي، الّذي يبتعد عن الرّخاوة والميوعة، فهي شدّة في إقامة الحدود والعدل، وربّما هي شدّة وقساوة تعاني منها الذّات الشّاعرة، ووجدت في الأصوات مُتنفّسًا لها على شكل دفقات صوتيّة، وإذا أتينا إلى الأصوات الرخوة نجد أنّها قد أتت للدّلالة على معاني الضعف والعجز الّذي خيّم على واقعهما.

- **الانزياح الحضوري والغيابي للأصوات:**

يظهر هذا الجدول نسبة الانزياح الحضوري للأصوات لدى الشّاعرين:

الصوت	النسبة				نظريّة الشيوع[2]	الانزياح الحضوري	
	"محمّد ناصر"		"الغماري"			"محمّد ناصر"	"مصطفى الغماري"
الرّاء	128	% 6,89	83	% 7,33	% 3,8	% 3.09	% 3.53
الحاء	65	% 3,50	40	% 3,53	% 1,5	% 2.00	% 2.03
اللاّم	254	% 13,68	152	% 13,43	% 12,7	% 0.98	% 0.73
الدال	74	% 3,98	50	% 4,42	% 02	% 1.98	% 2.42
التّاء	138	% 7,43	73	% 6,45	% 5	% 2.43	% 1.45
الهمزة	164	% 8,83	119	% 10,52	[3] % 7,20	% 1.63	% 3.32

يتقدّم صوت الرّاء بانزياح حضوري قدره (3,09%) عند "محمّد ناصر" و(3,53) عند "الغماري" على النّسبة الطّبيعيّة لوروده في اللّغة العربيّة، وهو صوت متوسّط مجهور تكراري لأنّه يتكرّر على اللّسان عند النطق به، ما يوحي بمعاني التجدّد والحركة ورغبة التّرسيخ من خلال معنى التكرار، وهي كلّها دلالات سعت عناوين "محمّد ناصر" إلى ترجمتها، من ذلك: (طريق النور)[4]، ومن عناوين "الغماري" نذكر: (رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر)[5].

---

[1] وهي: اللاّم، والنّون، والعين، والميم، والرّاء، والواو والياء. تصنيف "ابن الجزري". ينظر، نفسه، ص356.

[2] يُنظر تعريف نظريّة الشّيوع في الصّفحة السّابقة.

[3] لم يفرّق "إبراهيم أنيس" في نظريّته بين الهمزة والألف. ينظر: إبراهيم أنيس، **الأصوات اللّغويّة**، ص171.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص283.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص191.

وهو صوت مناسب لشعر الاتّجاه الإسلامي لأنّ سمته المميّزة **«التّكرار»**[1]، فعند نطقه **«يتذبذب طرف اللّسان على اللّثة، بحيث ينتج عن اندفاع الهواء المزفور سلسلة من الضّربات المتكرّرة (المتردّدة)، وتُعدّ هذه الضّربات بمثابة انسدادات (انغلاقات وانفجارات) صغيرة متتالية»**[2]، تحيل على حالة الصّراع الدّائر في نفسي الشّاعرين بين واقع مرير ومستقبل مأمول؛ هذا الصّراع الّذي ارتبط في عنونة الشّاعرين بمفردات بعينها، تكرّرت على مساحات شاسعة من عنونة الشّاعرين، ونخصّ بالذّكر مفردات (الثّورة-الرّفض) و(النّار-النّور)، فهذه الكلمات تُجسّد هذا الصّراع، فالضّيق الّذي يسبّبه قيود الواقع الإسلامي ينفتح بواسطة الثّورة والرّفض، وشدّة الجهر في صوت الرّاء[3] تمثّل صرختهما في وجه المجتمع المُبتعد عن الأسس الصّحيحة للكون والحياة المستمدّة من روح الإسلام.

ثمّ يتقدّم صوت الحاء[4] بانزياح حضوري قدره (2%) عند "محمّد ناصر" و(2,03%) عند "الغماري"، وهو صوت يحيل إلى أعماق الشّاعرين من خلال عمق مخرجه الحلقي[5]، كما يوحي بضعف متمكّن من الذّات الشّاعرة نظرًا لكونه صوت **«احتكاكي حلقي مهموس»**[6]، وهو ما عبّرت عنه هذه العناوين عند "محمّد ناصر": (الــحمام المقفوص)[7]، وعند "الغماري" نجد: (وحدة)[8].

أمّا اللاّم فقد تقدّم حضوريّا بانزياح قدره (0,98%) عند "محمّد ناصر" و(0,73%) عند "الغماري"، وهو **«صوت مجهور متوسّط، ومخرجه من طرف اللسان ملتقيا بأصول الثنايا والرباعيّات»**[9]، وصوت اللام من الأصوات الجانبيّة الّتي يتسرّب وينحرف الهواء من جانبي اللّسان فيها، ويُنطق بأن يرتفع اللّسان ويمتدّ مستقيمًا مع قوس اللّثة الصلب، فدلالة الارتفاع والتوسّط والحكمة نجدها حاضرة في عناوين قصائد "محمّد ناصر" من خلال ظلال مفردات: المجد، النور، العلم والحكمة؛ (أوقفوا الدهر؟ موكب العلم آت)، و(لا أمن دون الفتح)، و(جبل النور)، و(حكمة البلبل)[10]، وفي عنونة "الغماري" من خلال مفردات: خطى، والدّرب، والضّياء، والخلود،

---

(1) عمرو بن عثمان سيبويه، **الكتاب**، تح: عبد السّلام هارون، ج4، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، دار الرّفاعي، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة، ط2: 1982م، ص435.

(2) بسّام بركة، **علم الأصوات العام (أصوات اللّغة العربيّة)**، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ت.ط)، ص128.

(3) ينظر: موفّق الحمداني، **اللّغة وعلم النّفس (دراسة للجوانب النفسيّة للّغة)**، وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط: 1982م، ص82.

(4) اعتمدت في تحليل الأصوات المنزاحة حضوريًّا على حضورها لدى الشّاعرين معًا.

(5) ينظر: كمال بشر، **علم الأصوات**، ص184.

(6) بسّام بركة، **علم الأصوات العام (أصوات اللّغة العربيّة)**، ص126.

(7) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص188.

(8) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص102.

(9) مجمّع اللّغة العربيّة (شوقي ضيف وآخرون)، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط4: 2004، ص809.

(10) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص275، 95، 447، 374.

و(ليس لي إلاّ هواها)، و(وسل الأمير...)، و(الألم العظيم).[1]

يأتي الدّال بانزياح حضوري قدره (1,98%) عند "محمّد ناصر"، و(2,48%) عند "الغماري"، بصفتيه الجهر والانفجار[2] الّتي تتواءم مع دلالات العنونة لدى الشّاعرين بالجهر برفضهما، وتمرّدهما على الواقع المزري وتفجير مكنونتهما.

ويأتي التّاء بانزياحه الحضوري في عنونة الشّاعرين بـــ(2,43%) عند "محمّد ناصر" و(1,45%) عند "الغماري"، وهو صوت «**مهموس شديد ومخرجه طرف اللسان وأصول الثنايا العليا**»[3]، وصفات الهمس والشدّة والشدّة تتوافق مع المعاني الّتي تتردّد في شعر "ناصر"، وهي صفات تنبع من روح الإسلام التي تسعى بروح المسلم إلى السّكينة والوقار دون ضعف بل بحزم وشدّة تميّز الشخصيّة الإسلاميّة القويّة، وكون مخرج التاء من أصول الثنايا العليا، فالرّوح المسلمة تستند إلى أصول عليا رصينة في مبادئها، والتي تُتَرْجَمُ لا محالة في الشعر ذي الاتّجاه الإسلامي. وهو بتقدّم مخرجه يحمل دلالة البروز والظّهور، وبصفة الانفتاح[4] أي انفتاح شعر الاتّجاه الإسلامي عند الشّاعرين على مجالات الحياة المختلفة، فهو شعر وجداني إنساني شامل وصالح لكلّ إنسان على الفطرة.

ثمّ تأتي الهمزة بانزياح حضوري قدره (1,63%) عند "محمّد ناصر"، و(3,32%) عند "الغماري"، وهي صوت حلقي جوفي يحتاج لبذل جهد عند النطق به، فجاءت في عناوين "محمّد ناصر" بدلالة التفجّع والإنكار، ومحاولة إثبات انتصار الخير على الشر، كما نجد (في رثاء الشيخ إبراهيم قرادي) و(إلى قاتل الـــإمام) و(ظمآن والكأس في يديه) و(من قال إنّك غائب)[5]، وهو صوت يصدر من الحنجرة ويصدر بتأخّر اللّسان عند تشكيله، وعدم قيامه بأيّ وظيفة في إنجازه[6]، يظهر العجز الّذي يحرم الشّاعر من كلّ مقدرة على تغيير الوضع، والملفت أنّها تأتي في عنونة "الغماري"، كافتتاح للعنوان في عدّة مواضع من ذلك (أوّاه يا سفر)، و(الألم العظيم)[7]، وهي تعبّر في هذه العناوين عن ضعف الشّاعر وعجزه.

يظهر هذا الجدول نسبة الانزياح الغيابي للأصوات لدى الشّاعرين:

الصوت	"محمّد ناصر"		"الغماري"		نظريّة الشيوع	الانزياح الغيابي	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة		"محمّد ناصر"	"مصطفى الغماري"

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص9 و69، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص59.

[2] ينظر: كمال بشر، **علم الأصوات**، ص250.

[3] مجمّع اللّغة العربيّة (شوقي ضيف وآخرون)، **المعجم الوسيط**، ص80.

[4] ينظر: هلا السّعيد، **نظرة متعمّقة في علم الأصوات**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة-مصر، ط1: 2015، ص56.

[5] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص248، 104، 345، 437.

[6] ينظر: عبد الفتّاح إبراهيم، **مدخل في الصّوتيّات**، دار الجنوب، تونس، (د.ت.ط)، ص107.

[7] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص53، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص59.

الميم	136	% 7,32	75	% 6,63	% 12,4	% 5,08	% 5,77
النون	131	% 7,05	71	% 6,27	% 11,2	% 4,15	% 4,93
الهاء	47	% 2,53	37	% 3,27	% 5,6	% 3,07	% 2,33
الباء			43	% 3,80	% 4,3		% 0.5
الصاد			09	% 0,79	% 0,8		% 0.01

تصادفنا الهاء بانزياحها الغيابي في كلا العنونتين بـــ(3,07%) عند "محمّد ناصر" و(2,33%) عند "الغماري"؛ لكونِها أفسحت المجال لصوت الهمزة، والهمزة تتفوّق على الهاء بصفتي الشدّة والانفجار[1]، وهما صفتا قوّة، كما نلفي صوتي الميم والنّون، وغيابهما يُبرّر بصفتي الميوعة والأنفيّة[2]، على الرّغم من أنّهما مجهوران إلاّ أنّ الصّفتين تغلبان عليهما.

ونلحظ أنّ صوت الباء قد سجّل انزياحًا حضوريًّا في عنونة "محمّد ناصر" بـــ(1,41%)، في حين سجّل انزياحًا غيابيًّا في عنونة "الغماري" بـــ(0,5%)، وهو ما يطرح تساؤلاً؛ فعلى الرّغم من قوّة الباء بجهره وانفجاره فغيابه في عنونة "الغماري" أمرٌ ملفتٌ، وقد نفسّر ذلك بكون مخرج الباء شفوي بارز وواضح وأمامي، وهو يناسب أكثر شعر "محمّد ناصر"، في حين أنّ شعر "الغماري" يميل في مواضع كثيرة إلى التّرميز والكتم والتّغريب، وهو ما لا يتناسب مع صفات الباء.

كما سجّل صوت الصّاد انزياحًا حضوريًّا في عنونة "محمّد ناصر" بـــ(0,7%)، وانزياحًا غيابيًّا في عنونة "الغماري" بـــ(0,01%)؛ يُفسّر ذلك بكونه مهموس احتكاكي، وهي صفات ضعف بالإضافة إلى صفات الإطباق، والتّفخيم، والصّفير، الّتي تتناسب أكثر مع عنونة "محمّد ناصر".[3]

ـ الصّوائت:

سندرس الصوائت القصيرة باعتبارها لا تتميّز عن الصوائت الطويلة إلاّ بصفة القِصَر في زمن النطق والسرعة في التلفّظ، لذا سنركّز من خلالها على الصفات الّتي لن تذكر في الصوائت الطويلة، كالخفّة، والثقل، والعلوّ، والانكسار.

- **الصّوائت القصيرة:**

هي الفتحة والضمّة والكسرة وإذا أضفنا لها السّكون، والّذي لا يعتبره البعض حركة من الناحية الصوتيّة

---

[1] ينظر: عبد الصّبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنّحو العربي "أبو عمرو بن العلاء"**، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1: 1987م، ص230.

[2] ينظر: كمال بشر، **علم الأصوات**، ص348، 359.

[3] الصوتان الأخيران غائبان في جدول "ناصر" لأنهما سجلا انزياحا حضوريا عنده، واختيار هذه الحروف كان على أساس الفاعليّة الكمّيّة لكلّ حرف لدى الشّاعرين معًا إمّا بالتوافق أو الاختلاف.

العضويّة، لكنّه يُعْتَبَرُ صوتًا يؤدّي وظيفة صوتيّة، بدليل أنّ الصوت اللّغوي يظهر لدى النطق به بتنغيم خاص، ويُسمّى في اللّغة العربيّة بالحذف، ويُلجأ إليه كنوع من تخفيف الثّقل النطقي للكلمة وأدائها، ولدى دراستنا لتواترها في عنونة الشّاعرين، ألفينا ما يلي:

الصّوائت القصيرة	"محمّد ناصر"		"مصطف الغماري"		نسبتها في اللّغة العربيّة [1]
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة	
الفتحة	815	% 39,42	454	% 38,21	% 46
الضّمّة	246	% 11,89	149	% 12,54	%18,4
الكسرة	370	% 17,89	176	% 14,81	%14,6
السّكون	637	% 30,80	409	% 34,42	%19

تحقّق الفتحة لدى الشّاعرين حضورًا يقلّ قليلاً عن نسبتها في اللغّة العربيّة؛ فالصّائت القصير (الفتحة) يتميّز بالخفّة والسّهولة والسرعة في الأداء، فمن البديهي أن يكون تواترها غالبًا في الكلام العربي، فهذا التّواتر المرتفع جعل منها –كما يرى "ريمون طحّان"-: «**الحركة التعويضية التي تستعين بها اللغة العربية ... لكونها أخفّ ما يُستعان به على تحريك هيكل المفردات العربيّة وأواخرها**»[2]، كما أنّها تؤيّد ما يجنح إليه شعر "محمّد ناصر" الّذي يميل إلى الوضوح في عنوانات قصائده، والرغبة في إيصال شعوره للمتلقّي بسهولة، كما في: (هكذا فاز نصير)[3]، وهي عند "الغماري" تشكّل نمطًا في الإخبار بما يجيش بصدره من هموم كما في: (قدر أن نعشق الشّمس)[4].

ويلي الفتحة صوت السكون، الّذي حقّق انزياحًا حضوريًّا بحضوره اللافت في عنونتي الشّاعرين يفوق نسبتها بكثير في اللّغة العربيّة، وهو ما يعتبر انزياحًا عن المعهود صوتيًّا، والّذي يطرح تساؤلات عن سبب هذا الحضور، هل لجوء الشّاعرين للسكون كان عفويًّا أم مقصودًا؟ وهل جاء السكون عند "محمّد ناصر" ليعبّر عن تأكيد وإثبات ما يريده الشّاعران كأمر بقي من ترسّبات التقريريّة في الشعر التقليدي، باعتبار أنّ السكون يقوم صوتيًّا بالضغط على الصوت، والتأكيد عليه من خلال الشدّة أو من دونها؟ وهل جاء السّكون عند "الغماري" كنتيجة حتميّة لما يعتمل في ذات الشاعر من ضغط وقلق شعري، يفجّره الشاعر بقلمه على هيئة أصوات ساكنة،

---

[1] نسبتها في اللّغة العربيّة مع بقيّة الحركات مأخوذة من: ريمون طحان ودنيز بيطار طحان، **فنون التّقعيد وعلوم الألسنيّة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط: 1984، ص269. ونلحظ أنّ مجموعها يقلّ عن 100% لأنّها وردت بهذه الصّورة لديه: (الفتحة: 460 من الألف، الكسرة: 184 من الألف، الضّمّة: 146 من الألف، السّكون: 190 من الألف) فمجموعها يقلّ عن الألف.

[2] نفسه.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص328.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص31.

باعتبار السكون يقوم بتفجير الصوت؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، نعود لما قرّرناه أوّلاً من أنّ الشاعر "محمّد ناصر" لم يول عناية حداثيّة بالعنونة، وإنّما كانت عناوينه واضحة الغرض والأهداف، لذا فمجيء السكون لم يكن أمرًا متعمّدًا فنيًّا من قبل الشاعر، وهو ما يلجئنا إلى تبنّي الافتراض الثّاني الخاصّ به، كما في: (لن تسقط "يايتسي" وفيها مئذنة)[1]، فهو أمر من ترسّبات مرحلة ما قبل الحداثة من تقريريّة وإثبات؛ بينما أولى "الغماري" عناية بنسج عنونته، فنعتقد أنّ السّكون عنده جاء مُتعمّدًا فنّيًّا ليعبّر عمّا يعتمل في نفس الشاعر من قلق وتأزّم، وما تتفجّر به ذاته المُتعبة من ثورات وانتفاضات، كما يرتبط عنده بتقرير بديهيّات كونيّة وحقائق إسلاميّة، من انتصار الخير على الشرّ كما في (الوعد الحقّ)[2]، ومن تأكيد على ثوابت هذه الأمّة كما في (لسنا بغير الضّاد نلتئم)[3]، وقد يعود ذلك إلى اختيار الشّاعرين لعناوينهما من أواخر الأبيات، والّتي قد تكون نهايتها كقوافي مقيّدة على شكل سكون.[4]

ويلي الفتحة والسكون صائت الكسرة، وهي تتميّز بكونها صائتا قصيرًا منخفضًا منكسرًا لانكسار الشفتين لدى النطق به، وهي مؤشّرات صوتيّة تتواءم عند "محمّد ناصر" مع المعنى العام لجزء من عناوين الدّواوين، والّتي جاءت لتعبّر عن آلام الهزيمة والانكسار والحزن سواء على الصعيد الشخصي، أو على الصعيد الوطني والعربي والإسلامي، مثلما تواتر في العناوين التالية: (انتصار وانكسار)، و(انفراط عقد)[5]، بينما ارتبط هذا الصّائت في عنونة "الغماري" بمقامات البوح الصّوفي والتّضرّع كما في: (اعترافات عاشق)[6].

وتقلّ نسبة صائت الضّمّة لديهما عن نسبتها في اللّغة العربيّة، وربّما يعود ذلك إلى ثقلها النّطقي[7]، بخلاف صائتي الفتحة والكسرة، كما أنّ إسناد الضّمّة إلى الصّوامت يسهم في كبح محمولاتها الإيحائيّة الصّوتيّة، وإخفائها أو توجيهها إلى مسارات مختلفة عن طبيعتها، وانزياحها الغيابي يفسح للعنونة التّعبير عن خصائصها التّعبيريّة بوضوح وخفّة.

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص297.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص63.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص45.

(4) سيتمّ التّحقّق من ذلك في فصل شعريّة الإيقاع.

(5) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص86، 78.

(6) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص25.

(7) يقول "الرّازي": «أثقل الحركات الضّمّة، لأنّها لا تتمّ إلاّ بضمّ الشّفتين، ولا يتمّ ذلك إلاّ بعمل العضلتين الصّلبتين الواصلتين إلى طرفي الشّفة». محمّد فخر الدّين الرّازي، **التّفسير الكبير (مفاتيح الغيب)**، ج1، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط1: 1981، ص54.

- **الصوائت الطويلة:**[1]

الصّوائت الطّويلة	"محمّد ناصر"		"مصطف الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
الألف	212	% 60,22	128	% 68,82
الواو	32	% 9,09	14	% 7,53
الياء	108	% 30,68	44	% 23,65

لدى استقرائنا للعناوين وجدنا أنّ الصائت الطويل يحضر عند الشّاعرين، فيكاد يهيمن على بقيّة الصوائت الطويلة، وهو صائت مجهور يمتاز بشدّة الوضوح السمعي، وقوّة الإسماع والامتداد الصوتي الّذي يمتاز به[2]، يتيح للشاعر التنفيس عمّا يعتلج في ذاته، وما يكابده من قلق وتأزّم أثناء ولادة العمل الشعري، كما أنّ سمة الانفتاح الّتي يتميّز بها هذا الصائت الطويل (الألف) كانت حاضرة في دلالات عناوين "محمّد ناصر"، انفتاح على العروبة والأخوّة المسلمة، ومن ذلك: (يا نخلتي بالرّافدين تمدّدي...!)[3]، وهو انفتاح لأجل وحدة المصير ولأجل التقدّم الحضاري، كما نجد الانفتاح على العالم والحضارة المعاصرة في (عندما غزا الرّوس الفضاء)[4]، وقد يتّخذ هذا الانفتاح سمة الرفض مثلما كان في (إلى راعي البقر، مهداة إلى جونسن)[5].

ولكنّ نسبته في عنونة "الغماري" تزيد قليلاً، وإذا كانت عند "ناصر" تتّخذ سمة الانفتاح فهي عند "الغماري" سبيل لترجمة آلامه، وإيصال صوته نظرًا لما يحمله هذا الصّائت من امتداد صوتي يجعله مناسبًا لإخراج مكبوتاته، كما في العناوين الآتية: (أوّاه يا سفر)[6].

ويلي الألف الصائت الطويل (الياء) بنسبة مهمّة؛ فـــ«**الياء صائت أمامي ضيّق**»[7]، وسمة الأماميّة تناسب عند "محمّد ناصر" معاني التقدّم والتطوّر الحضاري الّتي يحلم الشاعر برؤية تجسّدها في أمّته، وهو ما عبّرت عنه

---

[1] لم نقف في الدراسات الحديثة على نسب تواتر محددة وثابتة للصّوائت الطّويلة في الكلام العربي، وإنّما وردت إشارات عند القدامى مثل "سيبويه" والمحدثين حول حضور الألف والياء مقارنة بالواو تبعًا لتواتر الفتحة والكسرة مقارنة بالضّمّة. يُنظر: خثير عيسى، **الخواص الوظيفية للصوائت... كثرة الدوران**، 10-07-2011، **شبكة الألوكة**، https://www.alukah.net/literature_language/0/33188/، **تاريخ الزيارة:** 18-10-2020.

[2] يقول "نعيم اليافي": «هذه الألف تملِك قيمةً تنغيميّة وتطريبيّة أكثرَ مِن الواو أو الياء .. فهي ممدودةٌ ومخرجها مِن أقْصَى الحلْق، وتصل ذبذبتها إلى أكثرَ مِن 800 ذ/ ثا؛ أي: إنَّها تحتاج إلى ضِعفي زمن الحرف الصّحيح السّاكن، وتُعادل أكثر مِن ضعفي ذبذبات ذينك الحرفَيْن، وتقف قبالتهما في أقْصى مكان مِن طبقة الصّوت وهما أدناه». نعيم اليافي، **قواعد تشكُّل النّغَم في مُوسيقى القرآن**، مجلّة التّراث العربي، ع15-16، أبريل 1984، ص150.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص263.

[4] نفسه، ص31.

[5] نفسه، ص89.

[6] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص53.

[7] محمود السّعران، **علم اللّغة (مقدّمة للقارئ العربي)**، دار النّهضة العربيّة، بيروت-لبنان، ط1: 2013، ص174.

عناوين: (درّة في جبين النصر)[1]، لكنّ هذه الأماميّة مقترنة بالضّيق، فهي معانٍ موجودة في صدر الشاعر فقط، وضاق صدره بها فترجمها شعرًا، فصوت الياء يقترن بخبايا الإنسان وبواطنه وأعماقه، لذا نجد القسم المعتبر من العناوين يُعنى بالحياة الشخصيّة للشاعر وآماله وآلامه.

ونجدها تقلّ في عنونة "الغماري" عمّا عند "ناصر"؛ لأنّ هذا الصّائت يتّسم بضيق مخرجه، هذا الضّيق في النّطق يصاحبه ضيق في البوح، لذا ما ورد من هذا الصّائت في عنونة "الغماري" لم يكن مُتعمّدًا، والّذي ورد منه كان بصفة المونولوج الدّاخلي الشّخصي كما في العناوين الآتية: (وحدي مع الله)[2]، وفي مواضع بصفة المونولوج الخارجي (مُدّي مضاءكِ)[3].

ثمّ يأتي الواو عندهما بنسبة ضئيلة جدًّا مقارنة بسابقيه، وهو«**صائت طويل خلفي ضيّق مدوّر**»[4]، وتراجعه وتراجعه يعود لما يتميّز به هذا الصّائت من تدوير وتضييق، لذا فهو يقلّ في عنونتهما، وجاء عند "محمّد ناصر" كتعبير عن التخلّف العلمي والفكري والسّياسي والثّقافي الّذي تتخبّط فيه الأمّة الإسلاميّة، من ذلك (النور والظّلام)[5]، وفي عنونة "الغماري" كإحالة على الآخر المُعتدي كما في: (قتلوك)[6].

2_ المقاطع الصوتيّة:

أولت الدراسات النقديّة المعاصرة للظّاهرة الصوتيّة أهميّة بالغة، فدراسة المقاطع الصوتيّة يكشف عن ظلال المعاني المختزنة أكثر ممّا تكشفه الكلمة المفردة أو الصوت المفرد.[7]

ورصد البحث المقاطع الصوتيّة في عناوين الدّواوين، فكانت النتائج كما يلي:

المقاطع الصّوتيّة	"محمّد ناصر"		"مصطف الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
مقطع قصير مفتوح (ص ح)	527	% 38,27	276	% 35,29
مقطع متوسّط مقفل بصامت (ص ح ص)	481	% 34,93	302	% 38,61
مقطع متوسّط مفتوح (ص ح ح)	263	% 19,09	125	% 15,98

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص376.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص35.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص31.

(4) يُنظر: عثمان رحمن حميد، **الصّوائت القصيرة العربيّة (المخارج والخصائص والصّفات)**، مجلّة ديالى، جامعة ديالى، كليّة التّربية للعلوم الإنسانيّة، ع71، 2016، ص382.

(5) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص463.

(6) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص93.

(7) اعتمدت الدّراسة في تقسيم المقاطع على ما جاء في المرجع الآتي: مراد عبد الرّحمن مبروك، **من الصّوت إلى النصّ (نحو نسق منهجي لدراسة النصّ النصّ الشعري)**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط: 1993، ص32.

مقطع طويل مقفل بصامت (ص ح ح ص)	86	% 6,24	52	% 6,64
المقطع الطّويل المزدوج الإغلاق المديد (الأقصر) (ص ح ص ص)	20	% 1,45	27	% 3,45

من خلال استقراء نتائج الجدول نلحظ هيمنة المقاطع الثلاثة الأولى (ص ح)، و(ص ح ص)، و(ص ح ح)، وهو أمر غير مستغرب، فتلك المقاطع تتواتر في الشعر العربي عامّة **«لما لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعوريّة والتنفسيّة، على حين أنّ المقطعين الأخيرين لا يتوافقان مع الحالة الشعوريّة والتنفسيّة إلاّ في حالات الوقف أو نهاية الكلام»**[1]، فهي المقاطع الأساسيّة في اللّغة العربيّة[2]، لتواتر وقوعها بحريّة في بداية ووسط ونهاية الكلمات، كما تقع في الكلمات مهما كان عدد مقاطعها.

_ دلالة المقاطع المفتوحة:

هي المقطع الأوّل والثالث (ص ح) و(ص ح ح)، حيث شكّلت مجتمعة حضورًا بارزًا في عناوين الدّواوين، فنلحظ أنّها تواترت بنسبة (57,36%) في عنونة "محمّد ناصر" وبنسبة (73,90%) عند "مصطفى الغماري"، ولهذا الحضور دلالة، لكون المقاطع المفتوحة تتميّز بالوضوح السمعي لعدم وجود إعاقة في مرور الهواء، كما تتّسم بقوّة انتشار الصوت فينبّه السّامع ويذهب غفلته.

وهذه الصفات تتناسب مع مقاصد العناوين الّتي ترمي إلى تنبيه القارئ إلى وضع الأمّة المسلمة الرّاهن، كما هو الحال في (عرب الكلام)[3]، والّتي قد تتّخذ مظهرًا شخصيًّا بمدح إمام أو مؤسّسة للتنبيه والتأكيد على أسس الإسلام الحقّة، والّتي تقوم على تقديس العلم والالتزام بحدود الإسلام من موجات التغريب، من ذلك (قرارة القرآن)، و(أنت المُكَرَّمُ)[4].

كما تتّصف المقاطع المفتوحة بسمة الطول فتستغرق زمنًا أطولاً من غيرها في النطق، فهي تتناسب مع كثرة الأغراض الّتي كتب فيها الشاعر وتنوّعها، كما تتناسب مع طول المعاناة في حياة المسلمين الحاضرة، وامتدادها من المشرق إلى المغرب، من ذلك (صرخة فدائي)، و(إلى قاتل الإمام)[5].

وهي تأتي عند "الغماري" في تلك العناوين الّتي تحمل إشارات مُبهمة، والمتّسمة بشموليّة معناها، والّتي يبدو فيها الشّاعر كأنّه ينأى بذاته عن الصّراعات، متناسبة مع طول وانفتاح هذه المقاطع الّتي تتيح له ذلك، كما في العناوين الآتية: (مناجيات)، و(قدر الحرف)[6].

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، **من الصّوت إلى النصّ (نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعري)**، ص33.

(2) لم يرد تحديد دقيق لنسب شيوع المقاطع الصوتية في الكلام العربي، وإنما وردت إشارات حول شيوع المقاطع الثلاث الأولى.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص180.

(4) نفسه، ص368، 385.

(5) نفسه، ص99، 104.

(6) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص87، 95.

_ دلالة المقاطع المغلقة:

تنتهي بصامت وتشمل المقطع الثاني (ص ح ص)، والرّابع (ص ح ح ص)، والخامس (ص ح ص ص)، وشكّلت مجتمعةً حضورًا أقلّ من المقاطع المفتوحة في عناوين الدواوين، ونلحظ تواترها عند "محمّد ناصر" بنسبة (42,62%) لكن على قلّتها فهي نسبة معتبرة، مع حضور عال للمقطع المغلق الثاني (ص ح ص) الّذي شكّل لوحده نسبة حضور قدرها (34,93%) من المقاطع ككل، ونسبة (81,94%) من المقاطع المغلقة، مع حضور قليل نسبيًّا للمقطع المغلق الرّابع (ص ح ح ص) بنسبة قدرها (6,24%) من المقاطع ككل، ونسبة (14,65%) من المقاطع المغلقة، وحضور يكاد يكون منعدمًا للمقطع المغلق من الشكل الخامس (ص ح ص ص) بنسبة (1,45%) من المقاطع ككل، ونسبة (3,40%) من المقاطع المغلقة.

والمقاطع المغلقة لها خاصيّة المنع (الامتناع) والرّفض بسبب وجود الصوت الصّامت في آخرها والّذي يقف كحاجز يمنع ويرفض ويصدّ الهواء المندفع من التجويف الدّاخلي[1]، أي تقييد حريّة الصائت، فسمة القوّة والثقل تهيّئها لحمل دلالات الرّفض والصّمود والتّحدّي؛ الّتي تواترت في عناوين القصائد من ذلك (لا يهمّ من تكون)[2].

كما تتميّز المقاطع المغلقة بخاصيّة الفصل والغلق والانفراد، لأنّها لا تقبل إضافة أصوات أخرى، فهي ترفض التّماهي والذّوبان في غيرها؛ وشعر "محمّد ناصر" انماز عن أصوات الحداثة الشعريّة الّتي ظهرت منذ السبعينات، فجاء مناهضًا لها لأنّها كانت في إحدى الفترات رمز التغريب والابتعاد عن الأصول الإسلاميّة، ومن العناوين الّتي مثّلت هذه الخاصيّة نذكر: ((الآيات) الشيطانيّة، بين رفث الغرب وعبث العُرْبْ)[3].

وإذا أتينا إلى عنونة "الغماري" نجد أنّه على الرّغم من تفوّق نسبة المقاطع المفتوحة الّتي كانت بنسبة (51,27%)، إلاّ أنّ المقاطع المغلقة تنافسها بنسبة (48,70%)، فهي تزيد عن نسبة حضورها في عنونة "محمّد ناصر"، ولهذا الأمر دلالته، حيث عبّرت المقاطع المغلقة عن اضطراب حال الشّاعر، لانقلاب موازين واقعه، كما عبّرت عن رفضه لما يحدث من مآسٍ وآلام لأمّته الإسلاميّة، كما في: (لبنان الرّافض)، و(أيّها اللّيل)[4].

وما يميّز المقاطع المغلقة في عنونة "الغماري" طغيان المقطع الثّالث (ص ح ص) الّذي شكّل لوحده نسبة قدرها (38,61%) من المقاطع ككلّ، مُتفوّقًا بذلك على كلّ المقاطع الصّوتيّة، ويوحي هذا المقطع بدلالات الجدّ والحسم، ويصوّر الانفعالات الحادّة والعنيفة الّتي تضجّ بها الذّات الشّاعرة، وهذه المعاني تتواتر في عنونة "الغماري"

---

(1) يُنظر: فخريّة غريب قادر، **بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن**، مجلّة كليّة العلوم الإسلاميّة، جامعة بغداد، العراق، ع33، آذار 2013، ص369.

(2) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص209.

(3) نفسه، ص230.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص9، **أيّها الألم**، ص51.

كما في: (حطّم القيد)، و(من يردّ التّتار؟).[1]

ويواكب نطق هذا المقطع «**إيقاف للنّفس، ومنع من الامتداد**»[2]، وكأنّ هذه العنونة تُترجم رفضها وتمرّدها من خلال هذا المقطع، وكأنّ الشّاعر يمنع بشاعة العالم الّتي تحيط به من كلّ جانب، وعلى جميع الأصعدة بحشد هذا المقطع في عنونته، كما في العناوين الآتية: (لا ترهبي الموج).[3]

ـ دلالة المقاطع القصيرة:

هو المقطع الّذي يتكوّن من صامت متبوع بحركة قصيرة (ص ح)، وقد تواتر بنسبة (38,27%) عند "محمّد ناصر"، ليكون أكثر المقاطع تكرارًا، ذلك لما يتميّز به من خفّة ويسر في النطق، كما يتّسم «**بوضوحه السّمعي العالي ويُنْتَجُ بمدّة زمنيّة قصيرة وبمجهود قليل، وهذه السّمات ترتبط دلاليًّا بمفهوم السرعة والخفّة واليسر**»[4] لذا تكثر في الكلام؛ واليسر والسّهولة والوضوح كلّها معانٍ بارزة في عنونة شعر "محمّد ناصر"، فهي عناوين لا يجد المتلقّي صعوبة في فهمها واستيعابها، حتّى جماليّاتها الشعريّة هادئة يسيرة تنبع من المسالمة والحكمة الّتي يمتاز بها شعره غالبا، وقد يكون تواترها لكي تخفّف عن الشّاعر وطأة همومه الشخصيّة وهموم أمّته، ويخفّف تأثير ذلك على المتلقّي لشعره، لهذا جاءت في أغلب عناوين قصائده القصيرة، من ذلك نذكر (وطني).

وتقلّ المقاطع القصيرة في عنونة "الغماري" عن نسبة حضورها في عنونة "محمّد ناصر"، فأتت بنسبة (35,29%)، ويعود تراجع نسبتها في عنونته لدلالتها على معنى الامتداد والاستغراق مستمدّة من ميزة الانفتاح فيه؛ والّتي هي قليلة الحضور في عنونة "الغماري"؛ فهي عنونة تسعى إلى تصحيح اختلال الموازين أكثر من سعيها نحو الانفتاح على غيرها، لذا يقلّ فيها الحديث عن المناسبات والأشخاص والأماكن والمؤسّسات.

ولأنّ هذا المقطع لا يخدم انفعالات العنونة عند "الغماري" الّتي تتميّز بالانفجار غالبًا، وما ورد من هذا المقطع فهو لا يأتي وحده غالبًا، بل متداخلاً مع المقاطع المغلقة الّتي تفوّق حضورها في هذه العنونة، ومن ذلك نذكر: (برقيّة إلى فتى العروبة)، و(أحلام الملك الفتى)[5]، وما يُلحظ عليهما حمل سمات السّرد والوصف والإخبار الّذي يتناسب مع تواتر هذا المقطع.

ـ دلالة المقاطع المتوسّطة:

تشتمل المقاطع المتوسّطة على ثلاثة أصوات أو صوتين أحدهما صائت طويل، ويشمل المقطع الثّاني

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص45. **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص77.

[2] أحمد قبها مهدي عناد، **التّحليل الصّوتي للنصّ (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجًا)**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد جواد النّوري، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس-فلسطين، 2011، ص82.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص83.

[4] ينظر: فخريّة غريب قادر، **بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن**، ص369.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص55، 71.

المتوسّط المقفل (ص ح ص)، والمتوسّط المفتوح (ص ح ح)، ونلحظ تواترها عند "محمّد ناصر" بنسبة (54,02%)، وحقّق المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص) حضورًا بارزًا، فهو يلي المقطع القصير المفتوح، واستعان الشاعر بهذه المقاطع ليسم بها عناوينه، فجاءت معبّرة عن همومه تارةً، مثل (بين أنياب القلق)[1]، وأخرى عن هموم أمّته: (الأموات الأحياء)[2]، فساعد هذا النوع من المقاطع الشاعر في التعبير عن خيبة أمله وإحباطه، ممّا وصل إليه وضع الأمّة الإسلاميّة، لذا يصفه "يوسف أبو العدوس" بقوله: «**هو مقطع يوحي بالإحباط ... وهو يتضمّن جهدًا صوتيًّا لا يعْطي الأريحيّة في النطق**»[3]، وعلى الرّغم من ذلك قد تواتر بما يفوق نصف المقاطع ككلّ، فمن خلال هذه المقاطع نستبطن أعماق الشّاعر المضطربة.

تساوت نسبة المقاطع المتوسّطة في عنونة "الغماري" مع نسبتها في عنونة "محمّد ناصر"، فأتت بنسبة (54,59%)، ونسبة تابعة لزيادة المقطع الثّالث المتوسّط المغلق بصامت (ص ح ص)، أمّا إذا أتينا إلى المقطع الثّاني المتوسّط المفتوح (ص ح ح) نجده تراجع في عنونة "الغماري"، فجاء بنسبة (15,98%)، بخلاف عنونة "ناصر" الّذي ورد عنده بنسبة (19,09%)، فإذا كان هذا المقطع يوحي بالإحباط؛ فهذا المعنى الأخير لا نلمسه في عنونة "الغماري" الّتي على الرّغم من اضطرابها لا تركن كثيرًا إلى الإحباط واليأس، وما ورد من هذا المقطع كان في تلك العناوين الّتي تركن إلى البوح بما يضطرب في الذّات الشّاعرة، مثلما ألفينا في: (لبنان الرّافض)، و(يا قدس)[4].

_ دلالة المقاطع الطّويلة:

وهو الّذي يتكوّن من أربعة أصوات أو ثلاثة أحدهم صائت طويل، ويشمل المقطع الطّويل المغلق (ص ح ح ص)، والمقطع الطّويل المزدوج الإغلاق المديد (ص ح ص ص)، والمقاطع الطّويلة قليلة الشيوع في الكلام العربي بعكس المقاطع القصيرة، ذلك أنّ اللّغة العربيّة –على الرّغم من ثرائها اللّغوي– تستند إلى جانب كبير من الاقتصاد اللّغوي يتمثّل في العديد من المظاهر اللّغويّة، وتختصّ المقاطع الطّويلة بحالات الوقف في نهاية الكلام كما أنّها ثقيلة تحتاج إلى جهد عضليّ كبير للنطق بها.

وعلى الرّغم من ذلك فقد وُجِدَ عدد معتبر منها في عناوين "محمّد ناصر"، فتواترت بنسبة (7,69%)، يُفسّرُ ذلك بأنّ مادّة بحثنا هي عناوين منفصلة، فيقع الوقف في آخرها، كما أنّها عبّرت عن حزن الشاعر في بعض المواضع، وانشغاله بهموم حياته الشخصيّة وهموم أمّته، من ذلك (عام بشير أم نذير..)، و(انفراط عقد..)[5]، فيرى "مراد مبروك" أنّ المقاطع الطّويلة «**تتوافق مع الآهات الحبيسة الّتي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص33.

[2] نفسه، ص160.

[3] يوسف أبو العدوس، **الأسلوبيّة: الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة، عمّان–الأردن، ط: 2007، ص268.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص9، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص17.

[5] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص388، ص78.

الوقف بعدها حتّى يلتقط الشّاعر أنفاسه ويواصل أداءه الشعري، ولذلك تتوافق وحالات معيّنة يجسّد الشاعر من خلالها الفرح العميق أو الحزن الطّويل –الأمل الموصول إلى ما لا نهاية أو الحزن الممتدّ إلى ما لا نهاية»[1]، ولعلّنا نلمس من خلال العناوين تلك الآهات المكبوتة في وجدان الشاعر، والحزن الّذي يسكن دواخله بسبب ضياع معاقل الإسلام، حيث تتردّد هذه الدلالات داخل قصائده، كما تحضر العنوانات المعبّرة عن أفراحه الكبيرة وآماله المتجدّدة.

تزيد نسبة المقاطع الطّويلة في عنونة الغماري عنها عند "ناصر"، فأتت بنسبة (10,10%)، وهو ما يستدعي التّساؤل، فعلى الرّغم من قلّة شيوع هذه المقاطع في الكلام العربي إلاّ أنّها تواترت في عنونة "الغماري"، وهذه المقاطع ثقيلة في النّطق، وتحتاج للقيام بها إلى جهد كبير، وإذا كانت هذه المقاطع تتناسب مع حالات الحزن الطّويل والممتدّ إلى ما لا نهاية –كما يرى "مراد مبروك"–، فهو يدلّ على أنّ حزن "الغماري" مقيم ما دام الحال لم يتغيّر لما يرجوه ويصبو إليه، وهو ما يبدو في هذه العناوين: (حزن)، و(الألم العظيم)[2].

ثالثًا: شعريّة البنية الصرفيّة

يلي المستوى الصرفي المستوى الصّوتي من حيث التّدرّج البنيوي اللّغوي، فهو مستوى يهتمّ بدراسة الأصوات متجاورةً في مستواها الأوّل المتمثّل في (الكلمة)، فالكلمات تُصنّف تبعًا لنظامها الصّرفي كأنماط موزونة، وعلم الصّرف هو ميزان اللّغة العربيّة فبواسطته يقع التّمييز بين صيغ الكلمات وأبنيتها، ويُعرّف "تمام حسّان" مكوّنات هذا النّظام قائلاً: **«أمّا النّظام الصّرفي للّغة فهو مكوّن من ثلاث دعائم: مجموعة من المعاني الصّرفيّة الّتي يرجع بعضها إلى التّقسيم كالاسميّة والفعليّة والحرفيّة، ويرجع بعضها الآخر إلى (التّصريف) كالإفراد وفروعه، ويرجع الثّالث إلى مقولات الصّياغة الصّرفيّة كالطّلب والصّيرورة والمطاوعة»**[3]، وسنمزج في دراستنا بين هذه المكوّنات الصّرفيّة، على أنّ دراستنا تهتم بالدّلالة الشعريّة الفنيّة، باعتبار أنّ تواتر صيغة صرفيّة ما يحمل دلالة خاصّة وإيحاءً شعريًّا مميّزًا، وضمن هذا المعنى يقول "نور الدّين السد": **«ونقول بالإيحاء الدّلالي للبنية الصرفيّة لأنّنا نعرف بأنّ البنى الصرفيّة عبارة عن قوالب متضمّنة لألفاظ لها معانٍ تكاد تكون محدّدة في المعاجم والاستعمال النّفعي للّغة، ولكنّها تنزاح عن مألوف استعمالها في التّوظيف الشّعري»**[4]، لذا سنبحث في الآفاق الدّلاليّة الواسعة لهذه البنى وتمظهراتها في عنونة الشّاعرين، باعتبار العنونة مُكوّنا شعريًّا مكثّفًا ومركّزًا للمتن الشّعري الدّاخلي، وستتوزّع دراستنا عبر ثلاثة عناصر: الأسماء وظواهرها الأكثر بروزًا، والأفعال وأزمنتها وصيغها الصّرفية،

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، ص33.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص93. **عرس في مأتم الحجّاج**، 59.

(3) تمام حسّان، **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط2: 1979، ص36.

(4) نور الدّين السدّ، **المكوّنات الشّعريّة في يائيّة مالك بن الرّيب**، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، ديسمبر 1999، ص40.

والضّمائر بأنواعها المختلفة، وعليه نطرح التّساؤلات الآتية: ما هي الصّيغ والبُنى الصّرفية الّتي حضرت بشكل لافت؟ وما هي الدّلالات السّطحيّة الّتي وردت لأجلها؟ وما هي المدلولات العميقة والإشكاليّات الّتي أثارها حضورها في قصيدة الشّاعرين؟ كيف عبّرت الضّمائر عن صوت الذّات الشّاعرة الدّاخلي وعن الأصوات المتعدّدة الّتي تحاورها وتخاطبها شعريًّا؟ كيف كان للضّمائر وظيفة في اتّصال البنية الشعريّة، وما هي الدّلالات الّتي تكمن وراء وظيفة الضّمائر المنفصلة؟

1_ الأسماء:

الاسم «**ما دلّ على ذات أو صفة، أو هو ما دلّ على مسمّى يُدرك وجوده بالحسّ أو بالعقل**»[1]، فهو كلّ لفظ يدلّ على المحسوس والمعنوي في هيئة ثابتة راسخة، ولدى استقرائنا لعناوين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" ألفينا تباينًا بين نسبة الأفعال والأسماء والأدوات والحروف والضّمائر، يوضّحها الجدول الآتي:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	**النّسبة**	**العدد**	**النّسبة**
الأسماء	418	% 66,25	248	% 65,78
الأفعال	48	% 7,60	29	% 7,69
الأدوات والحروف والضّمائر	165	% 26,15	100	% 26,53

عند الشّاعرين كانت الغلبة للاسميّة، فكان شعر "محمّد ناصر" سجلاً تاريخيًّا لحياته الشخصيّة والعلميّة والأدبيّة ولكل الأحداث المصيريّة الّتي عايشها، فشيوع الأسماء في عنونته له دلالة مهمّة مرتبطة بصيغ الأسماء ودلالاتها، وهي دلالات تعطي انطباعًا عامًّا وواجهة ننفذ منها لبواطن النصوص الشعريّة، وتعكس نسبة الأفعال لديهما الثبات وعدم الحركيّة الّتي سيطرت على عناوين الشّاعر ذلك أنّ «**الحركة نفسيّة، والرّحلة داخليّة**»[2]، ولمّا كان الشّاعران وفيّين للتّراث على تفاوت بينهما فإنّ غلبة الاسميّة نابعة من كون العنوان في التّراث العربي تغلب عليه الجملة الاسميّة.

وقد يدلّ عدم الحركيّة عند "محمّد ناصر" على إحساس الشاعر بالعجز على تحقيق تلك الأفعال في واقعه، فهو عاجز عن النسيان، نسيان أحبّته وواقع بلاده الأليم، وعاجز عن إيقاف الألم والعذاب لسقوط وضعف أمّته، بل عاجز عن الحبّ وعن الكينونة الّتي يطمح أن يكونها، هذه المعاني تجسّدت في هذه الأفعال (أنساك، أحبّك، عاد، تكون...إلخ)،كما تدلّ الأسماء على الحقائق الثّابتة الّتي لا تتغيّر في الطّبيعة والحياة والقيم، من مثل (سحر

---

[1] محمّد بكر إسماعيل، **قواعد النحو بأسلوب العصر**، دار المنار، القاهرة-مصر، ط1: 2000، ص7.

[2] فاتح علاّق، **في تحليل الخطاب الشّعري (دراسة)**، دار التّنوير، الجزائر، ط: 2018، ص205.

الطّبيعة)، و(ماء الحياة)، و(طريق النّور)[1].

وتراجع الأفعال لديهما يعود إلى كون العناوين لديهما (وصفيّة إيحائيّة)، وهو الأمر البديهي في العنونة، على أنّنا نجد زيادة طفيفة في نسبة الأفعال عند "الغماري" لأنّ العنونة لديه تحاول تحقيق الانزياح والتّفرّد وإثبات حركيّتها الفاعلة.

كما أنّ الفعليّة عند "الغماري" لا توحي -غالبًا- بالعجز، كما وجدنا عند "ناصر"، بل توحي بقوّة الفكرة والثّبات والرّسوخ وهو ما يساند الاسميّة، كما في هذه العناوين (غنّيت، أحببت، ليس، لسنا، أصون، أَلُمُّ، أطوف، أمُدُّ، عِشْ، حطّم...إلخ).

وتحيل الاسميّة في عنونة "الغماري" على ثوابت لا تتغيّر في شعره، من رفض وثورة وتمرّد وشهادة وحبّ وإيمان، من مثل: (أغنيات الورد والنّار)، و(عن الثّورة والحبّ)، و(الوعد الحقّ)[2]، وأحيانا تُحيل على الألم والحزن المُتمكّن من الذّات الشّاعرة، كما في: (سبيل المعاناة)[3].

ومن الظّواهر اللّغويّة الخاصّة بالاسم في عنونة الشّاعرين: التعريف والتنكير، والفاعليّة والمفعوليّة، وظرف الزّمان وظرف المكان.

ـ التّعريف والتنكير:

من المعاني الصرفيّة الّتي ترتبط بالأسماء؛ المعرفة مقابل النّكرة، ويسعى التّعريف إلى توصيف التّجربة الشّعوريّة من خلال تحديد الأشياء والمحسوسات، و«**تناوب التّعريف والتّنكير في النصّ يولّد الإيقاع المتّسم بالحيويّة والتّجدّد**»[4]، وإذا كان التّنكير يوحي باتّساع الدّلالة وشموليّتها فإنّ التّعريف يدلّ «**على شيء معيّن محدّد بواحد من وسائل التّعريف المعهودة**»[5]، ويقوم التّعريف في عنونة "محمّد ناصر" بوظيفة تحديد وتوصيف المعاني والشّعور الّذي يتوقّع من متلقّيه أن يصل إليه، كما في (الخافق الصّادق)، و(بعد الغسق يأتي الفلق)، فالتّعريف هنا يسعى للقرب من المتلقّي، وبغية التّنفيس والمشاركة الوجدانيّة، كما اُستعمل للإشارة غير المباشرة لبعض الشّخوص والمؤسّسات الّتي تحاول العنوانات التّلميح إليها بالنّقد، كما في عناوين: (اللّحى الذّليلة)[6]، أو بالتّمجيد، كما في: (القطب المضيء)[7]، وعند "الغماري" يأتي لدلالات التّوكيد مثل: (الوعد الحقّ)، وللبوح كما في: (الألم العظيم)

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص25، 33، 283.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص43، 63.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص37.

(4) ينظر: ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، دار القلم العربي، حلب-سوريا، ط1: 1997م، ص231-232.

(5) أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث**، دار غريب للطباعة والنشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، (د.ت.ط)، ص157.

(6) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص357.

(7) نفسه، ص164.

[1][2]، والمناجاة كما في: (أيّها اللّيل/ القلب/ الشّعر)[3].

وقد جاء التّعريف والتّنكير لديهما بهذه النّسب:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
المعرفة	329	% 78,70	200	% 80,64
النّكرة	89	% 21,30	48	% 19,36

ويُظهر الإحصاء لعنونة الشّاعرين تفوّق نسبة المعرفة على نسبة النّكرة لديهما، وربّما يدلّ ذلك على ضعف عنايتهما الفنيّة بعنونتهما، فالعنونة المُعرّفة من سمات التّقليد لكونها تقوم على اختيار عبارات جاهزة من المتن لتدُلّ عليه، وأتت عند "محمّد ناصر" للإبانة عن حقائق مؤكّدة، ولوصف أحداث واقعة، من ذلك عنوان (الوادي يحتضن الرّئيس)[4]، فالتّعريف أفاد التخصيص أي وادي ميزاب، وليس أيّ وادٍ يستقبل الرّئيس "هوّاري بومدين"، وهو أشهر رئيس جزائري لذا اكتفى بذكر صفته، وعنوان (المخاض العسير)[5] لوصف الانتخابات الرّئاسيّة في زمن العشريّة السوداء، وعنوان (الهلال والصّليب)[6] حيث يرمز إلى الصّراع الأبدي بين الإسلام والملل الضّالّة وخاصّة (النصرانيّة)، فهي حقيقة ثابتة لا ولن تتغيّر حتّى القيامة.

كما أسعفت المعرفة الشّاعر في البوح والإفصاح عمَّا يقلقه ويأمله عندما تعييه النّكرات في التّكتّم، من ذلك عنوان (اللّحى الذّليلة)، والّذي يشير به إلى المشايخ الّذين باعوا ضميرهم وقلمهم ليكونوا بوقًا للظّلم والفساد.

لكنّنا لدى تفحّص العنونة بدقّة نجد أنّ نسبة نمط التّعريف المُضاف إلى المعرفة يشكّل نسبة (17,46%) بـــ(73 مرّة) عند "محمّد ناصر"، ونسبة (18,95) بـــ(47 مرّة)، وهذا النّمط ذو درجة أقلّ في التّعريف قد يميل إلى التّنكير، والنّكرة هي الأصل في الكلام -كما يرى "ابن مالك"[7]- لخفّتها فهي تشيع فيه، ولمّا كانت سمة الخفّة مطلوبة في العنونة نظرًا لما ترتجيه من إيجاز لذا حقّقت النّكرة لديهما -على تراجع نسبها لدى الشّاعرين- مستويات إلغازيّة جماليّة؛ وهي تفيد العموم والإطلاق وعدم التقييد، لذا تنفتح لنا بوساطتها آفاقٌ واسعة للتأويل

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص63.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص59.

[3] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص51، 57، 69.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص101.

[5] نفسه، ص347.

[6] نفسه، ص306.

[7] يُنظر: عبد الله بن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك**، ج1، تح: محي الدّين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت- لبنان، (د.ت.ط)، ص82.

والتفسير، فالنّكرات تجعل المتلقّي يحسّ بانفتاح الدّلالات وكلّيّتها، كما تشي بالمبالغة والغموض، كما يقول "أحمد درويش": **«إنّ النّكرة حين تُطلق يُراد بها أصل المعنى وعمومه، وحين لا تُخصّص تترك مساحة للتّصوّر والتفكير في المعاني المحتملة الّتي تدلّ عليها الكلمة، فالنّكرة تؤدّي المعنى حينما يُراد له أن يكون مجرّدًا من أيّ صفة»**[1]، وتدلّ هذه الخصّيصة في عناوين "محمّد ناصر" على أنّ الشاعر كتب شعره لفئات متنوّعة ومختلفة من المتلقّين، وهي من سمات أدبه، ألا وهي الشموليّة المستمدّة من طابع هذا الدّين، وبهذا يتيسّر تفسير دلالات العناوين كلٌّ وأفقه القرائي.

والنّكرات لها دلالات مهمّة تتّصل بالدّلالة العامّة لنصوص "ناصر" الشعريّة، من ذلك عنوان (قمّة حاضرة غائبة)[2]، وفي هذه العنونة الوصفيّة المنكّرة أضاءت الصّفة قليلاً من إبهام النّكرة بما جعلها تُوحي بموضوع قصيدته دون تعقيد، وفي (خمس بطاقات إليها)[3] وشى التنكير برغبة الشاعر في كتابة بطاقات أكثر من هذا العدد المحدّد وأنّ هذه الرّسائل لا تنتهي.

ومنه، نجد النّكرة صوّرت الدّلالات المطلقة غير المحدّدة والشّاملة، بينما اتّجهت المعرفة إلى التخصيص والتّحديد، وبذلك استوفى غرضه بهما من ترميز وتعميم، وتكتّم وإفصاح، ومصارحة وعدم تكتّم.

وفي عنونة "الغماري" قامت المعرفة بدور توكيد الحقائق وتقريب المعنى والشّعور للمتلقّي بهدف مشاركته إيّاه بواسطة البوح والمناجاة، كما في هذه العناوين (الألم العظيم)، و(الحبّ والخلد)[4]، فالعنونة تسعى لمشاركة المتلقّي مشاعر الألم والحبّ والانتصار معها.

والنّكرات بتواترها المعتبر أسعفت العنونة في بثّ مشاعر **«الإفراد، النّوعيّة، التّعظيم، التّحقير، التّكثير، التّقليل»**[5]، كما في: (شهادة)، و(صخب)، و(حزن)، و(قمراء)، و(سلم ... ولكن!)[6].

كما يأتي التّنكير في عنونة الغماري للتّغريب وفتح آفاق القراءات المتعدّدة والتأويل؛ فلفظ (براءة) الّذي تكرّر في عدّة عنوانات بصيغته التّنكيريّة يغري القارئ بقراءة القصائد لسبر نوع هذه البراءة، أهي براءة من إثم وكفر، أم براءة من فساد مستشرٍ، أم براءة من ذلّ وهوان، أم هي براءة من شعور مُثقل تنوء بحمله الذّات الشّاعرة؟

---

(1) يُنظر: أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث**، ص155، 156.

(2) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص421.

(3) نفسه، ص131.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص59. **أيّها الألم**، ص90.

(5) بهاء الدين السبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ج1، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، صيدا-بيروت، ط1: 2003م، ص202 وما يليها.

(6) مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، 59، **أيّها الألم**، ص41، 93، 105، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص21.

وكما هو الحال أيضًا مع لفظ (نجوى) الّذي ورد في عدّة عناوين نكرة، ومفردًا، وجمعًا، هذه النجوى والمناجاة هل هي مناجاة إلهيّة؟ أو مناجاة صوفيّة؟ أو مناجاة تأمّل وفلسفة؟ أو أنّ الذّات الشّاعرة تناجي ذاتها في محاولة لفهم ما يدور حولها؟ أو أنّها تناجي واقعها بأحداثه المؤلمة وشخوصه المفزعة؟ أو تناجي الواقع ببطولاته وانتصاراته الثّوريّة؟ كلّ هذه الآفاق وأكثر من ذلك يحيل عليها التّنكير، الّذي يظهر أنّه يقوم بوظيفة فنيّة قد تنتصر على التّعريف في كثير من السّياقات.

_ الصّفات:

ونقصد بها المشتقّات وهي: اسم الفاعل، واسم المفعول، والصّفة المشبّهة، وصيغ المبالغة، واسم التفضيل، والاسم المنسوب[1]، وسنركّز على الصفات البارزة والّتي تشكّل ملمحًا شعريًّا في عنونة الشّاعرين، والصّفات الّتي سنقف عندها هي (اسم الفاعل، اسم المفعول، الصّفة المشبّهة، الاسم المنسوب):

الصّفات	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
اسم الفاعل	35	%39.32	21	% 58,33
اسم المفعول	09	%10.11	1	% 2,77
الصفة المشبهة	23	%25.84	8	% 22,22
الاسم المنسوب	12	%13.84	2	% 5,55
صيغة المبالغة	7	% 7,86	3	% 8,33
اسم التّفضيل	3	% 3,37	1	% 2,77

- **الفاعليّة والمفعوليّة:**

أفضى الإحصاء إلى تفوّق اسم الفاعل عند الشّاعرين، بينما كانت النسبة الأقلّ لاسم المفعول، وهذا ما يعكس الفاعليّة والحيويّة في عنونتهما، كما كانت الصّيغ الغالبة في اسم الفاعل عند "محمّد ناصر" على وزن (فاعل) بتواتر (17 مرّة) ممّا عزّز ثقل الفاعليّة في هذه العناوين، وتأكيد حضور الذّات الفاعلة، فهي «**تسهم في شحن الخطاب بإيقاع موسيقي يمكّن للخطاب شعريّته ويحقّق له وظائفه**»[2]، فبالفاعليّة تحرّر الشّاعر من كلّ قيد،

---

[1] اسم الفاعل: اسم مشتقّ، يدلّ على معنًى مجرّدٍ، حادثٍ، وعلى فاعله. عبّاس حسن، **النّحو الوافي**، ج3، دار المعارف، مصر، ط3: 1974، ص238. صيغة المبالغة: صيغة تفيد من الكثرة والمبالغة الصّريحة في معنى فعلها الثّلاثي الأصلي ما لا تفيده إفادة صريحة صيغة فاعل. نفسه، ج3، ص257. اسم المفعول: اسم مشتق يدلّ على معنًى مجرّدٍ غير دائم وعلى الّذي وقع عليه هذا المعنى. نفسه، ج3، ص271. الصّفة المشبّهة: اسم مشتقّ يدلّ على ثبوت صفة لصاحبها ثبوتا عامًّا. نفسه، ج3، ص284. الاسم المنسوب: اسم يدلّ على معنى مفرد مضاف إليه ياء مشدّدة قبلها كسرة لتدلّ على أنّ شيئًا منسوبًا لذلك الاسم. نفسه، ج4، ص713. اسم التّفضيل: اسم مشتقّ على وزن أَفعَل يدُلُّ على أنّ شيئين اشتركا في معنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه. نفسه، ج3، ص395.

[2] نور الدّين السدّ، **المكوّنات الشّعريّة في يائيّة مالك بن الرّيب**، ص41.

فهو فاعلٌ في حبّه، وفاعلٌ في أمّته، وفاعلٌ في ذكرياته، فأسماء الفاعلين (شاعر، وقاتل، ومجاهدا، والعلماء[1]، والصّابرين، وعاشق، وخاشع) كأنّها تلخّص دلالات نصوص "محمّد ناصر" الشعريّة وتجربته الشعريّة القائمة على الشعر والجهاد والعلم والصّبر.

ويأتي اسم المفعول ليعبّر عن دلالات سياقيّة محدّدة في إطار شخصي أو مفتوح مثلما تعبّر عنه هذه الأسماء (مولد، ومهداة، والمقفوص، وموسَّدَا، ومعلّق) للدّلالة على السجن والضّيق، ودلالة الغياب هنا هي رغبة الشّاعر أن يكون شعره فاعلا لا مفعولاً به، فلا يخفى ما لصفة المفعوليّة من ضعف وقصور.

حقّقت الفاعليّة في عنونة "الغماري" انزياحًا حضوريًّا كبيرًا بالنّظر إلى المفعوليّة الّتي غابت تقريبًا عن هذه العنونة، بخلاف عنونة "ناصر"، الّذي يبرز تحرّر الشّاعر من قيود المفعوليّة؛ فإذا كانت هذه الأخيرة تنبئ بالضّعف والتّراجع فإنّ غيابها في عنونة "الغماري" له دلالته، فهي عنونة تنبذ أن تكون مفعولاً بها، بل فاعلة في كلّ حالاتها، ولعلّنا نقف هنا على أمر يتعلّق بخصوصيّة الشّاعرين؛ فـــ"محمّد ناصر" تنبئ لنا عنونته أنّ شعره سيكون كاشفًا وناقلاً ومترجمًا لكلّ ما يمرّ به ويحسّه من قوّة وضعف، وفرح وحزن، وانتصار وانكسار، بينما عنونة "الغماري" تُداري على جراحها وآلامها لتظهر بلبوس الفاعليّة القويّة، كما في هذه الألفاظ: (العاشق، ومسافر، ورائد، والمؤمنين، والرّافض، والمقاتلة، ومنتفضة، والمجاهدة، والخالد) وهي فاعلة حتّى في وصف ألمها وغربتها في (ناعيك).

- **الصّفة المشبّهة:**

حضرت عند "محمّد ناصر" بنسبة (25.84%) من الصّفات، آزرت الفاعليّة بتأكيدها وإثباتها (المضيء ـــــ البيضاء)، (مربّي (الشيخ) ـــــ إمام)، (الصّابرين ـــــ عليّين)، (متأزّمة ـــــ العسير)، (مجاهدًا ـــــ الأخضر)، (راعي ـــــ عميد) (آت ـــــ بشير)، (العلماء ـــــ الأحياء)، (خاشعا ـــــ مليك)، (مؤنستي ـــــ حبيبتي)[2]، فعبر هذه الثّنائيّات انتقلت دلالات الصّفات من الحضور الفاعل إلى الثّبوت ومن الجزئيّة إلى الكليّة، ومن السّبب إلى النّتيجة.

ارتبطت الصّفة المشبّهة في عنونة "الغماري" برموز الألوان: (سمراء، وخضراء (2)، وأخضر، وقمراء) والّتي تثير شهيّة القارئ للبحث عن تمثّلاتها الدّلاليّة وبواطنها التّأويليّة، فاللّون الأخضر يحمل معاني الإيمان والشّهادة والإسلام، فهل هذا الرّمز الّذي يتكرّر في العنونة يدلّ على هذه الدّلالات أو على أشياء سيُظهرها البحث في متن

---

(1) اسم فاعل حسب ما أورده عبّاس حسن، **النّحو الوافي**، ج4، ص652.

(2) أوردت كيفية الانتقال من اسم الفاعل إلى الصّفة المشبهة أي أن الكلمات الأولى قبل الخط الأفقي هي اسم فاعل، والّتي تليها بعده هي صفة مشبّهة، وقرنت هذه الثنائيات بالاعتماد على وجود خيط دلالي يربط بينهما بعلاقات: درجة الفاعليّة من الحضور إلى الثّبوت، والجزئيّة والكليّة، والسّبب والنّتيجة.

النصّ الشّعري؟ وكذا قمراء وسمراء هل هي الدّلالات المناقضة لدلالة الرّموز السّابقة، أو أنّها تحيل على آفاق تبتعد عنها، وما تقوم به العنونة من تفجير السّؤال يصنع لها فاعليّتها الشّعريّة المتجدّدة.

- **الاسم المنسوب:**

يطالعنا الاسم المنسوب بحضوره المعتبر في عنونة "محمّد ناصر" بنسبة (13,84%)، وبذلك فاق اسم المفعول حضورًا، وقد دلّ هذا الاسم عنده على حقائق وعن علاقته بها، (صرخة **فدائي**)، و(باقة شعر إلى الأب **الرّوحي**)[1]، وهي إمّا علاقة اتّصال أو علاقة انفصال، كما أنّها دلّت على معين هذه المعاني وموردها الأصلي، فالاتّجاه الإسلامي الّذي كرّس الشّاعر له قلمه يستقي من هذه المعالم لبّه، فكلّ مسلم هو فدائي في سبيل دينه، كما أنّ هذا الدّين يركّز على الرّوح بالدّرجة الأولى لذا جاء بالعبادات والأذكار والقرآن لتغذية المنتمي لهذا الدّين روحيًّا، كما أنّ الوطن والحفاظ عليه طالما شكّل أيقونة عند شعراء الاتّجاه الإسلامي، كما نستشفّ من مفردات الاسم المنسوب دلالة الانتماء حيث يصرّ الشاعر غالبا على إثبات انتمائه، فالانتماء[2] يشكّل ثيمة شعريّة بارزة في عنونته.

إذا كان الاسم المنسوب قد شكّل ظاهرة في عنونة "محمّد ناصر"، فهو في عنونة "الغماري" شكّل انزياحًا غيابيًّا، جعلنا نبحث في دلالة الغياب سواء بسواء مع البحث في دلالة الحضور، فهو غياب له دلالته، فلم يرد سوى (2) مرّتين، وكان الاسم المنسوب فيهما يرتبط بقضيّة الأمّة الإسلاميّة الأبديّة، وهي القدس وتحريرها (ليلى **المقدسيّة**)[3]، والّتي يبدو من العنوان أنّها إحدى رموز الكفاح والثّورة النّزيهة في العالم الإسلامي المعاصر، و(دلال **المغربي**)[4]، والّتي تبدو هي الأخرى إحدى أيقونات الشّهادة والانتصار الإسلاميّين.

وإنّ غياب الاسم المنسوب يوحي لنا بعدم ارتباط شعريّة "الغماري" بشخوص اجتماعيّة وشخصيّة، كما وجدنا في عنونة "محمّد ناصر"، فهي عنونة تسعى إلى العالميّة بشموليّتها واهتمامها بقضايا الأمّة الإسلاميّة الكبرى من احتلال ومقاومة وجهاد وغزو عسكري وفكري.

2_ الأفعال:

طبيعة التجربة الشعريّة لكلّ شاعر تنعكس وتتركّز في مشروع عنونته، فمن غير المستغرب أن يكون العنوان عتبة مهمّة للولوج إلى باطن النص، لكون الشّاعر يضمّنُ عناوينَه خلاصةَ تجربته بسماتها الخاصّة الدّقيقة وشموليّتها العامّة، لذا فإنّ الإلحاح على صيغة فعليّة معيّنة يترجم سمة هذه التجربة بما يشكّل خصوصيّتها، وسيتمّ

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص99، 170.

[2] ظاهرة الانتماء بارزة في شعريّة "محمّد ناصر" ومبحث يستفزّ الباحث لدراسته.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص11.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص175.

تناول هذه الأفعال من حيث (الزّمن، صيغتها الصّرفيّة، الصحّة والاعتلال).

ـ الزّمن: (الماضي، المضارع، الأمر)

تنقسم الأفعال باعتبار زمنها الصّياغي الصّرفي إلى الماضي والمضارع والأمر، أمّا الماضي «**هو كلمة تدلّ على مجموع أمرين؛ معنى، وزمن فات قبل النّطق بها .. ومضارع، وهو: كلمة تدلّ على أمرين معًا: معنى، وزمن صالح للحال والاستقبال .. وأمر، وهو: كلمة تدلّ بنفسها على أمرين مجتمعين، هما: معنى، وهذا المعنى مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل**»[1]، ونُدرج الأمر ضمن الزّمن المستقبل لأنّه فعل يُطلب من المُخاطب القيام به مستقبلاً، ويُظهر الجدول نسب كلّ زمن عند الشّاعرين:

الزّمن	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الماضي	15	% 31,25	9	% 31,03
المضارع	23	% 47,91	14	% 48,27
الأمر	10	% 20,83	6	% 20,68

تُظهر عمليّة الإحصاء لعنونة "محمّد ناصر" تراجعًا نسبيًّا لفعل الأمر عند الشّاعرين، بما يدلّ على تأخير الشّاعرين لهذا النّمط لكونه يُستدلّ به على تعالي الشّاعر، و"محمّد ناصر" بعيد كلّ البعد عن تضخّم الأنا وفوقيّتها، كما أنّه قد يشي بسمة المباشرة التّقريريّة الّتي يبتعد عنها "الغماري"، وعلى الرّغم من توافق النّسب عندهما إلاّ أنّها تختلف في ما تحيل عليه من دلالات، فدلالات فعل الأمر ارتبطت غالبًا عند "ناصر" بالإرشاد والتّوجيه والوعظ والمناجاة (تعلّموا، طهّر، كُنْ، قُمْ، لُذْ، أَنْفِقْ)، بينما نجدها عند "الغماري" تُحيل على آفاق تأمّليّة، كـــ(سَلْ، مُدِّي، مُري، اسقياني)، كما تحيل على دلالات التّغير والثّورة (عِشْ، حَطِّم).

ووقفنا على تباين نسبيٍّ في تواتر الفعلين الماضي والمضارع، فتعكس نسبة أفعال الماضي عند "محمّد ناصر" انجذابه للزّمن الماضي بكلّ ذكرياته وأحداثه، وترتبط الأفعال الماضية عنده بقصائده الّتي يتحدّث فيها عن ذكرياته الشخصيّة، وعن أحداث ألّمت بالعالم الإسلامي في الماضي القريب والبعيد، كما أنّ هذه الأفعال جاءت في عنونة القصائد التقليديّة ذات الطّابع الكلاسيكي، كما هو الحال في عناوين القصائد الآتية: (ثمانون، **مرّت!!**)، و(عندما **شاخ** الأسدْ)[2]، لكنّ الغماري يختلف عنه في دلالة الماضي في عنونته، والّتي ارتبطت بدلالات الرّفض (ليس، لسْنا)، ودلالات النّشوة والانتصار (غنّيت، أغليت، أحببت)، كما يرتبط بدلالات الغضب والألم (قتلوك، ثوى، ولّى)، وبذلك كانت أكثر شمولاً لديه.

---

[1] عبّاس حسن، **النّحو الوافي**، ج1، ص47-48.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص99، 134.

أمّا الفعل المضارع فارتبط عند "محمّد ناصر" بشعر التفعيلة التّجديدي، كما هو الحال في: (لا **يهمّ** من **تكون**)؛ فيحمل المضارع في عنونته دلالة التّجدّد والاستمراريّة على الثّوابت مهما توالت الخيبات، كما في: (السّلسبيل **يورق** في لهواتنا)[1]، وكذا استمرار الأخوّة والمحبّة الصّادقة في: (أنت في القلب **تحاكي** نبضه)[2]، لكنّ المضارع نجده في عنونة "الغماري" قد حمل في باطنه بذور الرّفض والتّمرّد، وذلك بمجيئه منفيًّا (لا **ترهبي**)[3]، وبصيغة الاستفهام التّفجّعي (من **يردُّ**) والتّحريضي (ألم **يأن**) وبصيغة الأمر (**لِيَدْعُ**)[4]، فنقل المضارع من درجة التّجدّد والاستمراريّة إلى درجة أقوى منه وأكثر فاعليّة، إمّا بمحاولة كسر هذه الاستمراريّة والتّجدّد ونفيها أو بإذكائها والإلحاح عليها.

ومنه، فإنّ تطابق نسب الزّمن في العنونتين ليس عاملاً لالتقائهما في خصوصيّة الاتّجاه الإسلامي عندهما، فبنفس الأفعال صنعت كلّ عنونة خصوصيّتها السّياقيّة المُتفرّدة.

ـ الصّيغ الصّرفيّة:

أورد "الجرجاني" الصّيغ الصّرفيّة للفعل تحت عنوان (المعاني في الأفعال) بخمس عشرة (15) صيغة هي: فَعَلَ، وفَعِلَ، وفَعُلَ، وأَفْعَلَ، وفَعَّلَ، وفَاعَلَ، وتَفَاعَلَ، وتَفَعَّلَ، وانْفَعَلَ، وافْتَعَلَ، واسْتَفْعَلَ، وافْعَوْعَلَ، وافعوَّلَ، وافْعَلَّ وافْعَالَّ[5]، لكنّنا سنقتصر على الصّيغ الغالبة، كما يبيّنها الجدول الآتي:

الصّيغة	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
صيغة (فَعَلَ)	21 فعلاً	% 43,75	19 فعلاً	% 65,51
صيغة (فَعَّلَ)	10 فعلاً	% 20,83	4 أفعال	% 13,79
بقيّة الصّيغ	17 فعلاً	% 35,41	6 أفعال	% 20,68

يُلحظ على الأفعال أنّ الصيغ الصرفيّة البارزة هي صيغة (فَعَلَ) بنسبة (43,75%) عند "محمّد ناصر"، كانت الغلبة فيها للأفعال الماضية والمضارعة، بـــ(8 أفعال) لصيغة الماضي (غزا، عاد، فاز، تاقت، تبّت، قال، شاخ، مرّت)، أمّا صيغة المضارع بـــ(8 أفعال): (تكون، تسقط، تلده، أحيا، أقضي، أدعوكا، يبني، تفق)، وتواتر هذه الصّيغة بديهي لكونها الصّيغة الأكثر ورودا في كلام العرب، مثلما يؤكّد "سيبويه": «**وإنّما كان فَعَلَ كذلك**

---

(1) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص33.

(2) نفسه، ص86.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص83.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص77، **أيّها الألم**، ص75، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص53.

(5) يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، **المفتاح في الصّرف**، تح: علي توفيق الحمد، مؤسّسة الرّسالة، بيروت-لبنان، ط1: 1987م، ص48-51.

لأنّه أكثر في الكلام»[1]، كما يعود ذلك لسبب خفّتها ولأنّها الأصلح للإبانة عن الحال.

وكذا نجد لديه صيغة (فَعَّلَ) بنسبة (20,83%)، ومن دلالاتها التكثير والتأكيد، فكأنّ الشاعر يتّكأ على ثقل الشدّة لكي يوصل شعوره للمتلقّي، ويشاركه في آلامه (يعذّبني، يذكّرني)، وآماله (بشّرْ، علَّم، تعلّموا، طهّر).

وبمقارنة عنونة "محمّد ناصر" بعنونة "الغماري" نجد تنوّع الصّيغ الصّرفيّة في عنونة "ناصر"، بينما نجد عنونة "الغماري" اتّكأت على صيغة (فَعَلَ) بنسبة (65,51%)، ويرى "عبد القاهر الجرجاني" أنّ هذه الصّيغة كثيرًا ما تأتي للمغالبة[2]، وهو ما تتّكئ عليه العنونة عند "الغماري"، فهي تحاول مغالبة الواقع الإسلامي المُتردّي بهذه الصّيغة من خلال أفعال: (قتلوك، يدع، أصون، يأن، يردّ، عش، مُري...إلخ)، ونلحظ قلّة صيغتي (فَعِلَ)، الّتي وردت بفعلين (ترهبي، يعشق)، وهي تدلّ على **«العلل والأحزان»**[3]، وصيغة افْتَعَلَ بفعل واحد (نلتئم)، والّذي يجيء **«للمطاوعة»**[4]، كما جاءت صيغتا (أَفْعَلَ) بثلاثة أفعال: (أغليت، أحببت، يحرقوا)، والّذي يجيء **«للتّعدية والصّيرورة»**[5]، وصيغة فَعَّلَ بـــ(4 أفعال): (غنّيت، ولّى، يغنّي، حطّم) والّتي تأتي بمعنى التّكثير، ما يفسّر زيادتها نسبيًّا عن بقيّة المقاطع، ونلحظ غياب صيغة (فاعل) الّذي يأتي بدلالات **«المشاركة، والتّعدية»**[6]، نظرًا للانسيابيّة في مسارها النّطقي، بينما تميل عنونة "الغماري" إلى التّفجير بواسطة التّضعيف بالشّدّة، والسّكون، كما في الصّيغ الحاضرة لديه.

ـ الأفعال الصّحيحة والمعتلّة:

المعتلّ هو **«ما كان أحد حروفه الأصليّة حرف علّة: سواء أكان حرف العلّة في الأوّل، أم في الوسط، أم في الآخر، أم في أكثر من موضع. وسواء أكان ذلك في اسم أم فعل»**[7]، وحروف العلّة هي: الألف، والواو، والياء، والصّحيح هو نقيض ذلك؛ أي هو ما خلا منها، ونورد نسبهما في هذا الجدول:

الأفعال	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الصّحيحة	21 فعلاً	% 43,75	15 فعلاً	% 51,72

(1) عمرو بن عثمان سيبويه، **الكتاب**، ج4، ص104.

(2) يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، **المفتاح في الصّرف**، ص48.

(3) نفسه.

(4) نفسه، ص50.

(5) نفسه، ص49.

(6) نفسه.

(7) عبّاس حسن، **النّحو الوافي**، ج1، ص187.

المعتلّة	27 فعلاً	% 56,25	14 فعلاً	% 48,27

يمكن القول إنّ نسبة الأفعال من حيث الصحّة والاعتلال كانت عند الشّاعرين متقاربة، وهي عند "الغماري" شبه متناصفة، على أنّ الزّيادة والتّفوّق كانت من نصيب الاعتلال عند "محمّد ناصر"، وكأنّه ينافس الواقع المعتلّ المريض الّذي مثّلته الأفعال: (غزا، رضي، ينادي، يخشى، تاقت، تحيّي، يبني، لذ)، بأفعال صحيحة تحاول إصلاحه والتغيير منه: (يحتضن، يهمّ، أحبّك، تسقط، بَشّر، تبّت، علّم، يذكّرني، حرّك)، وذلك بمجابهة الغزو بإسقاطه (غزا ـــــ تسقط)، والمناداة والابتهال بالبشرى (ينادي ـــــ بَشِّرْ)، والخشية والتّوق بالحبّ والعلم (يخشى/ يحتضن ـــــ أحبّك، علّم)، كما نلحظ ارتباط الاعتلال في الأفعال بالزّمن المضارع: (أنساك، ينادي، أوقفوا، يخشى، تحيّي، تكون، أدعوكا، تحاكي) في عناوين "محمّد ناصر" للدّلالة على ارتباط المرض والسّقم بالعصر الحاضر لأمّته، وهذه الأفعال على اعتلالها تمثّل آمال الشّاعر في تغيير وضع أمّته نحو الأفضل.

أمّا عند "الغماري" فتفوّقت الأفعال الصّحيحة برتبة على المعتلّ، وكأنّ العنونة عند "الغماري" تُغالب الواقع الإسلامي المعتلّ: (قالوا، ثوى، ولّى، يدع، ينام، تسقني) بأفعال صحيحة (أحببت، حطّم، تعشق، أمدّ، قتلوك)؛ فالاعتلال الّذي أصاب الأمّة الإسلاميّة يمثّله اعتلال في الأفعال، والّذي تسعى العنونة إلى تغطيته بأفعال صحيحة.

3ـ الضّمائر:

لا تنبع أهميّة الضّمائر وقيمتها التعبيريّة والجماليّة من ذاتها وإنّما من استخدامها ضمن سياقات خاصّة، وهي أهميّة تقوم على إشراك المتلقّي وتحريك ذهنه، فالضّمير –كما يرى "صلاح فضل"– يحاول **«وضع النّصوص في سياق نقدي مُتعدّد، يُثْرَى في صُحبتِها وتتجدَّدُ بتَفَاعُلِهَا معه»**[1]، لذا تتّجه المناهج المعاصرة إلى الاهتمام ببنية الضّمير في العمل الأدبي لأنّ الضّمائر تسهم **«في دفع المتلقّي إلى حركة إيجابيّة توازي حركة المبدع نفسه»**[2]، تنبع من أساس تشاركي بين المبدع والمتلقّي في صناعة الدّلالة وإثرائها.

إنّ الضّمير هو الصّوت الّذي يحمل النص إلى المتلقّي، وتعدُّدُ أشكالِهِ يُثري العمل الأدبي فنيًّا وفكريًّا، ذلك أنّ الشاعر ينشئ شعره متفاعلاً مع أصوات أخرى، فالمزاوجة بين أنماط الضّمائر (الغائب، المتكلّم، المخاطب) تسهم في إخراج الشّاعر من حيّز الأنا وتمنحه **«فرصة إقامة فاصل لغوي بينه وبين نفسه، فيبتعد عن أناه بمسافة**

---

[1] صلاح فضل، **شفرات النصّ (دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد)**، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، ط2: 1995م، ص7.

[2] محمّد عبد المطّلب، **دور (الضّمير) في إنتاج الدّلالة دراسة أسلوبيّة في ديوان "محمّد إبراهيم أبو سنّة رماد الأسئلة الخضراء"**، إبداع مجلّة الأدب والفنّ، ع5+6، مايو 1990، ص8.

تمكّنه من مخاطبتها بصورة أفضل، وربّما بحريّة أكثر لما في ذلك من تضليل فنيّ في عمليّة التلقّي»[1]، فالمتلقّي بواسطة تنويع الضّمائر سيتعرّض لجوانب العمل الأدبي من اتّجاهات ووجهات مختلفة، بما يسمح بتكوين رؤية متكاملة حوله، ونورد نسب كلّ ضمير ضمن الجدول الآتي:

الضّمائر	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمائر المتكلّم	26	% 45,61	11	% 32,35
ضمائر المخاطب	19	% 33,33	16	% 47,05
ضمائر الغائب	12	% 21,05	7	% 20,58

وبالنّظر إلى نسق الضّمائر في عنونة "محمّد ناصر" الشعريّة نلحظ توازن الأصوات بين المتكلّم والمخاطب والغائب، بتواتر (26 مرّة) للمتكلّم، و(19 مرّة) للمخاطب، و(12 مرّة) للغائب، على أنّ ضمير المتكلّم أظهر تفوّقًا في ظاهرة تستدعي التّساؤل، فالشّاعر ذو الاتّجاه الإسلامي عامّة و"محمّد ناصر" خاصّة، يعتقد الدّارس له ابتعاده عن هيمنة الأنا نظرًا لتوجّهه الإسلامي الملتزم بقضايا مجتمعه وأمّته، إلاّ أنّ النسق الضّمائري أظهر خلاف هذا الاعتقاد، وقد نفسّر ذلك بأنّ كثيرًا من قصائده على الرّغم من طابعها الإسلامي الملتزم، إلاّ أنّها ارتبطت بأحداث شخصيّة في مسار حياته، إلاّ أنّنا إذا دقّقنا في سياق ضمير المتكلّم سنجد ميزة أخرى، فضمائر المتكلّم جاءت (5 مرّات) بصيغة ضمير الجمع (نحن، نا)، ممّا يعلي من الصوت الجمعي في شعره، والّذي ارتبط لديه بالحكمة، وبقيّة ضمائر المتكلّم على الرّغم من ورودها بضمير المتكلّم المفرد إلاّ أنّها ارتبطت بألفاظ تنتظم في محاور أساسيّة تشكّل شعر الاتّجاه الإسلامي، من ذلك (أخي، نخلتي، ولدي، يعذّبني، أبي، لغتي، وطني، يبني، يذكّرني)، وهي كما نرى محاور: الوطن، والأخوّة والأبوّة والانتماء والمصير، فذاتية "ناصر" لا تجمح إلى الأنا المُعْجَبَة الأنانيّة بل هي أنا تذوب في هموم الأمّة الإسلاميّة، بل هي مثال وصوت لها.

إذا كان ضمير المتكلّم كما يرى "مرتاض" **«معادلاً لتعرية النفس ولكشف النّوايا أمام القارئ ممّا يجعله بها أشدَّ تعلّقًا، وإليها أبعد تشوُّفًا»**[2]، فإنّ ضمير المخاطب سبيل للتّوجّه نحو الآخر بالخطاب، حيث تواتر الضّمير (أنت) (6 مرّات) في العناوين، مع الضّمير المتّصل (ـــك) بـــ(9 مرّات)، من بينها (4 مرّات) مع الضّمير واو مُخاطبة الجمع (ـــوا)، ولعلّ ذلك من رواسب النبرة الخطابيّة التقليديّة في شعر "محمّد ناصر"، وقد جاء استعمال ضمير المخاطب في سياقات مختلفة، من أهمّها سياق البوح لمشاعر فاضت بها قريحة الشّاعر، وانتظمت في هذا

---

[1] قاسم محمود محمّد، **إيقاعيّة السرد في شعر محمود درويش**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد جار الله ياسين، كليّة الآداب، جامعة الموصل، العراق، 2013م، ص83.

[2] عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص160.

السّياق عناوين مختلفة منها: (أحبّك والله)، و(أنت المكرّم)[1]، بينما انتظم عنوانان في سياق التّنبيه والاستنكار، وهما (تعلّموا يا عرب)، و(تبّت يداك أبا لهب)[2]، وهكذا نرى أنّ شموليّة وتجرّد أدب الاتّجاه الإسلامي لم يكبح جموح الشّاعر ونزوعه الذّاتي الشخصي، بيد أنّ هذه الذّاتيّة تأخذ صبغة الشمول من كونها مشاعر تتكرّر عند كلّ مؤمن فترجمها الشّاعر شعرًا.

وقد يُعيي الشّاعر سبيل المواجهة والمصارحة بضمير المخاطب فيلجأ للتّواري وراء ضمير الغائب، لذا يُسمّى عند بعض النقّاد (الضّمير اللاّشخصي)[3]، كما يرى "ميشال بوتور" أنّ ما يقدّمه هذا الضّمير هو «**الشكل النّهائي لما يمكن أن يُقال**»[4]، إلاّ أنّ ضمير الغائب في عناوين "محمّد ناصر" قام في جلّ المواضع بوظيفة إحاليّة نظرًا لتواتره متّصلاً (11 مرّة)، كما هو الحال في هذه الكلمات: (رسالتها، سلاحهم، عشّه، عنه، فيها، عباده، يديه، إليها)، بينما ورد منفصلاً (مرّة واحدة) بصيغة (هو)، ويحاول الشّاعر من خلاله الاتّجاه إلى السّرد مبتعدًا عن ذاتيّته وعن نبرة الخطاب، كما يرتبط بالزّمن الماضي الّذي هو منهل وأساس متين في تجربة الشاعر، مثلما نجد في: (من وحي رسالتها في العيد)[5]، فالتّرابط بين السّرد والزّمن الماضي أتاح للشّاعر البوح دون ارتباط بالذّات، ذلك أنّ ضمير الغياب في السرد يحمي «**السّارد من إثم الكذب بجعله حاك يحكي، لا مؤلّف يؤلّف، أو مبدع يُبدع، فهو مجرّد وسيط أدبي، ينقل للقارئ ما علمه**»[6]، وبشكل يسمح بتمرير رسائله الخفيّة بهدوء بعيدًا عن المباشرة التّقريريّة.

يقوم ضمير الغائب في عنونة "محمّد ناصر" بدور الإحالة على ثوابت أو ثنائيّات راسخة في شعره، وذلك بالموازاة مع ضمير المتكلّم كما في العنوان (سلاحنا وسلاحهم)[7]، أو منفردًا كما في العناوين الآتية: (لن تسقط يايتسي وفيها مئذنة)، و(رسالة مفتوحة إلى بدر شاكر السيّاب وهو غريب في الخليج)[8]، ومنه نرى أنّ الشّاعر قد قد أفاد من الضّمير ليعكس تمظهرات خطابه الشعري، مستفيدًا من كلّ أنواع الضّمائر (المتكلّم والمخاطب والغائب) التي وردت نسبها متقاربة.

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص245، 385.

(2) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص78، و**الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص140.

(3) يُنظر: عبد المجيد نوسي، **التحليل السيميائي للخطاب الرّوائي (البنيات الخطابيّة، التّركيب، الدّلالة)**، المدارس للنشر، المغرب، ط2: 2002، ص47. وينظر:

a pris: Marie-paule laden, **Self-Imitation in the Eighteenth-Century Novel**, Princeton university press, Princeton, new jersey-united states of America, 1987, P4.

(4) ميشال بيتور، **استعمال الضّمائر في الرّواية**، مجلّة الثقافة الأجنبيّة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ع1، السنة التاسعة، 1989، ص59.

(5) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص71.

(6) يُنظر: عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)**، ص154.

(7) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص98.

(8) نفسه، ص297، 267.

والأمر يختلف في عنونة "الغماري"، فنجد ضمير المخاطب أكثر تواترًا لديه، جاء بـــ(16 مرّة) من (34 ضميرًا)، في حين تراجع ضمير المتكلّم لديه عمّا وجدنا في عنونة "محمّد ناصر" من غلبة له، فتواتر هنا (11 مرّة)، بينما تراجع ضمير الغائب لديه إلى (7 مرّات فقط)، ويُفسّر ذلك بأنّ عنونة "الغماري" تبتعد عن الذّاتيّة والشّخصنة فهي عنونة أُفرغت تقريبًا من كلّ أحداث شخصيّة وذكريات ووقائع ترتبط بالذّات الشّاعرة.

ونلحظ ظاهرة في بنية ضمير المُخاطب في عنونته، وهي أنّه ورد غالبًا كخطاب لأنثى (ـــكِ، أنتِ) في سياق يدعونا للتّساؤل عن ماهيّة هذه الأنثى هل هي الوطن؟ أو العقيدة والشّريعة الإسلاميّة؟ أو ثورة معيّنة كما تدلّ عليها بعض العنوانات؟ هل هي وطنه الجزائر أو أوطان أخرى مسلمة ارتبط الشّاعر بها بمشاعر الانتماء العقدي والفكري؟ هل يُمكن أن تكون الأنثى المُخاطبة هنا هي أنثى حقيقيّة تحاول العنونة أن تستلهم منها آفاقها التّعبيريّة؟ إلاّ أنّ الدّلالة الظّاهرة لبعض العناوين، من مثل: (خُطاكِ المنار)، و(لا ترهبي الموج)[1]، تجعلنا نتحفّظ على الافتراض الأخير، على الرّغم من أنّنا لا نستبعده في بعض العناوين، من مثل: (أنتِ ... أنتِ)، و(مُري القلب)[2]، بما تحويه من رقّة تجعلها تتناسب مع الافتراض الأخير.

وإذا أتينا إلى ضمير المتكلّم في عنونة "الغماري" نجده يرد في سياق البوح والإفصاح عن مشاعره المتلاطمة، الّتي تظهر كمناجاة صوفيّة في بعض العناوين، من مثل: (وحدي مع الله)، و(اسقياني)[3]، كما تظهر كترجمة لمشاعر نبيلة صادقة في عناوين، من مثل: (حسبي من الشّعر)، و(أغليتُ حبّك)[4].

أمّا ضمير الغائب الّذي قام بوظيفة إحاليّة غالبًا في عنونة "محمّد ناصر"، فإنّه في عنونة "الغماري" ارتقى من هذه الوظيفة ليقوم بوظيفة الحوار والمُخاطبة، كما تجسّد في هذه العنوانات: (لن يحرقوا الضّياء)، و(ليدع .. ناديه)، و(هُمُ الآن ...).[5]

وترتبط الضّمائر بميزة أخرى، وهي اتّصالها أو انفصالها، فكلّ انفصال أو اتّصال على مستوى البنية الشعريّة يضاهيه انفصالٌ أو اتّصالٌ على مستوى البنية الدّلاليّة، والمتمعّن في عنونة الشّاعرين يجد ورود جلّ الضّمائر بصفة متّصلة، وما ورد منها منفصلاً كان عند "محمّد ناصر" بتواتر (9 مرّات فقط) من بين (57 ضميرًا)، وعند "الغماري" بتواتر (5 مرّات فقط) من بين (34 ضميرًا)، وهو ما يعزّز بنية الاتّصال في عنونة القصائد على مستوى البنية العميقة، فشعر "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" يؤكّد على الوحدة والتّماسك بداية من الأسرة انتقالاً إلى المجتمع عند "ناصر" ثمّ الأمّة جمعاء كما عند "الغماري"، والوحدة والتّماسك من ميزات أدبهما الرمزيّة

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص37، **أغنيات الورد والنّار**، ص83.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص99، **بوح في موسم الأسرار**، ص51.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص35، **أيّها الألم**، ص7.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص109، **قراءة في آية السّيف**، ص141.

(5) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص37، 53، **بوح في موسم الأسرار**، ص119.

العميقة الّتي تتواتر فيه، فهو اتّصال على مستوى ذاته المتّزنة المتصالحة الّتي تنأى عن كلّ اضطراب وانفصال نفسي وعقلي، واتّصال على مستوى رغبة الشّاعر في تحقيقه من تأثير في المتلقّي.

رابعًا: شعريّة البنية التركيبيّة

على الرّغم ما للمفردة من قيمة جماليّة يكتنزها جذرها البنائي التّعبيري، إلاّ أنّ انضمامها إلى سياق لغوي تركيبي يُضفي عليها معانٍ جديدة تستمدّها من مكوّنات التّركيب، وظلاله الدّلاليّة التّعبيريّة، ومن هنا تأتي دراسة شعريّة التّركيب اللّغوي للعنونة كخطوة ضروريّة في رحلة الوقوف على أسرارها الجماليّة.

وعليه نتساءل كيف كان تواتر الجمل الفعليّة والاسميّة وأشباه الجمل؟ وما هي الدلالات الّتي تعكسها؟ ما هي الأساليب والظّواهر التّركيبيّة البارزة؟ وتلك الّتي سجّلت انزياحًا غيابيًّا؟ ما هي دلالات الحضور والغياب لهذه الأساليب والظّواهر؟

1_ الجمل وأشباهها:

نستهلّ بداية ببيان نسب الجمل وأشباهها ضمن الجدول الآتي:

الجمل	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الجمل الاسميّة	144	% 55,38	91	% 55,15
الجمل الفعليّة	54	% 20,76	45	% 27,27
شبه الجملة	62	% 23,84	29	% 17,57

انطلاقًا ممّا رأينا سابقًا من غلبة الصّيغة الاسميّة على الفعليّة في عنونة الشّاعرين نلفي كذلك تفوّقًا للجمل الاسميّة لديهما، الّتي تواترت عند "محمّد ناصر" بنسبة (55,38%) وعند "الغماري" بنسبة (55,15%)، ممّا يدلّ على الثّبات والاستقرار، ذلك أنّ «**القيمة المعنويّة للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزّمن والحدث، بخلاف الاسم الّذي يخلو من عنصر الزّمن، فالفعل ينبعث في الذهن عند النطق به وليس كذلك الاسم الّذي يُعطى معنى جامدًا ثابتًا، لا تتحدّد خلاله الصّفة المُراد إثباتها**»[1]، وهو يعكس سكون الواقع الّذي يعيشه الشّاعران، بما يتطلّب القوّة الخلاّقة لتحسينه، وهو هدف أدب الاتّجاه الإسلامي، وقد تدلّ الاسميّة على إيمان الشّاعرين العميق بمبادئهما الإسلاميّة ورسوخها في ذاتيهما.

بينما تراجعت الجمل الفعليّة فوردت عند "محمّد ناصر" بنسبة (20,76%)، ويُفسّر ذلك أنّ مجال دراستنا هو العنونة وليست القصائد، ففي العنونة تضيق العلاقات الجُمليّة، وتفسح المجال للاسميّة لإعطاء الدّلالة معانيَ الشّمول والإحاطة.

---

[1] يُنظر: أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث**، ص151.

وتوازي أشباه الجمل الجملَ الفعليّة في الحضور بنسبة (23,84%) وهي نسبة مهمّة فاقت نسبة الفعليّة؛ لمكانتها الثّانويّة في الإسناد العربي، فهي تُعتبر من مكمّلات الجملة، إلاّ أنّ تواترها في شعريّة عنونة "ناصر" له دلالته، وإذا نظرنا إلى هذه العنونة نجد تغطيتها لمساحات متنوّعة من قضايا وأحداث ومشاعر وأوصاف، فهي عنونة ثريّة سرديًّا وموضوعاتيًّا، لذا تحتاج إلى أشباه الجمل للوصف والتّخصيص، ويبرز في أشباه الجمل الظّروف المكانيّة والزّمانيّة الّتي قامت بإثراء العنونة في فضائها الزّمكاني، وهذا الحضور اللاّفت لأشباه الجمل مرتبط بما أوردناه سابقًا من طول العناوين.

بينما أبدت الجمل الفعليّة في عنونة "الغماري" تقدّما مقارنة بعنونة "محمّد ناصر"، فجاءت بنسبة (27,27%)، هذا التّقدّم له دلالته لما تتميّز به الأفعال من حركيّة، بالإضافة إلى قوّة ودقّة تصويرها للمواقف والأحداث، فما يمنحه «**التّجدّد في زمن معيّن مع الاختصار**»[1] من حيويّة لنظام العنونة، يخفّف من حدّة السّكون والثّبات الّذي تكرّسه نسبة الجمل الاسميّة.

وإذا أظهرت نسبة أشباه الجمل تقدّمًا في عنونة "ناصر" على الجمل الفعليّة، فإنّها في عنونة "الغماري" تراجعت نسبتها لتكون (17,57%)، وهذه النّسبة لها ما يبرّرها، ذلك أنّ العنونة في شعر "الغماري" لم تكن سجلاً لأحداث شخصيّة، كما أنّها لم تكن بذلك الطّول الّذي شهدته عنونة "ناصر"؛ فهي لم تستدع غالبًا آليتي الوصف والتّخصيص.

2_ الأداء اللّغوي التّركيبي:

الجملة العربيّة تنطلق من ركيزة (الاسميّة-الفعليّة) لتتمظهر فيها حركيّتها أو ثباتها، لكنّها «**تتنوّع وتتعدّد صياغتها بين الخبر والطّلب، والتّقديم والتّأخير، والقصر، والفصل والوصل، والذّكر والحذف...**»[2]، وسنقتصر على ظواهر الأساليب الخبريّة والإنشائيّة، والتّقديم والتّأخير، والحذف، نظرًا لبروزها اللاّفت في عنونة الشّاعرين سواء بالحضور أو بالغياب، وسندرس مدى مساهمتها في إبراز المعاني المقصودة من قبل الشّاعر أو الإشارة إليها بطريقة غير مباشرة بواسطة غيابها، وكما يرى "رجاء عيد": «**لكلّ أداء لغوي فاعليّة متجدّدة، وهذه الفاعليّة تخلق عدّة علاقات متداخلة متضامنة تنوّع في تيّارات لا تُدْرَكُ منفصلة، وإنّما تنبثق شكولها من خلال الدّلالات اللّغويّة، وبوساطة تتابع المعطيات الإيحائيّة**»[3]، فهذه الأداءات الجُمليّة تعكس بُناها العميقة تمظهرات دلاليّة تُستَوْحَى من القراءات الفاعلة لشعريّتها.

---

[1] تمّام حسّان، **الأصول دراسة إبستيمولوجيّة للفكر اللّغوي عند العرب (النّحو، فقه اللّغة، البلاغة)**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط: 2000، ص314.

[2] حسين جمعة، **جماليّة الخبر والإنشاء (دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 2005، ص30.

[3] رجاء عيد، **الشّعر والكلمات**، مجلّة علامات في النّقد الأدبي، مج3، ج9، سبتمبر 1993، ص187.

ـ الأساليب الخبريّة والإنشائيّة:

تميل الدّراسات المعاصرة المعروفة بما بعد البنيويّة إلى الاهتمام بالمعنى؛ الّذي يتجاوز التّركيب الإسنادي للجملة إلى البحث عن الدّلالة الكليّة، وتنبع أهميّته من كونه «**لا ينفصل عن قصد المتكلّم وإرادة إفادة السّامع به وإمتاعه**»[1]، وضمن هذا التّحديد يأتي الخبر والإنشاء ليغطّي مجالاً فسيحًا لدلالة القول الأدبي وجماليّته، وقدّ حدّد "ابن فارس" قديمًا معاني الكلام في أقسام عشرة: «**خبرٌ، واستخبارٌ، وأمرٌ، ونهيٌ، ودعاءٌ، وطلبٌ، وعرضٌ، وتحضيضٌ؛ وتمنٍّ، وتعجُّب**»[2]، ونلحظ أنّها أنماط لا تخرج عن غرضي الخبر والإنشاء، فكانت نسبتهما لديهما بالنّظر إلى عدد العناوين كالآتي:

الأساليب	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الخبريّة	154	% 87,50	108	% 79,42
الإنشائيّة	22	% 12,50	28	% 20,58

يُظْهِرُ الإحصاء غلبة الأسلوب الخبري عند الشّاعرين، ويُفسّر ذلك بأنّ الشعر بالنسبة للشّاعرين أداة للبوح وللتّعبير عن الآمال والآلام، كما أنّ الأصل في الكلام هو الخبر، وإنّما يُؤْتى بالإنشاء لأغراض محدّدة، و"محمّد ناصر" و"الغماري" لا يتطرّفان في الخروج عن تقاليد الكلام العربي.

والخبر إمّا أن يكون مؤكّدًا أو منفيًّا، إلاّ أنّ أخبار "محمّد ناصر" –على غير المتواتر في الشعريّة– كانت ابتدائيّة خالية من كلّ تأكيد، باستثناء موضعين كان التّوكيد فيهما قسمًا: (حوار الجدّ والحفيد؟ **قسمًا** أحيا وأقضي مسلما)، و(أحبّك **والله**)[3]، وهو ما يؤكّد رأينا السّابق في كون عناوين "محمّد ناصر" تميل إلى الوضوح والسّهولة والابتعاد عن التّعقيد، كما أنّ التّوكيد مكانه بطون القصائد لا عتباتها لضيق المقام لإيراده، وكذلك الخبريّة في عنونة "الغماري" كانت خالية من كلّ تأكيد، فهي عنونة بفكرة راسخة لا تلجأ لأساليب التّوطيد المعنوي.

وقد جاء النّفي في خمسة (5) عناوين عند "محمّد ناصر" منها: (**لا** أمن دون الفتح)، و(**لن** تسقط يايتسي وفيها مئذنة)[4]، وعند "الغماري" في أربعة (4) عناوين، منها: (**لن** يحرقوا الضّياء)، و(**لسنا** بغير الضّاد نلتئم)[5]،

---

[1] حسين جمعة، **جماليّة الخبر والإنشاء (دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة)**، ص30.

[2] أحمد بن فارس، **الصّاحبي في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت–لبنان، ط1: 1993، ص183.

[3] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص64، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص245.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص95، 297.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص37، 45.

ويدلّ النّفي في هذه العناوين على نزعة الرّفض في شعرهما، فلطالما ارتبط النّفي في الشعريّة المعاصرة بالرّفض والتّمرّد على الواقع الخاطئ في الاتّجاه الإسلامي في الأدب عمومًا، والرّفض هنا هو رفض للاستدمار والغزو الأجنبي الغربي للعالم الإسلامي، ورفض للفساد والتّغريب في المجتمع الإسلامي.

ويُظْهِرُ الإحصاء استئثار أساليب النّداء، والأمر، والاستفهام، بالأساليب الإنشائيّة، والّتي وردت بنسب متقاربة (8، 10، 5) مرّات، وقد جاء النّداء في مجمله للتّوجّع والشّكوى: (أبتاه)، و(أمّاه)[1]، لأنّ النّداء من أقوى الأساليب الإنشائيّة، لكون المنادي يبثّ شكواه لمن يناديه ويستأنس بقربه في مقاومة الشّعور بالألم، ويُقارب الأمر أسلوب النّداء تواترًا بـــ(10 مرّات)، والّذي جاء بغرض التّمنّي والدّعاء في: (يا نخلتي بالرّافدين **تمدّدي**)، و(ربّ **طهّر** من الرّياء ضميري)[2]، أمّا الاستفهام فكان الأوضح حضورًا بثقل أداة الاستفهام، نظرًا لأنّه يؤدّي إلى خلخلة البنية النّظميّة للعناوين، وعلى الرّغم من قوّة الاستفهام الشعريّة إلاّ أنّه لم يرتبط عند الشّاعر بقضايا قويّة للأمّة الإسلاميّة، فجاء بصبغة شخصيّة أو متّصلاً بمناسبة كما في: (**من** قال إنّك غائب؟)، و(عام بشير **أم** نذير؟)[3].

وفي عنونة "الغماري" نلحظ تقدّم نسبة الإنشاء فجاء بـــ(20,58%) مقارنة بنسبته في عنونة "محمّد ناصر" الّتي كانت (12,50%)؛ فإذا كان الخبر يحمل بين طيّاته التّصديق والتّكذيب، فإنّ الإنشاء أكثر فاعليّة في ترجمة ونقل انفعالات الشّعر المتداخلة والمعقّدة، وهو الأكثر قدرة على تركيز الأفكار الكثيرة واختصارها في ألفاظ يسيرة، ونجد أنّ أغلب ما ورد منه كان بصيغة النّداء في (17 عنوانًا)، والّذي ورد بأغراض متنوّعة من توجّع، وتمنٍّ، وتمجيد، واستغاثة، وتصوّف، كما في: (**أيّها** الألم)، و(حنانيك)، و(**يا** أيّها الشّهداء)، و(**يا** قدس)، و(**يا** إله)[4]، فأسلوب النّداء «**صوت يتآزر في الأسلوب البلاغي ليقدم وظيفة ما، وهو عند الإنسان ليس أداة اتصال فحسب وإنما أداة تعبير عن المشاعر والأفكار**»[5]، وورد النّداء في ثلاثة عشر (13 عنوانًا) بالأداة (يا) الّتي توحي بالبعد؛ بُعد الشّاعر عن آماله وما يسعى إلى تحقّقه، والتّوجّع لحال الأمّة الإسلاميّة وتمنّي تغيّر حالها نحو الأفضل، وكذا تمجيد الثّورات والانتفاضات الّتي تظلّ تذكّرنا بمبحث الجهاد الّذي مُحِيَ من الفكر والواقع الإسلامي في القرون الأخيرة.

وإضافة إلى النّداء نلفي الأمر الّذي تواتر في (7) عناوين، والّذي ورد بأغراض التّحفيز والتّمنّي، كما في: (**عش** بالكتاب)، و(**اسقياني**)[6]، فهذا التّواتر لأسلوبي النّداء والأمر في العنونة يجسّد لنا انفصال الشّاعر عن مخاطبه

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص439، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص84.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص263، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص113.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص437، 388.

[4] مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص23، **قصائد منتفضة**، ص71، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص17، **قراءة في آية السّيف**، ص77.

[5] ينظر: حسين جمعة، **جماليّة الخبر والإنشاء (دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة)**، ص179. بتصرّف.

[6] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص81، **أيّها الألم**، ص7.

(متلقّيه)، فهما يسيران في خطّين متوازيّين، لهذا كان النّداء بالأداة (يا) الّتي تشي بالبعد أي بُعد المُخاطَب عمّا يريده الشّاعر منه، فلم تسع العنونة لملاطفته والتّقرّب منه، بالإضافة إلى أسلوبي الاستفهام والنّهي، فالعنونة كانت في جلّ المواضع منتفضة معترضة على الحال الواقع بما استدعى حشد وسائل الإنشاء، واستغلال طاقتها الانفعاليّة بما يرفع من توتّر الخطاب العتباتي عند "الغماري".

ـ التّقديم والتّأخير:

تُوصَفُ هذه التّقنيّة بكونها مظهرًا من مظاهر مرونة اللّغة العربيّة الّتي لا تلتزم بترتيب واحد في نَظْمِ عناصرها فـ«**العدول عن هذه الرّتب يمثّل خروجًا عن اللّغة النّفعيّة إلى اللّغة الإبداعيّة**»[1]، الّتي تشكّل فيها هذه الآليّة ملمحًا شعريًّا جماليًّا يخرج عن المألوف بكسر العلاقة الاعتياديّة بين المسند والمسند إليه لتأدية دلالة خاصّة وإحداث التّأثير في المتلقّي؛ ذلك أنّ ترتيب العناصر المكوّنة لبنية التّقديم والتّأخير «**تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبُها على حسب ترتيب المعاني في النّفس**»[2]، إلاّ أنّ المتأمّل في عناوين الشاعرين يجد انسحابًا لهذه الآليّة من عنونتهما وحضورها باحتشام فيه.

ويظهر الجدول نسبة هذه الآليّة في عنونة الشّاعرين بالنّظر لعدد العناوين لديهما:

	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
التّقديم والتأخير	**العدد**	**النسبة**	**العدد**	**النسبة**
	20	% 11,36	6	% 4,41

وردت هذه الآليّة بنسبة قليلة عند الشّاعرين، ويُفسّر ذلك أنّ هذه التقنيّة موضعها الأبيات والقصائد، ونظرًا لتواضع الآليّات الفنيّة لدى "محمّد ناصر" لذا كانت لديه قليلة التّواتر، وعلى الرّغم من قلّتها إلاّ أنّها عرفت تنوّعًا حيث وقفنا على ستّة (6) أنماط:

- تقديم الجار والمجرور:

في ثمانية (8) عناوين تقدّم الجار والمجرور على المبتدأ منها: (**إلى راعي البقر** مهداة إلى جونسن) و(**في هالة المحراب** أنت)[3]، فنجد تقابل ثنائيّتي (الاحتقار والسخريّة#التّقديس والتّمجيد)، وهذه الثّنائيّة تتواتر في عنونة "محمّد ناصر"، كما نجد تقدّم الجار والمجرور على الخبر في: (أنت **في القلب** تحاكي نبضه)[4]، حيث أفاد هنا التّركيبَ مزيدًا من الرقّة، و(ساعة **من الجنّة** في جنّات)[5]، قام التّقديم باستلهام صورة غيبيّة لوصف حسّي، وعلى

---

[1] محمّد عبد المطّلب، **البلاغة والأسلوبيّة**، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، مصر، لبنان، ط1: 1994م، ص329.

[2] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، (د.ت.ط)، ص49.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص89، 156.

[4] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص86.

[5] نفسه، ص101.

المفعول به في: (ربّ طهّر **من الرّياء** ضميري)[1]، فأدّى معنى التّخصيص والتّحديد، وعلى الفعل في (يا نخلتي **بالرّافدين** تمدّدي)[2] قام التّقديم بالتّحديد المكاني، ويمكن أن نشير هنا إلى العناية الخاصّة الّتي يوليها "محمّد ناصر" لشبه الجملة المكوّنة من الجار والمجرور والتّركيب الإضافي، وهو ظاهرة جديرة بالتّناول والتّحليل.

- تقديم الفاعل على الفعل:

في ستّة (6) عناوين منها: (**الوادي** يحتضن الرّئيس)، و(**رمضان** يذكّرني بأمّي)، و(**ثمانون** مرّت)، و(**الطّمع** يذلّ أعناق الجمال)[3]، فقدّم الشّاعر (الوادي، رمضان، ثمانون، الطّمع)؛ لكون هذه المحاور الدّلاليّة مثار اهتمامه وبؤرة حديثه اللاّحق في القصيدة.

- تقديم الحال على الفعل والفاعل:

في العنوان: (**خاشعًا** أدعوكا)[4] فتقدّم الحال هنا لأنّه هدف الدّلالة ومغزى القصيدة الكلّي.

- تقديم الظّرف:

في عنوانين اثنين (2): (**منذ الصّبا** تاقت إليك منابر)[5] فتقدّم الظّرف هنا للمبالغة في المدح، و(**بعد الغسق** يأتي الفلق) تقدّم للتّأكيد على أنّ الشّدائد مهما طالت فإنّ مصيرها فجر قريب، وجاء الفعل المضارع (**يأتي**) لإثبات استمراريّة هذه السّيرورة الكونيّة.

- تقديم الخبر على المبتدأ:

في ثلاثة (3) عناوين تقدّم الخبر على المبتدأ، في (**أخي في الله** الشّاعر العماني)[6]، فتقدّم الخبر هنا لإبراز أهميّة الأخوّة في الله وتفوّقها على حدود القوميّات الصّغيرة المتمثّلة في (الشاعر العماني) فشعر الاتّجاه الإسلامي يمحي كلّ حدود وفروقات فما يجمعهم أكثر ممّا يفرّقهم من مبادئ وحدود الإسلام، وفي العنوانين (**ذكرك** البلسم الشّافي)، و(**مريم**، حبيبتي ومؤنستي)[7] فتقدّم الخبر لأهميّته في نفس الشّاعر.

في عنونة "الغماري" تقلّ كثيرا نسبة هذه الآليّة عمّا وجدناه في عنونة "محمّد ناصر"، فلم نقف على سوى ستّة (6 مواضع) وقع فيها التّقديم والتّأخير بنسبة ضئيلة (4,41%)؛ وشبه غياب هذه الآليّة من عنونة "الغماري" قد يُفسّر بأنّ عنونته لم تكن بذلك الطّول الّذي ألفيناه في عنونة "ناصر"، وبالتّالي لا يتّسع المقام فيها للتّقديم

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص113.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص263.

[3] نفسه، ص101، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص97، 99، 132.

[4] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص109.

[5] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص419.

[6] نفسه، ص366.

[7] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص42، 82.

والتّأخير؛ هذا أوّلاً؛ وثانيًا: قد تكون العنونة عند "الغماري" على الرّغم من ميلها للتّغريب اللّفظي، إلاّ أنّها آثرت الإبقاء على تراتبيّة الإسناد في الجملة العربيّة وعدم كسر هذه العلاقات، وهذا الأمر قد يجعلنا نذهب إلى نقض الآراء السّابقة الّتي ترى في شعريّة "الغماري" أكثر تجديدًا وحداثةً من شعريّة "ناصر" وأنّها أكثر تنوّعًا وثراء في أساليبها الفنيّة، وهو الافتراض الّذي قد تؤيّده دراسة المتن الشّعري أو تدحضه، وما أحصيناه من مواضع على قلّتها قد تسمح لنا بإضاءة بعض الجوانب في عنونة "الغماري":

- تقديم الجار والمجرور:

في عنواني (**إلى ناعيك** يا سمراء)، و(لسنا **بغير الضّاد** نلتئم)[1]، فتقدّم في العنوان الأوّل على الجملة الفعليّة جملة النّداء، فهذه القصيدة يبدو من عنوانها أنّها كُتبت لناعٍ وهو النّاقل خبر الموت والمُحرّض على الأخذ بالثّأر؛ أي المبشّر بالهلاك والثّبور، فتقدّم هنا للفت انتباه المتلقّي إلى كذب ادّعاء هذا النّاعي ودحضه بسيف أشعاره، وفي العنوان الثّاني تقدّم الجار والمجرور والمضاف إليه (بغير الضّاد) على الفعل (نلتئم) لبيان أهميّة اللّغة العربيّة في توحيد العالم العربي المسلم؛ فبالتّمسّك بها وإعطائها مكانتها الحقيقيّة تعود له عزّته وكرامته بين الأمم، فالتّشبّث بلغة الضّاد هو السّبيل الأوّل للمّ شملها.

- تقديم الخبر على المبتدأ:

في عنواني (**قدر** أن نعشق الشّمس)، و(**أمان** هو الدّرب)[2]، فتقدّم الخبر على المبتدأ في العنوانين له دلالته لأنّ تغيير تراتبيّة إيراد الخبر من شأنه أن يحفّز السّامع كما يقول "السكّاكي": «**ووجهه أنّ قلب الكلام يحوج السّامع إلى أن ينتبه لاستخراج أصل الكلام**»[3]، كما يتمّ الانتقال من مستوى الإخبار إلى تقرير وتأكيد هذا الخبر ليصبح حالاً واقعًا، فقدر الشّاعر أن تكون روحه توّاقة إلى نور الحريّة والنّهضة، كما أنّ درب الهدى هو الأمان، لينتقل الخبران من طور الإخبار إلى تقريرهما كحالة واقعة وبديهيّة بواسطة تقديمهما.

- تقديم الفاعل على الفعل:

في عنواني (**زمن** الطّاغوت ولّى)، و(**كلٌّ** يغنّي)[4]، فنلحظ هنا تقدّم الفاعل (زمن الطّاغوت)، و(كُلٌّ)، على الفعلين (ولّى، يُغنّي)، وإذا كان التّقديم بلاغيًّا للاختصاص وإبراز مكانته ولفت الانتباه له، فإنّه في العنوانين يوحي بالسّخريّة من زمن الطّواغيت ومن الكلّ المتخلّف.

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص75، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص45.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص31، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص27.

(3) نُقِلَتْ العبارة من المرجع: عبد القادر فيدوح، **إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر**، صفحات للدراسات والنشر، ط1: 2009، ص186. ولم نقف على إحالته في كتب "السكّاكي".

(4) مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص85، **أيّها الألم**، ص81.

_ الحذف:

تستهدف الشّعريّة المعاصرة آليّة الحذف للانفتاح على مسارات تأويليّة لا متناهية، وهو ما يكسب النّصوص دلالات إيحائيّة، والحذف آليّة يعتمدها الشّعراء في مُنجزاتهم **«بحثًا عن مشاركة قُرّائهم في تتمّة الفراغات الّتي يتركونها»**[1]، فبوساطته يتهيّأ للقارئ البحث عن الغائب المسكوت عنه؛ والّذي قد يكون الإيحاء الأهمّ والتّأويل المقصود من الكتابة الشعريّة ككلّ.

ويأتي الحذف لدوافع أساسيّة لخّصها "السكّاكي" في: **«إمّا لضيق المقام، وإمّا للاحتراز عن العبث بناء على الظّاهر، وإمّا التخييل أنّ في الترك تعويلاً على شهادة العقل، وفي ذكره تعويلاً على شهادة اللّفظ من حيث الظّاهر»**[2]، على أنّ أسرار الحذف لا يمكن حصرها كما يقرّ السكّاكي[3].

ويظهر الجدول نسبة هذه الآليّة في عنونة الشّاعرين بالنّظر لعدد العناوين لديهما:

	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
الحذف	**العدد**	**النسبة**	**العدد**	**النسبة**
	119	% 67,61	111	% 81,61

ونظرًا لارتباط الحذف بالشعر، نجد بروزه أكثر من غيره من الظّواهر التعبيريّة في عنونتهما، فبواسطة الحذف يخلق الشّاعر توازنًا جماليًّا وذلك بالعدول عن الإظهار إلى الإضمار، والحذف عند شاعرنا "محمّد ناصر" يرتبط بظاهرة الاقتصاد اللّغوي على الرّغم من مجيء العناوين طويلة عن المألوف في عناوين الشعريّة المعاصرة.

شكّل الحذف ظاهرة لافتة في عنونة الشّاعرين، فحضر عند "محمّد ناصر" بـــ(119 عنوانًا)، من بينها (110 عنوانًا) كان المحذوف فيها مبتدأً، أي ما نسبته (62,50%)، ويعود ذلك إلى كون أغلب العناوين وصفيّة، وحذف المبتدأ فيها جاء للاختصار، وللاقتصاد في الجملة، لأنّ العنونة تقوم على التّركيز اللفظي والدّلالي، كما قام الحذف بوظيفة إبراز أهميّة الخبر، والانزياح عن التّركيب العادي للجملة العربيّة، بأن صار العنوان لافتة واحدة تطلّ منها الدّلالة دون أن تتشتّت بين مسندين بل تتركّز في باب واحد هو مدار دلالة القصيدة ككلّ، من ذلك (أبتاه!)[4].

يزيد الحذف في عنونة "الغماري" عن نسبته في عنونة "ناصر" حيث ورد في (111 عنوانًا) من بين (136 عنوانًا) أي بنسبة (81,61%) وهو ما يشكّل ميزة شعريّة في عنونته لكون الحذف عند جلّ النقّاد من أقوى دلائل الشّعريّة، فكما يقول "عبد القادر فيدوح": **«يتعلّق الحذف –بالنّسبة إلى الشعريّة– بترك الذّكر والإفصاح؛**

---

(1) توتاي سيف الله هشام، **شعريّة الانزياح في بنية القصيدة العربيّة**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن، ط1: 2017، ص144.

(2) يوسف أبو يعقوب السكّاكي، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط2: 1987م، ص176.

(3) ينظر، نفسه.

(4) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص439.

لتتحمّل الألفاظ غياب مدلولاتها، وهذه الوظيفة تبدو من مقوّمات الشّعريّة»[1]، هذا التّفوّق ببروز الحذف في عنونة "الغماري" يعود للتّركيز الدّلالي للعنونة لديه الّتي سعت إلى الإيجاز، فاستعانت بسمة الحذف، فعمّق من درجة شعريّتها بفسحها المجال للتّأويل والقراءات المختلفة، ومثل "محمّد ناصر" كانت نسبة الحذف الأكبر من نصيب المبتدأ في (84 عنوانًا) بنسبة (61,76%) لكون العنونة في أغلبها واصفة، من ذلك (تساؤل)[2].

خامسًا: وظائف العنونة

يكاد يتّفق جلّ النقّاد المشتغلين في حقل العنونة الأدبيّة عامّة، والشعريّة على وجه الخصوص بالصّعوبة البالغة في تحديد وحصر وظائف عناوين الأعمال الأدبيّة، وتزداد هذه الصّعوبة في الأعمال الشعريّة؛ ذلك أنّ الشّعر مجال فسيح للتّأويل وتعدّد القراءات، كما أنّ الشاعر المعاصر يولي أهميّة بالغة لمشروع عنونة قصائده ودواوينه، بما يتطلّب تسلّح المحلّل والنّاقد لشعره بآليّات عديدة، أهمّها سعة الاطّلاع واتّساع خلفيّته الشعريّة والأدبيّة والثّقافيّة.

وبعد قراءات عديدة وقع اختيارنا على تصنيف "جيرار جينيت"[3] لوظائف العنوان، لكونها أكثر شموليّة ومرونة ويمكن تطبيقها على قسم كبير من الشعريّة المعاصرة، والّتي حدّدها في (4) وظائف: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتّعيين، ويمكننا أن نستثني وظيفة التّعيين لأنّها لا تنطبق على الأعمال الإبداعيّة الأدبيّة، وإنّما تختصّ بالأعمال العلميّة والتّاريخيّة وما يقاربها في هذا المنحى، على أنّه يوجد اختلاف بين النقّاد[4] في تحديد هذه الوظيفة، وتعتبر تسمية "جيرار جينيت" لها بوظيفة العرض فصلاً لهذا الخلاف، لكونها جمعت بين تعيين الشكل والمحتوى.

وللوقوف على جماليّة وظائف العنونة في العتبة العنوانيّة لدى الشّاعرين نحدّد هذه الإشكاليّات:

ما هي الوظائف الّتي انتظمت ضمنها عناوين دواوينهما وقصائدهما؟ كيف ظهرت دلالات عناوين الدّواوين وقصيدة الاتّجاه الإسلامي للشّاعرين من منظور وظائف العنونة؟ كيف كان لوظائف العنونة البارزة دور فاعل في رسم جماليّات العنونة؟ كيف كانت العلاقات الّتي تربط عناوين الدّواوين بعناوين القصائد؟

يُظهر الجدول الآتي نسب تواتر الوظائف ضمن فضاء العنونة لدى الشّاعرين:

وظائف العنونة	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
وظيفة الوصف	95	% 53,98	36	% 26,47
وظيفة الإيحاء	46	% 26,14	49	% 36,03

---

(1) عبد القادر فيدوح، **إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر**، ص186.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص107.

(3) Est regardée: Gérard Genette, **Seuils**, Éditions du Seuil,1er édition: 1987, Centre national du livre, P44.

(4) ينظر بيان هذه المسألة: محمود الهميسي، **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع313، 1997، ص11.

وظيفة الإغراء	32	% 18,18	50	% 36,76
وظيفة التّعيين	3	% 1,70	1	% 0.74

أفضى الاستقصاء لوظائف العناوين في شعر "محمّد ناصر" إلى الخلوص إلى اعتماده في شعره على المزج بين الوظائف، حيث احتلّت وظيفة الوصف الصّدارة بنسبة (53,98%)، ثمّ تليها وظيفة الإيحاء بنسبة (26,14%)، وتليها وظيفة الإغراء الّتي سجّلت حضورًا بـــ(18,18%)، بينما كان حضور الوظيفة التعيينيّة شبه منعدم بنسبة (1,70%) بتواتر (3) عنوانات فقط.

ومن خلال هذا التعليل لحضور الوظائف نلحظ ما يؤيّد رأينا السّابق في شعريّة "محمّد ناصر"، من كونها شعريّة لا تجمح إلى الإغراب والتّشويق، حيث كانت الهيمنة لوظيفة الوصف في العناوين، وهو ما يمثّل ثلثًا في جدار جماليّتها، ويؤكّد رأيًا آخر وهو واقعيّة الشّاعر والتزامه بهذا الواقع، وابتعاده عن اتّجاه الرّومانسيّة إلاّ أنّ هذا الرّأي، ليس على إطلاقه، بل ألفينا لدى الشّاعر محاولات جادّة في التجديد، وهو ما تؤكّده نسب وظيفتي الإغراء والإيحاء، واللّتين على قلّتهما إلاّ أنّهما تحتلاّن مجتمعتين أكثر من ربع وظائف العناوين بنسبة (44.32%)، فكما يرى "عبد القادر رحيم": «**جاذبيّة العنوان عادةً ما تكون مرهونةً بالسّمة الجماليّة الّتي تعلوه، كما لا يمكن أن يكون جميلاً إلاّ إذا كان موحيًا إيحاءً يوقظ حبّ الاستطلاع، ويؤجّج رغبة الكشف لدى جمهور المتلقّين**»[1]، فسمة الإيحاء هي الهدف المهمّ للعنونة لارتباطها بعمليّة التّلقّي الجمالي.

جلّ المواضيع الّتي كتبها الشّاعر كانت واقعيّة تتّصل اتّصالاً مباشرًا بواقع حياته، سواء حياته الشخصيّة العائليّة مثل: (بين أنياب القلق)، و(عرس لقمان)[2]، أو تتّصل بقضايا وطنه وأمّته مثل: (صلاة لأوراس الثورة)، و(الوردة البيضاء)[3]، أو بتمجيد مشايخه وأعلام بلدته وبلاده مثل (القطب المضيء)، و(إلى مربّي الجيل)[4]، أو بسرد أحداث عايشها ووصفها بتجرّد مبديًا مشاعره وآرائه مثل: (فرحة النصر)، و(شهداء الأقصى)[5]، أو بوصف مشاعره وانفعالاته في مواقف محدّدة، كلّ هذه المواضيع كانت عنواناتها وصفيّة مباشرة تحيل مباشرة على مضمون القصيدة وهدفها المباشر، دون أن يكون للتّأويل والإغراء والإيحاء ملمحًا فيها.

بينما ترتقي وظائف العنونة لدى الشّاعر إلى مستوى الإيحاء والإغراء في عدد لا بأس به من العناوين، وبشكل يوحي بأسلوب الغموض الّذي يتعمّده الشّاعر لإغراء القارئ وغوايته وجذبه لقراءة القصيدة متلاعبًا

---

[1] عبد القادر رحيم، **علم العنونة**، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1: 2010، ص237.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص33، 37.

[3] نفسه، ص174، 319.

[4] نفسه، ص164، 398.

[5] نفسه، ص43، 382.

بمشاعره وأفكاره، كما في: (رومانسيّة الزّمن الواقعي)، و(لا يهمّ من تكون)، و(هذا الملك الّذي يعذّبني)[1]، ومن هنا تكون للعنوان أهميّته الجاذبة، فهو كما يقول "بسّام قطّوس": «**رسالة مسنّنة بشيفرة لغويّة يفكّكها المُستَقْبِل**»[2] انطلاقًا من دافعيّة تتولّد لديه بواسطة وظيفتي الإيحاء والإغراء.

وهذه الأهميّة لوظائف العنونة تنبع من اتّجاه الشعريّة المعاصرة الحداثيّة إلى جعل العنوان أسلوبًا للجذب يُخفي أكثر ممّا يُظهر، لتنشيط أفق القارئ ليستحضر المسكوت عنه، فدلالة الغياب أبلغ من دلالة الحضور.

ـ ديوان (أغنيات النّخيل):

أدّى هذا العنوان وظيفة وصفيّة، فوصفت القصائد الّتي تحويه أنّها أغانٍ من وحي النّخيل، ومن العناوين الوصفيّة الّتي تحويه: (سحر الطّبيعة)، و(على ضفاف الغدير)، و(عرس لقمان)[3]، وغيرها الّتي أدّت وظيفة وصفيّة مباشرة تُحيل على موضوع القصيدة دون إبهام أو غموض، ولاصقت هذه الوظيفة العناوين في دواوينه اللاّحقة، حيث لم يتخلّ الشّاعر عنها، وهذه الوظيفة تلازم في الغالب تلك العناوين الّتي تتعلّق بحياة الشّاعر الشخصيّة.

ـ ديوان (في رحاب الله):

كان عنوان هذا الدّيوان (في رحاب الله)، الّذي اختاره الشّاعر مُلخّصًا في عمومه لما جاء في أغلب قصائده، الّتي توحي في مجملها بمعاني الأخوّة، والحبّ في الله، وبمعاني الصّلاة والجهاد، لذا كانت الوظيفة الإيحائيّة الأنسب له، وذلك من خلال هذه العناوين الّتي أدّت وظيفة إيحائيّة من ذلك (صلاة لأوراس الثّورة)[4]، وكذلك أدّت العديد من عناوين الدّيوان الأوّل (أغنيات النّخيل) هذه الوظيفة، وهو ما يدلّ على أنّ حسّ التشويق والتجديد قد وُجِدَ عند "محمّد ناصر" منذ بدايته الشعريّة، وإنّما تركه لعدم رغبته فيه وليس لعجزه عنه، نذكر منها: (ماء الحياة)، و(انفراط عقد)[5]، وكانت نسبة هذه الوظيفة في بقيّة الدّواوين (ألحان وأشجان)، و(الخافق الصّادق) متقاربة، فيستعمل الشّاعر هذه الوظيفة في كلّ دواوينه، وخاصّة تلك القصائد الّتي توحي برفض الشّاعر، أو تلك العناوين الّتي تتعلّق بأحداث مؤلمة أصابت الأمّة العربيّة، من ذلك: (يا نخلتي بالرّافدين تمدّدي)، و(الهلال والصّليب)، و(درّة في جبين النصر)، و(اللّحى الذّليلة)[6].

ـ ديوان (ألحان وأشجان):

ينتبه القارئ في هذا الدّيوان إلى سمتي المفارقة والانزياح، وهما أساسا وظيفة الإغواء في العنوان، كما يُبدي

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص129، 209، 287.

(2) بسّام موسى قطّوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمّان-الأردن، ط1: 2001، ص50.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص25، 28، 37.

(4) نفسه، ص174.

(5) نفسه، ص33، 78.

(6) نفسه، 263، 306، 376، 357.

هذا العنوان جانبًا من رومانسيّة الشّاعر الّتي تبدو في بعض جوانب شعره، لكنّ هيمنة الالتزام بقضايا وأحداث أمّته الإسلاميّة، يطغى على هذا الحسّ، وكما أسلفنا أنّ سمات المفارقة والانزياح والتّغريب هي ما تضمن الوظيفة الإغرائيّة للعنوان، ونجد هذه الوظيفة تتواتر في عدد لا بأس به في (24 قصيدة)، نذكر منها: (رومانسيّة الزّمن الواقعي)، و(الدّامغة)، و(ذلك وجهي ... وعهد أبي)[1]، فهذه العناوين تغري القارئ وتجذبه لقراءتها واستكشاف ماهيّتها كما تُفسح المجال لإثارة أفق المتلقّي ولتعدّد الدّلالات والتّأويلات.

ـ ديوان (بعد الغسق يأتي الفلق):

سيلاحظ المُتابع لشعريّة "محمّد ناصر" لا محالة هذا التّطوّر في شعريّة عنونته في هذا الدّيوان، حيث تبرز سمة المفارقة في عناوينه بمعدّل (9 عناوين) وأوّلها عنوان الدّيوان الّذي يشكّل مفارقة وَسَمَتْهُ بجماليّة فائقة؛ فبالإضافة إلى المفارقة الدّلاليّة والتّضاد المعنوي، نلحظ الجرس الصّوتي لأصوات (الغين، السّين، القاف، التّاء) مع السّكون والمقاطع المغلقة، جعلت من العنوان لافتًا؛ حيث يوحي بالكربة والقلق وانسحاب تلك الطّمأنينة ورُوح التّفاؤل الّتي طالعتنا في عناوين دواوينه السّابقة، فالأحداث الدّامية الّتي تمرّ بها الأمّة الإسلاميّة وشيخوخة الشّاعر وشعوره بالضّعف أكسب هذا الدّيوان خصوصيّته، وهذه الخصائص برزت في عناوين الدّيوان: (ثورة ونيران)، و(الشّيطان الأحمر)، و(قلوب خضراء، ونيران حمراء)، و(معلّقة القلب المعلّق)[2]، ونلمح روح التّمرّد والغضب تفيض من هذه العنوانات ممّا بنى طودًا في أسّ جماليّة عنونة الشّاعر.

ونورد ملحوظتين هنا تتعلّقان بالوظيفتين الإغرائيّة والإيحائيّة:

ـ ملازمتهما للقصائد الّتي جدّد فيها الشّاعر مواكبًا الحداثة المعاصرة، نذكر منها: (لا يهمّ من تكون..؟!)، و(الحجارة والكلاب)، و(خمس بطاقات إليها)، و(إلى قاتل الإمام)، و(المخاض العسير)[3].

ـ جاءت أغلب القصائد الّتي أدّت وظيفة إغرائيّة وإيحائيّة مفعمة بالرّفض والغضب والتّمرّد، وكأنّ الشّاعر يسعى إلى ترميز انفعالاته وتغريبها، كي تظهر في لبوس الحكمة والاتّزان، أو لدفع القارئ لقراءة هذه القصائد وجذبه كي يعيش تجربته الانفعاليّة الشعوريّة، وليتكشّف هذا الجانب من شخصيّة ورؤية الشّاعر لجمهور المتلقّين.

تأخذ عنونة "الغماري" مسارًا مُغايرًا لما سلكته عنونة "محمّد ناصر"، وذلك بالنّظر إلى اختلاف نسب الوظائف فيها، حيث تصدّرت وظيفتا الإغراء والإيحاء بنسب متقدّمة ومتقاربة (36,76%) و(36,03%) لكلّ منهما، وهو ما يدلّ على رغبة العنونة في التّغريب والتّرميز وتشويق مُتلقّيها للانكباب على قصائدها، فَاتُّخِذَتْ

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص129، 427، 379.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص17، 25، 37، 90.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص209، 219، 131، 104، 347.

العنونة هنا عتبة مهمّة للولوج إلى المتن الشّعري، والّذي لا يمكن التّنبّؤ به على وجه الدقّة، نظرًا لسلوك العنونة سبيلي الإغراء والإيحاء غير المباشر، الّذي قد يَصْدُقُ أو يُخالف ما يطرأ في ذهن المتلقّي للوهلة الأولى، كما تدلّ هذه النّسب في مواضع عديدة على رومانسيّته الفنيّة الّتي تلوذ بالطّبيعة وظواهرها للهروب من بشاعة الواقع المُتردّي.

ومن العناوين الّتي قامت بوظيفة الإغراء نورد (أغنيات الورد والنّار)، حيث قام هذا العنوان بكسر أفق القراءة بإيراد نقيضين هما (الورد) و(النّار) فلا وجه للمُشابهة بينهما، وعنوان (يا قارئي الضّوء السّخي)[1]، فلو استغنى العنوان عن مفردة (السّخيّ) لكان العنوان مُوحيًا فقط، لكنّه بهذه المفردة يُغري القارئ بالولوج إلى القصيدة بمحاولة إيجاد تفسير لها بين ثناياها، وعنوان (على هامش لقاح)[2] احتوى هذا العنوان على مفارقة تُعجز القارئ عن وصل خيوطها المعنويّة دون الوقوف طويلاً عليها، والاستعانة بالمتن الشّعري.

أمّا العنوانات الّتي أدّت وظيفة الإيحاء فتنتظم جُلّها في دائرة البوح؛ أي بوح العنونة بانفعالاتها القويّة والمندفعة، لذا نلفي تواتر العناوين الّتي تتضمّن أسلوب الإنشاء من نداء ونفي وأمر، من ذلك: (أوّاه يا سفر)[3] الّذي يوحي بتعب الشّاعر من سيره وبِنشدانه الرّاحة، إلاّ أنّ روحه التّوّاقة إلى التّحرّر لا تسعفه، و(لن ينام الحقّ)[4] يُحاول تقرير انتصار الحقّ لتصل هذه القناعة إلى المتلقّي، و(حطّم القيد)[5] الّذي يُوحي بغضب الشّاعر من قيود وهميّة تُكبّل المجتمع المسلم والّتي تُعيقه عن الرّكب الحضاري الإسلامي الأصيل.

وعلى الرّغم من اتّصال مواضيع الشّاعر بالواقع العربي الإسلامي غالبًا، إلاّ أنّ العنونة سلكت جانب التّرميز والتّكثيف، والّذي يسمح لها بأداء عدّة وظائف في آن واحد: أوّلها، إطلاقًا جماليّتها بما تحرّكه من فضاءات تخييليّة عند متلقّيها، وثانيها، التّرميز يسمح بإخفاء الحقيقة المباشرة، حيث تقوم العنونة هنا بتضليل القارئ عن مقصدها المباشر، وثالثها أن تُظهر العنونة جانبًا من شعريّة القصيدة كتوطئة قد تتحقّق بقراءتها وقد تُظهر جانبًا لا يعثر عليه القارئ بين جنبات القصيدة، حينها يصبح العنوان نصًّا مُوازيًا للمتن الشّعري مكتفيًا بذاته، وغير ذلك من الوظائف اللاّمتناهية.

وعلى الرّغم من ذلك لم تخلُ العنونة من وضوح في بعض جوانبها، الّذي تدلّ عليه نسبة وظيفة الوصف، الّتي كانت (26,47%)، فتفوق قليلاً الرّبع، تُمثّل مواضيعًا من واقع الشّاعر، حيث اصطبغت في عمومها باللّون الثّوري الرّافض، من تمجيد للثّورات والبلدان المسلمة الّتي تخوض الحروب ضدّ الغرب، كما في (لبنان الرّافض)،

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص103.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص83.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص53.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص21.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص45.

و(قندهار المُقاتلة)[1]، أو بتأبين شهداء الحقّ والانتفاضة، كما في (إلى روح الشّهيدة "دلال المغربي")[2]، أو الّتي كانت متعاطفة مع روّاد التّنوير وأعلام الرّفض كما في (إلى رائد الفكر)[3]، أو الّتي كانت تعبيرًا عن مشاعر فاض بها قلب الشّاعر (حزن)، و(قلق)، و(وحدة)[4]، أو الّتي كانت إقرارًا بإيمان الشّاعر الرّاسخ بانتصار الحقّ ولو بعد حين، كما مثّلته بعض العناوين: (الوعد الحقّ)، و(أمان هو الدّرب)[5]، كما كانت العناوين الوصفيّة في جانب منها تعبيرًا عن نقد الشّاعر للواقع الإسلامي، كما في العناوين الآتية: (غربة الفنّ)، و(إلى الغرباء)، و(عش بالكتاب)[6].

وسنذكر نموذجًا لكلّ وظيفة من عناوين الدّواوين كما يلي:

ـ عرس في مأتم الحجّاج:

قام هذا العنوان بوظيفة إغرائيّة وذلك من خلال جملة المفارقات الّتي اشتمل عليها، فأوّل مفارقة هي التّقابل الطّباقي بين العرس والمأتم، هل هو فرح بهلاك ظالم أو نقيض ذلك؟، حزن على وفاة قائد أو ملك، لكن لفظ (الحجّاج) قد يفكّك من غموض هذه المفارقة، فـ"الحجّاج" هو رمز الظّلم والطّغيان في التّراث والذّاكرة العربيّة الإسلاميّة؛ لذا فالتّأويل الأوّل هو الأقرب، وقد اشتمل هذا الدّيوان على قصائد قامت أغلبها بوظيفة الوصف على غير المُتوقّع من واجهة عنوان الدّيوان، من ذلك نذكر: (بغداد)، و(الألم العظيم)، و(يا غارة الله)[7].

ـ أيّها الألم:

يوحي هذا العنوان بألم الشّاعر الدّاخلي، والّذي سيخفّفه بكتابة القصائد، وحوى الدّيوان قصائد تُترجم هذا الشّعور، إلاّ أنّه كذلك اشتمل على عدد مُعتبر من عناوين أدّت وظيفة الإغراء كـ(الجرح البلسم)، و(جدائل من خضراء)، و(اليأس أولى)، و(صلاة في الدّم)[8]، ومن خلال ما أوردنا سابقا نكتشف ضعف ارتباط عناوين الدّيوان بعنونة القصائد الدّاخليّة بخلاف ما وجدنا في عنونة (محمّد ناصر).

ـ قصائد منتفضة:

يصف هذا العنوان القصائد الّتي حوته، فهي قصائد رافضة متمرّدة، تُعبّر عن ثورة وانتفاضة الأقصى من

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص9، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص71.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد النّار**، ص175.

(3) نفسه، ص183.

(4) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص93، 96، 102.

(5) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد النّار**، ص63، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص27.

(6) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص33، **أغنيات الورد والنّار**، ص117، **بوح في موسم الأسرار**، ص81.

(7) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص45، 59، 99.

(8) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص65، 19، 84، 111.

خلال نماذج، (ليلى المقدسيّة)[1] الّتي طلبت مهرها بندقيّة، والشّهداء الّذين سقطوا في هذه الانتفاضة، كـــ(شهادة)، و(يا أيّها الشّهداء)، و(الحقّ والسّيف)[2]، فتصف هذه العناوين الانتفاضة وتصف حتميّة انتصار الحقّ وخلوده.

ـ حديث الشّمس والذّاكرة:

ينتقل هذا العنوان من الإيحاء إلى الإغراء، فهو يدعو للتّساؤل عن وجه الجمع بين الشّمس والذّاكرة، وإذا قرأنا عنونة القصائد نجدها تنتظم في مسارين مختلفين؛ أوّلهما: مسار الحرّيّة والكفاح والجهاد والشّهادة، كما تمثّله العناوين الآتية: (مصر أمّ الشّهيد)، و(من يردّ التّتار؟)، و(أفغانستان المجاهدة)[3]، وثانيها: مسار الذّكريات والحنين للماضي المُشرق، كما مثّلته العناوين: (غنّيت في أعراسك)، و(رسم بريشة الحنين)، و(وادي الغضا)[4]، لذا مثّل عنوان الدّيوان بثنائيّتيه (الشّمس–الذّاكرة) هذين المسارين المختلفين.

سادسًا: جماليّات العنونة

تقوم الجماليّة في جوهرها على العدول عن اللّغة التّقريريّة البسيطة المعتادة، وهو ما تؤسّسه الصّورة والرّمز والتّناص من خلق لعلاقات جديدة بين الأشياء الّتي تبدو بعيدة أو متنافرة، والعنوان –كما عبّر "كونكور"– **«يؤسّس لغواية ينساق معها القارئ، فهو أيضًا –أي العنوان– المرآة الّتي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعًا مشتّتًا، ومن زوايا وأحجام متعدّدة تدفع العنوان كي يفتح سؤالاً، ولا تتمّ الإجابة عنه إلاّ متأخّرًا جدًّا»**[5]، ولا يتمّ كسر مرآة العنوان إلاّ بخلق علاقات غير مسبوقة، كما تكفله آليّة التّصوير من تشبيه وكناية واستعارة وآليّتا التّرميز والتّناص؛ حيث ترتقي العنونة بوساطتها إلى مجال إشكالي يحفّز القارئ للبحث عن إجاباته ضمن المتن الشّعري، وفي هذا السّياق يمكننا أن نطرح التّساؤلات الآتية:

كيف كانت نسب تواتر آليّات التّصوير والتّرميز والتّناص ضمن العناوين؟ كيف عبّرت نسب هذه الآليّات وبُناها عن الدّلالات الخفيّة والظّاهرة الّتي وردت لأجلها وكيف تنتظم هذه المدلولات لتشكّل مسارات وسياقات وثنائيّات في شعريّتهما؟

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص11.

[2] نفسه، ص59، 71، 109.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص13، 77، 101.

[4] نفسه، ص9، 33، 41.

[5] شعيب حليفي، **هويّة العلامات (في العتبات وبناء التّأويل)**، دار الثّقافة، الدار البيضاء–المغرب، ط1: 2005، ص21. وينظر:
Roland Barthes, **S/Z**, translated by: Richard Miller, Blackwell publishing, united kingdom, 8th printed: 2002, p17.

1_ الصّورة:

يستمدّ الأدب عمومًا والشعر بوجه محدّد جماليّته من بلاغة التصوير الّذي هو قوام الشعر، والصّورة ترتكز على أسس التخييل والابتعاد عن الحقيقة الظّاهرة، بالتّعبير عنها بأساليب تنأى عن المباشرة والوضوح. وسنتحدّث عن سمات التّشبيه والاستعارة والكناية في عنونة الشّاعرين والّتي يعكس تواجدُها ودقّةُ توظيفها سماتَ الجماليّة في العناوين.

يظهر الجدول الآتي نسبتها بالنّظر للعنونة ككلّ، ونسبتها بالنّظر للآليّات الفنيّة نفسها:

جماليات العنونة	"محمد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الصورة في عناوين الشاعر	72	%40,90	33	%24,26
الصورة بالنسبة لسائر الآليات الفنية		%49,31		%39,28
الكناية بالنسبة لأنواع الصورة	43	%59,72	14	%42,43
الكناية بالنسبة لسائر الآليات الفنية		%30,13		%16,66
التشبيه بالنسبة لأنواع الصورة	11	%15,28	3	%09,09
التشبيه بالنسبة لسائر الآليات الفنية		%07,53		%03,75
الاستعارة بالنسبة لأنواع الصورة	18	%25,00	16	%48,48
الاستعارة بالنسبة لسائر الآليات الفنية		%12,32		%19,04
الرمز في عناوين الشاعر	59	%33,52	28	%20,59
الرمز بالنسبة لسائر الآليات الفنية		%40,41		%33,34
التناص في عناوين الشاعر	15	%08,53	23	%16,91
التناص بالنسبة لسائر الآليات الفنية		%10,27		%27,38
عدد العناوين من غير آليّات فنيّة	30	%17.05	52	%38.24

جاءت الصّورة عند "محمّد ناصر" بنسبة (40,90%) بالنسبة إلى العناوين ككلّ، وبنسبة (49,31%) بالنسبة للآليّات الفنّيّة، فهي تُقارب النّصف من آليّات (الرّمز، التّناص، الصّورة) ككلّ؛ وهي نسبة مهمّة وحضورها كان بارزًا وساهم في تزيين عنونة "محمّد ناصر" بسمات جماليّة، كما أنّ حضورها بهذه النسبة معقول ومعتبر لكون العنونة أقصر من القصائد الّتي ستتجسّد فيها صور العنونة بشكل أوضح.

لكنّها تتراجع تقريبًا عند "الغماري" إلى نصف نسبتها في عنونة "محمّد ناصر"، فكانت بنسبة (24,26%) من مجموع العناوين ككلّ، وبنسبة (39,28%) من مجموع الآليّات الفنيّة، وهي تقلّ عمّا ألفيناه في عنونة "ناصر"، ويُفسّر ذلك بأنّ المقاربة التّخييليّة عند "ناصر" تقوم على الموازنة بين الواقع والخيال بواسطة الصّورة التّقليديّة، فهي

تنهل من كلا العالمين دون ميل لأحدهما على الآخر، بينما التّخييل عند "الغماري" غارق في الخيال، فلا نكاد نعثر على مساحات واضحة للواقع في عنونته، وهو ما سنقاربه لاحقًا في المتن الشّعري، ونكشف عن مدى صحّة هذا الافتراض من عدمه، كما قد نفسّر ذلك بتفاوت طول العناوين بين الشّاعرين، فالعناوين الطّوال أفسحت لـــ"ناصر" المجال لتلاحق الصّور والتّشبيهات.

ـــ الكناية:

تُعدّ الكناية من الأساليب العربيّة الأصيلة، والّتي تلقى القبول عند المتلقّين، لكونها تتّسم بالتّلميح والإشارة لا التّصريح، ما يجعل منها فنًّا هادئًا وبليغًا، وتأخذ الكناية في تصوير "محمّد ناصر" في عناوينه حصّة الأسد، لوجودها بنسبة (59,72%) من عناصر الصّورة، وهو ما يعكس ولع الشّاعر بهذا الفنّ التصويري البلاغي.

كانت النسبة الأكبر في الحضور لـــ(الكناية عن صفة) بـــ(23 كناية) بنسبة (53,49%)، وهو ما يدلّ على بقاء الشّاعر في دائرة التّقليد، كما لاحظنا سابقًا في غلبة الأسلوب الخبري الّذي يتعلّق بالوصف والإخبار بالصّفات، وقد كانت كنايات "محمّد ناصر" عن الصّفة تحيل إلى: الاستقامة والعلم والشعريّة والخير والشرّ والفساد والشّوق والجبن، وهي صفات تنتمي إلى محاور الاتّجاه الإسلامي وثنائيّاته المتضادّة، كما في (عرب الكلام)[1] فهو كناية عن صفة الجبن، وتليها (الكناية عن موصوف) بـــ(19 كناية) بنسبة (44,19%)، وهذه النسبة المعتبرة، نظرًا لاستئثار موضوع مدح ورثاء شيوخ الشّاعر، وتمجيدهم بنسبة مهمّة من عناوينه، وأحالت (الكناية عن موصوف) على: مشايخ الشّاعر، وابنه، وطلاّبه، والشهداء، والبلد، وهي المواضيع الّتي كتب فيها الشّاعر أغلب قصائده، كما في (الأموات الأحياء)[2] كناية عن الشّهداء، بينما تراجعت نسبة (الكناية عن نسبة) بـــ(2,32%)، وهو البديهي لأنّها تقلّ في أشعار العرب الأوائل، كما في (الوادي يحتضن الرّئيس)[3]، حيث نسب كرم أهل وادي ميزاب، وفرحهم بزيارة الرّئيس إلى الوادي.

وتقلّ نسبة الكناية في عنونة "الغماري"، حيث وردت بنسبة (42,43%) من عناصر الصّورة، وبنسبة (16,66%) من الآليّات الفنيّة، وبنسبة (10,29%) من العناوين ككلّ، ونتنبّأ من هذه النّسبة عدم ولع الشّاعر بهذا الفنّ التّصويري، وقد يجعلنا هذا التّنبّؤ نكتشف ونعثر على ثنائيتين متضادّتين في شعريّة "الغماري" و"ناصر"، وهي صفتا (التّخفّي والمباشرة)، فتوحي الكناية عند "ناصر" بتخفّي الشّاعر ولا مباشرته، بينما يوحي انسحابها من عنونة "الغماري" بسلوكه سبيل المصارحة والمكاشفة الدّلاليّة، وهو ما سنتحقّق منه لاحقًا من خلال دراسة المتن الشّعري.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص180.

[2] نفسه، ص160.

[3] نفسه، ص101.

وكانت نسبة الكناية مناصفة بين الكناية عن نسبة، والكناية عن صفة، وهذه النّسبة اللاّفتة للكناية عن نسبة تشكّل انزياحًا حضوريًّا في عنونة "الغماري"، لكونها تقلّ في أشعار العرب، فيجعلنا نتساءل عن وظيفة حضورها، وإذا استقرأنا العناوين الّتي بدت فيها الكناية عن نسبة نجدها ينأى بها الشّاعر عن التّشخيص، مثلما نلحظ في هذه العناوين، حين نسب القتال والجهاد والرّفض للبلد (لبنان الرّافض)، و(أفغانستان المجاهدة)، و(قندهار المقاتلة)[1]، دون ذكره لشخوص أو حركات أو جماعات ليضمن لهذا الكفاح شموليّته الإسلاميّة دون تقزيم أو تفرقة أو طائفيّة، بينما كانت الكناية عن صفة تُحيل على الحرّيّة والاستبداد والشّوق والإسلام والحقّ والإرهاب، وهي المواضيع الّتي تدور حولها قصائد الشّاعر، وهي نفسها موضوعات شعر الاتّجاه الإسلامي.

_ التّشبيه:

يقوم التّشبيه بوظيفة ترجمة المعنوي إلى صورة محسوسة، وبتقريب اللاّمعقول من المعقول ضمن عمليّة تخييليّة، وقد حضر التّشبيه في عنونة "محمّد ناصر" بنسبة (15,28%)، وهي نسبة قليلة، إلاّ أنّ التّشبيه الوارد في العناوين كان بحذف أداة التّشبيه –بخلاف موضع واحد–، وهو ما يصطلح عليه بالتّشبيه البليغ، وهذا الأخير يُثبت تأثيره القويّ بخاصيّة التّركيز، فالتّشبيه البليغ أقوى تصويرًا من التّشبيه العادي، ومن وظائفه في عنونة "ناصر" نقل المعنوي والمجرّد إلى المحسوس، أو جعل المحسوس المادّي مُؤنسنًا، كما نرى في هذه العناوين:

(أنت الوفاء)[2]: قام العنوان باختصار قيمة الوفاء المعنويّة في هذا الشّخص، وللإمعان في مدحه وتمجيده.

(ذكرك البلسم الشّافي)[3]: فذكر الله هو شفاء روحي من كلّ الأسقام والعلل، لذا استغنى العنوان عن أداة التّشبيه، كون التّشبيه هنا يُماثل الحقيقة الواقعة.

وتقلّ نسبة التّشبيه في عنونة "الغماري" عمّا وجدناه في عنونة "ناصر"، فأتى بنسبة (9,09%)، ووردت كلّها كتشبيه بليغ، والّذي يعكس حاجة العنونة الشّديدة إلى تقريب المعاني وتجسيدها بقوّة؛ بأن تُمحى الفواصل والحدود بين ما هو واقع وما هو مُتخيّل، حتّى يستحيلا كيانًا واحدًا أوحدًا.

ومن وظائفه في عنونة "الغماري":

- **نقل المعنوي والمجرّد إلى المحسوس:** كما في عنوان (مصر أمّ الشّهيد)[4]، أو العكس كما في عنواني (خُطاكِ المنار)، و(أنت الحضور)[5]، وقلّة التّشبيهات في عنونة "الغماري" يؤيّد ما كتبناه وقرّرناه في مبحث الكناية.

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص9، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص101، 71.

(2) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص45.

(3) نفسه، ص42.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص13.

(5) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص37، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص57.

ـ الاستعارة:

تُجسّدُ الاستعارة في صورتها الإجماليّة الانزياح الدّلالي، الّذي ينطوي على مفاجأة للقارئ بمخالفتها المنطق الدّلالي المُتوَقّع لديه، بما يُحفّزه إلى تحليل شفراتها، وقد تواترت الاستعارة عند "محمّد ناصر" بنسبة (25,00%)، وهي نسبة تزيد عن نسبة التّشبيه، ويُوظّف "محمّد ناصر" الاستعارة لتقريب الدّلالات الكامنة إلى متلقّيه:

- **بنقل المعنوي إلى الحسّي المادّي وتجسيمه،** كما هو الحال في عنوان:

(بين أنياب القلق)[1]: شبّه القلق بالوحش، الّذي لديه أنياب يفترس بها الشّاعر في وحدته وغربته.

(بعد الغسق يأتي الفلق): حيث استعار ظاهرتي الظّلمة ونور الفجر الطّبيعيّتين للتّعبير عن همومه وشعوره.

- **أو يقوم بتشخيص المادّي المحسوس بأن يُضفي عليه الرّوح:** كما في:

(في هالة المحراب أنت)[2]: فأضفى صفة الإشعاع والنّور على المحراب، الّذي هو رمز الصّلاة والخطابة والإسلام.

ونجد الاستعارة تتفوّق في عنونة "الغماري"، فقاربت نسبة (50%)، فنظرًا لما قرّرناه من أنّ الاستعارة تحمل مفاجأة للمُتلقّي وكسر أفق توقّعه، لذا ولع الشّاعر بها، فتميل عنونته في عمومها نحو التّغريب في محاولة استفزاز للمتلقّي وشحن ذهنه وتحفيزه.

وقد وردت كلّ الاستعارات في عنونة "الغماري" في إطار: **نقل المعنوي إلى الحسّي المادّي وتجسيمه،** وفي هذه الإشارة تتكشّف لنا رؤيتان قد نتنبّأ بهما في شعريّة "الغماري"؛ أوّلها: إحساس الشّاعر ببعده في عوالمه الدّاخليّة عن متلقّيه، فيحاول أن يستعير من الواقع المادّي أدواته ليترجم بها عمّا يعتلج في دواخله، وثانيها أنّ الشعريّة لديه أكثر دقّة وفنيّة في التّصوير، إذا ما اكتشفنا أنّ الاستعارة تُعدّ أحد آليّات الشّعريّة المعاصرة والّتي يعتبر النّقّادُ دقّةَ توظيفها دليلاً على فنيّة النصّ الأدبي شعرًا ونثرًا، ونجد تمثّل ذلك في:

(قدر الحرف)[3]: حيث شبّه الحرف بالإنسان الّذي له قدر وحياة وآمال وآلام؛ فحرف الشّاعر هو جزء من نبضه يمرّ عليه ما يمرّ على الشّاعر، بل ويشاركه فيها.

(غربة الفنّ)[4]: شبّه الفنّ بالإنسان الّذي يشعر بالغربة، وإذا كان الفنّ مظهرًا من مظاهر الإنسانيّة، فهو يتأثّر بما يحدث للإنسان من ازدهار أو اندثار.

(يا حادي الغول)[5]: الأصل في العبارة تراثيّ، وهي (يا حادي الرّكب)، فاستبدل مفردة (الرّكب)، أي السّائرين في الطّريق إلى الله، والمرتبطة بالزّمن الصّالح، بمفردة (الغول) المُعبّرة عن الزّمن المعاصر الضّال، فشبّه

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص33.

(2) نفسه، ص156.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص95.

(4) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص33.

(5) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص7.

قساوته وبشاعته وضلال مريديه بالغول الّذي يبتلع كلّ إيمان وجمال وراحة.

2ـ الرّمز:

لّما كان جمال الشعر في الإشارة والتّلميح والإيحاء وتعدّد آفاق التّلقّي، فإنّه كان من البديهي أن يجد في عالم الرّموز ضالّته المنشودة، وازدادت العناية بالرّمز في الشعريّة المعاصرة، لما تنشده هذه الأخيرة من تكثيف دلالي واقتصاد لغوي، فبلفظة واحدة يختصر الشّاعر الكثير من العبارات بما يمنحه هذا الرّمز من إيحاءات، ويَعتبرُ العديد من النقّاد المعاصرين الشعرَ هو فنّ الترميز، لأنّ الرّمز كما يرى "كارل يانج": **«أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، بل والتّناقض كذلك»**[1]، بما يجعله مناسبًا لعالم الشعر والشاعر.

ـ رموز خاصّة بالشّاعر "محمّد ناصر":

جاءت الرّموز في عنونة "محمّد ناصر" بنسبة (33,52%) من العناوين ككلّ، ونسبة (40,41%) من الآليّات الفنيّة، وهي نسبة مهمّة تؤكّد سعة أفق الشّاعر وخلفيّته المعرفيّة الواسعة وولعه باستحضارها.

- رمزيّة النّور:

يعتبر النّور (الضّياء، الضوء ...) من الرّموز المتعلّقة غالبًا بعالم التّصوّف، وهو عند الصّوفيّين **«رؤية الأغيار بعين الحقّ، فإنّ الحقّ بذاته نور لا يُدرك، ولا يُدرك به، فإذا تجلّى للقلب شاهدت البصيرة المنوّرة الأغيار بنوره»**[2]، إلاّ أنّ النّور في رمزيّة "محمّد ناصر" لا يجمح إلى مقولات الصّوفيّة، إنّما هو نور العلم والخير والاستقامة والصّلاح والفرج، فتواترت لفظة النّور بلفظها (6 مرّات) في عنونة القصائد، وهي نسبة لافتة نظرًا لآليّة "محمّد ناصر" الّتي تلجأ للتّنويع وعدم التّكرار، وقد ارتبط رمز النّور بعدّة دلالات: **(مولد النّور)**[3] ـــــ نور النبوّة (الإيمان، الإسلام)، **(طريق النّور)**[4] ـــــ نور الحجّ، **(جبل النّور)، و(منار العلم)**[5] ـــــ نور العلم، **(النّور والظّلام)، و(النّور تسبيحات الإله)**[6] ـــــ نور الاستقامة.

وهذه المساحات الدّلاليّة لرمز النّور يتواتر مضمونها في دلالات العناوين والقصائد ولجوء الشّاعر إلى تكرار هذا الرّمز، لما له من شعبيّة لدى المتلقّين بحسب اتّجاهاتهم وخلفيّاتهم المعرفيّة، فنور الخير الّذي يعيه القارئ العادي،

---

(1) محمّد فتّوح أحمد، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، دار المعارف، مصر، ط: 1977، ص37. وينظر:
william york tindall, **the literary symbol**, columbia university press, new york-united states of america, 1955, p66.

(2) عبد المنعم الحفني، **الموسوعة الصّوفيّة**، مكتبة مدبولي، القاهرة-مصر، ط5: 2006، ص1108.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص81.

(4) نفسه، ص283.

(5) نفسه، ص447، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص48.

(6) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص463، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص111.

ونور العلم الّذي يستلهمه العالم، ونور الصّوفيّة الّذي يستوحيه الصّوفي ويندمج في بحاره.

ولم يكتف الشّاعر بتكرار رمز النّور بلفظه، بل تكرّر بمرادفاته في عناوين أخرى من ذلك (هالة، المضيء، أشعّة، الفجر، الفلق) أو بضدّه (الظّلام)، هذا الإلحاح على رمزيّة النّور يدلّل على ما تفيض به ذات الشّاعر، وعن رغبته في أن يَعُمّ هذا السّطوع نفس وحياة وواقع متلقّيه، فهو نور الإيمان والاستقامة والعلم والتّطوّر.

- رمزيّة الأوراس:

منذ اندلاع ثورة نوفمبر الّتي تحصّنت بجبال الأوراس، حتّى أصبح هذا الأخير رمزًا للكفاح والعزّة والكرامة والأنفة، وصار الأوراس رمزًا عالميًّا نجده عند شعراء الجزائر، وغيرهم من الشعراء العرب في المغرب والمشرق، وقد استحضر "محمّد ناصر" هذا الرّمز (3 مرّات) في عنونة قصائده ممّا يدلّ على ولعه به، ويتّخذه الشّاعر رمزًا للمجد التّليد، ورمزًا للافتخار والاعتزاز بمنجزات هذا الشعب المكافح، وهو ما تدلّ عليه هذه العناوين: (صلاة لأوراس الثّورة)، و(إلى بنت الأوراس)، و(تحيّة "أوراس" إلى "الجبل الأخضر")[1].

- رمزيّة القطب:

يُعتبر هذا الرّمز من الرّموز الخاصّة بالشاعر "محمّد ناصر"، ولم يستلهمها من غيره، حيث لا ينفكّ عن الاعتراف بفضل مشايخه عليه في كثير من القصائد، مدحٌ يصل إلى حدّ التّقديس، وينبع ذلك من قيمة تعظيمه للعلم والعلماء الّتي كرّس لها جلّ شعره، ويتكرّر هذا الرّمز بمسمّيات مختلفة أهمّها، رمز القطب[2] ويعني العالم المتفرّد، فورد (9 مرّات) بلفظه ومرادفاته، حيث تردّد مرّتين في العناوين: (القطب المضيء)، و(أشعّة القطب)[3]، كما جاء بمرادفات مثل: الشّيخ الّذي تكرّر مرّتين: (في رثاء الشّيخ إبراهيم قرادي)، و(إلى مربّي الجيل، الأب الرّوحي الشّيخ عدّون)[4]، ومرادف الأب الرّوحي تكرّر مرّتين: (باقة شعر إلى الأب الرّوحي)، و(إلى مربّي الجيل، الجيل، الأب الرّوحي الشّيخ عدّون)[5]، ومرادف الإمام بتكرّره مرّتين (إلى قاتل الإمام)، و(ذكرى الإمام)[6]، ومرادف المربّي بوروده (1 مرّة واحدة): (إلى مربّي الجيل، الأب الرّوحي الشّيخ عدّون)[7].

والمُلاحظ هنا أنّ المعني باسم الشّيخ أو الإمام أو المربّي ليس شيخًا واحدًا، بل هم عدّة مشايخ ممّن تتلمذ

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص174، 178، 216.

(2) «القطب هو صاحب أعلى الدّرجات في الطّريقة الصّوفيّة، والقطبيّة لا يبلغها أساتذة الطّريقة إلاّ بجهد جهيد؛ ويسمّونه السّلطان، والمهدي، والغالب اسم المهدي، وأوتاده يسمّونهم الخلفاء». عبد المنعم الحفني، **الموسوعة الصّوفيّة**، ص1204.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص164، 459.

(4) نفسه، ص248، 398.

(5) نفسه، ص170، 398.

(6) نفسه، ص104، 372.

(7) نفسه، ص398.

على يدهم أو عاصرهم، أمّا رمز القطب فقد قصره على شيخ واحد وهو الشّيخ "اطفيّش"[1]، الّذي جعله في مكانة تفوق الإمامة وهي درجة القطب، ولا يخفى ما لهذا الرّمز من دلالة صوفيّة قد يسيء البعض فهمها، فالشّاعر يجعل منه قطبًا في العلم والإمامة، لا قطبًا صوفيًّا يتمسّح به دون وعي.

- رمزيّة الحيوان:

يرتبط استعمال الحيوانات كرموز في شعر "محمّد ناصر" إلى الأدب الّذي طالما ألّف وأبدع فيه، وهو أدب الطّفل، وذلك باتّخاذ الحيوانات وقصصها كرموز لبثّ القيم الأخلاقيّة والعبر، فجاء في (9 عناوين): (حكمة البلبل)، و(حكمة الذّبابة)، و(إلى راعي البقر)، و(البلبل الغرّيد)، و(الطّمع يذلّ أعناق الجمال)، و(عندما شاخ الأسد)، و(الكباش الجبليّة والكباش السّهليّة)[2]، حيث نسب الحكمة والشّعر للبلبل والذّبابة، وجعل الجمل والأسد رمزًا للرّجولة والسّيادة، والكباش رمزًا للرّعيّة، كما جعل من البقر رمزًا للسخريّة والاحتقار.

وفي عنونة "الغماري" يسجّل هذا الرّمز انزياحًا غيابيًّا، فعلى الرّغم من كتابة الشّاعر في مجال أدب الطّفل[3]، الطّفل[3]، مثل "محمّد ناصر"، إلاّ أنّنا لم نجد له حضورًا في عنونته، فربّما تتأخّر أهميّته لديه، فهو قد يحضر في متنه لكنّ الشّاعر لم ير حاجة لتصدّر هذا الرّمز على مستوى عنونته.

ـ رموز خاصّة بالشّاعر "مصطفى الغماري":

يشكّل الرّمز في عنونة "الغماري" ما نسبته (20,59%) من العناوين ككلّ، ونسبة (33,34%) من الآليّات الفنيّة، وهي نصف ما وجدناه في عنونة "ناصر"، الأمر الّذي يعكس قلّة شيوعه في عنونة الغماري، وميلها إلى اتّجاه محدّد لا تحيد عنه.

- رمزيّة النّار:

يتحوّل رمز النّور الّذي وجدناه في عنونة "محمّد ناصر" إلى النّار، وإذا كان الرّمزان ينبثقان من جذر معجمي واحد (ن، و، ر)، فالمؤكّد أنّهما ينطلقان من قاعدة دلاليّة موحّدة، وما يجمع كلا اللّفظين هو دلالة الإضاءة، لكن يختلفان في طريقة هذه الإضاءة، فإذا كانت عند "ناصر" هي نور وضياء هادئ، فهي عند "الغماري" اشتعال واحتراق، وهو ما يحيلنا إلى ثنائيّتين متضادّتين في شعريّتهما، ألا وهي ثنائيّة (التّمرّد العنيف# الرّفض الحكيم)، على الرّغم من أنّ شعريّتهما تنطلق من مشكاة واحدة هي مشكاة الاتّجاه الإسلامي، وقد ورد لفظ (النّار) في عنونة "الغماري" بلفظه (4 مرّات) بما يدلّ على إلحاح الشّاعر عليه، فالنّار قد تدلّ على الاحتراق

---

[1] أشرنا إلى ترجمته في الفصل الأوّل ينظر: ص43.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص374، 425، 89، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص52، 132، 134، 142.

[3] من أعمال "الغماري" في مجال أدب الطّفل نذكر: من الشّعر (ديوان أناشيد، الفرحة الخضراء، حديقة الأشعار)، ومن النّثر: سلسلة حكاية وعبرة وهي مجموعة قصص للأطفال.

والثّورة والغضب، وقد تدلّ على الإنارة والإضاءة وهو ما سيكشفه دراسة المتن الشّعري، كما ورد هذا الرّمز بمرادفاته من مثل (الضّوء، المنار، الضّياء، مضاءك)، كما ورد بألفاظ قريبة من حقله الدّلالي كـــ(الشّمس) (4 تكرارات)، و(قمراء)، كما ورد بألفاظ تمثّل الضّدّ (الظّلام، اللّيل)، وقد تكون ألفاظ (الضّوء، المنار، الضّياء، مضاء، الشّمس، قمراء، أو الضّدّيّة: الظّلام، اللّيل) حقلاً دلاليًّا يشكّل رمزًا يختلف قليلاً عن رمزيّة النّار من حيث حدّته، بأن يكون الحقل الأخير وجها لهدوء الشّعريّة عند "الغماري" وحكمتها.

- الرّموز الصّوفيّة:

- العشق:

يتكرّر هذا الرّمز في عنونة "الغماري"، حتّى يتهيّأ للقارئ أنّه في غمار قراءة لشاعر متصوّف، فورد بلفظه (3 مرّات)، وورد بصيغة اسم الفاعل (2) مرّتين وورد فعلاً (مرّة واحدة)، كما ورد بمرادفاته؛ (الحبّ) (6 مرّات بصيغ مختلفة)، كما ورد بمرادف الهوى (4 مرّات)، وورد بلفظ من حقله الدّلالي (شوق) مرّة واحدة، هذا التّواتر ينبئ بجانب من تجربة الشّاعر الصّوفيّة، وهي تجربة يهرب إليها الشّاعر كلّما ضاق به فضاء الرّفض يستوحي من شخوصها ما يبدّد غربته.

- المناجاة والبوح:

نجد تواترًا للفظ (نجوى) فورد (3 مرّات) بلفظه، ومرّة بلفظ (مناجيات)، كما ورد بمرادفات (اعترافات، بوح، كشف) وبلفظ (تهويم) (مرّة واحدة)، ويوحي هذا التّواتر برسوخ التّجربة الصّوفيّة في تجربة الشّاعر الشّعريّة.

- أسرار:

من المعروف في التّصوّف (الأسرار) الّتي تربط المُريد بقطبه أو المُريد والقُطب بمعبوده، فتواتر هذا اللّفظ (3 مرّات)، وربّما تختلف دلالة هذا الرّمز في شعريّة "الغماري" بحسب ما يتواءم مع الاتّجاه الإسلامي، على الرّغم من أنّ التّصوّف لون من أطياف هذا الاتّجاه، إلاّ أنّنا ربّما نستبعده بتمثّلاته الفكريّة والمعرفيّة، وإنّما هو تصوّف يتّخذ من مظاهر التّخفّي والتّرميز في سبيل غايات أخرى، وليس تصوّفًا لأجل التّصوّف المحض، وهو افتراض قد تثبته دراسة المتن أو تبدّده.

- الخمرة:

لم يرد هذا الرّمز بلفظه في عنونة "الغماري" وإنّما ورد بألفاظ من متعلّقاته ومن حقله الدّلالي فورد في ثلاثة (3) عناوين من ديوان واحد (اسقياني)، و(لا تسقني)، و(أطوف بالكاس)[1]، وربّما تتّخذ عنونة "الغماري" من هذه الألفاظ كرموز[2] تتخفّى ورائها دلالات مغايرة.

---

[1] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص7، 87، 120.

[2] العناوين السّابقة وردت ضمن ديوان واحد (أيّها الألم)، وسبق أن أشرنا إلى رمزيّة قصائد هذا الدّيوان في ص164، 201.

- ليلى:

يرد رمز (ليلى) كثيرًا في أشعار الصّوفيّين، وليس المقصود بها ليلى الأنثى، بل كلّ شاعر يتّخذ رمز ليلى للتّعبير عن شيء آخر موجود في خياله، والّذي قد يرد في سياق المتن الشّعري ما يوضّحه، وورد في (3 عناوين): (وجه ليلى)، و(جدائل ليلى)، و(ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة)[1]، فهي ليلى هنا تارةً رمزٌ للوجد الصّوفي، وتارةً رمزٌ للكفاح.

- سفر:

تدلّ مادّة (سفر) في المعاجم على **«قطع المسافة»**[2]، كما تدلّ على **«كشف الغطاء»**[3]، كما تدلّ على **«الإضاءة والإنارة والإشراق»**[4]، وكلّ هذه المعاني ينشدها المتصوّفة في رحلتهم الرّوحيّة، لذا فهم يولعون بها، وقد وردت في عنونة "الغماري" (4 مرّات) بلفظها (سفر) (2) مرّتان وبلفظ (مسافر) (1) مرّة، وبلفظ (مسافة) (1) مرّة، فيكشف هذا الرّمز ما يكابده الشّاعر في رحلته الشّعريّة في سبيل الوصول إلى الحقيقة الرّوحيّة، فيرتقي في عالم الحقائق والمعارف والإدراك عبر هذه الأسفار والمسافات.

- رمز اللّون الأخضر:

يتردّد اللّون الأخضر في عنونة "الغماري" ممّا يوحي بأنّه سيشكّل مجالاً بحثيًّا في شعريّته، فتكرّر (مرّتين) بلفظ (خضراء)، ومرّة بلفظ (الأخضر)، وإذا كان هذا اللّون هو لون الحياة وبهجتها وسرورها وسلامها لـــ**«ارتباطه بأشياء مهمّة في الطّبيعة، كالنّبات والأحجار الكريمة، ثمّ جاءت المعتقدات الدّينيّة لتُعمّق من هذه الإيحاءات حين استخدمته في الخصب والرّزق وفي نعيم الآخرة، كما يرتبط في الأدب الشّعبي بالخصب والشّباب»**[5]، فهل يرتبط هذا الرّمز اللّوني بهذه الدّلالات في عنونة الغماري؟ إذا لاحظنا العناوين الّتي ورد فيها هذا اللّون وهي (رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر)[6] فهنا جاء مرتبطًا بثورة نوفمبر، وفي العنوان (حنين إلى خضراء الظّلال)[7]، وهنا يوحي بالجنّة الّتي قد تكون الوطن الفاضل أو قد يكون نهضة أو حركة أو الشّريعة الإسلاميّة، وفي العنوان (جدائل من خضراء)[8] يتّخذ العنوان صبغة الإبهام والتّغريب الّذي لا يتكشّف إلاّ بتمعّن

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص13، 45، **قصائد منتفضة**، ص11.

(2) مجمّع اللّغة العربيّة (شوقي ضيف وآخرون)، **المعجم الوسيط**، ص433.

(3) حسين أبو القاسم الرّاغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن**، ج1، تح: مركز الدّراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكّة المكرّمة–السعوديّة، (د.ت.ط)، ص308.

(4) محمّد علي طه الدُّرّة، **تفسير القرآن الكريم وإعرابه وبيانه**، مج15، دار الحكمة، دمشق–سوريا، ط: 1982م، ص367.

(5) يُنظر: أحمد مختار عمر، **اللّغة واللّون**، عالم الكتب، القاهرة–مصر، ط2: 1997م، ص210.

(6) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص191.

(7) مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص55.

(8) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص19.

المتن الشّعري، ومنه فهذا اللّون يلخّص أبعادًا كثيرة في شعريّة "الغماري"، والّتي لا تُضبط إلاّ باستقراء النصّ.

ـ رموز مشتركة بين الشّاعرين:

- رمزيّة الطّبيعة:

يتّخذ "محمّد ناصر" من الطّبيعة رمزًا للطّهر والصّفاء والسّكينة، لذا تتردّد رموزها في عنونته، حيث ورد (13 مرّة)، ومن الرّموز الطّبيعيّة الّتي وظّفها (الجبل، الوادي، الغدير، الرّافدين، الخليج، النخلة، النّخيل، صحرا، الشّمس)، فجاءت أوّل قصيدة في تجربته الشعريّة بعنوان (سحر الطّبيعة)[1] ممّا يعكس إيثاره لها في قصائده اللاّحقة، وقد كرّر رمز الجبل (2 مرّتين) بأن جعله رمزًا للصّمود والعُلا في (تحيّة "أوراس" إلى "الجبل الأخضر)، و(جبل النّور)[2]، كما ورد رمز الوادي (3 مرّات) في: (الوادي يحتضن الرّئيس)، و(وادي الأعلى، وادي الجلال والجمال)[3]، ورمز (النّخلة–النّخيل) مرّتين، و(صحرا) في عنوان واحد، و(الشّمس) في عنوانين، وجاءت ألفاظ (الغدير، الخليج، الرّافدين) في (3 عناوين) كرمز لأماكن وأوطان قريبة من قلب الشّاعر تستهويه.

بينما في عنونة "الغماري" لا نعثر على رموز طبيعيّة لافتة كما هو الحال عند "محمّد ناصر"، ما عدا رمز (الورد) الّذي ورد مرّتين، ومرّة بمرادفه (زهرة) في عنوان (زهرة الحلم اليقين)[4]، وأتى رمز (الورد) مُلازمًا لرمز (النّار) في العنوانين: (أغنيات الورد والنّار)، و(يا وردة النّار)[5] فيوحي بتمظهرٍ لثنائيّتين متضادّتين في شعريّته فإذا كان رمز (النّار) للدّلالة على الرّفض والثّورة والتّمرّد، فإنّ رمز (الورد) ومرادفه ربّما يدلّ على نقيض ذلك، ربّما يحيل على الآمال والأحلام والعالم الجميل الّذي يسكن روح ومخيّلة الشّاعر، حيث يجد فيه راحته.

- الرّمز التّاريخي:

يحتفل "محمّد ناصر" بالتّاريخ، وبما يمثّله من بطولات وأحداث مؤلمة وشخصيّات ملهمة وعظيمة، لذا استلهم منه رموزه، وهي رموز أماكن ورموز شخصيّات، وتشهد هذه الرّموز تنوّعًا كبيرًا في عنونة الشّاعر:

- **رموز الشخصيّات:** وظّف الشّاعر عددًا من الشخصيّات التّاريخيّة محمّلاً إيّاها أبعادًا حضاريّة وإنسانيّة وذلك بـــ(7) رموز، فمنها الرّموز الوطنيّة مثل رمز "الأمير عبد القادر" ورمز "مفدي زكريّاء" و"الشّيخ عدّون"، ورموز تاريخيّة مثل رمز الصّحابي مازن –رضي الله عنه–[6]، و"أبا لهب" رمز الكفر والعصيان، و"محمّد درّة"

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص25.

[2] نفسه، ص216، 447.

[3] نفسه، ص101، 293.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص63.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص167.

[6] هو «مازن بن غضوبة بن سبيعة الخطامي النبهاني الطّائي، صحابي، شاعر، من أهل سمائل بالدّيار العُمانيّة، هو أوّل من اعتنق الإسلام من أهل عُمان، وفد على النّبي محمّد –صلّى الله عليه وسلّم– وأعلن إسلامه وطلب منه أن يدعو لأهل عُمان، له قصيدة في مدح النّبي –صلّى الله عليه

الشّهيد الفلسطيني في انتفاضة الأقصى رمز الكفاح والشّهادة، ومن الرّموز الأدبيّة رمز "بدر شاكر السيّاب" الّذي استعمله في سياق تاريخي.

ولا نكاد نعثر على رموز للشّخصيّات في عنونة "الغماري" باستثناء رمز (الحجّاج) الّذي كان عنوانًا لديوانه، و"الحجّاج" هو رمز الطّاغية الّذي قد يرمز به الشّاعر إلى طُغاة العصر من حكّام العالم العربي الإسلامي، وكذا رمز الشّهيدة "دلال المغربي" وهي رمز الكفاح الّتي نفّذت عمليّة عسكريّة في قلب إسرائيل سنة 1978 واستشهدت فيها فصارت أيقونة للانتصار.

- رموز الأماكن: لتوظيف الأماكن جماليّته في الشعريّة المعاصرة، فللأمكنة رموز وسمات دلاليّة تُضفي بعدًا جديدًا للنصّ الشعري، ومثلما شهدنا تنوّعًا في رموز الشخصيّات عند "محمّد ناصر" نلفي تنوّعًا كذلك في رموز الأماكن الّتي وردت (12 مرّة)، فمن الأماكن ما كانت رموزًا للجهاد والكفاح مثل: (الأقصى، فلوجة، يايتسي، الحدود، (حدود فلسطين))، ومنها ما كانت رمزًا للعلم والنّهضة مثل مركّبي: (منار الحميز، والعالية) بالجزائر العاصمة، ومنها ما كانت رمزًا للجمال والتّأمّل الربّاني مثل: (مغنيّة، جنّات) بالجزائر و(بديّة، تنوف، الجصّة) بسلطنة عُمان، ومنها ما كانت رمزًا للحنين والافتخار وهي بلدته (القرارة)، كلّ هذه الأمكنة بمثابة شخوص يستنطقها الشّاعر ويُضفي عليها هالة صنعت للعنونة ثراءها في شعره.

بينما اقتصرت رموز الأماكن في عنونة "الغماري" على ما كانت رموزًا للكفاح والجهاد مثل (القدس، عبدان: جنوب غرب إيران)، و(بغداد)، و(لبنان)، و(طهران)، و(قندهار)، و(أفغانستان)، و(مصر)، وهي كلّها دون استثناء معاقل الجهاد والثّورات.

3_ التّناص:

لا غنى لكلّ مبدع عن التّأثّر بنصوص سابقة، فكلّ نصّ محكوم بالتّناص، لأنّ كلّ نصّ **«فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيّات مختلفة»**[1]، لذا لا مفرّ لكلّ دراسة نقديّة للنصّ الأدبي من ضرورة الوقوف على تمظهرات هذه الآليّة فيه، فالتّناص كما يقول –محمّد صابر عبيد–: **«لا يجيي في اشتباكه فقط النصّ الحاضر، بل في تعالقه يضيف إلى سياق النصّ الغائب، ممّا لم ينتبه إليه نقّاده في زمنه وهو كامن، لأنّ النصّ الغائب كالنّطفة المخصّبة لن تثمر في سياق جديد إلاّ إذا امتلكت من منبعها أسباب خصوبتها في بيئتها»**[2]، لتنتقل وظيفة النصّ

وسلّم–». كامل سلمان الجبوري، **معجم الشّعراء من العصر الجاهلي حتّى سنة 2002م**، ج4، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1: 2003م، ص252.

[1] محمّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيّة التّناص)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، ط3: 1992م، ص121.

[2] محمّد صابر عبيد، **تجلّي الخطاب النّقدي من النّظريّة إلى الممارسة**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1: 2013، ص151.

الجديد من مجرّد استحضار جمالي لنصّ تراثي سابق إلى وظيفة التّذكير والتّحريض على الرّجوع إلى النص السّابق، وتقديم قراءة جديدة له على ضوء معطيات النصّ الجديد، وضمن هذه الفاعليّة ترتقي وظيفة التناص وتسمو.

حضرت هذه الآليّة في عنونة شعر "محمّد ناصر" بنسبة (8,53%) من عناوين الدّواوين ككلّ، وبنسبة (10,27%) من الآليّات الفنيّة؛ وورد بتقنيّات مختلفة حسب ما حدّدته "جوليا كريستيفا" وهي قانون: الاجترار، الامتصاص، الحوار، وما نلاحظه أنّ تناصات "محمّد ناصر" لا تخرج عن القانونين الأوّل والثّاني: الاجترار والامتصاص، دون أن ترتقي إلى درجة الحوار، فقد اكتفى في هذه العناوين: (ظمآن والكأس في يديه)، و(نحن فداك يا رسول الله)، و(وبشّر الصّابرين)[1]، بتضمين النص المقتبس دون تغيير وهو مستوى أوّلي وبسيط من آليّات التّناص كما يعتبره النقّاد، بينما وجدنا نوعًا من التغيير في النص المقتبس في هذه العنوانات: (سبحان من علّم الإنسان البيان)، و(تبّت يداك أبا لهب)، و(الأموات الأحياء)[2].

بينما في عنونة "الغماري" تواترت بنسبة (16,91%) من العناوين ككلّ، وبنسبة (27,38%) من الآليّات الفنيّة، وهي نسب تفوق الضّعف عمّا وجدناه في عنونة "محمّد ناصر"، فإذا كان الأخير اعتمد آليّة الرّموز بما تضفيه من مساحات وظلال فنيّة متجدّدة، نجد أنّ "مصطفى الغماري" قد اتّكأ على آليّة التّناص، والّذي يتطلّب جهدًا أكبر من استحضار الرّموز، ذلك أنّ نجاح التّناص مرهون بمدى دقّة توظيف الشّاعر له، وبحسب قوانين التّناص الّتي حدّدها "جوليا كريستيفا"، نجد أنّ تناصات "الغماري" في عنونته جاءت بالقوانين الثّلاث، بيد أنّ النسبة الأكبر جاءت كاقتباس واجترار للنصّ، بتواتر (16) تناصًّا من بين (23) تناصًّا، بينما جاءت كامتصاص في (3) تناصّات، و(5) تناصات ارتقت فنيًّا باعتمادها قانون الحوار.

ووجدنا ثلاثة (3) أنماط من التّناص في عنونة "محمّد ناصر" و"الغماري" بحسب مصادرها، نلخّصها في:

ـ التّناص القرآني والحديثي:

نظرًا لقداسة هذا المصدر عند شاعر الاتّجاه الإسلامي بصفة عامّة، والّذي يُعدّ المصدر الأوّل لإبداع وإلهام الشّاعرين، قد تناص "محمّد ناصر" معه في (7 عناوين) كان نمط التّناص فيها من أسلوب الامتصاص، وهو أرقى قليلاً من الاجترار (الاقتباس)، فنظرًا للتّماهي ولعلاقة القرب الشديد بين الشّاعر وهذا المصدر نجده يجد راحته في تكييفه بحسب غرضه، وهو الشّيء الّذي لم نجده –غالبًا– في الأنماط الأخرى، وهذه العناوين شكّلت نسبة تقارب النصف (46,66%) من تناصات الشّاعر:

- (سبحان من علّم الإنسان البيان)[3]: المأخوذة من الآية القرآنيّة «الرَّحْمَنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص345، 433، 392.

[2] نفسه، ص453، 140، 160.

[3] نفسه، ص453.

الإِنْسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4)»، [الرحمن،1-4]، فحوّر الشّاعر الآية من الإخبار إلى الإنشاء (التّعجّب).

- (تبّت يداك أبا لهب)[1]: مقتبسة من الآية «تبّت يدا أبي لهب وتب»، [المسد، 1]، فنقل هذه الصّورة البشعة للكافر (أبا لهب) ونسبها إلى الإرهابيّين فهؤلاء وأبا لهب سواء في الجُرم والإثم، ووجه المشابهة بينهما أنّ كليهما قام بفعل الحرق.
- (الأموات الأحياء)[2]: هذا العنوان الّذي يشكّل مفارقة بسيطة وعاديّة في عنونة "محمّد ناصر" مستلهم من النصّ القرآني عند حديثه عن مصير الشّهداء «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا ۚ بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ»، [آل عمران، 169].
- (بعد الغسق يأتي الفلق): يظهر في هذا التّناص إبداع الشّاعر في تماهيه مع المصدر القرآني وامتصاصه لمفهوم السّورة القرآنيّة (سورة الفلق): «قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ (1) .. وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3)»، فاستعار (الغسق: الظّلمة والشّدّة والكرب)، و(الفلق: النّور، الفرج، الضّياء)، ليظهر إيمان المؤمن الرّاسخ بمجيء الفرج بعد الشدّة.
- (تاج الكرامة)[3]: فاستعار هذا الوصف النّبوي لحافظ وقارئ القرآن حيث يقول -ﷺ-: «يَجِيءُ صاحِبُ القُرآنِ يومَ القِيامةِ، فيقولُ القرآنُ: يا رَبِّ حُلِّهُ، فيَلْبسُ تاجَ الكرامةِ، ثُم يقولُ: يا ربِّ زِدْه، فيَلبسُ حُلَّةَ الكرامةِ، ثُم يقولُ: يا ربِّ ارْضَ عَنه، فيَرضَى عنه، فيُقالُ لهُ: اقْرأْ، وارْقَ، ويُزادُ بِكُلِّ آيةٍ حسنةً»[4]، ما يعكس تكوين الشّاعر الدّيني وثقافته الإسلاميّة الملتزمة.

بينما نجد تناصات "الغماري" القرآنيّة في عنونته -باستثناء اقتباس واحد-، قد اقتبسها كما هي من المصدر القرآني، والّتي كانت بنسبة (34,78%)، وهي نسبة معتبرة لكنّها تقلّ عن نسبته في عنونة "محمّد ناصر"، وهذه التّناصّات هي كالآتي:

- (براءة)[5]: وهي مفردة مقتبسة من الآية القرآنيّة الآتية: «بَرَاءَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى الَّذِينَ عَاهَدتُّم مِّنَ الْمُشْرِكِينَ» [التّوبة، 01] وقد تكرّرت هذه المفردة (3 مرّات) ممّا يدلّ على دلالاتها الخاصّة في شعريّة "الغماري"، وهي تدلّ على التّبرّؤ والتّباعد والرّفض.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص140.

[2] نفسه، ص160.

[3] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص55.

[4] محمّد ناصر الدّين الألباني، **صحيح التّرغيب والتّرهيب**، ج2، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، الرّياض-السعوديّة، ط1: 2000، (رواه أبو هريرة)، ص164-165.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص7.

- (نجوى)[1]: تكرّر هذا اللّفظ (3 مرّات) وهو موجود في سور؛ الإسراء: «نَّحْنُ أَعْلَمُ بِمَا يَسْتَمِعُونَ بِهِ إِذْ يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ وَإِذْ هُمْ نَجْوَىٰ إِذْ يَقُولُ الظَّالِمُونَ إِن تَتَّبِعُونَ إِلَّا رَجُلًا مَّسْحُورًا» [الإسراء، 47].[2]
- (أضغاث حُلُم)[3]: مقتبسة من الآية القرآنيّة «قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ ۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ» [يوسف، 44]، لكنّ الشّاعر حوّرها هنا بنقلها من الجمع إلى المفرد، وكأنّ هذه الأحلام الفاسدة مهما تنوّعت وجوهها ليست سوى حلمًا واحدًا.
- (آية السّيف)[4]: ويُقصد بها الآية رقم (5) من سورة التّوبة «فَإِذَا انسَلَخَ الْأَشْهُرُ الْحُرُمُ فَاقْتُلُوا الْمُشْرِكِينَ حَيْثُ وَجَدتُّمُوهُمْ وَخُذُوهُمْ وَاحْصُرُوهُمْ وَاقْعُدُوا لَهُمْ كُلَّ مَرْصَدٍ ۚ فَإِن تَابُوا وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَآتَوُا الزَّكَاةَ فَخَلُّوا سَبِيلَهُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ»، وهذه الآية يستدلّ بها المتطرّفون على قتل المشركين، كما يستدلّ بها أعداء الدّين على أنّ الإسلام دين القتل والعنف، لذا فاسم هذه الآية رمز الفتنة ولما أصاب العالم الإسلامي من فتن وتطرّف، فجاء عنوان ديوانه (قراءة في آية السّيف)، وكأنّ الشّاعر سيعطي قراءة جديدة لحيثيّات وتداعيّات هذه الآية من خلال قصائد الدّيوان.
- (فدى «ألم يأن»)[5]: مقتبسة من الآية «أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ وَلَا يَكُونُوا كَالَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ مِن قَبْلُ فَطَالَ عَلَيْهِمُ الْأَمَدُ فَقَسَتْ قُلُوبُهُمْ ۖ وَكَثِيرٌ مِّنْهُمْ فَاسِقُونَ» [الحديد، 16]، فالشّاعر هنا يقرّر أنّه وشعره يفدي الإنابة والرّجوع إلى الطّريق المستقيم طريق الإسلام.
- (إلى الغرباء)[6]: يمثّل هذا المفهوم (الغربة) من أهمّ ملامح الاتّجاه الإسلامي، فالشّعور بالغربة يلازم أدباء أدباء وشعراء هذا الاتّجاه بما يدفعهم إلى العزلة، وهذا اللّفظ مقتبس من الحديث النّبوي: «بَدَأَ الإِسْلاَمُ

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص97.

[2] والمجادلة: «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۖ مَا يَكُونُ مِن نَّجْوَىٰ ثَلَاثَةٍ إِلَّا هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَا أَدْنَىٰ مِن ذَٰلِكَ وَلَا أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا ۖ ثُمَّ يُنَبِّئُهُم بِمَا عَمِلُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ ۚ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» [المجادلة، 07]، والنّساء: «لَّا خَيْرَ فِي كَثِيرٍ مِّن نَّجْوَاهُمْ إِلَّا مَنْ أَمَرَ بِصَدَقَةٍ أَوْ مَعْرُوفٍ أَوْ إِصْلَاحٍ بَيْنَ النَّاسِ ۚ وَمَن يَفْعَلْ ذَٰلِكَ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ فَسَوْفَ نُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا» [النّساء، 114]، والتّوبة: «أَلَمْ يَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَاهُمْ وَأَنَّ اللَّهَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ» [التّوبة، 78]، وإذا كان لفظ (نجوى) يدلّ في القرآن الكريم على المُسارّة والكلام الخافت، فهي في الشّعر قد تدلّ على هذا المعنى ومعاني أخرى تتّصل بالمناجاة الصّوفيّة.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **بوحٌ في موسم الأسرار**، ص113.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص91.

[5] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص75.

[6] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص117.

غَرِيبًا ، وَسَيَعُودُ كَمَا بَدَأَ غَرِيبًا ، فَطُوبَى لِلْغُرَبَاءِ»[1]، الّذي تنبّأ بما سيحدث للمسلمين من تغيّر حال آخر الزّمان.

ـ التّناص الأدبي:

تناصّ الشّاعر (محمّد ناصر) مع مصادر أدبيّة وشعريّة بنسبة (46,66%)، وقد اكتفى باقتباسها كما هي دون تحوير:

- (الدّامغة)[2]: وهذا العنوان هو اسم لقصيدة قالها[3] "جرير" في هجاء "الرّاعي النّميري" في سوق المربد، عندما تحالف الأخير مع عدوّه "الفرزدق"، ووجه المشابهة بينهما أنّ "محمّد ناصر" كتب قصيدته كذلك في هجاء أحد أعدائه الّذي بلغه أذاه.
- (ظمآن والكأس في يديه)[4]: وهو عنوان لقصيدة (النهر الخالد) للشّاعر "محمود حسن إسماعيل"[5] والّتي والّتي لحّنها وغنّاها الراحل "محمّد عبد الوهّاب"[6]، والمنتجة سنة 1954، ولعلّها علقت بمخيّلة الشّاعر من أيّام الصّبا خاصّة وأنّه قد قضى باكورة شبابه في مصر للدّراسة، وخاصّة أنّ القصيدة غزليّة مفعمة بالمشاعر الجيّاشة فكان هذا أنسب عنوان لها.
- (رسالة مفتوحة إلى بدر شاكر السيّاب وهو غريب بالخليج ينادي: مطر! مطر! مطر!)[7]: وهو اقتباس صرّح به الشّاعر، فاستوحاه كرمز مع مقطوعة من رائعته (أنشودة المطر) والّتي لم يوجد –في غالب ظنّي– من لم يتأثّر ويُعجب بها، فأصبح "السيّاب" مع قصيدته رمزًا بالنسبة للشّاعر يستلهمه ويوظّفه في التّعبير عن حزنه على حال العراق الّذي يتعرّض للقصف الهمجي، فكأنّ كلّ عراقي هو السيّاب غريب في وطنه ينادي من ينقذه ويسعفه.

---

(1) يحي بن شرف النّووي، **مختصر صحيح مسلم**، تح: عبد الحميد محمّد الدّرويش وعبد العليم محمّد الدّرويش، دار النّوادر، سوريا، لبنان، الكويت، ط2: 2010، ص155.

(2) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص427.

(3) وسمّيت بذلك لأنّه أصاب بها دماغ "الرّاعي النّميري"، ومطلعها: أَقِلّي اللَومَ عاذِلَ وَالعِتابا *** وَقولي، إِن أَصَبتُ، لَقَد أَصابا.
جرير، **الدّيوان**، شر وتق: عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت–لبنان، ط1: 1997م، ص76.

(4) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص345.

(5) الشاعر المصري "محمود حسن إسماعيل" (1910–1977م) حفظ القرآن الكريم درس العلوم العربية والإسلامية، عمل في الإذاعة المصريّة، رحل في في آخر حياته إلى الكويت ليعمل خبيرًا للّغة العربيّة بمركز بحوث المناهج، له عدّة دواوين شعريّة، وقدّم العديد من النقّاد دراسات حول شعره. يُنظر: كامل سلمان الجبوري، **معجم الشّعراء من العصر الجاهلي حتّى سنة 2002م**، ج5، ص322.

(6) مؤلّف موسيقي وملحّن ومطرب مصري، لُقّب بـــ"موسيقار الأجيال"، ارتبط اسمه بالأناشيد الوطنيّة، وقدّم ألحانا لعشرات الفنّانين المعروفين في مصر والوطن العربي، ونال العديد من الجوائز والأوسمة. يُنظر:
https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2015/3/4/

(7) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص267.

- (الآيات الشيطانيّة بين رفث الغرب وعبث العرب)[1]: (الآيات الشيطانيّة) عنوان لرواية "سلمان رشدي"[2] أثارت ضجّة كبيرة لدى صدورها لاحتوائها على إساءة بالغة للنّبي محمّد –صلّى الله عليه وسلّم– وللدّين الإسلامي، فتحرّكت مشاعره في الردّ عليها ودحضها بما يستوجبه ضميره المسلم.
- (أخي الّذي لم تلده أمّي)[3]: هو (مثل/حكمة) متواترة في أدبنا العربي الإسلامي يرد بهذه العبارة: «رُبَّ «رُبَّ أخ لك لم تلده أمّك».
- (إلى عاشق المجد والشّمس)[4]: يشكّل هذا العنوان تناصًّا مع ديوان الشّاعر "عمر البنوري" الّذي كتب "محمّد ناصر" قصيدته هذه كتوقيع لها.
- (الطّمع يذلّ أعناق الجمال)[5]: يتناصّ هذا العنوان مع مثل عربي قديم والّذي يرد في عدّة أشعار بصياغات مختلفة من ذلك قول "أبي العتاهية":

تعالى الله يا سلم بن عَمروٍ* أذل الحرص أعناق الرجال**[6]

فنلحظ تحوير الشّاعر للعبارة باستبدال الرّجال بالجمال في رمزيّة قصصيّة.

ـ تناص الشّاعر "مصطفى الغماري" أدبيًّا بنسبة (47,82%) متقاربًا مع تناصّات ناصر الأدبيّة، والّتي منها (5 تناصّات) شعريّة والأخرى ما بين مثل وحكمة ونثر وتراث:

- (وادي الغضا)[7]: ورد ذكر هذا الوادي في مرثيّة "مالك بن الرّيب" في بيت يقول:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَةً * بِجَنبِ الغَضا أُزجي القَلاصَ النَواجِيا**[8]

فكان هذا الوادي رمزًا للاغتراب والحزن والألم العظيم.

- (وجه ليلى)[9]: هذا العنوان ورد في بيت للشّاعر المتصوّف "ابن الفارض":

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص230.

(2) سلمان أحمد رشدي بالإنجليزية (Salman Rushdie) مواليد 19 يونيو 1947 في مومباي، هو روائي بريطاني. درس في كامبريدج بريطانيا، سنة 1981 حصل على جائزة بوكر الإنجليزية الهامة عن كتابه "أطفال منتصف الليل". نشر أشهر رواياته آيات شيطانية سنة 1988 وحاز عنها على جائزة ويتبيرد لكن شهرة الرواية جاءت بسبب تسببها في إحداث ضجة في العالم الإسلامي حيث اعتبر البعض أن فيها إهانة لشخص الرّسول محمد –صلّى الله عليه وسلّم–. يُنظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/

(3) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص13.

(4) نفسه، ص61.

(5) نفسه، ص132.

(6) إسماعيل بن القاسم أبو العتاهيّة، **الدّيوان**، دار بيروت للطّباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط: 1986، ص337.

(7) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص41.

(8) مالك بن الرّيب، **الدّيوان**، تح: نوري حمودي القيسي، مجلّة معهد المخطوطات العربيّة، الجيزة–مصر، مج15، ج1، ص88.

(9) مصطفى محمّد الغماري، **بوحٌ في موسم الأسرار**، ص13.

أبرقٌ بدا من جانبِ الغَور لامعُ * أمِ ارتفَعَتْ عن وجهِ ليلى البراقع**[1]

ووجه ليلى ليس على حقيقته، إنّما قد تكون "ليلى" هي وطن أو ثورة أو مبدأ أو روح أو هي الشّريعة الإسلاميّة، أو كشف إلهي أو لحظة وجد صوفي ...إلخ.

- (اسقياني)، (لا تسقني)[2]: يتواتر هذا اللّفظ في شعر الخمريّات وشعر المُتصوّفة في التّراث العربي، فهو يرد في أشعار "أبي نوّاس"، "ابن المعتزّ"، "ابن معصوم المدني"...إلخ، والرّاجح أنّ العنونة لا تقصد ظاهر اللّفظ وإنّما جُعل رمزًا لمعاني أخرى يُبين عنها المتن لاحقًا.
- (ذات الجدائل)[3]: هذا العنوان هو عنوان لقصيدة الشّاعر السّوداني "الفيتوري" والّذي تأثّر به جيل من الشّعراء في العصر الحديث والمعاصر، وكان شاعرٌ صاحب نزوع قويّ للتّصوّف في شعره، وهو ما يناسب الاتّجاه التّصوّفي عند "مصطفى الغماري".
- (حنانيك)[4]: هذا العنوان يتناصّ مع الحكمة العربيّة القائلة (حنانيك بعض الشرّ أهون من بعض) والمستمدّة من بيت شعري لـــ "طرفة بن العبد" يقول:

أبا منذرٍ أفنيتَ فاستَبْقِ بعضَنا * حنانَيْكَ! بعضُ الشرّ أهوَن من بعضِ**[5]

ويُقال عند تفاوت الشرّين ممّا يُضطرّ إلى اختيار أهونهما، وكأنّ الشّاعر يستغيث ويستنزل العطف من ربّه بأنّ يخفّف عنه وعن أمّته شرورًا لا تنتهي.

- (كلّ يغنّي)[6]: هذا العنوان مُستوحى من المثل القائل (كُلٌّ يغنّي على ليلاه)، وليلى هنا ليست امرأة بل هي كلّ شيء يهمّ المرء، فكلّ شخص يشكو همّه كأنّه قيس يشكو ليلاه، قالته العرب قديمًا لكنّه في عنونة "الغماري" قد يدلّ على تفرّق المسلمين وانشغالهم بهمومهم ونسيانهم لقضايا أمّتهم الكُبرى.
- (العاشق المجهول)[7]: يُتداول في تراثنا العربي عبارة (العاشق المجنون) إلاّ أنّه يتحوّل في عنونة "الغماري" إلى (عاشق مجهول) تنكّرت له حضارته العربيّة المسلمة فصار عربيًّا مجهولاً.

---

(1) شرف الدّين بن الفارض، **الدّيوان**، شر وتق: مهدي محمّد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (د.ت.ط)، ص136.

(2) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص7، 87.

(3) نفسه، ص107.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **بوحٌ في موسم الأسرار**، ص23.

(5) طرفة بن العبد، **الدّيوان (شرح الأعلم الشنتمري) وتليه طائفة من الشعر المنسوب لطرفة**، تح: دريّة الخطيب ولطفي الصقّال، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، ط2: 2000، ص169.

(6) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص81.

(7) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص125.

ـ التّناص الشّعاري:

ونجد هذا النّوع من التّناص في عنوان واحد، حيث قام الشّاعر باستعارة شعار ديني ردّده المسلمون إبّان حملة الإساءة لنبيّنا –صلّى الله عليه وسلّم– بالرّسم الكاريكاتوري، وهذا الشّعار هو: (نحن فداك يا رسول الله)، ولعلّنا نستوحي من هذا العنوان مدى البساطة والسّلاسة في عنونة "محمّد ناصر"، فهي عنونة لا تنشد الإغراب وتعجيز القارئ بل تستلهم من محيط أحداثه، لكي يكون قريبا منهم، ولكي تكون قصائده في متناول كلّ الطبقات والمستويات. وفي عنونة "مصطفى الغماري" يرد ذلك في (3) عناوين:

- (يا غارة الله)[1]: هذه العبارة وإن دلّت على استغاثة و شبه دعاء؛ إلاّ أنّه شعار شاع عند المجموعات الجهاديّة، وأصل هذه العبارة وردت لأوّل مرّة في شعر "إبراهيم بن المهدي" في قوله:

يا غارة اللّه قد عاينت فانتهكي * هتك النِّسَاء وما منهن يرتكب**[2]

- (مصر أمّ الشّهيد)[3]: أصل العنوان شعار تمّ تحويره وهو (مصر أمّ الدّنيا)، فبدل أن تكون أُمًّا للدّنيا فهي فهي يكفيها فخرًا لدى الشّاعر أن تكون أُمًّا للشّهيد.
- (الإسلام وحده)[4]: يتكرّر هذا الشّعار كثيرًا عند المتمسّكين بالدّين الإسلامي صافيًا من كلّ الشّوائب والاتّجاهات المريضة المُشوّهة.

المبحث الثّاني: شعريّة الإهداء

على الرّغم من أهميّة العتبة العنوانيّة ودورها في المقاربة النقديّة للمتن الشعري، إلاّ أنّ عتبة الإهداء شكّلت بدورها نصًّا موازيًا ذا حضور استثنائي، أبدت الدّراسات النقديّة اهتمامًا ظاهرًا به، وهو لا يقلّ أهميّة عن عتبة العنونة حتّى إنّ بعض الدّارسين يعتبره «**أحد المداخل الأوّليّة لكلّ قراءة ممكنة للنصّ**»[5]، وربّما انتفاء الإلزاميّة في عتبة الإهداء –بخلاف العنونة– جعل من وجود الإهداء انزياحًا حضوريًّا يُظهر أهميّته كنصّ موازٍ، و«**أهميّة المُهْدَى إليه في علاقته بالكاتب**»[6]، هذا الأخير الّذي يسعى بواسطة الإهداء إلى نسج علاقة تفاعل بين النصّ والمتلقّي والمُهدى إليه.

وهو ثاني عتبة لغويّة تصادف المتلقّي بعد العنوان، لذا توازيه أهميّة في تفعيل وتوطيد علاقة متينة بين القارئ

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص99.

(2) علي بن الحسين المسعودي، **مروج الذّهب ومعادن الجوهر**، تح: كمال حسن مرعي، ج4، المكتبة العصريّة، بيروت–لبنان، ط1: 2005م، ص49.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص13.

(4) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص109.

(5) عبد الفتّاح الحجمري، **عتبات الكتابة: البنية والدّلالة**، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء–المملكة المغربيّة، ط1: 1996، ص30.

(6) نفسه، ص30.

والمتن الشّعري؛ فهو عتبة تنطوي –كما يرى "محمّد صابر عبيد"– عن **«قيمة سيميائيّة وبنائيّة وأخلاقيّة مهمّة بوصفها إشارة واعية تنطلق على نحو قصدي ومباشر من منطقة المؤلّف إلى منطقة القارئ –الخاص والعام–، وتكشف عن جزء فاعل من قصد المؤلّف بمنظوره العام الّذي تسعى القراءة إلى فحصه والاستئناس به في عمليّة القراءة»**[1]، ولعلّ أهمّيته تظهر بجلاء إذا نظرنا إليه باعتباره مفتاحًا قرائيًّا تأويليًّا بالإمكان ربطه ببقيّة النّصوص المصاحبة، وكذا بالنصّ الشّعري كفعل تأويلي عميق، أو النّظر إليه كفضاء شعري منفصل عن بقيّة السّياقات والنّصوص، فيغدو حينها إحدى مراكز انبثاق شعريّة العمل الأدبي.

والإهداء بما يتميّز به من تكثيف وترميز شعري عالٍ، ينأى عن أن يكون مجرّد أداة تجميليّة سطحيّة تخلو من كلّ مقصديّة، أو مجرّد عرف أدبي مُتعارف عليه، إنّما هو نصّ قائم بذاته، تتكشّف فاعليّته أكثر عند ربطه بسياق المتن الشّعري ورؤاه، ويذكر "محمّد صابر عبيد" نوعين من الإهداء، وهما **«الإهداء الخاص بالعمل ككلّ، وهو إهداء يُثبّت على النّسخة الأولى قبل الطّباعة، وعبارات الإهداء الّتي يكتبها المؤلّف على النّسخ المُهداة بخطّ يده وتتّخذ طابعًا شخصيًّا .. وغالبًا ما تعبّر عن شعريّة اللّحظة الّتي يكتب فيها الإهداء وضرورتها العاطفيّة والانفعاليّة»**[2]، وما يعنينا هو النّوع الأوّل لارتباطه بمدوّنة الشّاعرين.

وينطوي الإهداء في الدّيوان الشّعري على حساسيّة ترميزيّة وطاقة شعريّة، لذا كان الشّعراء من أكثر المهتمّين بشعريّته، لكي يتوافق مع طبيعة المتن الشّعري، لذا نلفي الكثير من الشّعراء يولون أهمّيّة لهذا المكوّن المصاحبي فهو قد **«يبعث إشارة ما، أو يمرّر علامة ما، أو يسلّط تنبيهًا دالاًّ، أو موجّهًا، يصلح للاشتغال عليه قرائيًّا وتأويليًّا»**[3]، أو يحمل **«رمزًا مُكثّفًا أو صورة مُوحِية، أو تناصًّا دالاًّ، أو نُزوعًا شاعريًّا»**[4]، لأجل هذه الوظائف تتمّ العناية بدراسته، باعتماده كأداة شعريّة قد تتسرّب منه الدّلالة، أو تقوم بطرح أسئلة مبهمة تحفّز على مواصلة فعل القراءة.

وصفة الرّمزيّة الّتي قد تلابس تشكيلة الإهداء التّعبيريّة تعود إلى كون الإهداء بنية مُفارقة بجمعها لنقيضين ألا وهما صفتا الظّهور والحجب، فهي **«ظاهرة من حيث إشارتها إلى مُهدى إليه معلوم ومعيّن لفظًا في السّياق، وحاجبة من حيث نهوضها على مشروع له علاقة وثيقة بالنصّ سواءً على صعيد تركيبته الأدبيّة أم على مستوى المقولة الّتي ينطوي عليها»**[5]، وهو ما يخرجه من دائرة العفويّة والتّلقائيّة والإلزاميّة الأدبيّة –مثلما قد يُنظر إليه

---

[1] محمّد صابر عبيد، **شعريّة الحجب في خطاب الجسد (تموّجات الرؤية التّشكيليّة في شعر أمل الجبوري)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، ط1: 2007، ص40–41.

[2] نفسه، ص41.

[3] محمّد صابر عبيد، **التّجربة الشعريّة: التّشكيل والرّؤيا**، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان–الأردن، ط1: 2016، ص340.

[4] عبد الحقّ بلعابد، **شعريّة الإهداء في المنجز الأدبي السّعودي**، مجلّة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة–الجزائر، ع27، ديسمبر 2016، ص267.

[5] محمّد صابر عبيد، **التّجربة الشعريّة: التّشكيل والرّؤيا**، ص339.

كطقس أدبيّ مُتوارَث ومُتواتِر-، ويجعل منه خطابًا ثريًّا دلاليًّا وإشاريًّا يمهّد للمتن الشّعري ويمنحه أبعادًا دلاليّة وتداوليّة مُختلفة.

وللوقوف على شعريّة هذه العتبة نطرح التّساؤلات الآتية:

كيف كان نظام الإهداء لدى الشّاعرين في الدّواوين والقصائد؟ ما الصّبغة الّتي ظهرت بها إهداءات الشّاعرين؟ هل حاولا التّجديد في هذه العتبة؟ ما هي الآليّات الفنيّة الّتي اعتمدها الشّاعران في رسم شعريّة الإهداء لديهما؟ ما هي الآفاق والمحاور والرّكائز الشّعريّة الّتي تعكسها العتبة الإهدائيّة لديهما؟ وما هي العلاقات الّتي تربط الإهداء بعتبة العنونة (عنونة الدّواوين وعنونة القصائد)؟

يختلف نظام الإهداء عند الشّاعر "محمّد ناصر" عنه عند "مصطفى الغماري"؛ فلم يُلزم "محمّد ناصر" نفسه بوضع إهداء لكلّ ديوان؛ فمن بين دواوينه الخمسة (5) وضع لثلاثة (3) دواوين إهداء، في حين أنّ "مصطفى الغماري" –بخلاف ديوان (أيّها الألم)- نجده ألْزَمَ نفسه بكتابة إهداء لكلّ ديوان من دواوينه الثّمانية (8) ما يعكس مكانة هذه العتبة لديهما، وإذا نظرنا لنظام الإهداء داخل القصائد نجد النّقيض، ففي كلّ ديوان من دواوين "محمّد ناصر" نجد عددًا من قصائده قد كتب لها إهداءً؛ هذا الاختلاف يعود لما قرّرناه في عتبة العنوان من كون "محمّد ناصر" يعتني بإيضاح السّياق الّذي كُتبت فيه القصيدة، بخلاف "مصطفى الغماري" الّذي لم يهتم بذلك.

ونضع في هذين الجدولين بنية الإهداء والمُهدى إليه وموضعه:

أوّلاً: نظام الإهداء عند "محمّد ناصر" وجماليّاته

الدّيوان	الإهداء (بنيته التّركيبيّة)	المُهدى إليه	الصّفحة	الدّيوان/ القصيدة
مجموعة الأعمال الشّعريّة الكاملة	**إلى أمّي الحنون ...** - الّتي علّمتني حُبَّ الحكمة الطّيّبة موزونةً، مُجنّحةً تَرِفُّ بالحُنُوِّ، والحنانِ، والحَنينْ. **إلى والدي الكريم ...** – الّذي أشربني التّحلّي بالقيم، وعشق الوطن، والوفاء للإصلاح والمصلحين. **إلى مشايخي الأجلاّء ...** – الّذين لقّنوني منذ الصّغر، بأنّ الحياة جهادٌ، يُبتغى منه رضى ربّ العالمين، ونفع خلقه أجمعينْ. **إلى إخوتي المؤمنين ...** – الّذين يُقدّسون كلام ربّ العالمين، ويُحبّون الرّسول الخُلُوقَ الأمينْ. **إلى هؤلاء جميعًا ...** – أهدي أنفاسي الحرّى، وخفقات قلبي الوَلْهى يرفُّ بها الدّعاءُ إلى أعلى علّيّنْ.	الأمّ، الأب، المشايخ، الإخوة.	ص 10	الأعمال الشّعريّة الكاملة
أغنيات	ــ إلى التّربة الزّكيّة الّتي تُظلّها النّخلُ بقاماتها الفارهة فأرتني الجمال طلعةً	مسقط رأسه	ص 21	الدّيوان

النّخيل	مُتوّجةً بالنّضارة، ويدًا بالخير معطاء.... ــ إليها وقد ألهمني الشّعرَ حفيفُ جريدها الباسقِ، وهديلُ حمامِها العاشق. ــ إلى تلك الّتي علّمتني بأنّ الحياة أصالةٌ راسخةُ الجذور وتفتّحٌ يُعانقُ أشعّة النّور... ــ إلى مسقط رأسي، مع حُبّي الكبير...	(القرارة)		
	«مُهداة إلى أستاذي ومُعلّمي الأوّل في حياتي "يوسف الخرفي" (رحمه الله) وبقيت تلك الذّكريات خالدة منذ سنة 1945... إلى مدرسة الحياة الّتي بعثت الحياة في الجنوب الجزائري... وإلى الأب الحاني الّذي تتفتّح البراعم النّضرة بين يديه، لم يغادر فيها السّنة الأولى الابتدائيّة قطّ، وكان يُطلق عليها (القسم السّابع)»	معلّمه الأوّل، مدرسة الحياة، الأب الحاني	ص 49	براعم الحياة
	إلى راعي البقر مُهداة إلى "جونسن"	الرّئيس الأمريكي	ص 89	نفسه
	مُهداة إلى أبطال معركة الكرامة	مجهول	ص 95	لا أمن دون الفتح
	مُهداة إلى صاحب قصيدة "الاستجواب"	مجهول	ص 104	إلى قاتل الإمام
	خمس بطاقات إليها (في عيدها العشرين!)	مجهولة	ص 131	نفسه
في رحاب الله	باقة شعر إلى الأب الرّوحي (الأب الرّوحي مُربّي الجيل، الأستاذ "الشّيخ عدّون" شريفي سعيد، مدير معهد الحياة الثّانوي بالقرارة، بمناسبة زفاف ابنه "بكير").	شيخه "عدّون"	ص 170	نفسه
	إلى بنت الأوراس	(باتنة)	ص 178	نفسه
	إلى الفدائي الفلسطيني الّذي زرع الرّعب في قلب إسرائيل، وزرع الأمل في قلوب المجاهدين	مجهول	ص 209	لا يهمّ من تكون
	مُهداة إلى الشّهيد الفلسطيني ذي السّنوات العشر، وهو يحمل في يده حجارة.	مجهول	ص 219	الحجارة والكلاب
ألحان و	إلى الشّيخ "محمّد بن ناصر بن راشد الرّيامي العُماني"، هذا الّذي يفتح قلبه وبيته لإخوانه الميزابيّين حُبًّا ولُطفًا وتقديرًا، والشّيخ "محمّد الرّيامي" درّس	الشّيخين "الرّيامي" من	ص 294	تحيّة وفاء وتقدير

أشجان	بمعهد الحياة بالقرارة جنوب الجزائر، فظلّ وفيًّا لأصدقائه وأساتذته وهو من "إزكي" العريقة بأمجادها التّاريخيّة.	سلطنة عُمان		
	مُهداة إلى روح الشّاعر العظيم "أبي مسلم الرّواحي"	معلوم	ص 321	هذا الزّمن العلماني
الخافق الصّادق	إلى أبي الرّوحي شيخي وأستاذي الشّيخ عدّون في عليّين أبتاه مهما حلّقت بالشّعر أخيلتي *** فدون سماك آفاقٌ عليّة أهديت شعري باقة لك يا أبي *** هلاَّ قَبِلْتَ مع اعتذاراتي الهديّة حسبي شفيعًا أنّني من روضِكَ *** الفينان اقطِفُ باقةً لك شاعريّة	شيخه "عدّون"	ص 333	الدّيوان
	مُهداة إلى كلّ عالم يتخاذل أمام السّلطة الدّنيويّة، ولا حاجة لذكر المناسبة المباشرة حتّى لا نحرج أحدًا ...	إهداء عام	ص 357	اللّحى الذّليلة
	مُهداة إلى صديقي الشّاعر ... وإلى كلّ عُماني أصيل جعلني أحبّ عُمان واتّخذها وطنًا ثانيًا ...	مجهول، إهداء عام	ص 366	أخي في الله
	اغتيال (دُرّة) الطّفل الفلسطيني برصاص الصّهاينة أمام أعين العالم أجمعه، وما حرّك أحدهم ساكنًا "مُهداة إليك يا درّة وأنت تصعد إلى السّماء في مقل الأطفال"	"محمّد درّة"	ص 376	درّة في جبين النصر
	نظرًا لما يُحاك من دسائس للغة القرآن وشعورًا منّا بواجب التنديد بكلّ من يعبث بقيم الشّعب الجزائري العربي المسلم، وفضحًا للطّابور الخامس، وكشفًا عن كلّ شيطان خانس، فإنّنا نؤيّد بلا تحفّظ، نداء الأخ الكريم "علي بن محمّد" في هذه الواجهة، وهذه مشاركتنا في هذا الصّدد، وهذه القصيدة مُهداة إليه بهذه المناسبة.	"علي بن محمّد"	ص 379	ذلك وجهي .. وعهد أبي..!
	مُهداة إلى أطفال فلسطين وهم يواجهون الموت بالإيمان والإصرار، أو هم يصعدون إلى السّماء شهداء أبرارًا.	إهداء عام	ص 382	شهداء الأقصى
	باقة إلى الأب الرّوحي شريفي سعيد وهو يتجاوز المائة، أبقاه الله نصرًا وسندًا للأمّة الإسلاميّة.	"شريفي سعيد"	ص 399	إلى مربّي الجيل
	مُهداة إلى كلّ من يؤمن بالإسلام دينًا، والعربيّة لغةً، والجزائر وطنًا.	إهداء عام	ص 403	لغتي
	مُهداة إلى كلّ الشّهداء، بدار الخلود، وإلى ابن عمّي الأخ: "ناصر موسى المفقود"	عام، خاصّ	ص 405	وطني
	مُهداة إلى من ملأ خمسين صفحة سبًّا وشتمًا وتهديدًا ووعيدًا	مجهول	ص 427	الدّامغة!!

	مُهداة إلى والدي (رحمه الله) في الذّكرى الثّلاثين لوفاته في حفل أقامه المجلس العائلي (مجلس بابا صالح) آل ناصر.	والده	ص 439	أبتاه!
	إلى صديقي المحترم الدّكتور "أبو القاسم سعد الله" أهدي هذه الأبيات الّتي نظمتها ويدي اليُسرى ممدودة إلى آلة تصفية الدّم، لتكون قصيدتي موقّعة بنبضات قلبي حسًّا ومعنى.	"أبو القاسم سعد الله"	ص 443	عميد التّاريخ الوطني
	مُهداة إلى كلّ داعية يسعى لشمل هذه الأمّة، في وقت كثُر فيه نعيق الغربان.	إهداء عام	ص 447	جبل النّور
	مُهداة إلى كلّ من أفنى عمره في التّعلّم والتّعليم	إهداء عام	ص 459	أشعّة القطب
بعد الغسق يأتي الفلق	إلى "قرارتي" قرّة عيني الفاتنة .. إليك أرفع هذه الأشعار، داعيًا الله أن يجعلك في ستره ورعايته، ويحفظ لك الأمن، والصّلاح، والتّقوى، ويصون ثراك الّذي يأوي مشايخ الجهاد الّذين حملوا مشعل الحضارة الإسلاميّة قرونًا تشعّ بالقرآن آناء اللّيل وأطراف النّهار، فصوني العهد قرونًا وكوني وفيّة لكلام ربّ العالمين.	مسقط رأسه "القرارة"	صفحة الإهداء	الدّيوان
	مُهداة إلى تلاميذ المدرسة العلميّة بالحميز	إ. خاص	ص 7	عقيدتي
	أهدي هذه الأبيات إلى حفيدي العزيز "أنس بن يحي ناصر" بمناسبة استظهاره لكتاب الله وذلك بعد طول انتظار وشوق .. على أنّ هديّتي تشمل كلّ أبناء الأمّة الإسلاميّة من حفظة كتاب الله، أهل الله وخاصّته، وهم ذخيرة هذه الأمّة أصلح الله شأنها، وجمع شملها، وأعاد مجدها.	إهداء خاص (حفيده) وعام	ص 55	تاج الكرامة
	مُهداة إلى روح شيخي وأستاذي الشّيخ القرادي في عليّين، بمناسبة زواج حفيده "يحي بن عبد الرّحمن القرادي".	"الشّيخ القرادي"	ص 69	إيه أمّ القرى!!
	مُهداة إلى "الفتى الوطني" "رمضان حمّود" بمناسبة ذكراه التّسعين لوفاته.	إ.خاص	ص 86	أنت في القلب
	مُهداة إلى جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّين وهي صامدة في وجه التّزييف الّذي أصاب المنظومة التّربويّة.	جمعيّة العلماء	ص 95	أنت الأصيلة
	مُهداة إلى جدّي "سليمان بن الحاج موسى بربوشة" الّذي استشهد قبل مائة سنة وهو يحفر بئر ماء في الفوساعة مع أربعة من الشّهداء الآخرين..	جدّه	ص 151	القرارة قرّة العين
	قصيدة مُهداة إلى صديقي العزيز رفيق الدّراسة والكشّافة والاغتراب بالقاهرة، خطّاط المصحف الشّريف الدّكتور "محمّد سعيد شريفي" (حفظه الله ورعاه).	صديقه	ص 154	يا مُبدعا!..

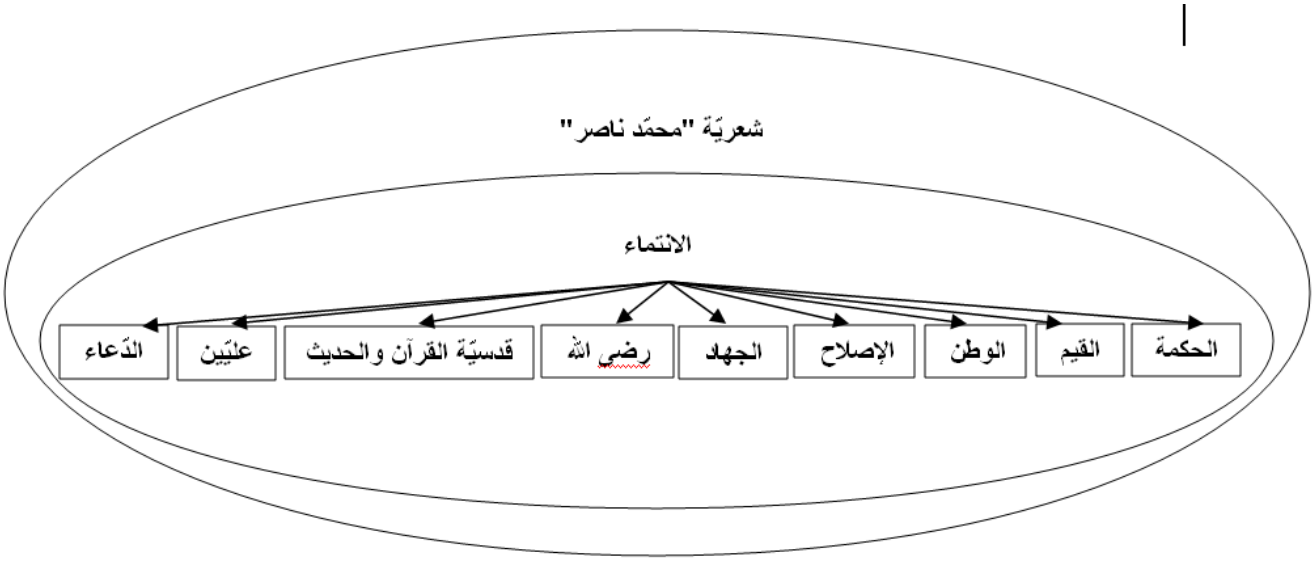
يبدو الإهداء الأوّل (إهداء الأعمال الشعريّة الكاملة) في عتبات "محمّد ناصر" الشّعريّة للقارئ للوهلة الأولى

وكأنّه إهداء تقليدي تقريري، مثل تلك الإهداءات الواردة في الدّراسات الأكاديميّة، بإهدائه لوالديه ومشايخه وإخوته؛ إلاّ أنّه عند التّقدّم في قراءته نلمس تلك الشّاعريّة في أبسط صورها مستعينًا بآليّات فنيّة مختلفة:

التّجسيد[1] بجعل الحكمة كفراشة ترفّ، وجناحاها هما ثنائيّتا (الحنوّ/الحنان-الحنين)، وضمن هذه العبارة نلحظ التّجنيس في المفردات (الحنوّ، الحنان، الحنين) اشتقّها من جذرين معجميّين (ح، ن، ا) (ح، ن ، ن)، وفي السّطر الثّاني نلفي تجسيدًا لمعاني (التّحلّي بالقيم، عشق الوطن، الوفاء للإصلاح والمصلحين) بجعلها شرابًا يُسقاه الشّاعر على يد والده، وتنتقل العبارة إلى التّقريريّة في السّطر الثّالث والرّابع من الإهداء لمشايخه ولإخوته المؤمنين، نظرًا لانتقال الشّاعر من دائرة الشّخصيّة والحميميّة المتمثّلة في (الوالدين) إلى الدّائرة الرّسميّة، لكنّه لا يفتأ العودة إلى دائرة الحميميّة بمشاعر أقوى، حين يهدي لهم في السّطر الأخير أنفاسه الحرّى بنار الحبّ والشّوق، وخفقات قلبه الولهى، ليختتم إهدائه بعبارة تُظهر انتمائه واتّجاهه الإسلامي بقوله (يرفُّ بها الدّعاء إلى أعلى عليّين).

بالإضافة إلى آليّتي التّجسيد والتّجنيس، نجد الشّاعر ربط بين أسطر إهدائه بوشيجة فنيّة وهي آليّة السّجع في مفردات (الحنين، المصلحين، العالمين، أجمعين، العالمين، الأمين، عليّين)، هذه الآلة على تقليديّتها ونبذها إلاّ أنّها لا تزال تُحافظ على حضورها في الأعمال الفنيّة، وربّما عتبة الإهداء من أخصّ العتبات بهذه الآليّة كونها تُشيع جرسًا موسيقيًّا يشدّ انتباه القارئ ويربطه به لحين إنهائه، لأنّ عددًا من المتلقّين قد لا يهتمّ لقراءته.

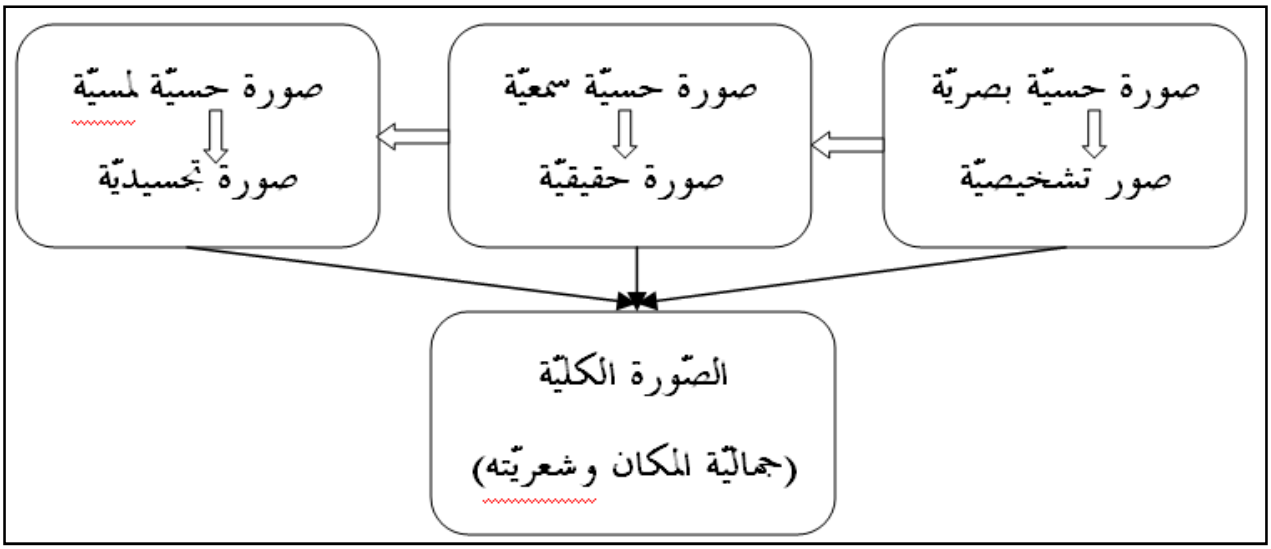
يرتبط الإهداء الأوّل بأهمّ جوانب شعريّة "محمّد ناصر"، من أهمّها (الانتماء) بداية من المنبع والحضن الأوّل (الأمّ) و(الأب والإخوان)، ثمّ تتوسّع الدّائرة إلى الانتماء إلى (المشايخ)، وفي ثنايا الانتماء نجد جوانب (الحكمة، القيم، الوطن، الإصلاح، الجهاد، رضى الله، قدسيّة القرآن والحديث والسّيرة، الدّعاء، عليّين)، ويمكننا تلخيص ذلك بهذا المخطّط:



ويتعالق الإهداء الثّاني (وهو إهداء ديوان أغنيات النّخيل) بالعنوان؛ فهو إهداء يشتغل على الفضاء المكاني

[1] التّجسيد هو تحويل المعنوي إلى حسّي، يُنظر تعريفه في الفصل الرّابع شعريّة الصّورة، ص300.

وسيميائيّته، وهو مكان محدّد يتمثّل في حضنه المكانيّ الأوّل مسقط رأسه (القرارة)، وهو إهداء يتكوّن من ثلاثة (3) أسطر، يحوي كلّ سطر صورة حسيّة[1]، فالصّورة الأولى هي صورة بصريّة في شقّيها؛ غير المباشر (إلى التّربة الزّكيّة الّتي يظلّها النّخل بقاماتها الفارهة)، والمباشر باستنطاق الجزء الأوّل (فأرتني الجمال طلعة مُتوّجة بالنّضارة)، وفي السّطر الثّاني نجد صورة سمعيّة (ألهمني الشّعر حفيف جريدها الباسق، وهديل حمامها العاشق)، مُستوحاة من الدّال المكاني واحات النّخيل في (القرارة)، بالتّصريح بكونها مصدرًا من مصادر شعريّته، حيث تُشكّل الطّبيعة محورًا بارزًا في شعريّة "محمّد ناصر"، ونلحظ آليّة التّجنيس في (الباسق، العاشق) الّتي صادفتنا في الإهداء الأوّل ممّا يوحي بولع الشّاعر بها، وفي الأخير نجد صورة حسيّة جزئيّة لمسيّة (تفتّحٌ يُعانق أشعّة النّور) بدلالتها المجازيّة، فالبيان يحضر في كِلا العنوانين، ليختم إهداءه بالتّصريح بحقيقة المكان وشحن مقولته عاطفيًّا (مع حُبّي الكبير).



فلكي يأخذ المكان دلالاته السّيميائيّة استعان الشّاعر في وصفه واستنطاقه بمختلف الصّور، بداية بالصّور البيانيّة الّتي شكّلت أساس التّصوير، تُؤطّرها الصّور الحسّية الّتي أظهرت نجاعتها في تقريب الدّلالات وتجسيدها في ذهن المتلقّي، كما استعان بصورة حقيقيّة في كون الصّور السّمعيّة للدّال المكاني هي مصدر إلهامه الأوّل، كلّ هذه الصّور شكّلت صورة كليّة لجماليّة المكان وأبعاده في شعريّته.

وترد بقيّة الإهداءات بصورة تقليديّة تقريريّة تحرص على بيان المناسبة وسرد جانبٍ من ظروف وقصّة كتابة القصيدة، أو يكون الإهداء مختصرًا بذكر المُهدى إليه دون استفاضة في التّفاصيل، والّذي قد يكون شخصًا عزيزًا مقرّبًا كشيوخه، أو إلى أعداء على الصّعيد الشّخصي أو العامّ، كما وردت إهداءات إلى مجاهدين وأبطال في فلسطين، وهذا في قصائد دواوين (أغنيات النّخيل)، و(رحاب الله)، و(ألحان وأشجان).

ويخالف في الدّيوان الرّابع (الخافق الصّادق) هذه النّمطيّة النّثريّة، بجعل إهداء الدّيوان عبارة عن أبيات

[1] الصّورة الحسيّة هي القائمة على فعاليّة الحواس البشريّة، كالسّمع والبصر واللّمس والشّم والذّوق، يُنظر تعريفها في الفصل الرّابع شعريّة الصّورة ص331.

شعريّة إلى أبيه الرّوحي وشيخه "عدّون"، فكان الدّيوان مُهدى له لمكانته الكبيرة لديه، هذه الأبيات لم يقم "محمّد ناصر" بنسجها خِصّيصًا لإهداء الدّيوان، وإنّما اقتبسها من قصيدة من ذات الدّيوان (أنت المُكرّم)[1]، وبخلاف إهداء الدّيوان الأوّل (أغنيات النّخيل)، الّذي يرتبط إهداؤه وعنوانه ومجمل دلالات قصائده بثيمة الانتماء، نجد الإهداء في هذا الدّيوان متنوّعًا، على الرّغم من الوشائج الّتي تربطه بالعنوان (الخافق الصّادق)، لكنّ دلالات قصائده وعناوينها ثريّة ومتنوّعة نظرًا لكونها تغطّي مرحلة طويلة من مسيرته الشّعريّة –كما صرّح في مقدّمته– وهي قرابة ثلاث عشرة (13 سنة)، وطبيعيّ أن تشهد إهداءات قصائد الدّيوان كذلك تنوّعًا، فعلى الرّغم من ورود غالبيّتها بأسلوب تقريري صحفيّ أحيانًا نجد بعض شذرات الفنيّة.

من ذلك إهداؤه الآتي (مُهداة إليك يا درّة وأنت تصعد إلى السّماء في مقل الأطفال)، فلولا لاحقة شبه الجملة (في مقل الأطفال) لكانت العبارة عاديّة، لكنّ هذه اللاّحقة وسمت العبارة الإهدائيّة بسمة التّغريب، فـــ"محمّد دُرّة" الشّهيد الفلسطيني الّذي كان استشهاده سببًا في تفجير الانتفاضة الفلسطينيّة، وصفه الإهداء بأنّه يصعد إلى السّماء، وهو وصف تقريري، لكنّ عبارة (في مقل الأطفال) أوجدت خلخلة في بنية الصّورة حقّق لها انزياحها، فكان أن انعكست صورة درّة، وهو يرقى إلى السّماء شهيدًا في أعين أطفال فلسطين والعالم الإسلامي، ليصبح أيقونة الرّباط والجهاد والشّهادة، وينبّهنا هذا الفعل التّصويري إلى جانب مهمّ في شعريّة "محمّد ناصر"، وهي قدرته الفنيّة الخلاّقة الّتي لو أراد استثمارها في كلّ المواضع لظهرت شعريّته بشكل أفضل، لكنّ غلبة الرّوح النّاقدة عليه حدّت من فاعليّة هذا الجانب الإبداعي فيه.

وتعود آلة التّجنيس في إهدائه لـــ"عليّ بن محمّد" وزير التّربية السّابق ذي النّزعة العروبيّة في فقرة تقريريّة (وفضحًا للطّابور الخامس، وكشفًا عن كلّ شيطان خانس)، كناية عن أعداء المُهدى إليه وأعداء اللّغة العربيّة ككلّ، كما نجد التّجنيس في إهداء قصيدة (شهداء الأقصى)[2] في قوله (وهم يواجهون الموت بالإيمان والإصرار، أو هم يصعدون إلى السّماء شهداء أبرار)، ويلخّص إهداء قصيدة (لغتي)[3] محاور ركائز شعريّة "محمّد ناصر" وهي (الإسلام، العربيّة، الوطن)، ونلحظ أن الشّاعر حين يتعلّق الأمر بهجاء أو الرّد على عدوّ له، يستعمل أسلوب التّورية وعدم الإفصاح بجعل نفسه تترفّع عنه، وذلك في إهداء قصيدتي (الدّامغة!!)، (جبل النّور)[4].

وتتراجع فنيّة الإهداء عند "محمّد ناصر" في ديوانه الأخير (بعد الغسق يأتي الفلق)، فبخلاف إهداء الدّيوان، جاءت إهداءات القصائد تقريريّة مباشرة، أغلبها مُهداة إلى أشخاص من محيط الشّاعر الشّخصي، ومرتبطة

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص385.

[2] نفسه، ص382.

[3] نفسه، ص403.

[4] نفسه، ص427، 447.

بمناسبات محدّدة، وقد ورد إهداء الدّيوان بصيغة المُخاطب، يناجي فيه الشّاعر حضنه المكاني الأوّل (القرارة)، موظّفًا بداية آليّة التّجنيس في (قرارتي، قرّة)، حيث حلّت مدينته محلّ القريب الحميم، فيخاطبها بصيغة الملكيّة (ـــي)، بما ينبئ ببروز سمة الانتماء في شعريّته، ثمّ تعود اللّغة الشعريّة للإهداء إلى صبغتها المباشرة، مستخدمًا أسلوب الدّعاء كمكوّن إسلامي، ونجد في نهاية الدّعاء لفتة فنيّة حين يدعو الله بأن يحمي ثرى بلدته الّذي يرقد فيه مشايخها، وتبدو سمة التّوجّه الإسلامي في المصاحب المعجمي (مشايخ الجهاد)، ووصفهم بحاملي مشعل الحضارة الإسلاميّة في أرضه، ويستخدم الصّورة الحسيّة التّراسليّة البصر-سمعيّة في عبارة (حملوا مشعل الحضارة الإسلاميّة قرونًا تشعّ بالقرآن آناء اللّيل وأطراف النّهار)، حيث نلحظ التّداخل بين الصّورة البصريّة (مشعل) والصّورة السّمعيّة (القرآن آناء اللّيل وأطراف النّهار) بواسطة الفعل (تشعّ)، أنتج ذلك صورة فنيّة بديعة على بساطتها وتواضع إمكاناتها، وضمن هذا التّشكيل الفنّي يأتي التّناص الاقتباسي -ولا نقول الاجتراري- في عبارة (آناء اللّيل وأطراف النّهار)، إلاّ أنّ حضوره لم يكن له وقْعٌ ظاهرٌ لاعتياديّة العلاقة بين أطراف التّناص وتراثيّتها، ويلتفت في الأخير من طور الإخبار (الخبر) إلى مرحلة الأمر (الإنشاء) مستمرًّا في مخاطبة (قرارته)، حيث اكتسب هذا الإهداء جماليّة بارزة على تواضع الآليّات الّتي ظهر بوساطتها.

ثانيًا: نظام الإهداء عند "مصطفى الغماري" وجماليّاته

الدّيوان	الإهداء (بنيته التّركيبيّة)	المُهدى إليه	الصّفحة	الدّيوان/ القصيدة
أغنيات الورد والنّار	ــ إلى العقل الكبير والقلب الكبير إلى رائد الفكر الإسلامي المُعاصر إلى أبي الحركة الإسلاميّة المُعاصرة إلى أمير الجماعة الإسلاميّة السيّد "أبي الأعلى المودودي" رحمه الله.	"أبو الأعلى المودودي"	ص 7	الدّيوان
	إلى شهداء الرّفض والجهاد الإسلامي في مصر إلى قوافل الثّورة الإسلاميّة الآتية	إهداء عام	ص 89	براءة
	إلى شاعر القصر	مجهول	ص 97	نفسه
	إلى الغرباء	إهداء عام	ص 117	نفسه
	إلى روح الشّهيدة "دلال المغربي"	إهداء خاص	ص 175	نفسه
	إلى رائد الفكر	مجهول	ص 183	نفسه
عرس في	إلى أولئك الّذين «صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَى نَحْبَهُ	إهداء عام	ص7	الدّيوان

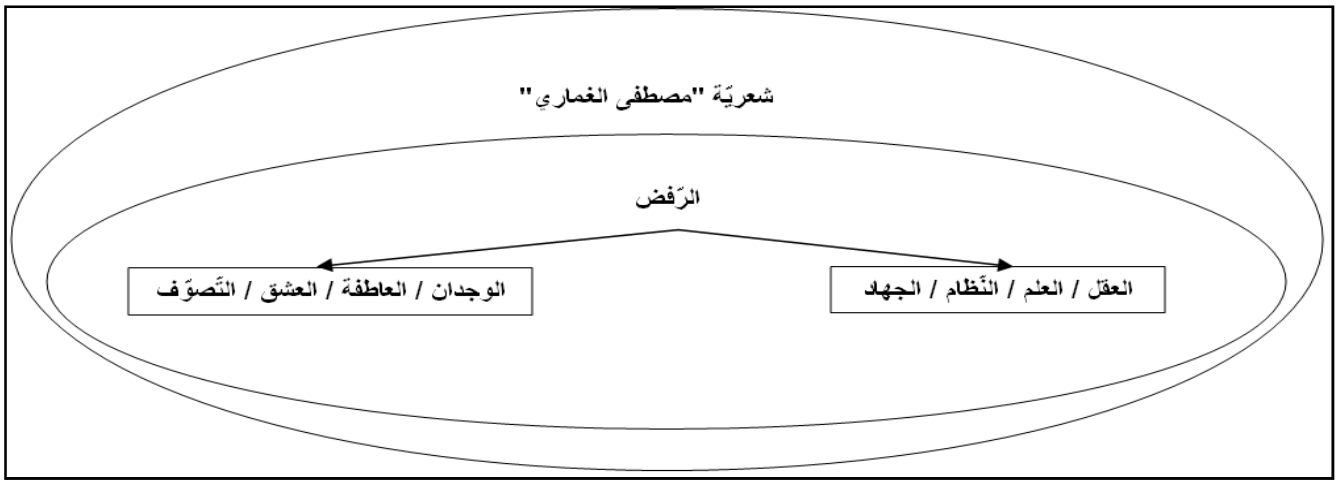
مأتم الحجّاج	وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلا» [الأحزاب، 23] أهدي هذه المجموعة.			
	إلى رمز التّحدّي والجهاد والشّهادة آية الله "بهشتي"	إهداء خاص	ص 95	قتلوك
ح ش ذ	إلى المجدّد الإسلامي الكبير السيّد "جمال الدّين الأفغاني"	إهداء خاص	ص 7	الدّيوان
قراءة في آية السّيف	إلى رائد الجهاد الإسلامي في العصر الحديث: "الأمير عبد القادر الجزائري"، إلى المعلّم الكبير الّذي علّم المسلمين كيف تستحيل .. الظّاهرة الصّوفيّة .. في الميدان إلى حركة رساليّة جهاديّة تلتمسُ نورها من أقباس الأنبياء، وتأخذ زادها من معاناة الفاتحين ... إليه رمز تحدٍّ وعَلَمَ جهادٍ أُهدي هذه المجموعة من أشعاري.	إهداء خاص "الأمير عبد القادر الجزائري"	ص 7	الدّيوان
بوح في موسم الأسرار	إلى أولئك الّذين تجاوزوا حدود «التّوفيق» وتهويمات «التّبرير» و«التّلفيق» واخترقوا حُجُب العصر، وارتادوا آفاقَ «التّغيير» والتّحقيق .. إلى أولئك الّذين دعتهم «المُجاهدة» إلى حمل لواء الجهاد، فجمعوا بين المجدِ والوجدِ، والحرب والحبِّ، في وحدة رائعةٍ ... إلى الطّلائع المجاهدة في عالمنا المُعاصر .. هذه المجموعة.	إهداء عام	ص 5	الدّيوان
براءة أرجوزة الأحزاب	إلى الإسلام العظيم دينًا ونظامًا .. على الرّغم من «الكفر الأحمر»!! و«الضّلال الأغبر» و«الفكر الأبتر»!! .. وإلى اللّغة العربيّة كلمة ساحرة، ونغمة آسرة على الرّغم من كيد الكائدين ... وتغريب المغرّبين ... وحقد الفرانكفونيّين ...!! وإلى الأمّة الإسلاميّة، والجزائر منها، هويّة وانتماءً ... على الرّغم من تآمر أعدائها، وتفرّق أبنائها، وتنامي أدوائها، إلى القيم الثّلاث الخالدة، هذه النّفثة الصّاعدة.	إهداء عام	ص 5	الدّيوان
	إلى الأمّ الألمانيّة الّتي عرفت سبيلها إلى الوحدة .. وقذفت بالشّيوعيّة إلى «قُمامة» التّاريخ.!! فمتى تعرف «أمّتنا الإسلاميّة» سبيلها إلى الوحدة في ظلال الإسلام، وتَنْسَخُ «الوثنيّات المستوردة»! بالتّوحيد الأغرّ ..	الأمّة الألمانيّة	ص 71	إلى القُمامة حتّى القيامة ..!!
الهجرتان	«ما أدري بأيّهما أنا أشدّ فَرَحًا، بقدوم جعفر، أم بفتح خيبر» [حديث شريف] «على مثل جعفر فلتبك البواكي» [حديث شريف] «ما احتذى النّعال، ولا ركب المطايا، ولا وطئ التّراب .. بعد رسول الله صلّى الله عليه وآله – أفضل من جعفر بن أبي طالب» [أبو هريرة]	جعفر بن أبي طالب – رضي الله عنه–	ص 7	الدّيوان

	«إليك يا عاقر "الشّقراء" وناصر "الخضراء" أهدي هذه القصيدة ... وبك مزروعًا في النّفوس نعيد المجد المحمّدي وإن طال السُّرى .. فإلى حين .. وإن طال اللّيل الذُّرى فلتجلوّنه شمس اليقين»			
قصائد منتفضة	*صُوّرت المعاناة والبَذلُ حتّى الشّهادة فكان **"آل ياسر"**. *وصُوِّر الحَقُّ السَّليبُ والموقِفُ الصَّليبُ فكان **"آل البيت"**. *وصُوّر العقل المؤمن والقلب المُطمئنُّ إلى وعد الله بنصر أوليائه فكان **"نور الدّين"** الّذي أعدّ للمسجد الأقصى –عجّل الله فرجه– منبره قبل تحريره بتسع عشرة سنة. *وصُوِّرَ الإيثارُ والاستشهادُ فِداءً للإسلام العظيم فكانت **"انتفاضة الأقصى"**. *وصُوّرَ شُمُوخُ الانتفاضة وكِبرِياؤُها فكانت **"ليلى المقدسيّة"** .. فإليها ... *إلى تلك الفتاة الفلسطينيّة الرّمز الّتي اشترطت أن يكون مهرُها بُندقيّة، فعلّمت الأجيال كيف تكون القُوّةُ لَبِنَةً في بناءِ المجد والحُبِّ .. ومن الشّجر الأخضر نارًا.	ليلى المقدسيّة	ص 7	الدّيوان
	إلى الشّهيد الشّاهد **"عزّ الدّين المصري"** الّذي ما عُبِدَ الله بمثل ما عبده، فهنيئًا لك الشّهادة .. يا عِزُّ .. ونَمْ ... فمن دمك القدسيّ صحوُ الأنين .. وإليكَ هذه القصيدة بُرهانَ ولاءٍ وحُبٍّ ..	الشّهيد "عزّ الدّين المصري"	ص 45	حطّم القيد
	إلى الشّهيد الحيّ في الخالدين، إلى فتى الفتيان في (الأقصى) **"محمّد محمود نصر"** عليه الرّحمة والرّضوان تحيّة ولاء على درب الشّهادة.	الشّهيد "م. م. ن"	ص 59	شهادة
	إلى الأقصى الشّريف في ذكرى فاجعة إحراقه واللّعنة على اليهود والمتهوّدين إلى يوم الدّين ..	الأقصى الشّريف	ص 71	يا أيّها الشّهداء
	إلى المجاهد الشّهيد البطل، الّذي أرّق العيون، وقرّح الجُفون وحطّم القُرون !! حتّى أدركه الأجل ففاز بالشّهادة إلى **"محمود أبو هنود"** هذا النّشيد العاصف، تحيّة ولاء على دربه الأصيل وماذا بعد الهدى إلاّ الضّلال ...	الشّهيد "محمود أبو هنود"	ص 81	المنتصرة
	إلى صقر الفداء الإسلامي، بطل الأقصى، الاستشهادي على درب الخالدين، الّذي سجّل اسمه على أثير حيفا ملحمة من نار ونور يرتّلها الحُداة، على قافلة الإسلام العظيم، إلى الشّهيد "ماهر الحبيشي" عليه الرّحمة والرّضوان ...	الشّهيد "ماهر الحبيشي"	ص 105	الصّوت الخالد

إذا أتينا إلى "مصطفى الغماري" نجد أنّ إهداءات دواوينه تمتاز نسبيًّا بالطّول مقارنة بإهداءات دواوين

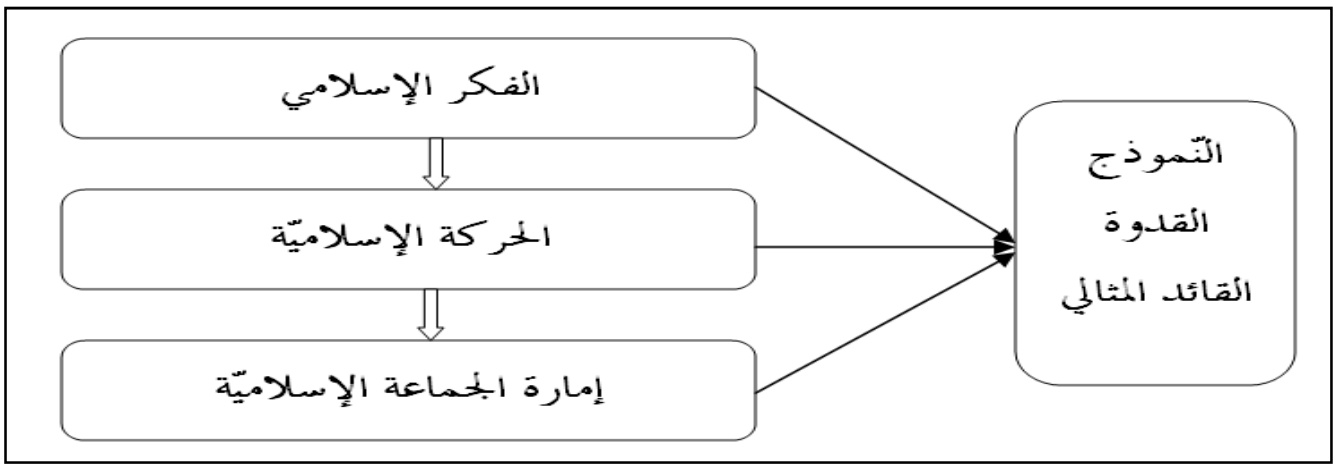
"محمّد ناصر" وهو ما ينبئ[1] بخاصّيّة الاستفاضة التّعبيريّة، بينما على النّقيض وردت إهداءات القصائد وجيزة بخلاف ما كان عند "محمّد ناصر"، كما نشير إلى خاصيّة (العنوان-الإهداء) يشترك فيها كلا الشّاعرين، وهي ورود بعض عناوين القصائد كإهداءات أشرنا لها في الجدولين بعبارة (نفسه)، حيث وُجدت بتواتر (3 عناوين/إهداءات) عند "محمّد ناصر"، وعند "الغماري" بتواتر (4 عناوين/إهداءات)، وهي خاصيّة ترتبط بالشّعريّة التّقليديّة لديهما بما يوضّح ويُظهر جانبًا من تقليديّة شعريّة "مصطفى الغماري".

أهدى "الغماري" ديوانه (أغنيات الورد والنّار) إلى شخصيّة جهاديّة إسلاميّة معاصرة "أبو الأعلى المودودي" واصفًا له بذي (العقل الكبير والقلب الكبير)، وهي عبارة قد تشير إلى ثنائيّتي (العلم / الوجدان) في شعريّته، والّتي بدورها تطفو في دائرة واسعة وهي دائرة الرّفض لديه حسب هذا الإهداء.



كما وصفه بثلاث عبارات:

1- رائد الفكر الإسلامي المعاصر.
2- أبو الحركة الإسلاميّة المعاصرة.
3- أمير الجماعة الإسلاميّة.

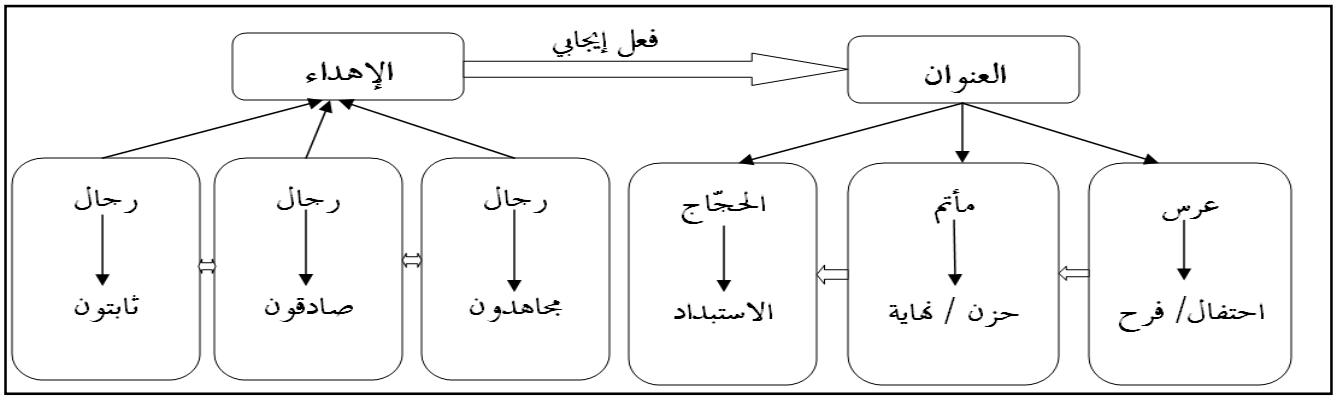


[1] يشبه لما أشرنا سابقًا (من خاصيّة التّكرار)، ينظر: ص54، 118.

سلك "الغماري" سبيل التّدرّج في تعريفه بالشّخصيّة الإسلاميّة، بادئًا بالفكر باعتباره أساس كلّ تغيير، منتقلاً إلى الحركة، وهي تتشكّل حين يتّخذ الفكر صبغة تنظيميّة، ختامًا بالجماعة الإسلاميّة، وهي تجسيد واقعي للفكر الّذي يصبح ظاهرة تنظيميّة تجسّد الفكر على أرض الواقع، هذا التّسلسل المنطقي والجمع بين الأسس الثّلاثة في شخصيّة "المودودي"، جعل منها الشّخصيّة-الأنموذج الّتي تستحقّ أن تكون في إهداء "الغماري"، بالنّظر إلى عدم احتفاء هذا الأخير بالشّخوص والذّوات في شعريّته -كما رأينا في عنونته-.

وضمن نفس الدّيوان وردت إهداءات القصائد موجزة منها ما كان للشّهداء والمجاهدين، بصبغة العموم تارة، وبصبغة الخصوص تارةً أخرى، ومنها ما كان فيها المُهدى إليه مجهولاً، ومنها ما كان معلومًا، وتشترك هذه الإهداءات في ثيمات الرّفض، والغربة، والجهاد، والثّورة، والشّهادة، فمن الطّبيعي أن تتواتر الثّيمات ذاتها في شعريّته ومتنها الخطابي.

وجاء الإهداء في ديوان (عرس في مأتم الحجّاج) كتناصّ اقتباسي لآية جهاديّة هي: «**مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ ۖ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ ۖ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا**» [الأحزاب، 23]، واكتفى بالبدء من الفعل (صدقوا) مصدّرًا له بعبارة (إلى أولئك الّذين)، ونلحظ الوشائج الّتي تربط العنوان بالإهداء؛ فإذا كان (الحجّاج) هو رمز الاستبداد والطّغيان والدّمويّة في التّاريخ الإسلامي الأوّل، فإنّ ذلك يتطلّب جهادًا لمجابهته عبّر الشّاعر عنه في إهدائه، وقد حمل العنوان رسالة إيجابيّة في التّخلّص من طغيان الرّمز الاستبدادي، وإبداء الفرح لذلك جاء بيان أسبابه في الإهداء، حيث يتموقع الإهداء في هذا الدّيوان كطرف إلزاميّ الوجود يقوم بوظيفة بيان للعنونة.

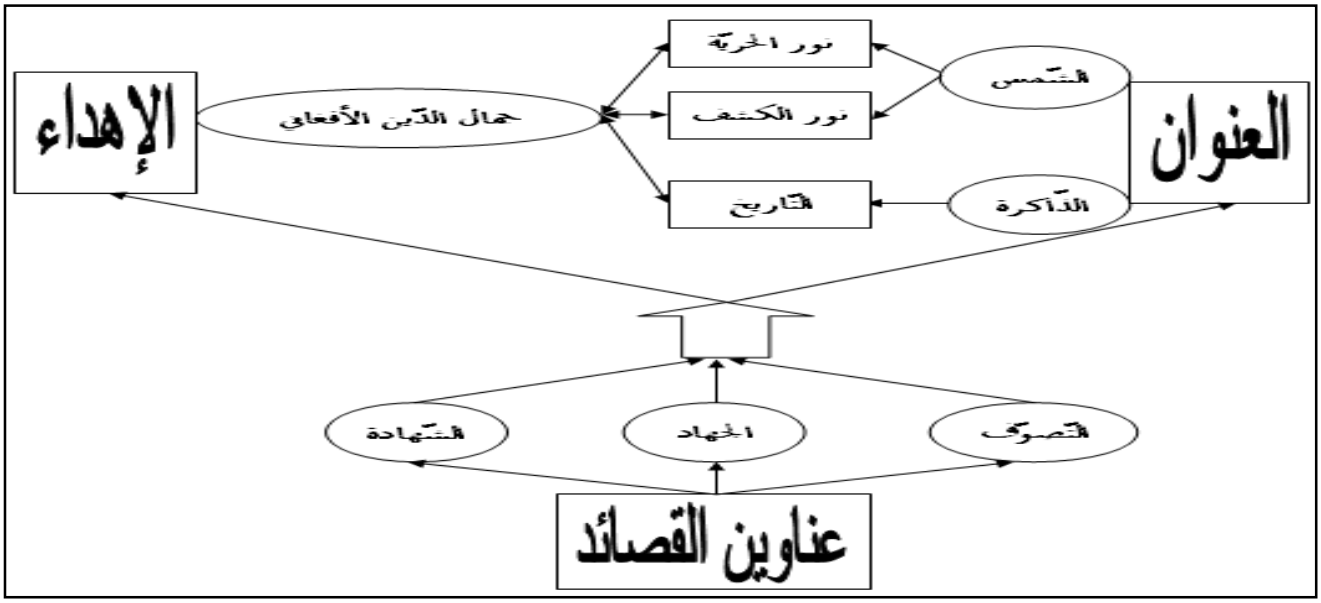


فالعلاقة الّتي تربط الإهداء بالعنوان علاقة سببيّة، حيث قام الإهداء بفعل تحريضي إيجابي بمكوّنات ثابتة راسخة، لينتج العنوان كمكوّن إيجابي ناتج عن فعل الإهداء، فالعلاقة هنا ليست تقليديّة منفصلة، إنّما شديدة الاتّصال والارتباط إلى حدّ التّلازم الّذي تكفله العلاقة السّببيّة.

وضمن الدّيوان نفسه نجد إهداء واحدًا لقصيدة، كان في بدايته عامًّا بعبارة (إلى رمز التّحدّي والجهاد والشّهادة)، ثمّ يخصّصه بذكر شخصيّة سياسيّة إيرانيّة "آية الله بهشتي" الّذي اُغتيل، وهو ما يُظهر اتّجاه الشّاعر

السّياسي، كما يرتبط بالإهداء العامّ للدّيوان، لكون هذه الشّخصيّة هي –في نظر الشّاعر– إحدى الشّخصيّات المجاهدة.

وجاء الإهداء في ديوان (حديث الشّمس والذّاكرة) شديد الإيجاز، مُهدى إلى شخصيّة إسلاميّة "جمال الدّين الأفغاني" وصفها بـــ(المجدّد الإسلامي الكبير)، ودلالات الإهداء الرّمزيّة لا تبدو بوضوح في عنوان الدّيوان، الّذي جاء موغلاً في التّرميز فقد تدلّ الشّمس على نور الكشف الصّوفي ونور الحريّة ونور الإسلام، وقد تدلّ الذّاكرة على دلالات شاسعة كالتّاريخ، أو ذاكرة المكان، أو الزّمان، أو الذّاكرة الشّعريّة فهي مفردة تنفتح على تأويلات لا حصر لها، لكنّنا عند ربطها بالإهداء نجد علاقاتٍ شديدة التّعقيد، فالذّاكرة هنا هي ذاكرة تاريخيّة تعود إلى حقبة المجدّد "جمال الدّين الأفغاني"، وإذا عرفنا أنّ هذا الأخير ذو أصول حسينيّة تنتسب للطّائفة الشّيعيّة، فإنّ وروده في الإهداء له دلالته، وذلك بالعودة إلى الإهداءات السّابقة الّتي بجّل فيها الشّاعر رموزًا من هذه الطّائفة، كما أنّ نشأة هذه الشّخصيّة كانت صوفيّة وعُرف بجهاده الفكري، ونهايته تُرجّح بعض الرّوايات أنّها اغتياليّة[1]؛ لذا فإنّ المطّلع على القصائد الدّاخليّة سيجد تواترًا لمعاني الجهاد والشّهادة والتّصوّف من خلال عناوين القصائد، وهي تخلو من إهداءات داخليّة ربّما لرغبة الشّاعر في جعل الشّخصيّة المُهدى إليها الدّيوان مدار الدّلالة الكليّة.

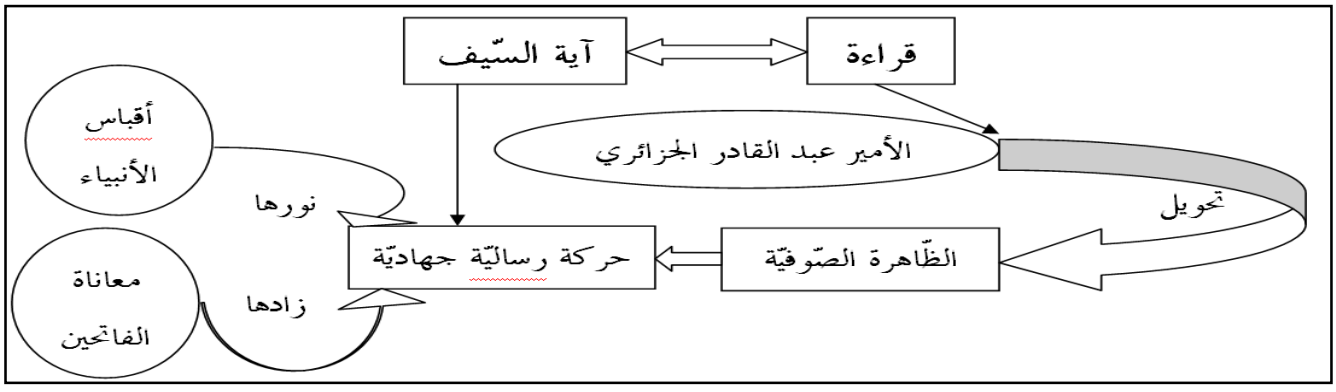


استمدّ عنوانُ الدّيوان وإهداؤه دلالتَه الرّمزيّة من دلالات القصائد وعناوينها، لذا كان الإهداء لشخصيّة "جمال الدّين الأفغاني" متوافقًا مع ما يتواتر في القصائد من ثيمات التّصوّف والجهاد والشّهادة، لكونها اجتمعت –كما يرى الشّاعر– في هذه الشّخصيّة، وهذه الدّلالات الجزئيّة تركّزت في العنوان عبر دالّين رمزيّين يتطلّبان عمليّة تأويليّة عميقة للوقوف على تعالقاتهما، وهو الطّبيعي؛ لأنّ العنوان بوّابة الدّيوان الأولى للولوج إليه فوجب

[1] ينظر: عبد الرّحمن الرّافعي، **جمال الدّين الأفغاني (باعث نهضة الشّرق 1838–1897)**، دار الكاتب العربي، لبنان، (د.ت.ط)، ص141.

أن يثير شهيّة المتلقّي القرائيّة.

وفي ديوان (قراءة في آية السّيف) كان الإهداء مُهدى إلى المجاهد والعلم الجزائري "الأمير عبد القادر الجزائري"، ويرتبط العنوان بالإهداء في دلالة الجهاد الإسلامي، والمُميّز في هذه الشّخصيّة أنّها جمعت الكثير من الخصائص فهو صوفي المنشأ والمبعث، كما أنّه شاعر ذو شعر متين، واشتهر مجاهدًا قاد ثورات عظيمة ضدّ المستدمر الفرنسي، وهو كذلك مؤسّس الدّولة الجزائريّة الحديثة، لكنّ الّذي جعله يتصدّر ديوان الغماري هو جمعه بين خاصّيتي التّصوّف والجهاد الإسلامي، وقد عبّر الشّاعر عن ذلك في الإهداء الّذي جاء مطوّلاً بالنّظر إلى الإهداءات السّابقة، فوصفه بـــ(رائد الجهاد الإسلامي في العصر الحديث)، وهو تعبير مسترسل ولا يختلف على ذلك اثنان في كون الأمير مجاهدًا إسلاميًّا، كما وصفه بـــ(المعلّم الكبير)، ويُوظّف هذا التّعبير عادة في وصف أقطاب التّصوّف، وبرّر هذا الوصف بقوله (الّذي علّم المسلمين كيف تستحيل الظّاهرة الصّوفيّة في الميدان إلى حركة رساليّة جهاديّة تلتمس نورها من أقباس الأنبياء وتأخذ زادها من معاناة الفاتحين)، ونلحظ كيف أنّ "الغماري" يستطيع الانتقال بهدوء بالتّعبير البسيط المسترسل إلى درجات جماليّة، فكان تعبيره بسيطًا بدايةً حتّى ختمه بجعل الظّاهرة الصّوفيّة، وهي مكوّن معنوي تتشكّل ضمن فضائه التّعبيري، وتلتبس بمظاهر حياتيّة مجسّدة بقوله (تلتمس نورها وتأخذ زادها)، وعلى الرّغم من الدّلالة الاعتياديّة للمصاحب المعجمي (أقباس الأنبياء)، نلحظ الخرق الدّلالي في المصاحب المعجمي (معاناة الفاتحين) بدل قوله (جهاد الفاتحين)، فهي جزئيّة قلّما يُلتفت إليها وهي سمة المعاناة، وكأنّ المعاناة الجهاديّة أشبه بالمعاناة الرّوحيّة الصّوفيّة الّتي تظهر في أشعار ومواجد المتصوّفة، وهو سرّ ورود المفردة ضمن هذا السّياق.

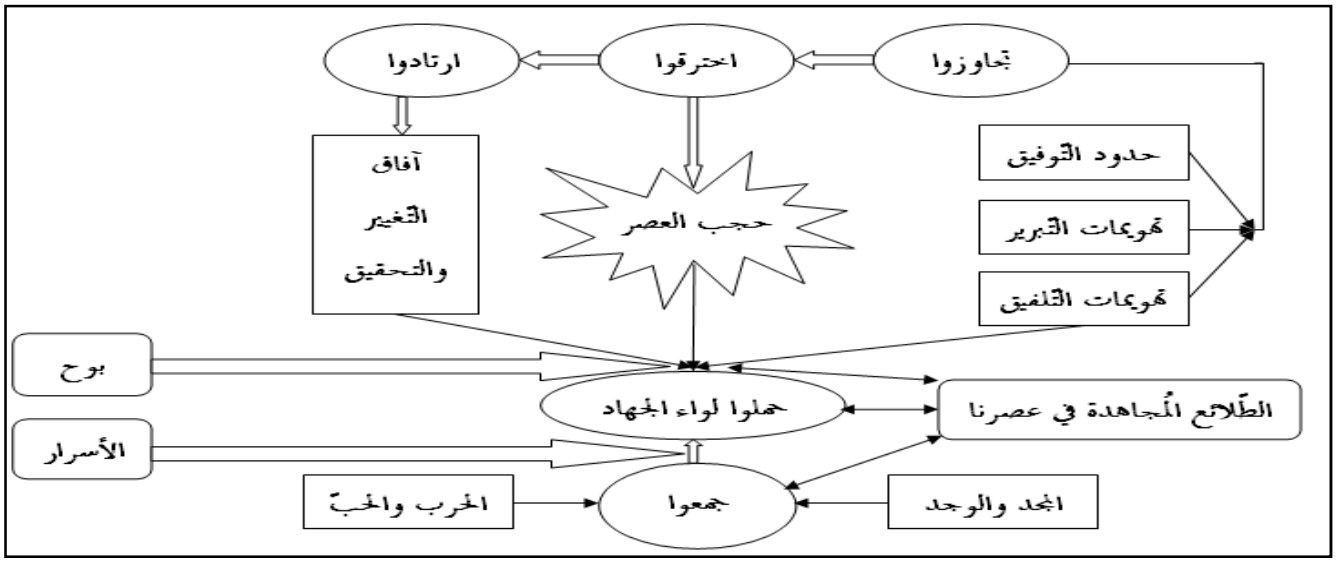


ولعلّ هذه الفقرة تبرز بوضوح اتّجاه "الغماري" الإسلامي؛ فهو توجّه يجمع روحانيّة وشاعريّة التّصوّف إلى جانب قوّة ورفعة الجهاد ذي المنبع الإسلامي الصّافي من كلّ شائبة[1]، ونلحظ أنّ هذه الثّنائيّة (التّصوّف-الرّفض(الجهاد)) تغلب على جلّ شعريّته الّتي عبّر عنها بعناوين القصائد وبمتنها.

[1] وهو الأمر الّذي لم يستطع مخالفوه وناقدوه فهمه، فشهد الشّاعر حملات تشويه واستنكار لتوجّهاته الّتي فُهمت –حسب رأيي- بطريقة تصنيفيّة متعصّبة خاطئة.

وتسرّبت سمة التّرميز والغموض في ديوان (بوح في موسم الأسرار) من العنوان إلى الإهداء؛ وهو ما ينبئ بشعريّة رمزيّة أكثر غموضًا في قصائد هذا الدّيوان، ويبدأ الإهداء بعبارات مُبهمة إلى أشخاص وصف فعلهم بـــ(تجاوزوا حدود «التّوفيق» وتهويمات «التّبرير» و«التّلفيق» واخترقوا حُجُب العصر، وارتادوا آفاق «التّغيير» والتّحقيق)، استندت شعريّة العبارات على آليّات عدّة؛ أوّلها الجمع (حدود، تهويمات، حُجب، آفاق) الّذي شحن العبارة بالمبالغة المناسبة لأسلوب المدح والتّعظيم، وآليّة التّجنيس في (التّوفيق، التّلفيق، التّحقيق) وفي (التّبرير، التّغيير)، والسّجع في تكرار قافيتي القاف والرّاء، وبالإضافة إلى الحلّة التّزيينيّة التّقليديّة للعبارات نجد اشتمالها على محمولات دلاليّة متضادّة بين (التّوفيق # التّبرير والتّلفيق)، ودلالات مُبالغة في الأفعال (تجاوزوا، اخترقوا، ارتادوا) ما يوحي بعظمة المُهدى إليهم ولا ينسى تطعيم عبارته بصبغة صوفيّة بمفردتي (تهويمات، حُجُبَ)، حيث اصطبغ إهداؤه بسمة التّقليديّة اللّغويّة والتّعبيريّة، على الرّغم من حداثة العنوان.

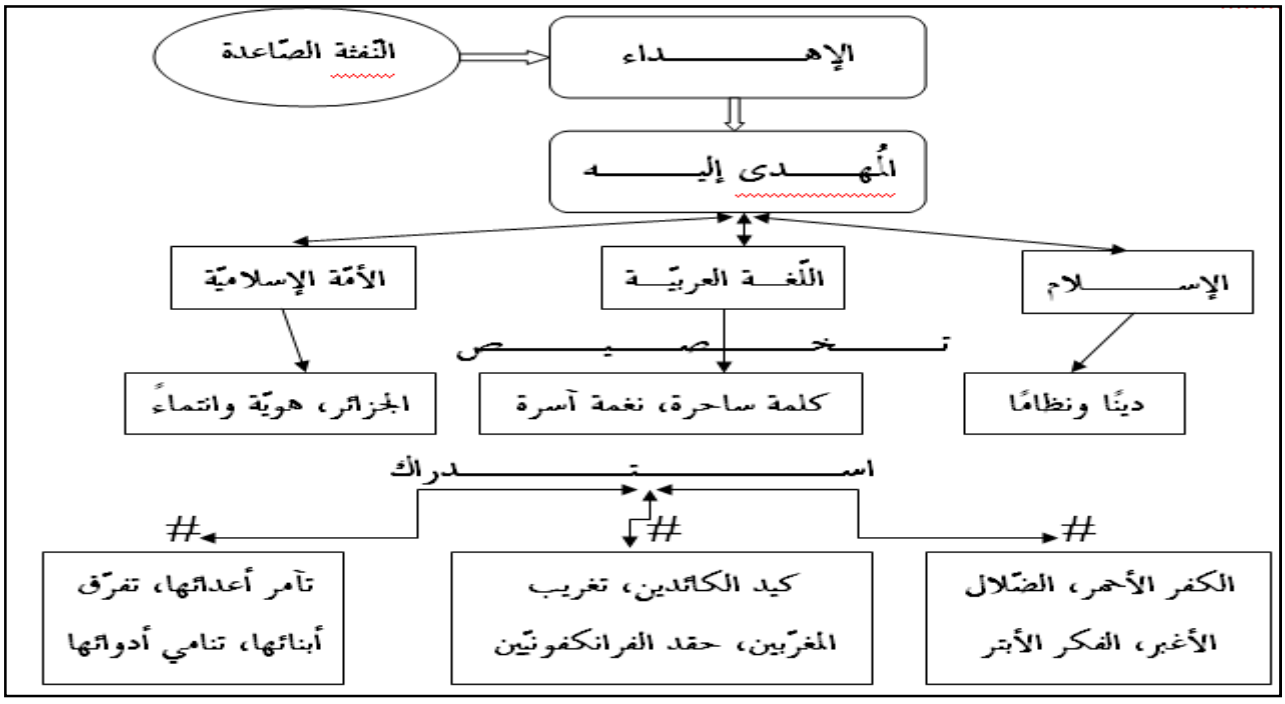
وفي الجزء الثّاني من إهدائه يتكرّر تواجد الثّنائيّة الّتي أشرنا إليها آنفًا (التّصوّف والثّورة) حين يصفهم بـــ(أولئك الّذين دعتهم «المُجاهدة» إلى حمل لواء الجهاد، فجمعوا بين المجد والوجدِ، والحرب والحُبّ، في وحدة رائعة)، فإصرار الشّاعر على الجمع بين الثّنائيّتين يُظهر مدى رغبته في التّأكيد عليهما، وعلى حضورهما مجتمعتين، ذلك أنّ ورود أحدهما منفردة سيسيء لتوجّه الشّاعر ويُثبت آراء منتقديه، فهو يرى أنّ هاتين الثّنائيّتين قد اجتمعتا في المجاهدين الأوائل من الصّحابة والتّابعين، وصولاً إلى المجاهدين في العصر الحديث والمعاصر، وتحضر كذلك آليّة التّجنيس (المجد والوجد، الحرب والحبّ)، هذا الإصرار على الآليّات الفنيّة العربيّة التّقليديّة ينبئ بتواترها في متنه الشّعري، والّذي ستُبِينُ عن صحّته أو انتفائه دراسةُ المتن لاحقًا.



جاء الإهداء مُعبّراً وشارحًا لما ورد في العنوان؛ حيث باح الشّاعر بمقولات الجهاد والتّغيير الإسلامي الّتي تُحرّكها أسرار الحبّ والوجد، فقام الإهداء بالوظيفة الشّارحة لعتبة العنونة الرّمزيّة المكثّفة، وهو ما يبرّر الطّول

النّسبي لعتبة الإهداء.

وفي ديوان (براءة أرجوزة الأحزاب) تنتظم بنية الإهداء وفق هيكلة منطقيّة مرتّبة، حيث يذكر الشّاعر المُهدى إليه، وهو هنا (الإسلام، اللّغة العربيّة، الأمّة الإسلاميّة)، وهي محاور كُبرى في شعريّة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عامّة، ثمّ بعد ذكر المُهدى إليه يخصّصه في عبارات (دينًا ونظامًا)، (كلمة ساحرة ونغمة آسرة)، (هويّة وانتماءً)، ثمّ يستدرك الشّاعر بعبارة (على الرّغم) الّتي تكرّرت ضمن المحاور الثّلاثة مُتبِعًا ذلك بعبارات سجعيّة؛ في المحور الأوّل (الأحمر، الأغبر، الأبتر)، والثّاني (الكائدين، المغرّبين، الفرانكفونيّين)، والثّالث (أعدائها، أبنائها، أدوائها)، (الخالدة، الصّاعدة)، لكنّه في آخر الإهداء يسمّيها قيمًا حيث نتحفّظ هنا على هذه التّسمية فهذه المحاور ليست مجرّد قيم بل هي أسس ومحاور تقف عليها الحضارة المسلمة والشّعريّة الإسلاميّة، يُهديها "الغماري" آهاته ونفثاته الصّاعدة.



تتلخّص في هذا الإهداء جلّ ما يشغل ذهن الشّاعر "مصطفى الغماري" من أسس (قيم) إسلاميّة خالدة وشاملة، وما يعاكسها والّذي يعمل كمعول هدم لهذه القيم، مُنتقلاً من الكّل (الأمّة الإسلاميّة) إلى الجزء (وطنه الجزائر)، حيث يبدو هذا التّخصيص واضحًا بذكره مفردة (الفرانكفونيّين)، وهي الفئة المتواجدة في الجزائر، والّتي تتضادّ مع كلّ قيم وهويّة وانتماء الشّعب الجزائري، من إسلام وعروبة وقيم أخلاقيّة.

وضمن الدّيوان نجد إهداء لقصيدة (إلى القُمامة حتّى القيامة)[1]، والّتي أهداها إلى الأمّة الألمانيّة، حين توحّدت وهدمت جدار برلين وألقت بالشّيوعيّة، وتمسّكت بما يجمعها ويوحّدها، وجاء الإهداء مسترسلاً بدون

[1] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص71.

حلّة تزيينيّة، ما عدا الاستعارة في عبارتي (قذفت بالشّيوعيّة إلى قُمامة التّاريخ)، (تنسخ الوثنيّات المُستوردة بالتّوحيد الأغرّ)، فالشّاعر يحاول استعارة انتصارات الأمّة الغربيّة إلى الأمّة العربيّة؛ ذلك أنّ ما يجمع هذه الأمّة أكثر ممّا يفرّقها، فهي أكثر أمّة لديها إمكانات لتحقيق الوحدة، من خلال القيم الخالدة الّتي ذكرها في الإهداء السّابق (الإسلام، العروبة، الأمّة)، فهذا الإهداء يرتبط بالإهداء الأوّل بخيط لا مرئي، غير أنّ الإهدائين لا يتعالقان بعنوان الدّيوان، وهو ما ينمّ عن تنوّع الاختيارات النظميّة لدى الشّاعر وعدم تقييد شعريّة عتباته بقيد تكراري.

وكاستثناء في عتبات "الغماري" يرد ديوان (أيّها الألم) خاليًا من الإهداء، وللغياب دلالته الحضوريّة فنيًّا، حيث كان لهذا الدّيوان خصوصيّة في نظمه، يبدو ذلك من خلال العنوان؛ فالشّاعر يخاطب ويناجي ألمه الدّاخلي، بما ينبئ بشعريّة على مستوى عالٍ من الكثافة الرّمزيّة والغموض[1]، ربّما لهذا السّبب أتى الدّيوان بدون إهداء، وكأنّ الشّاعر كتب ديوانه خالصًا لذاته، ودون سبب خارجي مباشر دفعه للكتابة، وإنّما هي معاناة تعتمل في روحه عبّر عنها بشعريّة مُبهمة كإبهام معاركه الدّاخليّة؛ ربّما لهذا السّبب رأى أن لا شيء أو أحد يستحقّ أن يُهدِي إليه نفيس بوحه.

وجاء إهداء مطوّلة (الهجرتان) مُختلفًا باعتماد الشّاعر مقولات اقتباسيّة مهّد بها للحديث عن المُهدى إليه وهو سيّدنا "جعفر بن أبي طالب" –رضي الله عنه–، فأورد حديثين للنّبي –صلّى الله عليه وسلّم–، أوّلهما حين عاد "جعفر" من الحبشة الّتي هاجر إليها بعيدًا عن طغيان كفّار قريش، والثّاني عند استشهاده –رضي الله عنه–، والمقولة الثّالثة كانت للصّحابي المُحدّث الجليل "أبو هريرة" –رضي الله عنه– وهي في مدح وتبجيل المُهدى إليه.

وبعد هذه المقولات المُقدّسة الخالدة، يأتي خطاب الشّاعر لـــ"جعفر" بفنيّة عالية بداية بالسّجع في قوله (يا عاقر "الشّقراء" وناصر "الخضراء") و"الشّقراء" هي الفرس الّتي كان يمتطيها ثمّ ترجّل عنها وعقرها؛ أي قطع قوائمها بالسّيف كي يقاتل قتال موت ولا يأسره العدوّ[2]، و"الخضراء" هي العقيدة الإسلاميّة الّتي ناصرها طوال سيرته ونهاية باستشهاده –رضي الله عنه–، ونلحظ آليّة التّوازي في صوغ العبارتين، وذلك بتكرار صيغة اسم الفاعل (عاقر، ناصر)، والصّفة المُشبّهة (الشّقراء، الخضراء).

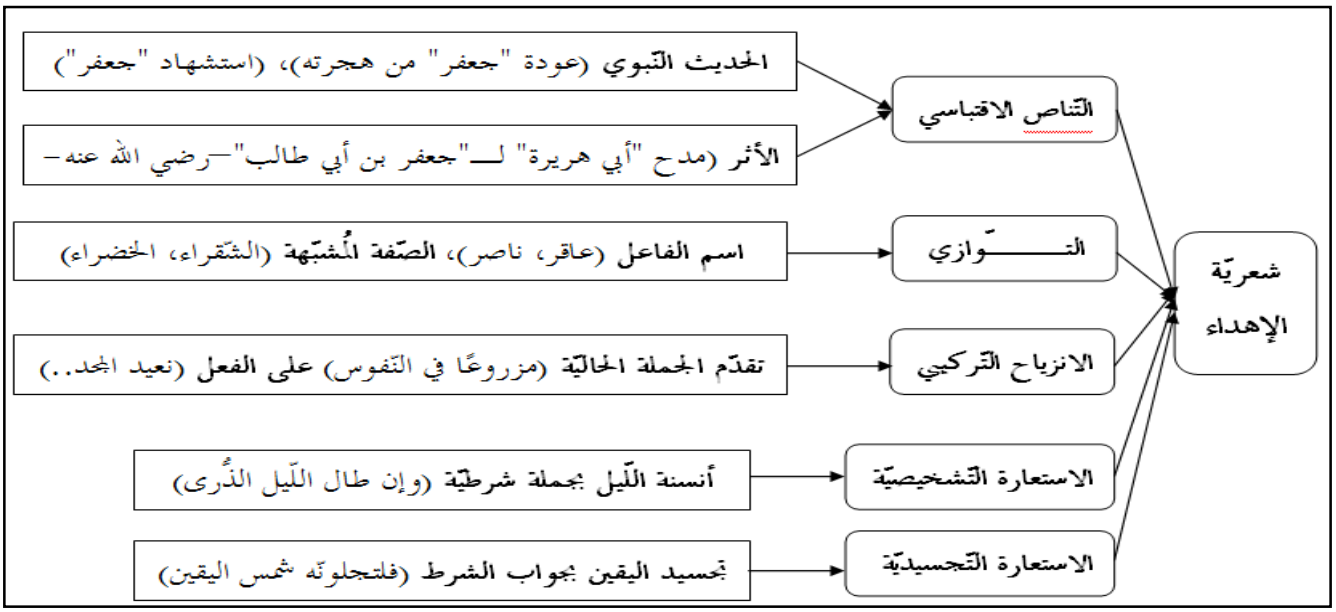
وتلي ذلك آليّة التّقديم والتّأخير في العبارة اللاّحقة، بقوله (وبك مزروعًا في النّفوس نعيد المجد المحمّدي وإن طال السُّرى)، حيث قدّم الجملة الحاليّة (مزروعًا في النّفوس)، لأهميّة استحضار سيرته وبطولاته في إعادة مجد أمّة محمّد، فتقدّمت الجملة على الفعل (نعيد)، وعلى الرّغم من تلاشي أهميّة الرّبط بين شبه الجملة والفعل (الجملة

---

[1] من خلال مكالمة هاتفيّة مع الشّاعر "مصطفى الغماري" بتاريخ (2019/5/6) صرّح بأنّ لهذا الدّيوان خصوصيّة لديه، لأنّه نظمه برمزيّة طاغية ناتجة عن فعل شعري مُتعمّد لأسباب تداوليّة خارج–نسقيّة، نظرا للتّهجّم الّتي تعرّضت له شعريّته سابقًا بسبب تصريحه برموز محلّ اختلاف انتمائي ومحلّ نقاش مذهبي، وخلال المكالمة قال هذه العبارة: «نظمت هذا الدّيوان برمزيّة تنأى عن فهم الأغبياء السُّذّج».

[2] خليل أحمد السّهارنفوري، **بذل المجهود في حلّ سنن أبي داود**، ج9، تح: تقيّ الدّين النّدوي، مركز الشّيخ أبي الحسن النّدوي للبحوث والدّراسات الإسلاميّة، الهند، ط1: 2006، ص151.

الفعليّة) في النّظام البنيوي العربي، لكنّه في هذه الجملة له خصوصيّته الارتباطيّة الّتي جعلت من تقدّم الجملة الحاليّة انتهاكا لهذا الاتّصال البنيوي، انتهاك وسم العبارة بجماليّة لم تكن لتنالها بدونه، ويختم هذه الثّورة اللّغويّة الّتي أثارها الانزياح التّركيبي بجملة استدراكيّة (وإن طال السُّرى)، قامت بوظيفة إثبات وتأكيد لحتميّة وقوع ما يأملُه الشّاعرُ وأمّتُه الإسلاميّة، ويفصل بين العبارتين بجملة (فإلى حين) وهي جملة ظرفيّة زمنيّة تفصل بين ما هو مأمول وما هو حاضر، فعبّر الشّاعر عن هذا الأخير بعبارة مُغرقة في السّوداويّة كحال هذا الحاضر، حضرت بفنيّة اتّكأت على استعارة تشخيصيّة بجملة شرطيّة أنسنت اللّيل بجعله يطول ويطغى ليصل إلى ذُرى الكون، ليأتي جواب الشّرط بدلالة استدراكيّة وذلك بتجسيد اليقين كمكوّن معنوي بجعله شمسًا تُجْلِي سواد اللّيل الحالك.



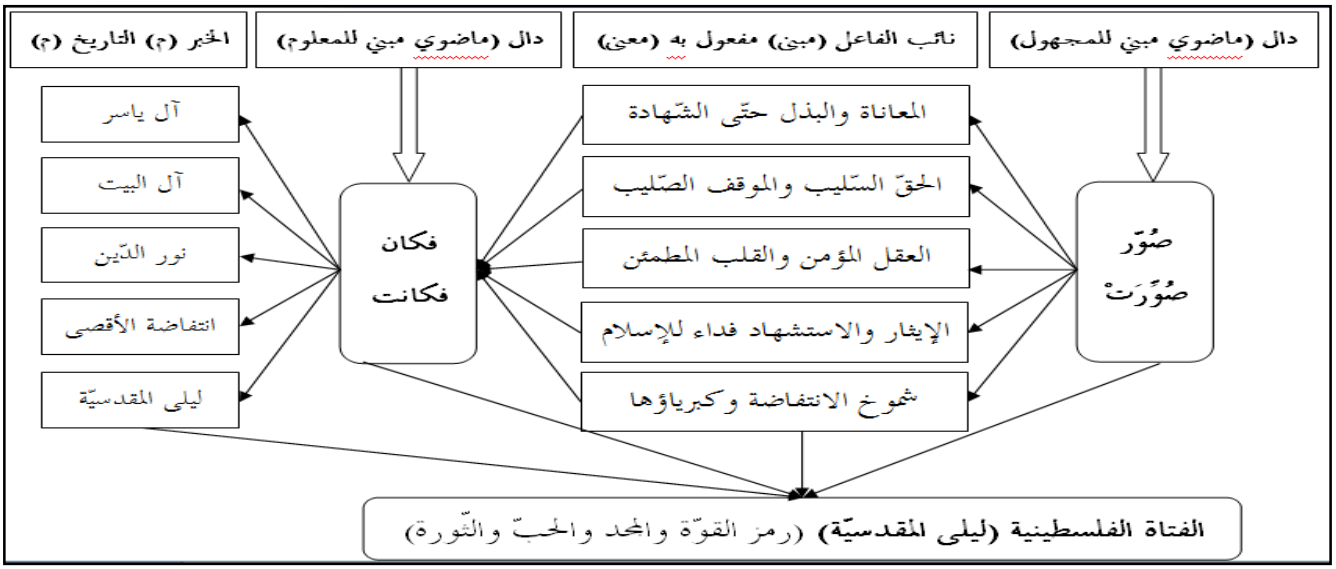
ويأتي الإهداء شديد الاتّصال بعنوان المُطوّلة (الهجرتان)، فالشّاعر قد يقصد بـــ(الهجرتان) هجرة "جعفر" بلاد الكفر إلى (الحبشة) هروبًا بدينه ويقينه، ثمّ هجرته الدّنيا إلى الآخرة بنشدانه الشّهادة الّتي نالها —رضي الله عنه—، وربّما يقصد بـــ(الهجرتان) هجرة "جعفر" الّتي منها يستمدّ مسلمو العصر الحالي قدوتهم، بهجرة الكفر والظّلم والاستبداد والجهل والتّمسّك بالعقيدة الصّحيحة الواحدة الكاملة غير المجزّأة، وما يتبع ذلك من تَمثُّل حقيقي لمقولاتها وأحكامها وأفعالها.

انبنى الإهداء العام في ديوان (قصائد منتفضة) على هيكلة خاصّة ومختلفة، قامت على آليّة التّكرار العمودي للدّال (صُوِّر)، وهو دال مبني للمجهول تكرّر على مدى أسطر الإهداء الخمسة (5) قبل ذكر المُهدَى إليه وهي الفتاة الفلسطينيّة، ويليه نائب الفاعل مبنًى المفعول به معنًى الّذي تنوّعت مظاهره بين الشّخوص والأماكن، ثمّ تكرّر الدّال (فكان) مثلما حدث في الدّال الأوّل (صُوِّرَ)، ليُختتم كلّ سطر بالتّصريح بجوهر المُصوَّر وحقيقته المُجسّدة حسب رؤية الشّاعر.

وفي كلّ سطر تُصادفنا لفتة جماليّة؛ ففي السّطر الأوّل نجد المفارقة بين (المعاناة) و(البذل حتّى الشّهادة)،

حيث لم تمنع المعاناة والآلام "آل ياسر" من العطاء والبذل حتى استشهادهم، وهو بذل لأرواحهم في سبيل الثّبات على كلمة التّوحيد، كما نجد التّجنيس في السّطر الثّاني بين (السّليب) و(الصّليب)، وكذا انزياح المصاحب المعجمي في تركيب (الموقف الصّليب)، حيث دلّ على ثبات آل البيت على موقفهم إلى حين صلبهم وقتلهم في سبيل موقفهم، والتّجنيس في السّطر الثّالث بين (المؤمن) و(المُطمئن)، كما اقتبس عبارة تقولها الطّائفة الشّيعيّة في الدّعاء للإمام الغائب (عجّل الله فرجه)، وظّفها في الدّعاء للمسجد الأقصى، وقد يكون توظيفها هنا عفويًّا وبريئًا من كلّ مذهبيّة، وقد يكون كذلك مُتعمّدًا، بينما اكتفى في السّطر الرّابع بفنّية الإهداء الهيكليّة الأولى، حين جسّد الإيثار والشّهادة في سبيل الإسلام في شكل واقعي وهي (انتفاضة الأقصى)، وكذلك في السّطر الخامس جسّد الشّموخ والانتفاضة والكبرياء، وجسّمها في شخص "ليلى المقدسيّة"، ليختتم هذا البوح المُهيكل بعبارة (فإليها).

وينتقل الإهداء في السّطر الأخير من دائرة الوصف والتّعبيريّة إلى النّسق السّردي بحكاية قصّة "الفتاة الفلسطينيّة" الّتي اشترطت أن يكون مهرها بندقيّة، خاتمًا سرده بعبارة استعاريّة تجسيديّة (علّمت الأجيال كيف تكون القُوّة لبنة في بناء المجد والحُبّ) وأخرى تشبيهيّة بليغة (ومن الشّجر الأخضر نارًا).



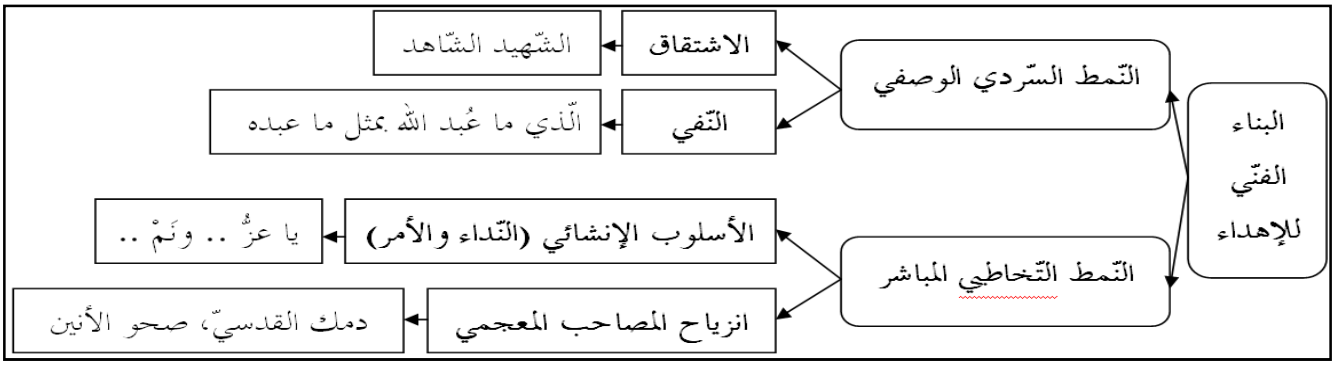
فنلحظ قيام هيكلة الإهداء على آليّة التّوازي التّركيبي بتكرار الدال الفعلي المبني للمجهول (صُوّر/صُوّرت) والمبني للمعلوم (فكان/فكانت)، مع تنوّع صور نائب الفاعل والخبر، هذه الهيكلة مهّدت للمُهدى إليه وهي الفتاة الفلسطينيّة الّتي غدت بفعلها رمزًا للكفاح والمجد والحُبّ الصّادق.

كما يتقاطع الإهداء مع دلالة العنوان (قصائد منتفضة)، حيث نلحظ تواتر ثيمات الجهاد، والانتفاضة، والإباء، والشّهادة، والحقّ، والكبرياء، والإسلام في الإهداء، مع ذكر رموز تاريخيّة إسلاميّة متمثّلة في (آل ياسر، وآل البيت، ونور الدّين)، وأحداث تاريخيّة (انتفاضة الأقصى) تتعلّق بتاريخ الأمّة الإسلاميّة، كما يتقاطع الإهداء كذلك مع عناوين القصائد الّتي تدور حول الثّيمات نفسها الموجودة في الإهداء، لذا غدا الإهداء في هذا الدّيوان

جزءً لا يتجزّأ من العتبات وشعريّته هي جزء من شعريّتها.

وضمن ديوان (قصائد منتفضة) نلحظ أنّ الشّاعر وضع –باستثناء قصيدتين– لكلّ قصيدة إهداء، وكان المُهدى إليه في هذه القصائد شهيدًا من شهداء الأقصى؛ كون الدّيوان كُتب لانتفاضة فلسطين.

ففي إهداء قصيدة (حطّم القيد)[1] يبدأ إهداؤه بآليّة الاشتقاق في عبارة (إلى الشّهيد الشّاهد)، ويُعقّب بعبارة منفيّة بمحمول ديني (الّذي ما عُبد الله بمثل ما عبده)، وفي ذلك تأكيد على إسلاميّة اتّجاهه الشّعري الّذي يتّخذ من العقيدة الإسلاميّة منبعًا ومصدرًا لشعريّته، وينتقل خطاب الإهداء من النّمط السّردي الوصفي إلى النمط التّخاطبي المباشر، فيهنّئه بالشّهادة بأسلوب النّداء (يا عزّ)، وأسلوب الأمر (نَمْ)، وينتقل إلى تأبينه بعبارة (فمن دمك القدسيّ صحو الأنين)، وتحوي هذه العبارة رمزيّة فنيّة بنسبة القدسيّة إلى دم الشّهيد، وهي علاقة اعتياديّة، لكنّ إلحاق تركيب المصاحب المعجمي المنزاح عن الدّلالة المباشرة (صحو الأنين) بتركيب (دمك القدسي) وسم العبارة بجماليّة؛ ذلك أنّ الألم لا يصحو، وإنّما الأنين الّذي يصدر من المُتعبين هو الّذي حفّز الشّهيد "عزّ الدّين المصري" لكي يقدّم روحه في سبيل التّخفيف من الألم، ويختم بالتّصريح بإهداءه قصيدته مُؤكّدًا على ولائه وحبّه اللاّنهائي للقضيّة الفلسطينيّة.



ويأتي إهداء قصيدة (شهادة)[2] أصغر حجمًا من سابقه، كما أنّ بنائه الأسلوبي يندرج ضمن الخطاب المسترسل، فباستثناء السّجع في ختام عباراته بحرف النّون (الخالدين، الفتيان، الرّضوان)، وكذا الاشتقاق والالتفات من الإفراد إلى الجمع في المصاحب المعجمي (فتى الفتيان)، لا نعثر على آليّة فنيّة لافتة، ونلحظ أنّ السّجع يكاد يكون لازمة فنيّة تتكرّر في جلّ إهداءاته في تأكيد على حيويّة هذه الآليّة التّقليديّة العربيّة.

ومثله إهداء قصيدة (يا أيّها الشّهداء)[3] أتى خطابًا إنشائيًّا مُسترسلاً، باستثناء الاشتقاق بين مفردتي (اليهود المُتهوّدين)، الّذي جاء لافتًا ويُبطن إشارة سياسيّة، فتموضع مفردة (المُتهوّدين) في سياق العبارة كان مُتعمّدًا من طرف الشّاعر، وهو يقصد به العرب المسلمين الّذين خذلوا الأقصى وأهله، لذا أطلق عليهم هذه الصّفة

---

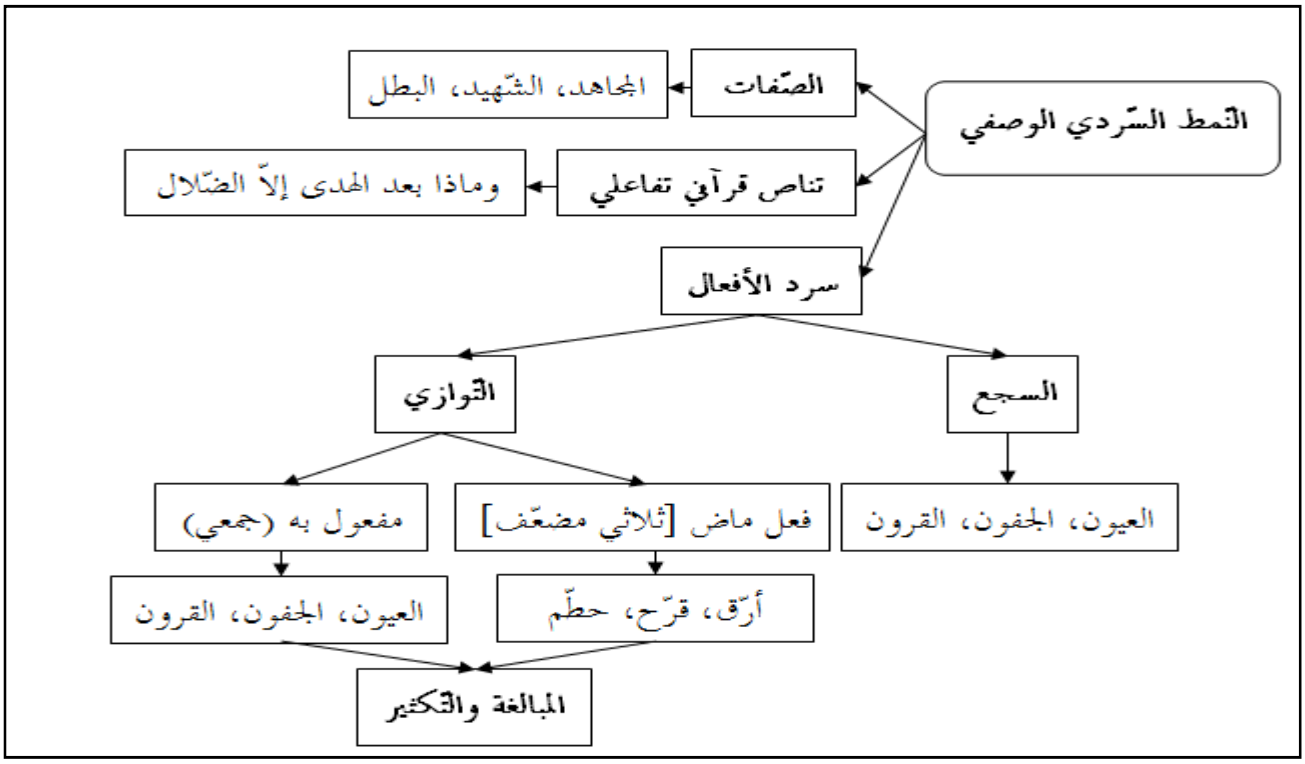
[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص45.

[2] نفسه، ص59.

[3] نفسه، ص71.

لكون فعلهم وهم الإخوان والأهل أنكى من فعل اليهود.

يأتي إهداء قصيدة (المنتصرة)[1] على نسق الإهداءات السّابقة لديوان (قصائد منتفضة)، تأتي هيكلته وفق النّمط السّردي الوصفي، فيصف بدايةً المُهدَى إليه "محمود أبو هنود" بـــ(المجاهد، الشّهيد، البطل)، ويسرد أفعاله وبطولاته مستثمرًا آليّتي التّوازي والسّجع في عبارة (الّذي أرّق العيون، وقرّح الجفون وحطّم القرون!!)، حيث تكرّر نسق (فعل ماض [ثلاثي مضعّف] + مفعول به [جمعي])، فاحتاج الشّاعر للتّشديد في صيغة الفعل وللتّكثير في صيغة المفعول به لبيان قيمة بطولات الشّهيد، ويكمل سرده لسيرة البطل الّذي استمرّ في مآثره حتّى أدرك الشّهادة، ليختم سرده بتناص قرآني مع الآية «**فَذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمُ الْحَقُّ ۖ فَمَاذَا بَعْدَ الْحَقِّ إِلَّا الضَّلَالُ ۖ فَأَنَّىٰ تُصْرَفُونَ**» [يونس، 32]، حيث قام بالتّفاعل معه بامتصاص مفهوم الآية الكريمة وتغيير مفردة (الحقّ) بـــ(الهُدى)، وفي ذلك الاستبدال لفتة جماليّة؛ ذلك أنّ (الحقّ) الكلّ يدّعي حيازته والوقوف عنده، لكنّ (الهُدى) إلهام من الله يُؤتيه لمن يشاء، حتّى لو كانت كلّ الدّلائل تُظهر عكس ذلك.



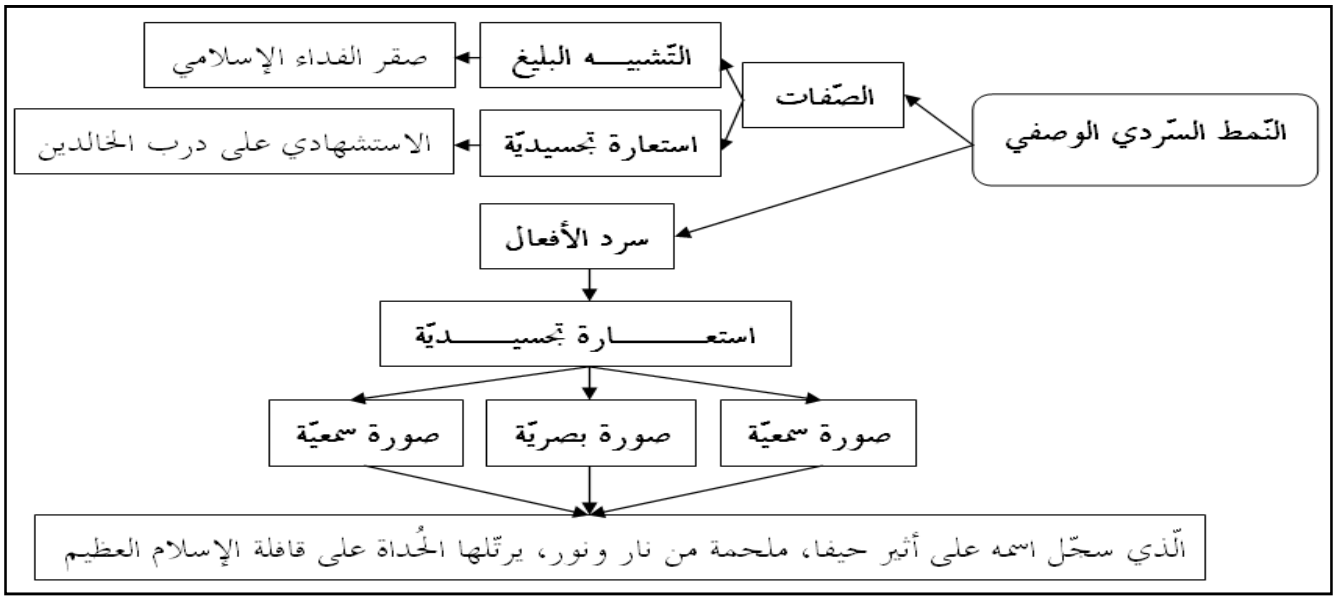
كما أنّ إهداء قصيدة (الصّوت الخالد)[2] أتى على نسق الإهداء السّابق في اعتماد أسلوب السّرد الوصفي، لكن بدون آلة السّجع، فوصف الشّهيد "ماهر الحبيشي" بـــ(صقر الفداء الإسلامي، بطل الأقصى، الاستشهادي على درب الخالدين)، شبّهه بالصّقر على سبيل التّشبيه البليغ مستلهمًا صفات هذا الطّائر من عظمة وأنفة وشموخ، ثمّ يسرد أفعاله مُعتمدًا على الاستعارة التّجسيديّة في عبارة (الّذي سجّل اسمه على أثير حيفا ملحمة من نار ونور

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص81.

[2] نفسه، ص105.

يرتّلها الحُداة على قافلة الإسلام العظيم)، فجعل من المعنوي (اسمه وذكره ومكانته) مجسّدًا كصورة سمعيّة (على أثير حيفا)، وكصورة بصريّة (ملحمة من نار ونور)، وكصورة سمعيّة ثانية (يُرتّلها الحُداة على قافلة الإسلام العظيم)، ومُشبّهًا الإسلام (المعنوي) بالقافلة (المُجسّدة) الّتي تسير إلى هدفها (الجنّة ورضوان الله)، وهو تشبيه استثنائي يخالف التّشبيه المُعتاد الّذي يشبّه الإسلام بسفينة نوح –عليه السّلام– (سفينة النّجاة) وفي ذلك رمزيّة؛ لكون التّشبيه الأخير يتواتر عند فئة من المذاهب يختلف معها الشّاعر.



نلحظ التشكيل الاستعاري المركّب من الصّور الحسيّة؛ والسّمعيّة والبصريّة، قام بتقريب تلك العظمة في الفعل الاستشهادي الّذي قام به الشّهيد بشكل أعمق ممّا فعلته الصّفات بتمظهرها من خلال التّشبيه والاستعارة، وكلاهما شكّل جماليّة مُعتبرة للإهداء عبر السّردية الوصفيّة.

وما يمكن استخلاصه في الأخير أنّه:

من خلال دراسة العنونة يمكن أن نتنبّأ بكون شعر "محمّد ناصر" مُواكبًا للحياة الواقعيّة في دقائقها الصّغيرة وقضاياها الكبرى، بينما كرّس "الغماري" شعره لقضايا أمّته الكُبرى فلا نعثر على أثر لحياته الشّخصيّة الذّاتيّة؛ وقصائده تتّخذ منحى مُحدّدًا، ألا وهو قضايا الكفاح والجهاد والتّحرّر والرّفض ومشاعر الغربة والأسى، ومناجاة الحبّ الإلهي، وإن كانت العنونة عند "محمّد ناصر" تسلك سبيل الوضوح بإطالة العناوين وتفصيلها، فإنّها عند "الغماري" تجمع شتات القصائد واتّجاهاتها التّعبيريّة المتنافرة والمتوائمة والمتضادّة غالبًا، في عنونة تسعى إلى التّركيز الدّلالي وبعدد مفردات أقلّ لكنّ شغف المعنى وهدف القصيدة يغالبها، ويمكن أن نوجز نتائجها في هذه النّقاط:

ـ استمدّ الشّاعران عناوينهما من وحي القصائد والعناوين، على اختلافهما في مستواها التّرميزي والانزياحي، كما اهتمّ "محمّد ناصر" ببيان الظّروف السّياقيّة لكتابة القصيدة، بينما أغفلها "الغماري".

ـ تقلّ نسبة الهمس في عنونة "الغماري" مقارنة بنسبتها في عنونة "محمّد ناصر" لكون عنونة الأوّل منتفضة

غاضبة، في حين أنّ الهمس في عنونة "محمّد ناصر" ارتبط ببوحه العاطفي ومشاعره الرّقيقة.

ـ في البنية الصّرفية كانت الغلبة للاسميّة على الفعليّة لكون العناوين لديهما وصفيّة إيحائيّة، وهو البديهي في العنونة، وساعدت آليّتا التّعريف والتّنكير في بثّ رسائل قصدها شعريّة الشّاعرين شموليّةٌ وتخصيصًا، إبهامًا وتحديدًا، كما انتصرت العنونة لديهما للفاعليّة مقارنة بالمفعوليّة، بينما أثارت الصّفة المشبّهة تساؤلات، أمّا الاسم المنسوب دلّ لديهما على حالتي، اتّصال بالشّخوص والرّموز الاجتماعيّة والشّخصيّة عند الأوّل، وعلى حالة انفصال عنها عند الثّاني، وكشفت هيكلة الضّمائر في عنونتهما بدقّة عن آفاق تعبيريّة وتأويليّة لا يمكن الكشف عنها بسواها.

ـ في البنية التّركيبيّة حضرت أشباه الجمل في عنونة "محمّد ناصر"، لتغطية مساحات واسعة من قضايا وأحداث ومشاعر وأوصاف لثراء عنونته سرديًّا وموضوعاتيًّا، وكذا لطولها النّسبي مقارنة بعنونة "الغماري"، بينما حضرت الجمل الفعليّة في عنونة الثّاني لما تمتاز به من ديناميّة فاعلة ونظرًا لدقّتها في التّوصيف، وارتبط أسلوب الخبر لديهما بآليّة النّفي، وهو ينبئ بنزعة رافضة في شعريّتهما، وقدّمت آليّة التّقديم والتّأخير افتراضًا من كون شعريّة الأوّل ليست تقليديّة على إطلاقها، وشعريّة الثّاني ليست حداثيّة على إطلاقها، كما شكّل الحذف ظاهرة بارزة في عنونتهما بصورة حذف المبتدأ لإبراز أهميّة الخبر ولأجل شحن دلالة القصيدة الكلّيّة في مسند واحد.

ـ كان لحضور وظيفة الوصف في عنونة "محمّد ناصر" دلالة على أنّها عنونة لا تجنح إلى الإغراب، على أنّ نسبة وظيفتي الإيحاء والإغراء تُبرز محاولة الشّاعر التّجديديّة، والمرتبطة بعناوين القصائد الّتي جدّد فيها الشّاعر، وكذا ارتباطها بسمات الرّفض والثّورة في محاولة من الشّاعر لترميز انفعالاته مُحقّقًا بذلك غايات متنوّعة، أمّا عنونة "الغماري" فقد اتّخذت سمة التّرميز باعتمادها وظيفتي الإغراء والإيحاء، وهو يدلّ على اتّخاذ العنونة كعتبة تشويق تجذب المتلقّي لقراءة المتن الشّعري، كما قد يدلّ على منحى شعريّته الرّومانسي اللاّئذ بالطّبيعة وظواهرها.

ـ شكّلت الصّورة أساس التّشكيل الجمالي للعنونة بحضورها المهيمن في عنونة الشّاعرين، وحضرت الاستعارة لديهما نظرًا لما تقوم به من مفاجأة للمتلقّي وكسر لأفق توقّعه، أمّا الرّمز فحضر عند "محمّد ناصر" بينما اتّكأ "الغماري" على آليّة التّناص والّذي يتطلّب جهدًا أكبر من استحضار الرّموز.

إذا أتينا إلى عتبة الإهداء سنجدها عكست جوانبًا من شعريّتهما غفلت عنها عتبة العنونة، نوجزها في:

ـ اختلاف نظام الإهداء لدى الشّاعرين، فـ"محمّد ناصر" لم يلزم نفسه بوضع إهداء لكلّ ديوان بخلاف "مصطفى الغماري"، بما يعكس مكانة العتبة الإهدائيّة لديهما، بينما كان التّقيض في إهداءات القصائد حيث اهتمّ الأوّل بإهداء كثير من قصائده، بينما نكاد لا نجد ذلك عند "الغماري"، كما أنّ إهداءات "الغماري" تمتاز بالطّول نسبيًّا مقارنة بإهداءات "محمّد ناصر" بما ينبئ بخاصيّة الاستفاضة التّعبيريّة لديه.

ـ تبدو بعضًا من إهداءات الشّاعرين بصبغة تقليديّة بآليّتي السّجع والتّجنيس، إلاّ أنّه لدى التّمعّن في آليّات الفنيّة الّتي بدا الإهداء من خلالها سنقف على آفاق شعريّة جماليّة أثبتها البحث، ولعلّ أهمّها الاستعارة بوظيفتيها

التّشخيصيّة والتّجسيديّة، بالإضافة إلى الصّور الحسّيّة، والتّناص والتّوازي وغيرها من الآليّات.

_ عكست إهداءات "محمّد ناصر" ظاهرة الانتماء الّتي تدور في فلكها شعريّته والّتي تتفرّع إلى دوائر مثل الوطنيّة والقيم الإسلاميّة والحكمة والثّورة، بينما تعكس إهداءات "الغماري" ظاهرة الرّفض الّتي تتفرّع إلى ثنائيتي (العلم/العقل-الوجدان/الحبّ) بما ينبئ بتواتر هذه الثّيمات في شعريّتهما.

_ شكّلت إهداءات "محمّد ناصر" كنصّ موازٍ قائم بذاته دون إقامة علاقات وطيدة -غالبًا- مع عتبة العنونة (الدّواوين والقصائد)، بينما كانت إهداءات "الغماري" مؤسّسة تنمّ عن فعل إبداعي واعٍ متعمّد من قبله، نظرًا للعلاقات الجماليّة القويّة الّتي تقيمها إهداءاته مع عتبة العنونة، وهو ما يُفَسّر سمات التّرميز والفنيّة العالية الّتي تميّزت بها حيث تفوّقت في هذا الجانب على إهداءات "محمّد ناصر"، الّتي على الرّغم من جماليّاتها ونسقها التّكويني العاكس لآفاق شعريّة واسعة، كانت إهداءات "الغماري" أكثر تأسيسًا لعتبة تتعالق مع العتبة العنوانيّة، وبالتّالي مع شعريّة المتن.

_ كانت الآليّات الفنيّة الواردة في إهداءات "الغماري" أكثر تلاحمًا وانسجامًا في البنية الإهدائيّة لذا جاءت -في مواضع منها- مهيكلة وفق نماذج قائمة على التّكرار العمودي والتّوازي والمقابلة والتّضاد، يؤطّرها النّمط السّردي الوصفي أو التّخاطبي، بينما لم تكن آليّات "محمّد ناصر" على الرّغم من تنوّعها وثرائها مهيكلة وفق بنية متماسكة بل اكتفت بالإحالة الجماليّة على مساحات الشّعريّة لديه.

الفصل الثّالث:

شعريّة اللّغة

المبحث الأول: جماليّات المعجم الشعري وانزياح اللّغة الشّعريّة

أوّلاً: جماليّات المعجم الشّعري

ثانيًا: جماليّات الانزياح

المبحث الثاني: جماليّات المفارقة والتّناص

أولاً: جماليّات المفارقة

ثانيًا: جماليّات التّناص

الفصل الثّالث: شعريّة اللّغة

تقوم شعريّة اللّغة في الأدب عامّة، وفي الشّعر بوجه خاصّ على بنى جماليّة تختلف من شاعر إلى آخر، فالبحث فيها يحيل على البحث في هذه البنى وإدراك تمفصلاتها وتمظهراتها، وتنتسب هذه الجدليّة إلى كون ماهيّة الشعر فاعليّة لغويّة، ترتكز على العديد من المقوّمات الإبداعيّة، ذات التّأثير المباشر على تلقّي القارئ ولذّة القراءة لديه، من ذلك تشكيل المفردات وعلاقاتها، والانزياح، والمفارقة، والتّناص وغيرها من الظّواهر الجماليّة.

لذا فالبحث في شعريّة اللّغة هو البحث في كلّ ما من شأنه أن يحيل على بنية اللّغة من علاقات ومفارقات، تسهم أساسًا في إثراء اللّغة الشعريّة، ووفق هذا التّصوّر، فإنّ أبرز الّذي يميّز اللّغة الشعريّة لدى الشاعرين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"، هو ذلك الوعي الجمالي بقيمة المفردات، والتّراكيب، والأساليب، بما تثيره من ظلال فنيّة وإبداعيّة تميّز عملهما الشّعري، هذا الوعي الّذي ينبع من خصوصيّة تجربة كلّ شاعر، والّتي تختلف أساسًا؛ على الرّغم من صدورهما من نفس المشكاة ألا وهي الاتّجاه الإسلامي.

وعليه تطرح الدّراسة هذه الإشكاليّات:

ما هي الآليّات اللّغويّة البارزة الّتي شكّلت جماليّة اللّغة الشعريّة في متن قصيدة الشّاعرين؟ كيف عكست هذه الآليّات مدلولات واتّجاهات ومحاور وثنائيّات تتعلّق بقصيدة الاتّجاه الإسلامي لديهما؟ هل أثّر التزام الشّاعرين بالاتّجاه الإسلامي على شعريّة لغة القصيدة لديهما؟

وستقوم دراسة هذا الفصل بإيضاح البنى الجماليّة، الّتي تقوم عليها شعريّة اللّغة في شعر الشّاعرين، والنّظر إلى العناصر المعجميّة في لغتهما الشعريّة، وبيان دورها في تشكيل لغة شعريّة خاصّة ومميّزة، وذلك من ناحية الحقول الدّلاليّة، واختيار المفردات الشعريّة، وآليّة الاختيار العمودي والأفقي لهذه المفردات، والبحث أيضا في ماهيّة الانزياح في اللّغة الشعريّة لدى الشاعرين من ناحية الانزياح الإسنادي والتّركيبي والدّلالي، والحديث عن جماليّات المفارقة في لغتهما الشعريّة، وختامًا بالحديث عن جماليّات التناص، وأثر هذه البنى الجماليّة في خلخلة بنية النصّ أو سلامتها ضمن جماليّات اللّغة الشعريّة لديهما.

المبحث الأوّل: جماليّات المعجم الشعري وانزياح اللّغة الشّعريّة

أوّلاً: جماليّات المعجم الشّعري

يستند كلّ شاعر إلى معجم شعريّ خاص به، تتشكّل من خلاله نظرته المتفرّدة للمفردات، نظرة تحاول خلق علاقات تركيبيّة ودلاليّة تنطوي على مكنونات الشاعر الدّاخليّة لذاته الشعريّة، والّتي تندرج عند الشاعرين ضمن الرؤية الإسلاميّة ككلّ، هذه النّظرة الّتي تصنع جانبًا مهمًّا من لغته الشعريّة، الّتي تشكّل تميّزه عن غيره إبداعيًّا.

بعيدًا عن جدليّة جمال اللفظة وقبحها في الميزان النقدي قديمًا وحديثًا، فإنّنا سننطلق في دراستنا من مبدأ أنّ الشّاعر هو الّذي يمنح للفظة ما قيمتها الجماليّة، بوضعها في سياق معيّن يمنحها جمالاً أو تكون في موقع يجعلها بسيطة خالية من كلّ إبداع، وعليه نطرح التّساؤل الآتي: كيف كان للمعجم الشّعري للشّاعرين وعلاقاته دور في تجسيد اتّجاه الشّاعرين الشّعري؟

1ـ الحقول الدّلاليّة:

تتطلّع نظريّة الحقول الدّلاليّة إلى عدّ الكلمات المتناثرة الّتي تنتظم في حقل دلاليّ واحد يجمعها، يمثّل وحدةً عامّة تجمع تحتها المفردات، الّتي تتعالق معها دلاليّا كمادّة لغويّة خامّ تمثّل حقلاً دلاليًّا، الّذي يعرّفه "أولمان": **«قطاع متكامل من المفردات المتقاربة والّتي تتطابق مع مجال معيّن من الخبرة»**[1]، فالحقل الدّلالي يرتبط أساسًا بتصوّر أو فكرة أو خبرة حياتيّة معيّنة في مجال ما، تنتظم فيه المفردات بوساطة علاقات منظّمة له، كعلاقة الجزء بالكل، والسبب بالمسبّب، والضدّ بالضدّ، وغيرها من العلاقات الّتي تشكّل الحقل الدلالي وتنظّم عناصره.

وعليه نتساءل عن أبرز الحقول الدّلاليّة المُشكّلة لشعر "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"؟ هل كان للحقول الدّلاليّة الحاضرة في شعريّتهما دور في إظهار اتّجاههما الشّعري؟

وبعد قراءة دواوين الشّاعرين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" انتهينا إلى إحصاء عدّة حقول دلاليّة بارزة، فلغتهما الشعريّة تمتاز بالثّراء والتّنوّع، بما انعكس على تعدّد الحقول الدّلاليّة في شعرهما وتنوّعها، وهذه الحقول تتلخّص في: حقل الطّبيعة، وحقل العقيدة والدّين، وحقل الثّورة والسّياسة.

أحصى البحث عدّة حقول دلاليّة تنتظم فيها مفردات قصائد الشاعرين تصل إلى إحدى عشر (11) حقلاً، تختلف بين حقول كانت حاضرة وظاهرة في شعره، وبين حقول مثّلت حضورًا محتشمًا، ولكنّنا سنقتصر على الحقول الّتي كانت أكثر تواترًا وحضورًا، وهي الحقول الثّلاث[2] المذكورة:

ـ حقل الدّين:

يمثّل الدّين الإسلامي بكلّ مصادره ومراجعه ومبادئه وأفكاره مصدرًا مهمًّا لشعر "محمد ناصر" و"الغماري"، بما جعل شعرهما يوسم بسمة الاتّجاه الإسلامي، وأدلّ برهان على ذلك حقل المفردات الّتي كانت النسبة الغالبة عليه هو حقل الدين، ومصطلح الدّين مفهوم واسع يضمّ حقولاً متفرّعة عنه، أهمّها حقلا العقيدة والعبادات، حيث تُعدّ العقيدة من أهمّ علوم الإسلام، تلخّص مفاهيم الإيمان المختلفة.

---

[1] أحمد مختار عمر، **علم الدّلالة**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط5: 1998، ص79، ويُنظر:
Stephen Ullmann, **Meaning and style (Collected papers)**, Barnes & Noble books, new york-usa, 1973, P26-27.

[2] اصطلح عليها يوسف وغليسي بتسمية (معجم الواقعيّة الإسلاميّة) والّتي تقابلها تضادًّا (الواقعيّة الاشتراكيّة)، يُنظر: يوسف وغليسي، **في ظلال النّصوص تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة**، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1: 2009، ص16.

ومفردات هذا الحقل والّتي كانت أكثر تواترًا نذكر منها: (الله، ربّي، الدّين، دعاء، العظيم، النّار، كفر، الخلد، الإيمان، العزيز، خاشعًا، المعجزات، التّقى، شاهدًا، رسول، ذكر، يهود، الوحي، المولى، شيطان، القدر، إسرائيل، الجنّة، الضّلال، يقين، الكتاب، مذهب، الخلق، حور، سجود، توحيد، آيات، سور، مسجد، راكع، نبي، المسلمين، رحمة، الجحيم، مصحف، هدى، شرع، تسبيح، النفاق، الإسلام، الجلال، قرآن، فتن، العرش، الطهر، الفجر، صلاة، الرحمن، العظيم، محراب، تضرع، أذان، حلال، فتح، خوارج، عباد، سقر، وزر، بدر، حطين، الحق، الخير، الشر، الفسق، إمام، صراط، النصر، الملائك، الخلق، عقيدة، عهد، نور).

ويضمّ مفردات الإيمان بالله تعالى، وما يتبعه من ذكر أسمائه الحسنى، كما في قوله في باب التّذلّل: (الكامل)

ربّاه إنّي خاشعًا أدعوكا * وبفيض دمعي ذلّةً أرجوكا / اغفر لعبدك زلّة عثرت به *** أنت العليم، وعلمها يكفيكا**

أنت اللّطيف وأنت وحدك قادر * فإليك وحدك خاشعا أدعوكا** [1]

تعبّر الأبيات بصدق عن إيمان الشاعر وقوّة عقيدته، وذلك بحشره لمفردات (ربّاه، خاشعًا، أدعوكا، العليم، اللّطيف، قادر)، وما يثبت ذلك تكرار عبارة (خاشعًا أدعوكا)، وتأكيد ذلك بذكر أسماء الله الحسنى مُبديًا تذلّله لخالقه بسمت المذنب العاصي.

كما يقول "مصطفى الغماري" ممهّدًا في (أرجوزة الأحزاب) في باب التّسليم: (من الرّجز)

سبحان رب خالق قهار * مقدر الأرزاق في الأقدار / وموج الظّلام في النهار *** وباعث الحياة في البوار /**

ومنعم بسنّة التكوير * وملهم العقول بالتدبير / منزل الوحي على النذير *** صراطه للفصل لا التنظير** [2]

ففي هذه الأبيات لم يكتف "الغماري" بأسماء الله الحسنى المأثورة والمتواترة، بل أضاف لها أسماء مثل (مقدّر، موجِ، مُلهم، منزّل)، وهو يدلّ على حريّة المذهب عنده بخلاف الموجود عند "محمّد ناصر"، الّذي يتقيّد في شعره بالأسماء الحسنى المأثورة، كما أنّ المناجاة الإلهيّة عند "الغماري" كما هو مُلاحظ في هذه المقطوعة تسلك سبيل التعريض واللاّمباشرة، ويتواتر ذلك في جلّ شعره بخلاف ما وجدنا عند "محمّد ناصر"، حيث تكثر عنده المناجاة الإلهيّة المباشرة اعتمادًا على أسلوب المخاطبة المباشر، كما نرى في قصيدته (وحدي مع الله): (من البسيط)

فواصل الله في عين الحبيب سمت * أرى بها جنّة بالوصل فيحاء**

سعدت باللذّة الكبرى وكم شقيت * خلائق تعبد الرحمن أصداء**

خلقت فردا وآتي الله منفردا * وحدي مع الله أتلو السين والباء**

وحدي مع الله في حزني وفي فرحي * وحدي مع الله إسعادا وإشقاء** [3]

ونلفي ذكر أسماء رسله، حيث كان اسم "محمّد" –صلّى الله عليه وسلّم– الأكثر تواترًا في شعرهما،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص109.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص43.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص38، 39.

بمرادفها "أحمد" و"محمّد"، أو بذكر صفته (نبيّ/رسول)، كما عند "محمّد ناصر" في هذين البيتين من قصيدة (في رحاب الله): (من الكامل)

خضراء يا بنت الرّسول تكاثرت من حولك الحسّاد والأعداء / قلوبهم شتّى، وتجمعهم لوأدك يا شريعة أحمد أهواء [1]

وعند "الغماري" في مطوّلة (الهجرتان) الّتي تحدّثت عن السّيرة النّبويّة: (من الكامل)

قالت قريش.. ما لسحر (محمّد) * يُغوي وجوها ما لهنّ صدورا**

أو بعدما كادوا (الرّسول) و لم يكن * لمكايد دين السماء لينصرا**

بالشعب من أم القرى منعوا القرى * عن آل (أحمد) واستذلوا معشرا!**

شيخ يرى فجر النبوءة ساطعا * في جبهة ابن أخيه.. حق ما يرى**

لم يرهب الشيخ الحصار و لم يكن * لولا (النبي) عن الحصار ليصبرا** [2]

كما يتّخذ "محمّد ناصر" من أنبياء الله قدوة وتأسّيًا في الصّبر والجلد على قضاء الله قائلاً: (من الكامل)

لي أسوة بالأنبياء الصّابرين * فعزمهم لي قدوة وسلاح / أيّوب، إبراهيم إذ وفّى ويو *** نس، كم سعدتُ بهم وهم أرواحُ / عيسى وموسى، آدم، أو صالحٌ *** نوح، ويحي إذ رمته رماحُ/ ويوسف في الجبّ أو في السجن *** إذ لبّاه رحمن فكان سراحُ/ يا من أعدت ليونس روح الحياة *** أعد لجسمي ما به أرتاحُ** [3]

هذا التكثيف لأسماء الأنبياء في هذه المقطوعة ينمّ عن عظم مصاب الشّاعر، ومحاولة مواساة نفسه بما حدث لأنبياء الله من امتحانات بما يغرس السّكينة في روحه على الرّغم ممّا يعانيه من ألم.

ومثله نجد في شعر "الغماري" في قصيدة (أمدُّ يدي...): (من الطّويل)

وعانيت ما عانى النبيّون كلمة * بزهراء من غيب يشفّ بأنداء** [4]

كما يرى أنّ جهاد الأنبياء هو جهاد حروف وكلمات، بدءً من الوحي الّذي هو كلام، ومنهم يستقي هذه الرّسالة قائلاً من قصيدة (قدر الحرف...): (من الخفيف)

إنّ جمر الحروف من شجر الوحي * ونجواه صرخة الأنبياء / قدر الحرف أن يظلّ جهادًا *** أحمديّ اللواء والكبرياء** [5]

ويخاطب القدس قائلاً في قصيدة (أجل يا قدسُ..): (من الوافر)

أجل يا قدسُ، يا صحوي ومحوي * ويا ألمًا ألوذ به ذماءا! / وطاء محمّد ومهاد عيسى *** سموت ففقت يا قدسي السّماءا! / وراقت فيك نجوى الله ذكرًا *** سبوحيًّا .. تضوّع أنبياءا!** [6]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص153.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **الهجرتان**، دار المطالب، الجزائر، ط1: 1994، ص10، 14، 15.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص395.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص126.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص105.

[6] نفسه، ص70، 71.

وألفاظ أخرى دالّة على النبوّة ومتعلّقاتها، كما في قول "محمّد ناصر" مادحًا "عليّ بن محمّد"، وجهوده في حفظ العربيّة وتكريسها في الجزائر: (من المتقارب)

نداؤك صرخة حُرٍّ أبيٍّ وصوتك، بالحقّ، صوت النّبيّ / لسان الرّسول الصّدوق الأمين تقدّس حرفًا حكاه النّبيّ[1]

يستعير الشاعر ألفاظ النّبوّة في التعبير عن عظيم فعله الّذي يمثّل دعوة الحقّ الّتي أتى بها سيّدنا محمّد –صلّى الله عليه وسلّم–.

بينما يتّكأ عليها "الغماري" ليبثّ روح الجهاد في هذه الأمّة المستكينة، حين يقول من قصيدة (شهادة): (الكامل)

وبأحمد العربيّ كنّا أمة * وبه نقاتل من يخون الدارا / فاخشع إلى أعتاب أحمد والتمس *** منه الهدى واستلهم الآثارا / وكن ابنه في الخالدين تكن به *** "نصرا" أظل زمانه فأنارا**[2]

كما نجد ألفاظ دالّة على الغيب وعوالمه المتمثّلة في عالم البرزخ والآخرة، كما يقول "محمّد ناصر": (من الكامل)

فأكاد ألمس جنّة الفردوس تحـ * ضنني، وأفياء الرّضى تسبيني / فأعبُّ سلسال الهناءة مُترعًا *** و(محمّد) بيمينه يسقيني / وأشمّ ريح المسك في عتباتها *** عَبِقًا، يضوعُ بريحه تكويني / والأهل والخلاّن في سُرر الرّضى *** والحورُ والولدان ملكُ يميني / "الرّوح والملأُ الملائك حوله" *** ورضاك، يا مولاي، خير رهين**[3]

يكاد القارئ من خلال هذا المشهد التّصويري يرى هذه المشاهد، وكأنّها حاضرة في واقعه الدنيوي، فمن خلال تعبير الشّاعر عن هذه الأجواء الإيمانيّة تجعل المتلقّي يتشوّق للقائها.

يستلهم "الغماري" رمز "الحسين" –رضي الله عنه– وتضحياته، في التّعبير عن جزاء متّبعيه الرّافضين الاضطهاد، بعدّ ذلك مصدر إلهام لهذه الأمّة من قصيدة (شهادة): (من الكامل)

حمل الفداء بنوه فانفتحت لهم * أبوابه فردوا الخلود وسلّموا**
وتفكّهوا ما شاء ربّ منعم.. * يعطي ويغدق ما يشاء ويُعظِم!**
من نُعمياتك يا إله شهادة * عزّت وعزّ بها الحسين الملهم**
هي باب حطّة فازدلف تجد الرّضا * ولعفو ربّك من ذنوبك أعظم!**[4]

كما وجدت ألفاظ دالّة على الكفر وما يدور في مداره كما في قول "محمّد ناصر": (من البسيط)

يقول ساستنا، والقول مجبنة، * «ما ارتدّ رشدي، دعوا الأفكار تغنينا**
...إن يشرب الكفر، ماذا ضرّ مورده * وإن يسبّ نبينا ليس يعنينا»**
رشدي الغواية، لا يغرركم لقبٌ * كم زخرف الإثمُ إغواءً عناوينا**
حقد الصّليب براكين وزلزلة * تثير جذوتها أمجاد حطّينا**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ديوان الخافق الصّادق)**، ص379، 380.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص70.

[3] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص35–36.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص76.

يا أمّة الوحي، بركان مواجدُنا * فزلزلي الكفر هذا الخزي يكفينا**[1]

فالأبيات تسمّي الأشياء بمسمّياتها الحقيقيّة (كفر، حقد، صليب، إثم، إغواء)، وهو ما يميّز الاتّجاه الإسلامي في شعر "محمّد ناصر".

كما يقول "الغماري" من قصيدة (كشف أسرار....): (من الكامل)

من يعش عن كلم الإله فما له * إلا الشقاء موارد ومصادر!! / من كان دون الله مصدر حبّه *** غطّى بصيرته المحيط الكافر!**

وهدته عمياء الخطوب فماله * إلا الغواية آمر أو زاجر!!**[2]

كما يقول من قصيدة (هم الآن...): (من المتقارب)

ولو نستطيع حملنا الصّليب * وما فيه –لولا التّرمّت– عاب!!/ ونجمة داود .. تُزجى لنا *** وباسم الحضارة ينمو استلاب!!/**

هو الدّرب يكفر ببائعيه! * وإن خامر الصفقة الارتياب! / وتأبى علينا الرّموز الوضاءُ *** ويرفض أن نُسترقّ الكتاب!**[3]

إذا ما أتينا إلى حقل العبادات، فنجد دلالة العبادة هي الخضوع والتّذلّل والطّاعة المطلقة للإله على سبيل التعظيم، وتضمّ الشّعائر الدّينيّة المختلفة، الّتي يقوم بها المؤمن طلبًا لرضى خالقه، ومفردات هذا الفرع تنتظم للدّلالة على:

- الخضوع لله، ويظهر في ابتهالات الشاعر "محمّد ناصر" كما يلي: (من الكامل)

ربّاه تبت إليك من ذنبي، ولُذتُ بباب عفوك يا عفوّ ويا كريم

أنا خاشع من ثقل ما أجرمت، فاغفر زلّتي، وتولّ أمري، أو أهيم[4]

لنرى ما قامت به مفردات (ربّاه، ذنبي، عفوك، خاشع، زلّتي، أمري) من تكثيف حالة الخشوع والتّضرّع الّتي تبرز في الأبيات، فبها استطاع بيان حالة التّذلّل في عبادة الخالق.

- الصّلاة وما يتبعها من (وضوء، قرآن، مصحف، فجر، آيات، سور، تسابيح، صبح، ضحى، راكع، مسجد، مئذنة، منار، جهاد، زكاة، شهيد)، كما يلي: (من الخفيف)

كيف لا تهدأ النفوس بأرض * هي للعلم قبلةٌ ومنار / وثراها مُضمّخ بصلاة *** وجهادٍ فريحها معطار**[5]

وفي موضع آخر يقول: (من الكامل)

لم تنتسب يومًا لغير محمّد * لم تستجب إلاّ لصوت أذان / وتعانقت أرواحها بصلاتها *** فصلاتها لله كالبنيان /**

وتعانقت بالهدي أفئدة المســـ * ـــاجد واعتلى يحدو بها قرآني**[6]

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص232، 233.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص139–140.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص126–127.

(4) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص116.

(5) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص232، 233.

(6) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص158، 159.

لنرى كيف طوّع الشاعر مفردات الصّلاة (أذان، صلاة، المساجد، قرآني) في تلوين المقطوعة، وجعلها تنبض بالطهر والنّقاء، الّذي تقدّمه عبادة الصّلاة، ففي كلّ ركن من أركانها سرّ سعادة وطمأنينة وراحة بال.

لكنّ الأمر عند "الغماري" أكثر تعقيدًا ممّا ألفينا عند "محمّد ناصر"، فهو يتعالق مع مباحث الرّفض والتّصوّف، حيث يقول من قصيدة (هذي المصاحف .. يا إله): (من مجزوء الكامل)

هذي المساجد تشتكي .. / هذي المصاحف .. يا إله! / ما ذنبها ..؟ / حتى تُمزّق أو تحرّق .. يا إله / ركبوا الظلام لها .. / وعاثوا في كتابك .. يا إله / في عزّ بيتك يا إله / والحاقد المسعور يسخر بالمصلّى والصّلاه![1]

كما يقول في توغّل صوفي من قصيدة (كشف أسرار....): (من الكامل)

نثّ الصلاة عبيره... فتبرجت * أنفاس ندماه... ورق الشاعر!**

وعد من القدر البهيج يؤمنا * إن أم بالأدنين وهم صاغر!**

لا نصطفي إلاه في صلواتنا * إن راح يرجم بالصلاة متاجر!!**[2]

نميّز في شعر "الغماري" في الحقل الدّيني تواتر مفردات المعجم الصّوفي، بخلاف ما هو عند "محمّد ناصر"، حيث تطغى لغة التّصوّف بمفردات (أسرار، الهوى، العشق، الوجد، صوفيّة، المدى، المضاء، مسافات، الحبّ، خضراء، جدائل، شوق، نجوى، الوصل، الضياء، الصدى)، وتتواتر كثيرًا في شعره، حتّى ليشعر القارئ بالملل من جرّاء تكرارها وحشرها كثيرا في ثنايا كلّ قصيدة، وقد كتب "الغماري" قصيدة (شوق الخلود) ليبرّر مذهبه الصّوفي قائلاً في مطلعها: (من الكامل)

قالوا التّصوّف بدعة من شرّ أخلاق الهنود / قلت التّصوّف يا فتى شوق الخلود إلى الخلود[3]

إلى آخر القصيدة حيث يستفيض في شرح مذهبه وبيان أسراره وجماليّاته.

ويقول في قصيدة (أغنية العاشق المجهول): (من الكامل)

في القلب .. أنت ضلاله وهداه * عبر المسافة .. فارحمي شكواه**

ولأنت يا صور المواجد دينه * ولأنت في مقل الهوى دنياه**

يا واهبًا والعشق بعض هباته * أبدا .. وأنفاس الرُّبى نجواه**

العاشق المجهول لم يدر الهوى * أبدا .. ولو زرعت به ليلاه**

لولاك يا حدّ الوصال ورسمه * ما شام في سحب الأسى ذكراه**[4]

ينتقل الشّاعر من مخاطبة الأنثى الّتي يخاطبها كلّ شعراء المتصوّفة، والّتي تارة يُرمز لها بـــ(ليلى)، وتارة يخاطبونها بضمير التأنيث إلى مخاطبة ومناجاة إلهه، فالأنثى المخاطبة هي سبيله إلى العشق الإلهي والوصال الدّائم.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص82.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص138-139.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص49.

[4] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص125 وما يليها.

كما يقول في قصيدة (نجوى): (من مجزوء الكامل)

نجوى تغيب وتحضر * تطوي الحنين وتنشر / لغة السرائر عبرها *** مسك يضيء وعنبر /**

والحب في خلجاتها * عن ألف ضوء يسفر / أبعاده قدسيّة *** تهب الرّمال فتزهر /**

الحب لولا الحب لم * يمطر سحاب أخضر / حبّ درجنا في مدا *** ه وفي مداه نكبر[1]**

فبالحبّ يزهر الرّمل الجاف وبه يمطر السّحاب اخضرارًا، هو فسحة تلج من خلالها ذات الشّاعر إلى فضاء رحب يستطيع أن يهرب إليه من قبح حاضره وتناقضه.

ومن أجمل ما قاله "الغماري" ضمن معجمه الصّوفي هذا البيت من قصيدة (بغداد): (من الكامل)

تتمزّق الأبعاد عبر حضورها * فحضورها لغيابها مشدود! [2]**

حيث تبرز جماليّة هذا البيت من خلال المفارقة بين الحضور والغياب، فالحضور يميل إلى الغياب على الرّغم من تناقض طبيعتهما.

ـ حقل الطّبيعة:

لمّا كان الإنسان جزءً من عناصر الطّبيعة المتفاعلة، كان رابطه بها قويًّا منذ الأزل، والشاعر إنسان مبدع تستفزّه الطّبيعة بجمالها وامتدادها وأسرارها، فهي «**انعكست أوّل ما انعكست على مرآة نفس الشّاعر، فتفاعلت معها وامتزجت بخلجاتها، ثمّ خرجت من تلك التّجربة النّفسيّة، وهي تلبس ردائها، وتحمل سماتها، وأبعادها الوجدانيّة والعاطفيّة**»[3]، فهي مصدر للتّأمّل في الجمال، ومكان يبثّ فيه الشاعر همومه، فتخفّف عنه وطأتها، فكان تواترها في شعر الشاعرين ملفتًا، بما يدلّ على غلبة النزعة الرومانسيّة على شعرهما، بما يعكس الرّوح الشفّافة عندهما، فالطّبيعة نمت وامتدّت عناصرها، ومكوّناتها في تجربة الشاعرين الفنيّة، وصارت جزءً منها، لذا شكّلت حضورًا بارزًا في شعرهما.

يقول "محمّد ناصر" في قصيدة (سحر الطبيعة) وهي أولى تجاربه الشعريّة في مرحلة الطّفولة: (من الوافر)

إليك إليك يا بنت الدّلال * أخذتِ القلب إذ حيّرت بالي / فحسنك ليس لي فيه انتقاد *** فأنّى ذاك، أو يسلوكِ سالي /**

أشمسكِ وهي ترفقنا بوجه * جميل كالخدود بحسن خال / أم أرضك في افتتان واختلاب *** بوشي أو بعري في الجبال[4]**

ويستمرّ على هذا المنوال في وصف الطّبيعة وافتتانه بها، وهو وصف متجرّد من كلّ ترميز، وهذا النّمط يتواتر كثيرًا في شعر "محمّد ناصر"، فالطّبيعة مصدر مهمّ لتجربته الشعريّة، وقد يتماهى الشّاعر مع الطّبيعة بتمثّلها

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص97.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص48.

[3] علوي الهاشمي، **ما قالته النخلة للبحر (دراسة فنيّة في شعر البحرين المعاصر 1925–1975)**، دار الحريّة للطباعة والنشر، بغداد–العراق، ط: 1981، ص60.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص25.

كما في هذا الابتهال من قصيدته (ابتهال أمام بيت الله): (من المتقارب)

أناجيك في الصرصر العاتية * وفي هدأة النّسمة السّاجيه / وعند ابتسام الضّحى وانسيا *** ب الخرير تدغدغه السّاقيه /**
وعند سكون الخلائق والليــ * ــل تسبيحه نغمة حانيه / هنا حيث تغدو الخلائق مو *** جًا تدافعُ خائفةً راجيه /**
وأبصرني قطرةً في المحيــ * ــط تقاذفها الموجة العاتيه** [1]

فنلحظ ذوبان الشاعرين في الطّبيعة ضمن ابتهالاتهما، فالتّأمّل في الطّبيعة مظهر من مظاهر الاتّصال بالله تعالى، لكونها أهمّ تمظهرات بديع خلقه وعظمته، فضمن هذا التّفاعل يستلهم الشّاعران ألفاظهما من معجم الطّبيعة، ويتّكآن عليها في بناء المشاهد، والصّور، وابتداع المعاني التقليديّة، والجديدة على حدّ سواء.

بينما يتّخذ "الغماري" مظاهر الطّبيعة رموزًا لتوجّهه الصّوفي الثّائر في قصيدة (عن الثّورة والحبّ): (من الكامل)

في الواحة السمراء .. حيث ربيعنا * غزلٌ .. وحيث دروبنا أنداء**
في الواحة السمراء يختلج الهوى * رفضًا .. كما تتوثب الصحراء**
وتذوب في الشدو الخضيل قصيدة * في عمقها .. تتمدّد السمحاء**
وتعانق السفر الطّويل حروفها * فحروفها جمر يثور وماء**
الرفض .. إنّا يا دروب حدوده * إصراره .. أبعاده السّمراء**
غده على لهب الصمود وورده * لا الرّمل يثنيه .. ولا الظلماء**
في الواحة السمراء أنت كتابنا * خضلا .. وأنت ضفافنا الخضراء** [2]

فهي صور من الطّبيعة اتّخذها الشّاعر رموزًا (الواحة، السمراء، أنداء، الصحراء، الشدو، جمر، ماء، لهب، ورد، الرمل، الظلماء، ضفافنا، الخضراء) يخفي كلّ عنصر دلالة في ذات الشّاعر، فشاعريّته تتّخذ من الطّبيعة موردًا لها بكلّ مفرداتها وعناصرها، ومنها يؤلّف صوره البديعة وموسيقاه، وبواسطتها تنسجم وتتآلف لغته الفنيّة، فبنية المقطوعة تتّكئ وتتأسّس من خلال هذه المفردات، الّتي يمتزج فيها الحبّ الإلهي بالرّفض بالثورة بالالتزام بما رسمه.

ومن عناصر الطّبيعة الّتي تواترت كثيرًا هي الأرض فهي عنصر مهمّ من عناصرها، وتندرج ضمن حقل الأرض ألفاظًا كثيرة، نذكر منها (تراب، الصخر، التّلال، الجبال، حديد، ثرى، أحجار، طريق، الطود، سهل، الوهاد، ربوع، الرّمل، الصحراء، كثبان، روابي، البطاح، القفر، الجحور، الحفر، طين، الفيافي، الغبار، الحصى، شواطئ، رواسي...)، ويتّكئ الشاعر بوصف الأرض ملاذًا معلنًا انتمائه إليها، يقول "محمّد ناصر": (من الكامل)

الله يا أرضًا هويتُ ترابها * أدبًا مصفّى كالنّسيم سرى فحن**
ضَمِّخْ ثراها بالإخاء محمّدٍ * يًّا عندما تُدعى إلى يوم العلن**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص344.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص43-44.

الوارف السّاجي يُظلُّ إخاءنا * في الله كما سرنا على أرض الحَزَنْ**[1]

وبخلاف "محمّد ناصر" نجد أنّ "الغماري" يتواتر في شعره عنصرا الطّبيعة (النار، الورد)، فترد بشكل مكرّر يكاد يكون فجًّا في شعره، كما في قصيدة (نجوى العشق والنّار): (من الوافر)

أحبائي .. على أبعادكم .. تنثال أحزان * ومن بوح الحنين بمقلتي .. تمتد نيران**

ونجوى بقربكم ورد على جرحي وريحان * يموت الحزن حين يضيء وجه الدرب إيمان**

وتجري الريح .. لن نعنو، وإن تنهل إعصارا * ومهما التف رعب الليل قضبانا وأسوارا**

سنمطر في مداه الأحمرين الورد والنارا * وتوقظ نخوة الآباء ملحمة وثوّارا** [2]

فالنّار هي نار العشق ونار الثّورة ونار الألم، والورد هو رمز القرب والحبّ والسّكينة.

أمّا في قصيدة (شهادة) فتتحرّر قليلا من رمزيّتها المكثّفة حيث يقول: (من الكامل)

مدد على أمد يقلّ النارا * ودم يضيء لعاشقيه منارا**

قيل الشّهادة فقلت ورد من دم * ودم ينثّ لهيبه الأزهارا**[3]

كما تغدو الأرض رمزًا وطنيًّا يتنامى ليصبح موقفًا قوميًّا لقضايا الأمّة الجريحة، والّتي تصبح الأرض من خلالها قضيّة يدُافع عنها وعن حقوقها، كما يقول في قصيدة (لن تسقط يايتسي) على لسان المسلم فيها: (من الطّويل)

يحاصرني موت، وجوع، وغربة... * بأرضي، فما هي منجاتي؟ وما هي حيلتي؟**

ويُسلب منّي العرض، والمال، والثّرى * وليس لهم غير الدّعاء بخفية**

سلوا الأرض تنبيكم مقابر صبية * لكم ذبحوا ذبح النعاج بقسوة**

لحافي سماء الله، والصخر مرقدي * فبيتي مدفون، وأهلي وجيرتي** [4]

ويقول الغماري في قصيدة (براءة): (من الخفيف)

أنتِ أرض الجهاد –مذ كنت لا كا * ن مُريبون حاملوا أشلاء**

أنتِ أرض الجهاد، إن قيل (عادٍ) * أورق الجرح قبل يوم اللّقاء!**

شأنك المجد فاشربي من فرات * الشمس .. لا تشربي من الأقذاء!**[5]

تشكّل الأرض في المقطعين حقلاً دلاليًّا تنتمي إليه مفردات (أرضي، الأرض، الثّرى، الصخر، مرقدي)، كما يتّكئ على مفردات أخرى توثّق الانتماء الكبير للأرض (الجهاد، أشلاء، المجد ...)، فانتماء المكافح لأرضه دافع أزليّ لحركته النّضاليّة، وتحرير الأرض مُنْيَة المجاهد، وعليها ولأجلها يستشهد الشهيد، الّذي يضمّخ دمه ثراها

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص366، 367.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص153، 154.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص59، 60.

(4) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص297، 298، 300.

(5) مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص34.

ويرويها، فتزهر استقلالاً وحرّيّة.

وكثيرًا ما يبدو "الغماري" منطويًا على ذاته، لائذًا بخياله عن مرارة الواقع، فيتوحّد مع الكون والطّبيعة بوساطة الخيال والوحدة، كما يقول في قصيدة (ليدع ناديه): (من البسيط)

ويلي .. ويرحل قلبي في مآسيه * الشمس تنشره والليل يطويه/ مسافر .. زاده أشلاء زفرته *** وباقة تتلاشى في أمانيه/**
ويلي .. وقد أجهشت آيّامه ألما * وأفرعت بالأسى أهداب واديه/ لا شوق حاضره يندى فيسعده * وليس يورق بالآمال ماضيه/
ولا ربيع الهوى يخضلّ في غده * ولا طيور الضّحى تدنو .. تحيّيه**
أمواجك الزرق يا ظلماء مثقله * بألف أفعى عصوف في شواطيه [1]**

فمفردات (الشّمس، اللّيل، واديه، طيور، الضّحى، أمواجك، الزرق، ظلماء، أفعى، شواطيه) تعكس رغبة دفينة في الانفصال عن الواقع المتردّي، وبناء نظرةٍ مستقبليّة بعيدًا عنه، بالتّوحّد مع الذّات الشّاعرة، لكنّها وحدة تتسلّل إليها مكوّنات الطبيعة، لتنتقل إلى وحدة تناجي الواقع المتردّي في شبه يأس من تغيّر الحال.

ولأنّ الرؤية الشعريّة تنبثق أحيانًا من خلال الذكرى بكونها رافدًا لها، فهي تظهر من خلال الطّبيعة وعناصرها، كما يبدو في هذه الأبيات لـــ "محمّد ناصر": (من الخفيف)

حدّثاني عن حسنها إنّ نفسي * ودّعت في رحابها وقت أنسي**
ذكريات مع الطّفولة فيها * حركّت بالحنين شعري ونفسي**
حدّثاني عن كلّ ذرّة رمل * بحماها وكلّ درج، وكرسي**
عن نخيلاتها تسامت إباءً * تبتغي في السّماء قُبلة شمس [2]**

في حين إذا لاحظنا شعر "الغماري" نجد غياب الذكريات عنه، كأنّ الشاعر منفصل عن ماضيه، وعن ذاته الشخصيّة، فلا همّ له سوى الثّورة الخضراء في مواجهة نار الظلم والطّغيان، والورود ودماء المقاومة والتّضحية، في مواجهة رماد الاغتراب والانفصال عن الواقع المظلم.

كما جاء حقل النّبات بمفرداته: (نخيل، الزهر، سدر، أوراق، أشجار، ورود، الروض، الغابة، الزيتون، الرمّان، شوك، غصن، نبت، ثمر، التين، الكروم، عشب، غرس، عود، العنب، حقل، صفصافة، قمح، رطب، جنى، دوحة، واحة، برعم، ثمار..إلخ)، ليعبّر عند "محمّد ناصر" عن الذكريات، والجمال، والحبّ، والفرح، في مثل هذا المقطع الّذي يعبّر عن فرحة النصر: (من الرّمل)

في جنان البرتقال، العطر يسري في المذاق / التقى التفّاح والخوخ طويلاً في عناق / وانحنى الزيتون بالسلم يحيي في اشتياق/
وتثنّى القمح نشوانًا لألحان السّواقي / وتجلّى الورد ميّاسًا لأفراح التّلاقي / يكرم الفلاّح بالنصر أتى بعد فراق [3]

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص53-54.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص49.

[3] نفسه، ص62.

نلحظ اجتماع مفردات النّبات في المقطوعة لتعبّر عن الفرحة الكبرى بالنصر، الّذي من عظمته استنطق الشّاعر هذه الألفاظ لتشاركه فرحته الكبرى.

وكما في قوله مخاطبًا شيخه "عدّون": (من الكامل) **والنخلة الفيحاء غرسك والدي ووقار صوتك لم يزل في مسمعيّة** [1]

كما يقول متّخذا ألفاظ النبات رموزًا: (من الرّمل) **نحن كالأشجار نسخو بثمار ثمّ لا نسأل شكر من شكرْ** [2]

أو ليعبّر عن القسوة باستعمال الشوك والأشواك رمزًا لها: (مجزوء المتقارب) **أنا من شوكك يا وردتي الكفّ خضيبه** [3]

وأيضًا: (من المتقارب) **وتبْسمُ وردًا فتيّ المنى *** وتكتم أشواكه الدّاميه** [4]

وقد كانت لفظتا (النخيل والورود) أكثر تواترًا في شعر "محمّد ناصر"؛ فالنخيل رمزًا يربطه بانتمائه وذكرياته، كما أنّه رمز للأصالة والتّشبّث بقيمه وحضارته، والورود كانت غالبًا رمزًا للجمال والحبّ.

بينما نجد أنّ هذه المفردات عند "الغماري" تأتي بدلالات رمزيّة قد تكون مناقضة أحيانًا لطبيعتها الدّلاليّة، كما في قصيدة (تساؤل): (من المتقارب)

وأكبر فيه مواسم عشق * (جدائل عطر) .. رُؤى (ياسمينا)! / وعيناك يا (واحة) من ظلال *** تضيء المسافات للسّالكينا! / عن الصخر .. عن مزعة مُرّة *** تخال المعاناة (شوكًا) وطينا! / وعود .. ولكنها من رمادٍ ! *** و(ورد) .. ولكنّه من مُدى! / تخال به (واحةً) في الهجير *** وأبعد به أن يكون النّدى !**[5]

فالورد على الرّغم من جماله يصبح سرابًا، والواحة الّتي هي رمز النّسيم العليل، والهواء اللّطيف، والنّدى البارد، تصبح هجيرًا، فرموز الطّبيعة تتحوّل إلى سراب يلاحقه هوى الشّاعر دون أن يصل إليه.

وفي قصيدة (أصون الهوى) تتّخذ الأبيات عناصر النّبات (ورد، نسرين، واحة، الرّياحين) مظهرًا لإظهار عشق الشّاعر الصّوفي: (من الطّويل)

أصون الهوى رمزًا على سفر الهوى * وملءُ يدي (وردٌ) يشِفُّ و(نَسْرِينُ)!**
أصون الهوى. أفديكِ يا (واحة) الهوى * بنفسي. وهانتْ في رضاك القرابينُ!**
أصون الهوى من عالم يحمل الهوى * سرابًا .. فتذوى في يديه الرّياحينُ!**[6]

ويرد حقل الحيوان ثريًّا بمفردات كثيرة منها (الطير، حمام، الفراشة، القرد، الكلاب، الفأر، الأسد، الذئب، كواسر، الأغنام، النمل، الغزال، قطط، الخنازير، ضبع، تماسيح، غراب، البقر، الجرذ، الجراد، العنكبوت، النسور،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص399.

[2] نفسه، ص375.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص375.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص192.

[5] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص107 وما يليها.

[6] نفسه، ص39، 42.

النعام، عقاب، الجمال، الحوت، ضفادع، العتاق، أفراس، أرانب، خرفان، شياه...إلخ)، وقد كان لفظ (الذئب) في شعر "محمّد ناصر" الأكثر تواترًا، ويليه لفظ (الأسد)، ثمّ (الخراف)، حيث استثمر الشاعر الطاقة الرمزيّة لأسماء الحيوانات، بما تحمله من صفات ودلالات في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وليس أدلّ على ذلك أفضل من هذا المقطع من قصيدة (الحمام المقفوص) الّذي يشكو فيه الظّلم: (من المتقارب)

ويا غربة اللّحن في دمنة * غراباتيها نسوة باكيه / ويا ويح دنيا بها نرتجي *** ذئابًا بأثوابها الزّاهيه /**

وحارسنا ثعلب ناسك * وناسكنا ماكر داهيه / وناهقنا بلبل صادح *** وصادحنا بومة عاويه /**

وأرواحنا دوسيهات عليـــ * ـــها نسيج العناكب في زاويه / وأسمع صوتك لحن حنا *** ن، برغم ذئاب الخنى العاويه**[1]

فيعبّر عن عبثيّة ما يقع وانقلاب الموازين بتحوّل الذّئاب لرمز الجمال، والثعلب الماكر إلى ناسك زاهد، والبلبل الصادح إلى بومة عاوية، بما يدلّ على عميق الغضب الّذي يطفح من الأبيات.

ومثله في شعر "الغماري" يتّخذ الحيوانات رموزًا للتّعبير عن الصّفات، وإذا كان مجيء الحيوانات في شعر "محمّد ناصر" رموزًا للصّفات الإيجابيّة والسّلبيّة معًا، فإنّها عند "الغماري" تتواتر رموز الحيوانات الّتي تعبّر عن الصّفات السّلبية بشكل غالب كما في قصيدة (أغنية للحزن والجهاد): (من مجزوء الرّمل)

تأخذ البوم على أهدابها شكل السّعالي! / تعشق البومة فيها صوت حفّار البيوتْ! / يتمطّى عنكبوت! / ما وراء الموج إلاّ يبس يحلم بالأفعى / ويروى بالفحيح / يا شباب .. / أسرجوا الخيل وشُدّوا[2]

فالقارئ في هذه المقطوعة يلاحق المعاني دون أن يمسك بها في تكثيف رمزي؛ فالبوم رمز الشؤم يصبح فاعلاً فيها، والعنكبوت رمز فساد الرّأي يتمطّى آخذا راحته، بينمما تصبح الأفعى رمز الخداع القاتل حلمًا يروي فحيحُها يبس قلوبنا، في ظلّ هذا الواقع المُتردّي ينادي الشّاعر شباب الأمّة لتسرج خيل الجهاد.

وفي قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف)

وإذا مُترف من الفجر تغزو * هُ غرابيب مدّها المُغربونا / وإذا ألف بلبل يأكل الصّمـــ *** تُ أغاريدها فتدمى لحونا** [3]

أصبح صوت البلبل رمز الجمال والفرح، أكل الصمت المرّ ألحانه وتحوّل تغريده إلى بكاء دامي.

ويأتي رمز (الأفعى) في مقدّمة ترتيب رموز الحيوانات عند الغماري، ثمّ يليه (البوم)، (الطير)، (الغراب)، (الثعلب)، وأخيرًا (الذّئب)، إلى جانب أسماء حيوانات أخرى لم يكن وجودها متواترًا مثل: (الأسد/الليث، الصقر، العنكبوت، الفهود ...).

ـ حقل الثّورة والسّياسة:

يعتبر الاتّجاه الإسلامي الثوري الرّافض من أبرز الاتّجاهات المعاصرة، نظرًا لما مرّت به الأمّة العربيّة المسلمة،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص189، 193.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص134 وما يليها.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص92.

لذا برزت مفردات هذا الحقل والّتي ضمّت ميادين: (الحرب، الثورة، السياسة، العروبة، الجهاد)، والّذي كان ثريًّا بمفردات متنوّعة نذكر منها (حرب، غارة، سلام، مدافع، الشعوب، القيود، السيف، السلاح، شعب، العروبة، بلاد، وطن، البطولة، المجازر، معقل، النصر، الأهالي، ذخيرة، جند، ثورة، دم، ثأر، الشهيد، الرصاص، المقابر، حصن، السجن، أهالي، مجرم، صفوف، الحدود، ميدان، رشاش، قنابل، دخيل، قومي، وحدتنا، الصهاينة، الأعداء، النضال، الثائرين، الكفاح، الجهاد، إسرائيل، الكفاح، دبّابة، الانتقام، جيش، الغرب، الأمن، خائن، الحكم، وعود، الحواجز، بأس، راية، قتال..إلخ)، ونجد أنّ ألفاظ مثل (النصر، السلم، الثورة، الأمن، الثورة، الجهاد، الغرب، شعب) أكثر تواترًا في هذا الحقل، يقول "محمّد ناصر" في قصيدة (سلاحنا وسلاحهم): (الخفيف)

فدعوا الزّمر والغنا ليس يُنجي، فصفير الرّصاص أحلى نشيد / واعملوا دون ضجّة ورُغاء، إنّ في الصّمت نُصرةً للجنود /
حبّذ المدفع الفصيح خطيبًا، من رُبى القدس في ظهور اليهود / حكّموه فليس في مجلس الأمن سوى الختل وانتفاض العهود[1]

تتميّز جلّ المقطوعات الّتي تحتوي ألفاظ هذا الحقل بالشدّة والغضب وصدق العاطفة، لكونها نابعة من رفض صادق للأحداث الأليمة الّتي يعيشها العالم العربي ككلّ، ففي هذه الأبيات يأمر الشاعر بالصّمت والسماح لصوت الرّصاص، والمدافع بالكلام لعدم جدوى الكلام، وأحكام مجلس الأمن الواهية والمخادعة.

وإذا أتينا إلى "الغماري" نجد أنّ مفردات هذا الحقل كانت طاغية على جلّ شعره، فهي تلي مفردات حقل الطّبيعة من حيث التّواتر، ليأتي بعدها مفردات حقل التّصوّف، ومن مفردات هذا الحقل الّتي شكّلت انزياحًا حضوريّا في شعر الغماري، نذكر بالتّرتيب (الرّفض، الثّورة، الجهاد، الدم، الجرح، السيف، اليهود، الغربة، الشهيد، الحقد، الشعوب، مرثية، الناعي، الوطن، الحرّ، كرامة، أشلاء، الغرب، الغدر، الضمير، ملاحم، النصر، القيد، السلم، الطاغوت، الحاكم، القاتلين، العدو... إلخ).

ويفصح الغماري عن نزعته الرّافضة من خلال هذه الأبيات حين يقول من قصيدة (عين اليقين): (مجزوء الكامل)

ما كنت إلاّ شاعرًا يدمى على شفتي قصيدي / وأرى ملامح أمّتي تنفى وصوتي في القيود / وأرى احتراقي في الشّمال أرى الجنوب بلا حدود / والقدس تورق بالجراح وإن سكبن على الجليد / يا قدس ثوري بالجهاد فما صباحك بالبعيد / ما الاجتهاد سوى الجهاد يثور بالألم المريد / عين اليقين الموت في عز الشهادة والشهيد [2]

ويقول في قصيدة (فتوى الزّمان) مخاطبًا حكّام الدّول العربيّة الّذين باعوا أوطانهم بأبخس الأثمان: (من البسيط)

باعتك يا نيل بالدّولار واقتنعت * أنّ المروءة حزب ولا حرب!**
كم كنت يا نيل والتّاريخ ملحمة * سيفًا تمازج فيه النّور واللّهب!**
دم الشّهادة ثارات مدمّرة * إذا تألّهت الأقزام والرّتب**
لا لن تنام جراح كلّها نقم * وليس يهدأ جيل كلّه غضب**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص98.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص91-92.

وا أحمداه .. مسافات الجهاد على * زماننا حاصرتها الرّوم والنّوب**

وا أحمداه وهذا العصر يعصرنا * وخنجر الغدر في أوطاننا كلب!** [1]

كما ينتقد الجيوش العربيّة الّتي لا توجّه سلاحها للعدوّ الحقيقي وإنّما هي صنيعة أنظمة فاسدة حين يقول في قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

صُنعت على عين النظام جيوشه * من عسكر لجب يُشد بعسكر!**

اعرض سلاحك يا جبان فإنّما * خُلق السّلاح لحيدر ولعنتر!**

اضرب به رأس الشعوب وعاطه * دم كلّ حرّ وامتشق وتصدّر!** [2]

كما يخاطب الحاكمين في قصيدة (حطّم القيد) معاتبًا ومنكرًا: (من الخفيف)

أيّها الحاكمون ديست على أعـــ * تابكم أمّةٌ السّنا والخلود! / أيّ شأو قطعتم فرأيتم *** آية السلم في يدي "نمرود" /**

وصددتم عن الجهاد، وأنّى * يتأتّى الجهاد للرّعديد! / لعن الشعب خطوكم وهو خطو *** لم يكن بالرّشيد أو بالسّديد! /**

كلّ أحزابكم تواري خطايا * كم وتبدي عن مبدئ ومعيد!** [3]

ويصف تخاذل الحُكّام وسعيهم للسلم المُذلّ في قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف)

إنّ سلما أراده الغرب أن تر * ضى بما يحكمون أو يمحكونا / لعب الغرب بالعقول فهل إلاّ *** هواه يدينه الغاوونا /**

مورد الذلّ ما أجلّ على سلـــ * م ترى في قتاده الياسمينا** [4]

ويصف حال الأمّة الجريحة في قصيدة (الحقّ والسيف): (من الكامل)

واستيأسوا منّا فجُنّ جنونهم * فينا ،، فهل إلاّ دماء تُسكب! / وتفنّنوا في قهرنا، فمُحاصر *** ومُشرّد ومُقتّل ومُصلّب! /**

ومُقاتل ضاقت عليه سبيله * يبدو فيُؤخذ أو يكِنّ فيُطلب / ومُقاتل كلف بكلّ خطيئة *** يودي بأشواق النبي ،، ويثرب**[5]

ففي هذه النّماذج يبدو غضب الشّاعر المتفجّر، متأثّرا بما تمرّ به الأمّة الإسلاميّة من أحداث دامية، جعلت من تواتر مفردات هذا الحقل متنفّسًا لغضبه.

2ـــ شعريّة المفردات:

كثيرًا ما يجد الشّاعر صعوبةً في اختيار مفردات قصائده، والّتي تخضع في ذلك لنُظُمٍ خاصّة، فليست عمليّة الاختيار سهلةً وميسّرة للجميع، وهنا تبرز شاعريّة وموهبة كلّ شاعر في هذا المبحث الدّقيق؛ إذ تواجهه ضرورة التّوافق بين ألفاظه والدّلالات الّتي يرمي إليها، فهذه العمليّة لا تخضع للصّدفة والتلقائيّة، بل وجب على الشّاعر معالجتها بدقّة فينتقي من الألفاظ ما يتواءم مع المعنى الدّفين الّذي يقصده، فتكون كلّ كلمة في مكانها وسياقها

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص121 وما يليها.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص30.

[3] نفسه، ص52 وما يليها.

[4] نفسه، ص89.

[5] نفسه، ص111-112.

الّذي يجعل القارئ يتلقّاها بفهم صحيح وتذوّق شعري.

وانطلاقًا من هذه الإشكاليّة، يكون بإمكان القارئ ذو الذّائقة السّليمة والمبدعة، أن يحكم على اختيار الشّاعر لكلماته ضمن سياق الأبيات، وذلك تبعًا لموقع اللفظة، وعلاقاتها الخاصّة، والعامّة ضمن التّركيب الشعري، ذلك أنّ –كما يقول النّاقد "محمّد صابر عبيد"– **«مهارة انتقاء المفردة الشّعريّة على مستوى (الدّال) قضيّة في غاية الأهميّة والخطورة في رسم السّياسة الشّعريّة الّتي تعكس شخصيّة الشّاعر اللّغويّة، وتكشف عن درجة حساسيّته ووعيه في تحديد قيمة هذا الانتقاء ودوره في حسم نجاح التّشكيل الشّعري؛ إذ إنّ وعي قيمة المفردة الواحدة شعريًّا يمثّل إدراكًا شعريًّا أصيلاً لحاجة التّجربة الشّعريّة في كلّ قصيدة إلى نوع معيّن منتخب من المفردات الشّعريّة»**[1]، هذا الفهم الدّقيق لهذه العمليّة، يتعلّق بما يُسمّى بالاختيار الأفقي والعمودي للمفردات، وهو مفهوم يقوم على وجود مفردة تمثّل قمّة الاختيار الدّلالي ضمن البدائل المعجميّة الممكنة، والّتي تتناسب مع السّياق الدّلالي والجمالي للعبارة الشعريّة، والسّياق الدّلالي هو الّذي يحكم غالبًا، ذلك أنّه قد تكون مفردة متوافقة في بعض السّياقات مع التّركيب الّذي ترد فيه، لكنّها في سياقات مغايرة تنتفي هذه الأفضليّة، ويكون غيرها من الألفاظ أنسب والعكس صحيح.

لذا نتساءل كيف بدت هذه العمليّة في لغة الشّاعرين؟ هل عكس توظيفها فنيّة بارزة في شعرهما؟ ما هي الموضوعات الشّعريّة المرتبطة بخصوصيّة هذه الآليّة؟ كيف دلّ توظيفها على خصوصيّة اتّجاههما الشّعري؟

ولدى استقرائنا لشعر "محمّد ناصر" نجد وجودًا ظاهرًا لهذه الإمكانيّة، فلا تخلو قصيدة منها، بيد أنّها تتفاوت في درجتها الإبداعيّة الإدهاشيّة، فهناك ما هو بارزٌ يلحظه القارئ، وفي مواضع كثيرًا تستوجب الوقوف طويلاً أمامها لاكتشافها، وذلك تبعًا لطاقتها الشعريّة، كما أنّ هذه الإمكانيّة تبرز بشكل أكبر في تلك القصائد الّتي تبتعد عن المناسباتيّة، والّتي تكون نتاجًا لغضب متفجّر أو لعاطفة جيّاشة، حيث يمكننا تبعًا لذلك اكتشاف هذا الفرق في كتابة القصائد، وسنكتفي في عرضنا للنّماذج بتلك الّتي رأينا فيها شاعريّة متفرّدة، وقد لاحظنا أنّ جلّ شعريّة المفردات في قصائد "ناصر" تمّت وفق محور الاختيار الأفقي، بينما تراجعت نسبة محور الاختيار العمودي، ربّما يدلّ ذلك على ثراء المعجم الشعري للشّاعر وتنوّعه بأن جعله يستبدل مفردة بمفردة من جذر معجمي آخر.

ـ محور الاختيار الأفقي:

وهو أن ينتقي الشاعر مفردة تتفوّق عن غيرها من البدائل المعجميّة الّتي تنتمي لجذر معجمي مختلف، يقول "محمّد ناصر" واصفا أساه في رحلته إلى الحدود بين مصر وغزّة: (من الكامل)

---

[1] محمّد صابر عبيد، **الفضاء الشّعري الأدونيسي (سيمياء الدّال وابتكار مفاتيح المعنى)**، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق–سوريا، ط1: 2012، ص165.

كم هزّها بالرّعب إسرائيل (يلتقم) العيال / وأنا هنا في الوحدة الصمّاء، أجهل ما المآل / ربّاه هل سأموت (نسيًّا) بين كثبان الرّمال / لا لن تموت، ومن يديك (سيحتسي) الأنذالُ أكواب الأجل[1]

فمفردة (يلتقم) كانت أنسب من غيرها من البدائل المعجميّة من مثل (يلتهم، يبتلع، يلتقط، يأكل، ينقضّ، يصطاد ...) لكنّ فعل الالتقام يضمّ إلى جانب الأكل سرعته، فالالتقام يحمل معنى المبالغة، وعلى أساس علاقته بما قبله في مفردتي (الرّعب) و(إسرائيل)، فالشّاعر صوّر الصّهاينة وحشًا يبتلع بسرعة جنود المقاومة في محور الممانعة، فكان فعل (يلتقم) أنسب لهذا السياق التعبيري من غيره، وهي من أكثر الكلمات توفيقًا في الاختيار الأفقي، كما تطالعنا مفردة (نسيًّا)، وهو «**الشيء الحقير الّذي لا يُعبأ به، أو الشيء المتروك حتّى يُنسى، وهو أيضًا اللّبن المخلوط بالماء**»[2]، في محور الاختيار الأفقي، والّتي جاءت بديلاً عن مفردات، من نحو (حقير، متروك، ذليل، وحيد..)، ذلك أوّلاً لما تحمله هذه اللفظة من صيغة مبالغة وشدّة، وثانيًا لخلفيّتها القرآنيّة، فهي وردت في سياق مشابه لحالة الشّاعر، عندما كانت سيّدتنا مريم وحيدة تائهة منبوذة تحت ظلّ شجرة، في قوله تعالى: «**يا ليتني متّ قبل هذا وكنت نسيا منسيًّا**» [مريم، 23]، فكأنّها تمنّت أن تكون مثل هذا اللّبن المخلوط في انحطاط قدره، كما أنّ كلمة (نسيًّا) من ناحية شرف اللّفظ تعتبر الأنسب من نظيراتها، وتلحق هذين المفردتين مفردة أخرى مثّلت دلالةً مغايرة، وهي مفردة (سيحتسي) الّتي جاءت بديلاً عن (يشرب، يرتشف، يتناول)، فهي تحمل معاني المفردات البديلة لكنّها تختلف عنها في كيفيّتها، فالاحتساء قرين بالتّلذّذ في الشرب والارتشاف، أي شربه وارتشفه شيئًا فشيئًا، وجرعةً بعد جرعة، فهذا العدوّ النذل سيذوق الموت من يد المجاهدين مرّات ومرّات لا مرّة واحدة، فعذابه لن ينتهي دفعة واحدة، بل سيتجرّعه حتّى يشتهي الموت ولا يدركه.

كما يقول في قصيدة (لن تسقط "يايتسي" وفيها مئذنة!): (من الطّويل)

وأدفن في الأعماق صرخة (مُوجَعٍ) * فليس لصرخاتي مجيب بنصرة**
وأقبض جمر الجوع والحزن و(الضّنى) * وأحفر قبري كل يوم وليلة**
يبيت لهولي الليل سهران (راعفًا) * وقد نام عنّي في (المخادع) إخوتي**[3]

في بداية المقطوعة نجد مفردة (مُوجَعٍ) بديلاً عن: (حزين، متألّم، متعب، مثخن)، فكان الوجع قمّة الاختيار الدّلالي أفقيًّا لكون الوجع هو الأبلغ والأشدّ، وهي الأنسب لسياق العبارة الشعريّة لمجيء مفردة (الأعماق) قبلها، فالوجع محلّه باطن الإنسان، هو التّألّم في صمت، لذا قال بعدها (فليس لصرخاتي مجيب بنصرة)، لكونه أيقن بعبثيّة الصّراخ غير المجدي، فهي صرخة دفينة محلّها القلب المثخن بالجراح، كما جاءت (الضّنى) بديلاً

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص69-70.

[2] يوسف أبو الحجّاج البلوي، **ألف باء في أنواع الآداب وفنون المحاضرات واللّغة**، ج2، تح: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2009م، ص302.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص296.

عن (التّعب، الضّعف، المرض، السّقم، الهلاك)، فالضّنى يمثّل شدّة هاته البدائل المعجميّة، فاختارها الشّاعر للتعبير عن حجم المعاناة تلخّص (الجوع والحزن والمرض والتعب)، فهو تعب مُهْلِكٌ، ثمّ لتأتي (راعفًا) كمفردة غريبة تستوقف القارئ ليتساءل عن علاقة سهر اللّيل براعف، وتحمل في اللّغة دلالات مختلفة، منها ما ورد في (لسان العرب): **«والرّواعف: الرّماح، صفة غالبة أيضًا، إمّا لتقدّمها للطعن، وإمّا لسيلان الدم منها»**[1]، لذا يمكننا تصوّر أنّها أتت بديلاً عن (نازف، السّائل، المتقاطر...)، فنسب حاله النازفة دمًا إلى اللّيل بغية مؤازرته في محنته، فاللّيل تأثّر لحاله بينما إخوته المسلمين ينامون في (المخادع)، هذه الأخيرة الّتي أتت بديلاً لـــ(السّرير)، وقد لاحظنا من خلال استقرائنا لشعر "ناصر" ورودها في أربعة (4 مواضع) بهذا اللّفظ، وهو ما يدعونا لكشف سرّ هذا الاختيار المعجمي، وإذا علمنا أنّ دلالة المخدع لغةً هي **«بيت في بيت»**[2]، فهو يحمل معنى التّداخل والمواراة، فالمخدع يحمل إضافة إلى دلالة النوم في سرير، دلالة الخداع والوهم، ففوق هذا المخدع يستسلم الإنسان لرغباته وشهواته، ويوهمه بما هو غير كائن أو صحيح، هذه الدّلالة تُتداوَلُ في الكثير من الأعمال الأدبية –الرّوائيّة بشكل خاص–، فكأنّ حال المسلمين والموطن الإسلامي كلّه عبارة عن مخدع كبير، يتوارون فيه هربًا من رجولتهم الّتي تجعلهم يحسّون ويساندون ما يعانيه إخوانهم من مجازر ومآسٍ.

إذا أتينا لشعر "مصطفى الغماري" سنجد أنّ تواجد هذه الآليّة مختلفًا عمّا وجدناه في شعر "محمّد ناصر"، ربّما يعود لإغراق لغة "الغماري" في الرمزيّة المكثّفة، الّتي جعلتها لا تظهر بشكل واضح، كما يعود ذلك لسمة التّكرار الّتي تغلب على شعر "الغماري"، حيث نجد القصائد على الرّغم من طولها وغزارتها تتكرّر فيها المعاني والمفردات، وهو ما يميّز شعر الغماري ككلّ، على أنّنا وقفنا على بعض المواضع الّتي برز فيها الاختيار الأفقي بوضوح، من ذلك في قصيدة (لبنان الرّافض): (من البسيط)

ماذا جرى؟ فـــ (حمى) الجولان (مُغتصب) * والرّيح (تركض) في لبنان .. تنفجر**
تحتلّه أثرا .. (تُدمى) ملامحه * وكان (يورق) في أبعاده الأثر**[3]

فبداية من عنوان القصيدة (لبنان الرّافض) وقع الاختيار الأفقي في كلمة (الرّافض) بدل (الثّائر، الغاضب، المجاهد، المكافح)، فعلى الرّغم من البعد الإسلامي المتواتر لمفردة (المجاهد)، إلاّ أنّ "الغماري" انحاز لهذه المفردة (الرّافض)، لنكتشف أنّ هذا الانحياز إنّما يكشف عن اتّجاه متأصّل في اتّجاه "الغماري" الشّعري، فهو شعر ذو اتّجاه إسلامي ثائر ورافض كرّس له جلّ شعره، لذا كان عنونة القصيدة بهذه المفردة بمثابة إعلان عن اتّجاه الشّاعر، كما أنّ هذه المفردة تمثّل قمّة السلّم الدّلالي ضمن المفردات المذكورة، فبالإضافة إلى دلالة الثّورة والغضب

---

[1] محمّد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، ج19، تح: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة–مصر، (د.ت.ط)، (مادّة رعف)، ص1672.
[2] هبة الله بن علي بن الشجري، **ما اتّفق لفظه واختلف معناه**، تح: عطيّة رزق، دار المناهل، بيروت–لبنان، ط1: 1992م، ص225.
[3] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص9.

يُضاف إليها دلالة الرّفض؛ أي رفض للاحتلال والطّغيان، ورفض للإيديولوجيّات الفاسدة، ثمّ نجد مفردة (حِمى) الّتي أتت بدل (حدود، أراضي)، وفي ذلك دلالة مقصودة من قبل الشّاعر، فلمفردة (الحمى) بعد إسلامي، فهي تحمل دلالة التحصين وضرورة الدّفاع عنه باعتباره شيء مقدّس، كما نجد مفردة (مغتصب) بدل (مُحتلّ، مُستعمر)، فالاغتصاب يحمل إلى جانب الأخذ بالقوّة دلالة الوحشيّة، وهو ما قام به اليهود من أخذها بالقوّة، ثمّ تأتي مفردة (تركض) بدل (تجري، تسرع)، فـــ(تركض) لديها ثقل صوتي نظرًا لصفتي القوّة والضّغط والتّكرار في صوت الرّاء، وأيضًا ثقل صوت الضّاد الجهري القويّ، جعل هذه اللفظة أنسب في محور الاختيار الأفقي، ثمّ نجد لفظ (تدمي) بدل (تجرح) لما تحمله المفردة من بعد درامي حزين يتوافق مع مفردة (ملامحه) ذات البعد الصوفي، ثمّ نأتي لمفردة (يورق) بدل (يزهر)، ربّما في ذلك التفاتة بليغة، فالورق أدوم بقاء من الزّهر، لذا كان لفظ (يورق) متوافقًا مع مفردتي (الأبعاد والأثر).

كما يقول في قصيدة (أيها القلب...): (من الطّويل)

وعود (يفوز) اللاّهثون بعطرها * و(أظفر) من (صهبائها بلهيب)!**

(ألملم) فيها غربتي ... و(تلُمُّني) * كلانا غريب مولع بغريب!**

وما غير أحزاني (سمير) على (اللّظى) * وما غير لحني مشرق بـــ(وجيب)![1]**

تطالعنا مفردة (يفوز) بدل (يظفر) الّتي أتى بها الشّاعر في عجز البيت، فما الفرق الدّقيق بين المفردتين؟ الفوز هو نيل المراد، بينما الظّفر هو نيل المراد بعد طول صبر وتعب، لذا جعل الشّاعر الفوز للاّهثين المنخدعين ببريق عطر الوعود الزّائفة، بينما جعل لنفسه الظّفر بالجوهر واللبّ، فكان اختيار المفردتين في موضعهما موفّقًا ضمن محور الاختيار الأفقي، وهو ما ينمّ عن معرفة الشّاعر الدّقيقة باللّغة وأسرارها، وأيضا نجده قرن مفردتا (صهبائها بلهيب)، فإذا كان الصّهب هو اللّون المصفرّ المشربّ بحمرة، ولون اللّهب يوازي هذا اللّون، لذا كان اقترانهما في التّركيب صحيحًا، ويقول في البيت الثّاني (ألملم) بدل (أجمع) و(ألمّ)، استعملها لأنّها تعني جمع الأشياء المتناثرة المحطّمة ببذل الجهد والتّعب، وهو ما يتوافق مع مفردة (غربتي)، في حين يستعمل (تلمُّني) للتعبير عن فعل الغربة، وكأنّ الغربة تتحكّم فيه، وحكمها عليه أقوى من حكمه عليها، فجاء فعلها (تلمّ) أقوى أثرًا من (ألملم)، وترد في البيت الثّالث مفردة (سمير) بدل (أنيس، مؤنس، رفيق)، فمفردة (سمير) تعني من يحادثك ليلاً ويسهر لمؤانستك، فالمعلوم أنّ الأحزان تتعاظم ليلاً قبل النّوم يستذكر المرء آلامه، لذا لم يكن لمفردة أخرى أن تحلّ محلّها، وترد مفردة (اللّظى) بدل (النّار، الجمر، اللّهب)، فعلى الرّغم من تواتر مفردة (النّار) في شعره، إلاّ أنّه استغنى عنها في هذا

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص57.

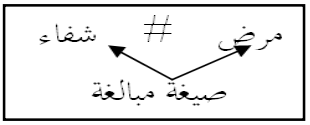
الموضع ربّما يعود ذلك للبعد القرآني، فهي من أسماء جهنّم كما أنّها تعني لغةً «**اللّهب الخالص**»[1]، فمثّلت هذه المفردة قمّة السلّم المعجمي للتعبير عن شدّة ألم وحزن الشّاعر، فأحزانه في قلبه لظى يحرقه، وجاءت (وجيب) بدل (خفوق، رجفة، اضطراب) نظرًا لتراثيّة هذه المفردة، وجماليّتها في التعبير عن الحزن في التّراث العربي، و"الغماري" يمتلأ معجمه الشعري بالمفردات العربيّة الأصيلة المتواترة منها والغريبة، حيث وقفنا على الكثير من المفردات الغريبة الّتي لابدّ للقارئ المعاصر من الاستعانة بالمعجم للوقوف على دلالاتها الجليّة.

ـ محور الاختيار العمودي:

وهو أن تحتفظ المفردة بجذرها المعجمي لكنّها ترد بصيغة مختلفة، ويصف "محمّد ناصر" حاله في رحلة مرضه الّتي غيّرته في قصيدة (وبشّر الصّابرين...): (من الكامل)

يا ربّ يا ذا المنّة (المنّاح) * أنت الرّحيم إذا قست أتراح / أدعوك والدّمع (السّفوح) يهزّني *** والآي في لهواتي المفتاحُ /**
وهنت قواي فصرت أُحمل كالصّغار * يحيط بي الأبناءُ و(النُصَّاحُ)/كالنّور ينفرج الضّياء بخافقي * كالفجر يبسم نوره (الوضّاحُ)
نزل الشّفاء، (تفتّحت) شرفاته * وانهلّ لي مطر وبان صباح [2]**

وردت مفردة (المنّاح) بصيغة المبالغة (فعّال) بدل (المانح)، فالشّاعر يستجدي رحمة الله ويطلبها، فأتى بصيغة المبالغة للتعبير عن مدى ألمه، فهو شبه غائب عن وعيه، يستنجد بالغيب (رحمة الله) علّها تخفّف عنه أتراحه وتعبه، ومثلها لفظة (السّفوح) (فَعُول) بدل (السافح) للدّلالة على كثرته واستمراريّته، وجاءت (النُصّاحُ) (فُعَّال) بدل (الناصحين) لغرضين؛ أوّلاً لأنّها للمبالغة وكثرة من ينصحونه ويبالغون في نصحه لتخفيف عنه ما ألمّ به، وثانيًا أنّ إيراد (الناصحين) لن تتناسب مع الإيقاع الشعري والقافية ورويّ القصيدة، ولابدّ هنا أن نشير إلى أنّ هذه الغاية تتواتر كثيرا في شعر "ناصر"، فهو كثيرًا ما يعدل عن لفظة إلى غيرها لأنّها تتوافق مع موسيقى قصيدته، وهو من عيوب الشعر الملتزم بالعروض العربي، ومفردة (الوضّاح) (فَعَّال) وردت بدل (الواضح) للفرق الشاسع بين الدّلالتين، فالوضّاح يقترن بالجمال والرّوعة والفرح؛ بينما الواضح فهو دلالة أوليّة وابتدائيّة في الوضوح، كما جاءت (تفتّحت) بصيغة المبالغة (تفعّلت) بدل (فتحت) لغرضين؛ أنّ العدول عن صيغة المبالغة في هذه المفردة على وجه الخصوص سينتقل بالمعنى إلى معنى مغاير، فلا يمكننا القول: (فتحت –بضمّ أولها أو فتحها– شرفاته)، كما أنّ مجيئها بصيغة المبالغة تبرز حجم فرح الشاعر بشفائه، فبوساطة صيغ المبالغة استطاع الشاعر أن يصف حالين متضادّين؛ بما تمنحه هذه الصّيغة من تكثيفٍ للدّلالات جعل تواترها في هذه المقطوعة مناسبًا لما يبتغيه الشاعر:



---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين مُرتّبًا على حروف المعجم**، ج4، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1: 2003م، ص87.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص394.

ويقول في ابتهالاته ضمن قصيدة (قم مع الفجر): (من الرّمل)

زينة الكون (شموس) و(نجوم) * ونشاط يحفز القلب السليم / وجلال من (عطاءات) الكريم *** و(تسابيح) بخلاق عظيم / لذّة العيش (قناعات) تدوم *** وهناء بين (جنّات) النّعيم**[1]

الملاحظ في هذه المقطوعة استغناء الشّاعر عن الإفراد في مفردات: (شموس، نجوم، عطاءات، تسابيح، قناعات، جنّات)، وقد جاءت لغاية لغويّة جماليّة، فلو استبدلنا صيغ الجموع بصيغ المفرد (شمس، نجم، عطاء، تسبيح، قناعة، جنّة) لما أحسسنا بعظم معاني هذه المفردات وجلالها، فالشّموس والنّجوم لو كانت شمسا ونجما واحدًا لشعر القارئ بقلّة نفع هذه الزّينة واستصغارها، والعطاءات لو كانت عطاء واحدًا لاستقللها المتلقّي، فلفظ (عطاءات) تتساوق مع لفظ (جلال) الّذي يلزمه عطاءات توازيه، والتّسابيح لو كانت تسبيحة واحدة لن تقوم بمقام شكر الخلاّق العظيم، فكثرة العدد في (عطاءات) توازيها شدّة وعظمة في صيغة المبالغة (خلاّق عظيم)، كما أنّ لذّة العيش في حياة المؤمن لا تكتفي بقناعة واحدة عن زينة واحدة من زينات الحياة الدّنيا، بل على المرء إذا أراد الهناء بين جنّات النّعيم أن يقتنع بما لديه ويستغني عن الكثير، إذا قام المؤمن بهذه الأشياء كان جزاؤه ليس جنّة واحدة بل هي جنّات في نعيم مقيم، فالجزاء من جنس العمل، وعلى قدر الهمّة تكون المكانة والرفعة، كما أنّ الشّاعر لو اكتفى بمفرد هذه الكلمات سيحتاج إلى ترقيع ميزانه العروضي فلجأ إلى صيغة الجمع ليحقّق التّوازن العروضي لأبياته، فنلحظ كيف استطاع الشّاعر أن يطوّع مقاييس وقوانين اللّغة بجعلها تقوم بوظيفة دلاليّة فنيّة جماليّة ضمن هذه المقطوعة.

وفي شعر "الغماري" نجد مفردات محور الاختيار العمودي تشكّل حضورًا لافتًا أكثر من مفردات محور الاختيار الأفقي، وأكثر ممّا ألفيناه عند "محمّد ناصر"، ربّما دلّ ذلك على استغناء الشّاعر عن مفردات معجميّة جديدة بالاكتفاء بتوليد مفردات من نفس الجذر المعجمي بصيغ ومقاييس مختلفة تتّفق مبنى وتختلف دلالةً، وهو ما أنتج ظاهرة التّكرار الّتي أشرنا لها سابقًا في شعره[2]، وقد كان حضور هذه الآليّة كاشفًا عن جماليّات لغته الّتي أبدع "الغماري" في استثمارها، وذلك عائد إلى «**انطواء بعض المفردات اللّغويّة على خميرة أو تربة شعريّة صالحة للحرث والزّرع والتّفجير اليانع .. بما لها من مواصفات صوتيّة متجاوبة تناغميّة وذات ارتباط بالأصول المجهولة للّغة أو الضّاربة بجذورها في أعماق الطّبيعة والإنسان**»[3]، ومن الظّواهر اللاّفتة ضمن هذا المحور أوّلاً ظاهرة التثنية، حيث شكّلت حضورًا بارزًا في أغلب الدّواوين والقصائد، وتليها تواترًا ظاهرة الجموع بنوعيه المذكّر السّالم وجمع التّكسير. يقول في قصيدة (براءة): (من الخفيف)

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص122.

[2] ينظر ص54، 118.

[3] علوي الهاشمي، **مستويات البناء الفنّي (القسم الثّاني): قراءة نقديّة في قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) للشّاعر "علي الشّرقاوي"**، مجلّة كلمات، ع2، مارس 1984، ص65.

أمُّنا أمّنا و لم يزل المجـــ * ـــدُ (رضيًّا) بالجبهة (الغلباء) / بالألى عاهدوا (فوفّوا) بنذر *** من دماء معجونة بدماء! /**
لم يمدّوا يدًا لغيرك يا سمـــ * حةٌ (فاعشوشبت) بعطر السّماء [1]**

نجد في بداية المقطوعة مفردة (رضيًّا) جاءت بصيغة المبالغة بدل (راضيًا)، فالمجد ليس شخصًا ليكون راضيًا، فأتى بهذه الصّيغة المكثّفة الّتي توازي مفردة المجد فخامة وقوّة تعبير، فلو قلنا المجد راضيًا لكان ذلك تعبيرًا عاديًّا، لكنّ هذه الصّيغة كثّفت الدّلالة، وجاءت منسجمة مع مفردة المجد، ومثلها مفردة (الغلباء) بصيغة الصّفة المشبّهة بدل (الغالبة) للدّلالة على كثرة غلبها وتكراره، فهي لتوالي انتصاراتها صار الغلب صفة ملاصقة لها، كما أنّها تتوافق مع تكثيف المفردات الّتي تسبقها، وكذا مجيئها منسجمة مع وزن وقافية وروييّ القصيدة، فهذه المفردة حقّقت بهذه البنية أغراض متعدّدة، وفي البيت الثّاني ترد (وفّوا) بصيغة المبالغة بدل (أوفوا) هذه الصّيغة الّتي لخّصت دلالات مختلفة بداية بدلالة الوفاء، ودلالة الاستماتة على القيام به واستمراريّته على الرّغم من صعوبة التضحيات كما يدلّ عجز البيت، فوفاء نذورهم كان بدمائهم وأرواحهم، وفي البيت الثّالث ترد مفردة (اعشوشبت) الّتي وردت بهذه الصّيغة الفجّة، هذه المفردة وعلى خلاف ما ألفيناه سابقًا كان إيرادها بهذه البنية والصّيغة منفرًا، ربّما لأنّ الشّاعر لم يجد بديلاً لهذه الصيغة ضمن هذا الجذر المعجمي مع رغبته في عدم استبداله بجذر آخر مختلف، من مثل (أزهرت، أورقت) على الرّغم من رقّة المفردتين وانسجامهما مع مفردتي (سمحة وعطر)، وربّما لأنّ الوزن العروضي كان دافعه لاختيار هذه المفردة، لنرى أنّ الشّاعرين قد لا يكونا موفّقين دائمًا في اختياراتهما ضمن محوري الاختيار الأفقي والعمودي، ليكون العروض هو الدّافع غالبًا في مثل تلك الاختيارات المعجميّة.

وفي قصيدة (جدائل من "خضراء") من ديوان (أيّها الألم) حيث تبرز هذه الآليّة بشكل لافت في هذا الدّيوان، يقول: (من الطّويل)

(ألمٌ) الهوى منها وأؤنس غربتي * وتؤنسني.. إنّا إذن (لصديق)!**
(تراءيتِ) لي يا زهرة النّار.. إنّني * إليكِ وإن لجّ (العذول مشوق)!**
(حَمُولٌ) لأحزان الدّروب غزيرُها * (صَدُوقٌ). وبعض المُرْسَلاَتِ (مَذُوقُ)!![2]**

عبّر الشّاعر في بداية المقطوعة بمفردة (ألمٌ) بدل ما اعتاد على استعماله من لفظ (ألمم)، فكأنّ هذا انزياح عن انزياح الشّاعر، والفرق أنّ الشّاعر يستعمل مفردة (ألمم) لدى التّعبير عن حالة الضّياع والتّشتّت، بينما ترد مفردة (ألمّ) في سياق الدّلالة الصّوفيّة لذا تقترن غالبًا بمفردة (الهوى)، ثمّ نجد الانزياح في عجز البيت عندما التفت الشّاعر من الجمع إلى المفرد (إنّا ـــ لصديق) وجاء ذلك لغايتين؛ أوّلاً لمواكبة وزن القصيدة وقافيتها وروييّها المعتمدتين على حرف القاف ويسبقه المدّ، وثانيًا إنّ التعبير عن الجمع بصيغة الإفراد يوحي بمدى توحّد الجمع

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص26.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص22.

وامتزاجه دون انفصال في ذات واحدة موحّدة، ودلالة التّوحّد والذّوبان هو جلّ ما تنشده الصّوفيّة، كما نجد مفردة (تراءيت) الّتي أتت بصيغة (تفاعل) الّتي تدلّ على المشاركة، وعلى تمثّل حالة حادثة لم تكن موجودة، فزهرة النّار رمز العشق الصّوفي تظهر للشّاعر أو أنّ الشّاعر يتخيّل رؤيتها، فكأنّه هو من جعلها تظهر له و لم تظهر من ملء إرادتها لذا جاء فعل الرؤية بهذه الصّيغة، ثمّ نجد مفردتي (العذول مشوق) اللّتين وردتا بصيغة فعول بدل (عاذل، مُشاق)، فالعذول هي صيغة مبالغة من عذل، ومشوق هو اسم المفعول من شاق، وكلا المفردتين أتت بصيغتهما المتداولة في الشعر العربي في دلالتهما على ألم الهجر والفراق، فالشّاعر يستعير مفردات الغزل العذري للتعبير عن عشقه الإلهي الصّوفي، وفي البيت الثّالث جاءت (حَمُولٌ) بدل (حامل) للدّلالة على كثرة حمله للأحزان ومدى صبره على دروبها، وكذلك (صَدُوقٌ) للدّلالة على تأصّل صفة الصدق فيه، وكذا (مذوق) لكثرة التّذوّق، هذا التكثيف لصيغ المبالغة في هذه المقطوعة ميّز هذا البوح الصّوفي الّذي جاء منسجمًا معه، فتكثيف في الدّلالة يلزمه تكثيف في البنية.

ومن القصائد الكثيرة الّتي برزت فيها ظاهرة التثنية والجموع نجد مطلع قصيدة (لسنا بغير الضّاد نلتئم): (السّريع)

(العاشقان) السيف والقلم * و(الخالدان) الله والقيم / (بقصائدي).. بالوجد منسفحا *** ألما.. وروح الثورة الألم /**

(بالفاتحين) أمدّ أغنيتي * كبرًا.. ويزهر في الدّم الحلم / الضّاد.. لولا الضّاد ما صهلت *** (أوراس) لم يخطر بها علم**[1]

تعبّر التثنية في مطلع هذه القصيدة على أسس ثابتة راسخة في مذهب "الغماري" الشعري، فهي تلخّص اتّجاهه الشعري الّذي يسعى لاستنهاض الأمّة لطلب الجهاد والعلم على حدّ سواء، مستمدّة ثوابتها من حبّ الله، وتمثّل القيم الّتي أثبتها دينه الإسلامي، وفي أغلب شعر "الغماري" تأتي التثنية للتّنصيص على ثوابت موجودة أو مبادئ يريد ترسيخها، فسمّى السّيف والقلم بـــ(العاشقان) ونسب العشق لهما والخلود لله وللقيم، هذان (العاشقان، الخالدان) مع (القصائد) و(الفاتحين) اللّتين وردتا بصيغ الجمع تجمعهم لغة الضّاد، فبها يلتئم العشق والخلود والقصائد والفتح، كأنّ هذه العناصر مجتمعة هي ما ينقص هذه الأمّة؛ تنقصها قيم وعلم وجهاد وشعر نظيف ثائر وفتح يعيد لها أمجادها ولغة طالها الهجر والإهمال.

ثانيًا: جماليّات الانزياح

ترتبط دلالة الانزياح لغويًّا بمعنى الابتعاد «**نزح الشّيء: بَعُدَ**»[2]، فالانزياح في اللّغة يشير إلى معنى الابتعاد ودلالة الابتعاد، والزّوال عن المكان تتّصل بالمعنى الاصطلاحي للانزياح، الّذي يتلخّص في التّمرّد على اللّغة العاديّة المألوفة بين النّاس، فكما يرى "كوهن" أنّ «**الشّاعر لا يتحدّث كما يتحدّث النّاس جميعًا بل إنّ لغته شاذّة، وهذا**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص45.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، ج49، مادّة (نزح)، ص4393.

الشّذوذ هو الّذي يكسبها أسلوبًا، فالشعريّة هي علم الأسلوب الشعري»[1]، ومن هنا نجد الشعريّة والانزياح يتعلّقان بكلّ ما هو غير اعتيادي، وكلّ ما هو غير اعتيادي ينتمي إلى حقل الانزياح.

انطلاقًا من هذا التّأسيس يمكننا القول، إنّ الانزياح يكون بين عنصرين؛ أحدهما يمثّل أساسًا معياريًّا سائدًا تُقاس صحّة معايير اللّغة على أساسه، والآخر عنصر خارق لهذه المنظومة القياسيّة، وهذه التّآلفيّة أسّ لا يمكن لعلاقة الانزياح أن تقوم بدونه، فهو إذن يمثّل صدمة لما اعتادت عليه اللّغة التّواصليّة الأدبيّة، الّتي تكون مقاييسها وأحكامها مألوفة ومُتوقّعة من جانب القارئ، على أنّ هذا الخرق والعدول لا يمكن أن يتمّ بشكل عبثي عشوائي، فهو يؤدّي حتمًا وظيفة فنيّة، تتمّ من خلال كسر أفق توقّع القارئ لهدف دلالي عميق أو فنّي جمالي مُؤسّس ومدروس من طرف الشاعر المُبدع، كي لا تصبح اللّغة الإبداعيّة مجرّد فوضى وعبث وتلاعب بالكلمات.

ومن هنا فالانزياح يقع غالبًا في اللّغة الأدبيّة الفنيّة فتتحدّد قيمته الجماليّة من خلال **«حجم المفارقة الّتي يختلقها المبدع بين اللّغة اليوميّة واللّغة الشعريّة الّتي تُبنى أصلا على انتهاك أو كسر النّمط والطّرائق التقليديّة في بناء القول الشعري»**[2]، ومنه فالغرض من الانزياح جمالي فنّي بالدّرجة الأولى، من خلاله تبرز إمكانات المبدعين الفنيّة المختلفة والمتفرّدة، لذا لا غرو أن يقرن الكثير من النقّاد الغربيّين وحتّى العرب الشعريّة بهذا المبحث الأسلوبي، ففيه يتجلّى إبداع الشّاعر في خلق علاقات جديدة، ومتجدّدة بين الكلمات والتّراكيب لم يسبقه إليها غيره، ويقع الانزياح في لغة الشّاعرين في ثلاثة (3) مستويات؛ في المستوى الإسنادي في الجملتين الاسميّة والفعليّة، وفي المصاحبات المعجميّة الدّلاليّة، وفي المستوى التّركيبي من تقديم وتأخير وحذف، فجماليّة اللّغة لدى الشّاعرين تظهر بشكل لافت ضمن هذه الآليّة بمختلف تمظهراتها.

من هنا نتساءل: ما هي المستويات الأكثر تواترًا الّتي وُجِدَ فيها الانزياح في لغة الشّاعرين؟ وما هي الدّلالات الّتي جاء لأجلها الانزياح والمواضيع الّتي ارتبط بها؟ كيف عبّر الانزياح كآليّة فنّيّة شعريّة عن خصوصيّة اتّجاه الشّاعرين؟

1ـ الانزياح الإسنادي:

تقوم اللّغة العربيّة على علاقة إسناديّة بين المسند والمسند إليه، وهي أُسّ الكلام العربي، وهذه العلاقة الإسناديّة تميّز الجملة الاسميّة والفعليّة، وتحكمها مجموعة من الرّوابط والعلاقات بين العنصرين، كالتّذكير والتّأنيث والإفراد والتثنية والجمع.

وسنتناول في هذا المبحث جماليّات الانزياح في اللّغة الشعريّة لدى "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" بتحليل الانزياح الإسنادي ضمن الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة، لذا نتساءل: أين برز الانزياح الإسنادي وفي أيّ

---

[1] جان كوهن، **بنية اللّغة الشعريّة**، تر: محمّد الوليّ ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء-المغرب، ط1: 1986، ص15.

[2] توتاي سيف الله هشام، **شعريّة الانزياح في بنية القصيدة العربيّة**، ص19.

نوع من الجمل كان تواتره أكثر؟ وما دواعي ذلك؟ ما هي المواضيع الّتي ارتبط بها إسناد الجملتين الاسميّة والفعليّة؟ وكيف كوّن الانزياح الإسنادي ملمحًا شعريًّا عن جماليّة اللّغة لديهما؟

ـ الانزياح في الجملة الفعليّة:

لدى استقرائنا لمدوّنة "محمّد ناصر" الشعريّة ألفينا تواترَ الانزياح في الجملة الفعليّة، بأكثر من نصف الانزياحات في هذا المستوى، ويُفسّر ذلك بغلبة وجود الجملة الفعليّة على الجملة الاسميّة، والجملة الفعليّة تقوم على علاقة إسناديّة بين الفعل والفاعل أو ما ينوب عنه مع عناصر مكمّلة، كالمفعول به وغيرها من العناصر الإسناديّة الّتي تشكّل التّركيب العربي.

لاحظنا أنّ الانزياح الإسنادي في الجملة الفعليّة عند "محمّد ناصر" طالما ارتبط بموضوعين هما؛ وصف جمال الطّبيعة وسحرها بمحاولة تشخيص مكوّناتها واستنطاقها في نزعة رومانسيّة طاغية، وبموضوع الرّفض الغاضب من تدهور القيم والفساد الّذي استشرى في أمّته المسلمة.

يقول في قصيدة (ساعة من الجنّة في جنّات): (من البسيط)

يلفّني اللّيل وحدي لا نديم معي * سوى أحاديث أمواج تَبثُّ صَبَا**
تداعب الشاطئ المفتون تحضنه * وللرّمال تُوالي العشق مُلتهبا**
نُلاعب الموج يغزونا ويغمرنا * ويبسم البدر من شيخ غوى فَصَبَا**
على الرّمال، تُسلّينا وتُنعشنا * نسائم البحر، تسقينا الهوى صببا**
وتُشرق الشمس تبدي حسن طلعتها * تُسبّح الله بالأنوار مصطحبا** [1]

يحدّثنا الشّاعر عن اللّيل والشاطئ ورماله والموج والبدر والنّسائم والشّمس، وكيف تتفاعل معه هذه العناصر الطّبيعية، فجعل من اللّيل رداءً يحيط به وكأنّه مكان للتذكار والمنادمة والتّأمّل في هدوء، كما جعل من الأمواج حبيبة تبثّه صببها وهواها، والأمواج تداعب الشّاطئ وتحضنه علّها تخفّف عنه لهيب عشقه، فالانزياح الإسنادي في علاقة الفعل بالفاعل (يلفّني – اللّيل)، (تبثّ – صبا)، (تداعب – الشّاطئ (تحضنه))؛ يجعل القارئ يستشعر حجم الجمال والشّاعرية في هذه المناظر الطّبيعية، ليل وبحر وأمواج وسكون كلّها تثير الشّجون، فلا يملك القارئ إلاّ مشاركة الشّاعر في هذه الجلسة الشّاعريّة، ويستمرّ في انزياحاته (نلاعب – الموج (يغزونا))، (يبسم – البدر) فالموج كالطّفل الّذي يعشق اللّعب والمرح بمدّه وجزره يغزو وينسحب في تناغميّة تجعل من يجالس البحر يذوب جمالاً دون أن ينزعج من ضجيجه، والبدر الّذي يطالع الشيخ (الشّاعر) ويعجب من مرحه ولعبه بالأمواج كطفل لم يذق ألمًا بعد، هذا الانزياح الإسنادي بين الفعل (يبسم) والفاعل (البدر) قام بتشخيص سخرية الشيخ بتصابيه بأن نسب العجب والبسمة للبدر لا لذاته، كما أنّ الشمس مثل الحسناء الّتي تبدي زينتها في غرور لتغري

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص101، 102.

النّاظرين، كما أنّها تسبّح الله وتعبده وهي جماد لعظمته.

كما أنّنا نلحظ تواتر الانزياح في الجملة الفعليّة في مواضع الغضب والرّفض كما هو الحال في قصيدة (إلى قاتل الإمام): (من الرّجز) **ولعنة الدّماء في أعقابنا تصيح في انهزامْ / و لم نزل نرقّع الحقيقة البيضاء بالأوهام**[1]

صوّر الشّاعر في البيتين اللّعنة كالإنسان تصرخ وتصيح ثمّ تنهزم، واللّعنة كما نعلم لا تُرى ولا تتحرّك فكيف جعلها الشّاعر تقوم بهذا الدّور؟ إنّ هول الفاجعة جعل للدّماء لعنة تلاحق الأمّة الإسلاميّة، فكثر فيها القتل حتّى كأنّ الأمر صار اعتياديًّا لكثرته، فلعنة الدّماء تلاحق هذه الأمّة المنهزمة دينيًّا وفكريًّا وأخلاقيًّا وعلميًّا وروحيًّا، فهو انهزام كاللّعنة الّتي يصعب على المرء التّخلّص منها، كما صوّر الحقيقة مثل الثياب الممزّقة الّتي تُرقّع، فجعل للحقيقة لونًا وهو اللّون الأبيض، ذلك أنّ كلّ حقيقة هي الأفضل مهما كانت مؤلمة ومأساويّة، فهي أفضل من الكذب والزّيف والنّفاق لذا جعل لها لون الطّهر والنّقاء، لكنّ هذه الأمّة تسعى إلى تغطية وترقيع هذه الحقيقة بالأضاليل والأوهام، فكلّ ما يعيشه العالم العربي وهم كبير على جميع الأصعدة، فالشّعوب المسلمة مغيّبة تمامًا عن دينها وأهدافها وغاياتها الّتي من أجلها خلقها الله تعالى؛ بل هي منهمكة في تقليد الغرب الصّليبي وفي التّناحر في ما بينها، فالأوهام وغياب الوعي هو سبب انهزام هذه الأمّة وتراجعها عن ركب الحضارة الإنسانيّة.

ومثله "الغماري" شكّل الانزياح في الجملة الفعليّة قرابة النصف نظرًا للانزياح الحضوري للجمل الفعليّة على حساب الجمل الاسميّة الّتي لم يتجاوز انزياحاتها نسبة الرّبع، يقول في قصيدة (أمان هو الدرب): (المتقارب)

أما آن أن تثأري يا دروبي * فكم طال باسم العروبات قيل!!**

أما آن أن تشرئبّ الجراح.. * فكم سال دمع.. وجُنّ العويل!**[2]

يخاطب الشّاعر الدّروب ويستنهضها للثّأر بعدما يأس من الحكومات وشعوبها، فكأنّها هي أمله الأخير بعدما طال كلام العرب دون فعل، بما يدلّ على وصول الشّاعر إلى حالة لا معقولة من الرّفض، فكيف ستثأر الدّروب الّتي هي الأمان كما عنون قصيدته، كيف ستثأر بدون الشّعوب والحكومات؟ هل وصل العجز بهذه الأخيرة أن تتّكل على دروب الجهاد والرّفض؟ ربّما هذه الدّروب ليست دروبًا حقيقيّة، وإنما يرمز الشّاعر بها لبعض الثّورات والحركات الجهاديّة النّاجحة في هذه الأمّة، والّتي تدافع عن أرضها وعرضها، وهو ما يفسّر الانزياح الإسنادي في هذه الجملة، ثمّ يصف الجرح بأنّه يشرئبّ أي يتطلّع ويمدّ عنقه، فكيف الجرح الّذي هو ضعيف متهالك يقف ويمدّ عنقه؟ ربّما قصد الشّاعر بثّ روح الثّورة بعدما أصاب الضّعف هذه الأمّة، فمثلما جعل من الجرح يقوى على ضعفه فعلى الأمّة أن تنطلق من جراحها وآلامها في القيام بثورة تردّ لها كرامتها، كما نسب الجنون للعويل، فإذا كان العويل هو أحد مظاهر التّفجّع والألم الصّارخ، فكيف يُجنّ إلاّ إذا أراد الشّاعر

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص105.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص32.

الذّهاب بعيدا في ثورته الشعريّة برسم صور لامعقولة علّها تحرّك ساكنًا في هذه الأمّة الميّتة وهي من الأحياء.

كما يقول في قصيدة (الحقّ والسّيف): (من الكامل)

ضاق الفضاء بمن يُقلّ عدوّه ** رعبًا فهل ينجيه أفق أرحب؟ / هل غير ما يجنيه من أشواكه ** قدر .. وما يُسقاه جمر مُخصب؟
ولغاية قعدت به أشواقه * حسرى،، ويضرب في الفراغ فينجب!![1]**

إذا كان الفضاء رمز الرّحابة والرّاحة فقد جعله الشّاعر يضيق بمن يقلّ عدوّه ويخنع له ويأنس به، ثمّ يتساءل هل ينجيه أفق الكرامة، فالشّاعر يستعين برمزيّة الأفق والفضاء للتعبير عن الحريّة والكرامة والثّورة، ثمّ يجعل القدر يجني أشواكًا ربّما هي أشواك خيانتهم وعمالتهم تجعل القدر يقف ضدّهم، فيسقيهم جمر يتناسل ويدوم بدون توقّف بل هو مستمرّ إلى قيام السّاعة، فكأنّ الجمر سائل يتجرّعونه فهم يظنّون أنّهم على حقّ، ويشربون شراب الكرامة في حين أنّ سقيهم جمر وذلّ يتوارثونه عبر السّنين ويورثونه لأولياء عهدهم، ثمّ لنجد في البيت الثّالث أن انزياح الجملة الفعليّة قد شكّل لفتة جماليّة حين جعل الأشواق تقعد به حسرةً، فكأنّ الأشواق أرملة تفترش الشّوارع حزينةً، فشوقه للحرّيّة ونفض الاستعباد جلس حزينًا يائسًا من صاحبه، كما وصف البيت الحاكم العميل بأنّه يضرب في الفراغ شعارات فارغة جوفاء، فتنجب أوهامًا وعنتريّات زائفة خدع بها الشّعوب طويلاً.

ـ الانزياح في الجملة الاسميّة:

إذا كان البروز للجملة الفعليّة في الانزياح الإسنادي فإنّ الجملة الاسميّة قد تراجعت، فكان تواترها قرابة الرّبع من الانزياحات الإسناديّة، وذلك لقلّة تواتر الجملة الاسميّة بالأساس، وهي تتكوّن من ركنين أساسيّين هما المبتدأ والخبر؛ أحدهما مسند والآخر مسند إليه، ولا غنى لكلّ عنصر عن الآخر.

وفي ما يلي سنتحدّث عن بعض مواضع الانزياح في الجملة الاسميّة، والّذي ارتبط غالبًا بمواضيع المدح والذمّ والسخريّة من الواقع العربي، كما في هذه القصيدة الّتي يمدح فيها الرّئيس "هوّاري بومدين" لدى زيارته للقرارة: (من الوافر)

حبيب الشعب أنت بكلّ قلب * قصيد ما عسى يجدي قصيدي؟/ فأنت الماء يسري في سكون *** فتحيى منه جنّات السّعود/**
وأنت القلب تخفق دون كلّ * إلى العلياء والعزّ الوطيد [2]**

احتوت الأبيات الشعريّة السّابقة على انزياح إسنادي ضمن علاقة المبتدأ وخبره في الجملة الاسميّة، فهو يقول: أنت قصيد، وواقع الأمر أنّ شخص الرّئيس بعيد كلّ البعد عن هذا القصيد والشعر، لكنّه نسبه إليه من خلال علاقة إسناديّة انزياحيّة للدّلالة على مكانة الرّئيس في قلوب شعبه، كأنّه شعر جميل يتغنّى بالحديث عنه وتذكاره كلّ حين، بل إنّ مكانته فاقت مكانة قصيده، كما قال: أنت الماء، وهو ليس على حقيقة ما قال، لكنّه

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص109.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص101، 102، 103.

كالماء الّذي يسير بسلاسة وهدوء دون ضجيج، ليحيي آمال شعبه وأحلامه في غد سعيد، كما قال: أنت القلب؛ أي مصدر نبض الوطن في سعيه إلى الارتقاء ببلده، وتمكينها من الالتحاق بالرّكب الحضاري، لكنّ القارئ عندما يقف طويلاً أمام هذه القصيدة سيجد أنّ الشاعر يهجو الرّئيس، لكنّه هجاء مغلّف بالمدح وذلك عندما عرّض له في ثنايا القصيدة بما ينتظره الشعب من أفعال وإنجازات لم تُحقّق على الرّغم من الوعود، ليقول في آخرها: (الوافر)

أُجلّك عن مديح الشعر إنّي * عرفتك لست تُصغي للمُشيد / فعهد الحمد والتّسبيح ولّى *** بربّ كان يُزهى للسجود / تواضع كيف شئت فنحن نجزي *** على الإحسان بالشكر المزيد**[1]

فالّذي يقرأ وراء السّطور سيلحظ الهجاء المغلّف بالمدح الظّاهر، كما سيلاحظ عدم قناعة الشّاعر بشخص الرّئيس ولا بإنجازاته الّتي يتغنّى بها الجميع.

كما يصف الواقع الإسلامي الأليم في قصيدة (الآيات الشيطانيّة بين رفث الغرب، وعبث العُرب...!): (البسيط)

رصاصنا مطرٌ في عقر دارتنا * وفي الزّناد أشِقّاء مُعادونا / وأمّة الوحي في أوطانها مِزَقٌ *** بيضٌ، وحُمْرٌ وما تنفكّ تلوينا / حقد الصّليب براكين وزلزلة *** تثيرُ جذوتها أمجاد حِطّينا / يا أمّة الوحي بركانٌ مواجدُنا *** فزلزلي الكفر هذا الخزي يكفينا**[2]

تتتابع الانزياحات الإسناديّة في هذه الأبيات، فضمن العالم المألوف، الرّصاص ليس مطرًا، والأمّة ليست ثيابًا، والحقد ليس بركانًا، والأمّة ليست بركانًا؛ غير أنّ الشّاعر أراد لهذه العلاقات الإسناديّة غير الاعتياديّة أن ترسم مشهدًا فنّيًّا أكثر عمقًا من الوصف المباشر لهذه المظاهر، بما يجعل المتلقّي يتعمّق في العبارات الشعريّة، فيصله إحساس الشّاعر وقصده بطريقة فنيّة مغايرة، فالمتلقّي يستخلص من هذه التّراكيب الإسناديّة اللاّمألوفة أنّ الرّصاص ليس مطرًا، لكنّه لكثرته ولمجيئه دون موعد أخذ صفة المطر، فرصاص العدوّ ينهمر على ديار المسلمين، وليس هذا فحسب، بل الطّعنة تأتي من الأشقّاء المعتدين الّذين هم زناد للعدوّ يضغطه حينما يريد وكيفما يرغب، وأمّة الوحي في تفرّقها مزق بيضاء وحمراء، لكنّها تعين العدوّ على قتل الشعوب المسلمة دون رادع، كلّ ذلك نابع من الحقد الصّليبي الدّفين، الّذي هو بغدره وقبحه وقذارته، كان لزامًا أن يتحوّل إلى بركان وزلزال يسترجع أمجاد المسلمين في حطّين حين هزموا اليهود، كما أنّ المواجد والأحزان بركان يمكنها أن تتحوّل إلى غضب يفتك بالكفر وأهله، فيكفي هذه الأمّة عارًا وتخاذلاً، فهي تجاوزت كلّ الحدود في ذلك، فالحقد والمواجد لا يمكن أن يكونا بركانًا وزلزالاً، لكنّ الشاعر أراد أن يوصل آلامه للمتلقّي بهذا الانزياح الإسنادي في علاقة المبتدأ والخبر، لخلق علاقات جديدة تثير خيال وعاطفة المتلقّي معًا علّها تخلق فيه دافع التّأثّر والتغيير في روحه الميّتة.

كما يقول في قصيدة (رسالة متأزّمة إلى ولدي!): (من الكامل)

والمسلمون حمائم للصّائدين، وبعضنا في موكب الصّيد كِلاب/ والشّعب خرفان تفرّقها العصى، والحاكمون له أرانب أو ذئاب[3]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص102.

[2] نفسه، ص231، 232، 233.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص271-272.

نلحظ كيف تتكدّس الانزياحات الإسناديّة في هذين السّطرين، فحين يكون المسلمون حمائم فهم ضعفاء يسهل اصطيادهم، كما أنّ المتخاذلين في هذا الموكب كلاب تساعد الصيّاد على جلب والتقاط الطّريدة، والشعب خرفان تتّبع القطيع، ويفترسها الذّئاب دون حيلة دفاعيّة، أمّا الحاكمون في ظلّ هذا الوضع الكئيب لهم حالين؛ إمّا أرانب خانعة خاضعة مجرّد آلة في يد العدوّ تسيّره كيف شاءت، أو أنّه ذئب عميل يعمل بجهد منقطع النّظير على تدمير شعبه وتجهيله يفوق جهد العدوّ.

وعند "الغماري" تقل انزياحات الجملة الاسميّة عمّا وجدناه عند "ناصر"، وكانت جلّ انزياحاته تأتي على شكل مبتدأ خبره جملة فعليّة، يقول في مطلع قصيدة (سلم ولكن): (الرّمل) **أيُّ سلم؟ وعفّة القدس تهوي كما الجليد**[1]

فعفّة القدس الّتي هي شيء مجرّد ظهرت تهوي مثل انهيارات الجليد من أعلى الجبال، فسرعة هذه الانهيارات بما تحدثه من فوضى وتغيير أشبه بتضاؤل كرامة وعفّة بيت المقدس الّذي ينتهكه اليهود ويدنّسونه، على الرّغم من كلّ ذلك العرب تبحث عن السّلم وتتغنّى به وتعقد له القمم والمجالس في ذلّ مقيت مهين.

كما يفصح عن اتّجاهه الشعري في قصيدة (غنّيت في أعراسك) قائلاً: (من السّريع)

أنا في الجهاد الصّعب قافية * لم تزْكُ إلاّ بالدّم الحرّ** [2]

هذه العلاقة الإسناديّة بين أنا الشّاعر والقافية تبدي عمق إيمان الشّاعر بقلمه وجهاده بالقافية شعرية، هذه الأخيرة الّتي تزكو بإشادتها بثورة الأحرار.

ويقول في قصيدة (أمان هو الدّرب) مخاطبًا مدينة (قمّ) الإيرانيّة باعتبارها رمزًا للثّورة الخضراء الّتي تعيد أمجاد الإسلام: (من المتقارب)

مداك بأعماقنا ... مورق * فورد وعطر وظلّ وغاب / وأيّامك الخضر سيف ضياء *** يثور على حاصدي الاغتراب!**[3]

فالمدى لا يُورق إلاّ أنّ عشق الشّاعر للمدينة أورق وأزهر في روحه وردًا وعطرًا وظلاً وغاب، هذا الانزياح الإسنادي لا يدع مجالاً للشكّ في تعلّق الشّاعر، واحتضانه للثّورة الإسلاميّة في إيران، والتّغنّي برموزها في هذا الدّيوان مما أثار ضدّه الكثير، كما جعل أيّام (قم) الخضراء اخضرار الجنّة سيفًا مضيئًا ثائرًا ضدّ مظاهر الاغتراب والتّغريب، في إشارة إلى نظام الجمهوريّة الإيرانيّة بفرض مظاهر التّديّن بقوّة السّيف، وهو الّذي تهواه روح الشّاعر الرّافضة، فأسهمت هذه الانزياحات الإسناديّة في توصيف نزعة الشّاعر.

كما يقول في قصيدة (قدر المؤمنين): (من الخفيف)

قدر المؤمنين فجرٌ .. وإن أو * غل في جبهة الخليج الظّلامُ / ودم المؤمنين درب جهاد *** هو إن جُنّت الحروب السلامُ**[4]

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص23.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص9.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص35-36.

[4] نفسه، ص91.

يلاحظ القارئ أن لا علاقة تربط القدر بالفجر، ولا الدم بالدّرب، والدّرب بالسّلام، إلاّ أنّ الشّاعر خلق هذه العلاقات الإسناديّة بين هذه العناصر، حين أضاف المؤمنين للقدر والدم وأضاف الجهاد للدّرب، بما جعل لهذه العلاقات بعدًا دلاليًّا، فللمؤمنين الصّادقين فجر فرج ينتظرهم، يفسّر هذه الدّلالة قوله (أوغل في جبهة الخليج الظّلام) أي ظلام الظلم والاستبداد، كما أنّ دم المؤمنين المجاهدين يسقي درب الانتصار والحرّية، هذا الدّرب الجهاديّ يصبح هو السّلام في عصر الحروب المجنونة.

وكما هو الحال عند "محمّد ناصر"، نجد ارتباط الانزياح في الجمل الاسميّة بغرضي المدح والذمّ في قصيدة (قتلوك) مخاطبًا "الحسين –رضي الله عنه–" وقاتليه: (من الكامل)

أنت الخلود .. وقاتلوك اللّيل يصلبه النّهار / أنت النّهار ... / أنت الحروف الخضر تقرؤها الشّهادة سيف نار / أنت الفخار .../ أنت الدم المسفوح يورق في ملامحه انتصار / وهم الصّغار / هم مزعة الزّبد المُثار! / هم لليمين .. وإن تعرّى زيفهم .. كانوا اليسار! / هم للشّياطين الصّغار دُمًى يعمّدها الصّغار![1]

تتتابع الانزياحات الإسناديّة في هذه الأسطر بمخاطبة الشّاعر لـــ"الحسين –رضي الله عنه–"، فجعله الخلود والنّهار والحروف الخضر والفخار والدّم المسفوح، كما جعل من قاتليه الصَّغَار ومزعة الزّبد واليمين واليسار والشياطين، ففي الواقع المألوف تنتفي هذه العلاقات إلاّ أنّ الشّاعر أوجد لها فضاء ضمن شعريّته، فسيّدنا "الحسين" بجهاده ورفضه خلّد اسمه وتاريخه وقيمته الإسلاميّة، حتّى غدا رمزًا للتّحرّر والثّورة والرّفض، وبجهاده نهار يغالب ليل الظّلم والاضطهاد، فجهاده كَتَبَ سيرة ثورة خضراء بلون الجنّة الّتي هي جزاء الشّهيد، فصار فخرًا لكلّ الأمّة المسلمة، وثورته وسفح دمه جعل كلّ الثّورات المنتفضة تسلك نهجه بعدّه قائدًا تاريخيًّا لرفض ظلم الحاكم المتجبّر، كما أنّ قاتليه قد كتبوا نهايتهم بجريمة قتله، فمنذ قرون لم تجف وتبرد دمائه، ولم ينس المسلمون هذه الجريمة الّتي محت بجانبها كلّ محاسن الدّولة الأمويّة، ويسقط الشّاعر كلّ هذه الأحداث والرّموز على أحداث العصر بعدّه كلّ ثائر هو "حسين"، والأعداء مهما كادوا لا يعدو كيدهم نتفة من زبد البحر المُشكّل بفعل فاعل، كما نسبهم لليمين واليسار استهزاءً من الشّاعر بمظاهر السّياسة وأكاذيبها وزيفها، كما نسبهم للشّياطين الّذين يحرّكهم العدوّ.

2ـ انزياح المصاحبات المعجميّة الدّلاليّة:

كنّا قد تناولنا الانزياح الإسنادي في الجمل الفعليّة والاسميّة، لنأتي إلى الحديث عن الانزياح الدّلالي في جانبي الإضافة والنّعوت، والّتي تتكوّن من جزأين؛ مضاف ومضاف إليه، نعت ومنعوت، فهي تمثّل مظهرًا تركيبيًّا ضمن النّسيج اللّغوي، ونسبة تواتر هذا النّمط من الانزياح الدّلالي لم يكن بذلك التّواتر البارز على الرّغم من أهميّتها في تلوين العبارة الشعريّة ووسمها بسمة الجمال، إلاّ أنّها لم تتجاوز ثلث الانزياحات الّتي وقفنا عليها.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص95–96.

ومنه نتساءل: كيف أفاد الشّاعران من هذا اللّون الانزياحي في لغتهما الشّعريّة؟ وكيف قام هذا النّوع من الانزياح بنقل الدّلالات الرّمزيّة البعيدة النّابعة من اقتران العناصر المختلفة والمتناقضة أحيانًا؟

يقول "ناصر" في قصيدة (في رحاب الله): (الكامل) **(بدريّة العينين) يا (بنت الجهاد) تحنّ فيك إلى الجهاد دماء / وتغوص راية "دافد" في (قلب مصر) فينزف القرآن والشّهداء / ويسود في الفُسطاط (حزن أسود)، ويهزّ عمرو في ثراه بكاء**[1]

هل توجد صفة للعيون تنسب إلى معركة؟ وهل للجهاد بنت؟ وهل لمصر قلب؟ وهل للحزن لون عدا أن يكون أسودًا؟ كلّ هذا غير متحقّق واقعًا وعقلاً، لكنّه نسب جمال العيون إلى معركة (بدر) تلك المعركة التّاريخيّة المميّزة في التّاريخ الإسلامي، حتّى أصبحت رمزًا يتغنّى الشعراء بذكره، وربّما أراد الشاعر التّعبير عن الثّورة والتّمرّد على الواقع الأليم، ويعضّد ذلك قوله (بنت الجهاد)، فنسب هذه الثورة الإسلاميّة الّتي رمز لها بـــ(خضراء) في قصيدته إلى الجهاد، فالجهاد باب عظيم من أبواب الإسلام غفل عنه المسلمون في العصر الحالي، وحين قال (قلب مصر)، فمصر ليست كائنًا لها قلب ويشعر، لكنّه يقصد قلوب المصريّين الّتي دُمِيَت، والحزن من شدّته وسوءه صار أسود اللّون، هذه العلاقة بين المفردتين (حزن-أسود) شبه اعتياديّة، فلطالما أوجدت الذّائقة العربيّة علاقة بين الحزن وهذا اللّون، هذه العلاقة الّتي لم يحدث لها تغيير على الرّغم من تطوّر وانتقال المجازات عبر مستويات مختلفة، إلاّ أنّ هذه التعالقيّة ظلّت على حالها، فالحزن لا يمكنه أن يتّشح بغير السّواد، هذه التّراكيب الإضافيّة أرادت تقديم ما هو غير مألوف بشكل يتعالق في ذهن المتلقّي وفي ذائقته، ويقرّبه من المعنى الدّقيق المُراد، ومنح عباراته فنيّة وإبداعًا.

كما نرى في قصيدة (هذا الزّمن العلماني!) الّتي تطفح غضبًا وأسى لما يفعله شعر "نزار قبّاني" في النّفوس العربيّة المسلمة، حيث يقول في قصيدة طويلة أثبت فيها "محمّد ناصر" فنيّته بصدق رسالي كرّس له شعره، حيث يقول مخاطبًا الشّاعر "أبي مسلم الرّواحي": (من الكامل)

الشعر بعدك آهة وشعار * و(جنون تيس) للفُسُوق يُعَارُ / و(طلاسم حيرى) تخاطب نفسها * وسحيق غورٍ ليس فيه قرار / (ريحُ النّفاق) تسوقه فإذا اليمـــ * ـــنُ جفاه غيّر وجهه فيسار / فنهاره طبل يدمدم مادحًا * قردًا وفي (ليل الخنى) مزمار / لفظته من (رحم الدّعارة) شهوة * فله بكلّ مدينة أصهار / أين الألى بالسّيف و(القلم الصّـــ * ـــريح) بنوا حضارة أمّة وأناروا/ و(رعود قليل) تجلجل بالتُّقى * و(سحاب بذل) غيثه مدرار/ هذي مشاعر شاعر (ملح الأسى) * في حلقه لم تطفها أنهار[2]

قامت المصاحبات المعجميّة بانزياحاتها في هذه الأبيات بجعل دلالات القصيدة أكثر تثبيتًا وعمقًا، فهذا التّطرّف في الوصف ينمّ عن صدق مشاعر المبدع، فحين يقول (جنون تيس)، هل يُنسب الجنون لهذا الحيوان؟ بالطّبع في واقعنا لا، لكنّ هذا الانزياح ضمن نسيج العبارة الشعريّة قام بوصف ما يريد الشّاعر بدقّة، فهذا الشّاعر

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص154.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص321، 323، 325.

الدّاعر كما يصفه "محمّد ناصر" أشبه بتيس مجنون بشهوته وفسقه، يجاهر بذلك دون رادع يردعه أو عقل يمنعه، كما أنّ شعره (طلاسم حيرى)، فهل الطّلاسم كائن بشري يشعر ويحتار؟ لخّص هذا الانزياح حالة شعر الحداثة الّذي يمثّله "نزار قبّاني" بكونه طلاسم حائرة وعابثة لا تستقرّ بالأمّة الإسلاميّة إلى قرار مكين، كما قرن النّفاق بالرّيح ليصف انتقال الشّاعر بين الجبهات والنّظم الّتي تتقاذفه، واللّيل لا يقترن بالحنين إلاّ أنّ الشّاعر انزاح به ليصف حال هذا الشّاعر وحال متابعيه وسامعيه، وجعل للدّعارة رحمًا ليبالغ في وصف بشاعة وقبح سيرته حين أضاف (فله بكلّ مدينة أصهار)، لينتقل من وصف هذا القبح إلى موازنته بما كانت عليه أمّة الإسلام حين بنوا حضارتهم بالسيف و(القلم الصّريح)، هل يكون القلم صريحًا؟ الصّراحة تنسب لصاحب القلم وإلاّ فإن القلم جماد لا يعقل، والرّعود لا تملّل لكنّنا نلحظ كيف نسب التهليل للرّعود فالرّعد عاصف وغاضب وقويّ، بينما التهليل ذكر روحي بما يدلّ على منهج الشاعر في مزج القوّة بالروحانيّة الّتي جاء بهما الإسلام، والبذل ليس له سحاب وإنّما السّحاب يحمل في باطنه الغيث المدرار الّذي يسقي الأرض والعباد، والبذل كذلك يسقي الأرواح والنّفوس المتألّمة، ويقول في آخر المقطوعة (ملح الأسى) فالأسى لشدّة ألمه صار ملحًا من أثر الدّموع، ووجه الارتباط بين الملح والأسى هو ملوحة الدّموع، الّتي تنزل نتيجة الشّعور بالحزن في اقتران بديع ميّز عبارات الشّاعر، فهو حين أتى بهذه الجمل غير المألوفة ضمن نسيجه الشعري، نقل المعاني وفق نظام تركيبي إلى مستوى جمالي شعري مبدع، فمنح المعنى أثرًا عميقًا يمارس تأثيره على متلقّيه.

وبخلاف ما وجدنا عند "محمّد ناصر"، فإنّ انزياح المصاحبات المعجميّة عند "الغماري" شكّل حضورًا لافتًا، حتّى غدا ظاهرة في شعره اتّكأت عليها شعريّة اللّغة عنده، فنسبتها توازي نسبة الانزياح في الجمل الفعليّة، وقد استطاع الشّاعر بهذه العلاقة الانزياحيّة خلق علاقات غريبة ولافتة بين عناصر المصاحبات المعجميّة، كثّفت من لغة "الغماري" الشعريّة وجعلتها موضعًا لتعدّد القراءات والتّأويل.

يقول في قصيدة (الألم العظيم): (من الكامل)

درب (بآلام الفتوح) يجاهد ** ومدى يضمُّ جراحه ويكابد/ وعلى الفرات القاتلون إباءه ** رهج على (كهف التّآمر) ماردا!/ الحاقدون تألّبوا .. وتواثبوا ** تثور في (رهق الرّمال) قصائد/كم فوق هامات الضّياء مآتم ** سود .. ويبحر في الضّياع الحاقد[1]

تتكئ هذه المقطوعة الشعريّة على ثقل انزياح المصاحبات المعجميّة، فليس هناك علاقة بين الفتح والآلام، ولا بين الكهف والتّآمر، والرّمال لا تُرهق، وليس للضّياء هامة، وهل الضّياع على ضعفه يكون حاقدًا؟ لكنّ الشّاعر أوجد هذه التّعالقات ليحقّق دلالات مختلفة، فعلى الرّغم من دلالة الفتوح على الفرح والغلبة والقوّة إلاّ أنّ الشّاعر ألحق بها لفظ (الآلام)، فكأنّ هذه الفتوح لن تؤتي ثمارها بدون الآلام، فدرب الجهاد ليس محفوفا بالورد والزّهور، وإنما يحفّه الأشواك والدّماء، وعلى سالكه أن يتحلّى بالصّبر واحتساب الأجر الأخروي لا الدّنيوي،

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص61.

ونجد هنا (كهف التّآمر) على الرّغم من دلالة الكهف في الثّقافة الإسلاميّة على الأمان والضّياء والإيمان والتّقى كما في قصّة أهل الكهف؛ إلاّ أنّه هنا يرتبط بالمؤامرة والخداع، كأنّ هذا الكهف هو كهف التّحالفات السرّيّة الّتي تعصف بالعراق، وتقسّمه إلى طوائف ومناطق متناحرة والجامع بين الكهف والتّآمر هو طابع الخفاء والسرّيّة في كليهما، ثمّ ينسب الرّهق للرّمال، وكأنّ القصائد اتّخذت الرّمال مكاناً لثورتها، على الرّغم من كونها مصدر التّعب والإرهاق، إلاّ أنّ قصائد الشّاعر ارتضت الطّريق الصّعب على الرّغم من الجفاف والعطش والحرّ، وربّما في ذلك إشارة إلى التّمرّد، إذا عرفنا أنّ الشّعراء الصّعاليك المتمرّدين اتّخذوا الصحراء موطنًا لهم، ثمّ يقرن بين الهامات (الجباه) والضّياء ربّما لهذه العلاقة تفسير منطقي لكون العنصرين تجمع بينهما دلالة الرّفعة، فالهامة رمز الكرامة الّتي تتطلّع إلى نور الحرّيّة، لكنّها على الرّغم من ذلك تعشّش فوقها مآتم الحزن السّوداء، هذه العلاقة بين المآتم والسّواد اعتياديّة نظرًا لما أشرنا إليه من علاقة الحزن بالسّواد.

كما يقول في قصيدة (يا غارة الله): (من البسيط)

بغداد تعرف أنّ البعث مهزلة * وأنّه في (ضباب اللاّت) بحّار!/ وأنّه في (الصّقيع المرّ) (قافية * حمراء) مطلعها التّحديف والعار!/ تعاقبت فيه (أطوار منافقة) * وتاجرت (بالدّروب السّمر) أفكار![1]

تتواتر انزياحات المصاحبات المعجميّة في هذه المقطوعة، فرسمت بها جماليّتها من خلق هذه العلاقات اللاّاعتياديّة بين عناصرها، فصنم اللاّت كيف يكون له علاقة بالضّباب؟ وما أبعد الصّقيع على المرارة! وكيف تتلوّن القافية باللّون الأحمر؟ وهل الأطوار تمارس النّفاق؟ والدّروب كيف تصبح سمراء اللّون؟ علاقات خلقت غرابة المقطوعة بما تجعل المتلقّي يتوقّف عندها طويلاً لملاحقة معانيها الهاربة، يتحدّث الشّاعر في بداية المقطوعة عن حزب البعث في العراق الّذي هو غارق في وهم البطولات، فاللاّت هو رمز لحاكمهم معبودهم الّذي خلق هذه الهالة الضّبابيّة حوله، كما يصفه أنّه قافية حمراء ربّما للدّلالة على دعر وقبح مذهبهم، الّذي اختصره في قافية أو ربّما القافية، هي الشّعارات الّتي يرفعونها بلون الدّم والقتل والفحش، هذه القافية الحمراء تجدف في الصّقيع المرّ، كأنّ هذا الشعب لخموده وجموده مثل الصّقيع المتجمّد، لكنّه بطعم المرارة ربّما هي مرارة في حلق الشّاعر، ونسب النّفاق للأطوار، ومعلوم أنّ لكلّ طور رجاله وأعلامه وحاكميه، فجعل النّفاق في الأطوار للوصول إلى دلالة أبلغ وأجمل، كما أنّه جعل دروب الجهاد سمراء ربّما نسبة للون الخيول فيها، وانزياحات المصاحبات المعجميّة الّتي وردت في هذه المقطوعة تتواتر كثيرًا في جلّ شعر "الغماري"، وعلى وجه التحديد (الصقيع المرّ والدّروب السمر)، فالمرارة والاسمرار كثيرًا ما يسندها الشّاعر لعناصر معجميّة مختلفة في شعره.

كما يقول من قصيدة (يا قدس): (من البسيط)

يا أمّة تعبت (أفراس غربتها) * فأدمنت في (غبار الذلّ) شكواها**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص104-105.

أحزابها في (الحضور المرّ) حاملة * (شكل الزّمان)، و(روح العصر) يأباها**

تثور (للاّت) لا لله .. تزرعها * (قوميّة) في (لهاث الرّيح) مجراها**[1]

جعلت الانزياحات المعجميّة المقطوعة تفيض ألمًا وحزنًا يشعر به القارئ، ويتلقّاه ضمن تلقّيه لدلالاتها، فجعل للغربة أفراسًا، فكأن هذه الأمّة في عزّ غربتها تحلم بخيول الجهاد والفتح الّتي تعبت من انتظار الأمّة كي تفيق من سباتها، هذه الأمّة الّتي تشتكي دون أن تزيح عنها غبار الذلّ الّذي أدمنته طويلاً، هذا الانزياح بين الغبار والذّلّ مألوف نظرًا لأنّ الغبار يتجمّع فوق من يستكين ولا يتحرّك، وتعود في البيت الثّاني نسبة المرّ إلى الحضور، هذه المرارة الّتي تلاحق الشّاعر في كلّ شعره، حضور كعدمه لمرارته وعدميّته، ثمّ يجعل من الأحزاب تحمل شكل الزّمان، كيف يكون للزّمان شكل إلاّ إذا كان يعني بالشّكل القوالب الجاهزة التقليديّة، الّتي تشترك فيها كلّ الأحزاب السياسيّة دون استثناء، والّتي تتناقض مع طموحات العصر الحديث وروحه، العصر الّذي يستمدّ روحه من أرواح شخوصه الّذين يلوّنونه بما أرادوا، ثمّ يجعل القوميّة العربيّة نبتة تطير مع الرياح نظرًا لبطلان دعايتها، فالرّيح على الرّغم من طبيعتها الجارية إلاّ أنّها تلهث بسبب التّعب، تعب بسبب تخاذل هذه الأمّة وخمودها.

ويقول من قصيدة (وجه ليلى): (من الطّويل)

(سرابهم الورديّ) جُنّ جنونه * فكأس تزجّى .. أو بغيّ تقدّم !!**

حملتك يا خضراء (همًّا مقدّسًا) * بأفغان و(الدبُّ الجليديّ) يجرم**

يصبّ شواظًا في (محاجر قريتي) * فيُذبح في (جفن الحقول) التّرنّم!**

يشلّ (الغناء العذب) بين ظلالها * (فورق مهيضات) و(عطر مهشّم)!**[2]

عملت الانزياحات المعجميّة على تقريب الدّلالة من المتلقّي، وتوصيفها ورسمها من خلال اقتران المفردات بألوان، وجعل للجماد حواسًا وإقامة علاقة بين المرئي واللاّمرئي، فالسّراب الّذي لا يُرى صار لونه ورديًّا للدّلالة على تزيينهم للوهم ليستمرّ، وجعل الهمّ مقدّسًا وهي علاقة شبه اعتياديّة، ذلك أنّ الهمّ يكون تبعًا لهمّة كلّ إنسان، فمن كانت همّته عالية يكون همّه عظيمًا ومقدّسًا، كذلك علاقة الدبّ بالجليد اعتياديّة إلاّ أنّه لا يعني بها الدبّ الحقيقي، وإنّما هو القائد الرّوسي الّذي شبّهه بالدبّ لغبائه ووحشيّته، ويشبّه عدواهم بشواظ النّار الّذي يُصبّ في محاجر (عيون) القرية، فيقتل الفرح في أجفان الحقول، فالجفن هو الّذي يحمي العين، ربّما يقصد الثّوّار الّذين يحمون بلادهم، هذه المآسي تجعل من العطر يتهشّم، فاستعمل هنا (التّهشّم) بدل التّكسّر للإمعان في التّعبير عن حجم المأساة، رسمت هذه الانزياحات المعجميّة صورًا وظلالاً بديعة ضمن هذه المقطوعة في إقامة علاقات بين الموجودات والأشياء المعنويّة لتقريب الرّؤية من القارئ وجعله يتمثّلها بصدق.

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص21.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص19-20.

ويقول ضمن قصيدة (مُدّي مضاءك): (من مجزوء الكامل)

زمن (الشّعار المرّ) .. تعمُقُ في مسافته الجراح! / نحن (الجراح الخضر) / و(الحلم المنمنم) .. والصّباح /نحن (العناء الصّعب) و(الهمّ المقدّس) والكفاح / ألم على (درب الضّحى) .. / ألم تحاصره الرّياح! / (أسرار غربته) على (عقم المسافات) اللّقاح [1]

تنحشر في الأسطر الشعريّة الانزياحات المعجميّة الّتي تتكرّر كثيرًا في شعر "الغماري"، هي انزياحات تظهر مدى اللّوعة والأسى والمرارة الّتي يعانيها، فالمرارة صارت شعارًا يُتشدّق به في هذا الزّمن، كما أنّ جراح الشّاعر وجراح أمّته خضراء بلون الاستشهاد والثّورة الإسلاميّة، والحلم المنمنم هو رغبة الانفصال عن الواقع الأليم إلى أحلام جميلة مزخرفة، ولم يكتف بالعناء بل وجعله صعبًا كأنّه لا تكفيه دلالة العناء لوحدها، والهمّ المقدّس همّ ثورته الخضراء، وينسب الدّرب للضّحى، وهو أوضح وقت من أوقات النّهار، وأكثرها نشاطاً نسبها للدّرب لاستعارة صفاته، وتركيب (أسرار غربته) هو عنوان لأوّل ديوان يصدره الشّاعر، كأنّه بذلك يرسم اتّجاهه الشعري الّذي لم يحد عنه عبر العقود الزمنيّة، فلغربته الإسلاميّة أسرار يكشفها ضمن قصائده المنتفضة، كما جعل مسافات الوصول عقيمة مجدبة على الرّغم من لقاحها وسعيه لزراعتها، وكأنّه يكشف عن مدى اليأس الّذي يسكنه بواسطة المصاحبات المعجميّة الّتي تنزاح عن حقيقتها لصالح حقائق أرادها الشّاعر أن تنكشف للمتلقّي.

أفاد الشاعران من أنماط انزياح المصاحبات المعجميّة في آليّتي الوصف والإضافة بما يسهم في تثبيت العبارة الشعريّة وتقويتها وإذكائها بجانب من الإبداع والجمال، كما قامت هذه الانزياحات بتعميق الدّلالات والرّسائل المشفّرة الّتي سعيا لإيصالها للمتلقّي، فاستعانا بهذا النّمط من الانزياح لمنح عباراتهما الشعريّة مزيدًا من العمق والفنيّة.

3ـ الانزياح التّركيبي:

يبرز الانزياح التّركيبي في الشّعر في آليّات تركيبيّة عديدة، مثل التقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، نظرًا لما تمدّه هذه الآليّات في تخصيص المعنى وتقويته وبناء الصّور الّتي تميّز شعريّة كلّ شاعر.

وسنتناول في هذا المبحث الجماليّات الّتي تقدّمها آليّتي التقديم والتأخير، والحذف ضمن الجملتين الفعليّة والاسميّة في شعر "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"، وكذا الاعتراض، ومنه نتساءل: في أيّ نوع من الجمل برز الانزياح التّركيبي أكثر؟ وما الغايات الّتي جاء لأجلها؟ كيف كان لظواهر الانزياح التّركيبيّة دور في تشكيل جماليّة اللّغة الشّعريّة للقصيدة عند الشّاعرين؟

ـ الانزياح التّركيبي من خلال التّقديم والتّأخير:

- **التّقديم والتّأخير في الجملة الفعليّة:**

تتفوّق دائمًا الجملة الفعليّة في شعر "محمّد ناصر"، فنجد أنّه كذلك طالها التّقديم والتّأخير حيث استغلّ

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص32.

الشّاعر هذه الآليّة ببراعة ليوصل ما يريده للمتلقّي، وبها وسم شعره بسمات الجماليّة لكونها تنزاح عن الاستعمال المألوف للّغة المعياريّة بما يولّد كسرًا لأفق توقّع القارئ.

يقول "محمّد ناصر" في قصيدة (وصيّة شهيد في ذكرى عيد النّصر): (من البسيط)

آذار ذكراك بالأشواق تُرتقب * فأنت عيد تمنّت يومه العرب**

وزيّنت سهلها أوطاننا زهرًا * ومال للسّلم زيتونٌ بها طرب**

سل الجبال تُجبْ عنّي إذا جحدت * فضلي المنايا وأنست ذكري الحقب**

أخي بوحدتنا نفني أعادينا * فما كسرن لدى توحيدها القضب**

إلى فلسطين نزحف كي نطهّرها * من اليهود ونرجع حق ما اغتصبوا**

يسبّحون بحمد التبر ربّهم * عُبّاد عجل، ومن كالسّامريّ أبٌ؟**

سنلتقي بفلسطين يظلّلنا * زيتونها ويحي نصرنا العنب**[1]

تحتوي هذه الأبيات على تقديم وتأخير في جملها لغايات أرادها الشّاعر، ففي البيت الأوّل العبارة الصّحيحة تركيبيًّا (فأنت عيد تمنّت العرب يومه) فقدّم (يومه) على الفاعل، وأزاحه عن موقعه المُتوقّع، فاليوم المشهود (يوم النصر) هو مدار البيت، يعضّده الكلمات السّابقة (آذار، عيد)، كما قدّم شبه الجملة (للسلم) فأصل العبارة (ومال زيتون بها طرب للسلم)، إلاّ أنّ أهميّة مفردة (السّلم) جعل من الشّاعر يقدّمها، فالسّلم هو الهدف من كلّ هذه الأوصاف، لنذهب إلى البيت الثّالث فنجد أنّ التقديم والتّأخير قام بوظيفة جماليّة في عبارتين جعل من البيت علامة فارقة ضمن القصيدة، فأصل البيت (سل الجبال تجب عنّي إذا جحدت المنايا فضلي وأنست الحقب ذكري) قام تقديم المفعول به (فضلي، ذكري) بمنحه مزيدًا من التّركيز الدّلالي ضمن التّركيب، فالشّاعر حين قدّم (فضلي، ذكري) على الفاعل مع أنّ الفاعليّة أقوى من المفعوليّة في التّركيب العربي، إلاّ أنّ التقديم هنا نقل قوّتها وجعل من المفعول به بؤرة مركزيّة يتركّز فيها المعنى، فذكر الشاعر وفضله هو المقصود من البيت، فأولى بهما أن يتقدّما، فمدار القصيدة حول انجازات هذا الشّهيد وفضله في تحرير الوطن، ووجوب تثبيت ذكراه وعدم تجاهلها لسابق فضله، كما يقول في البيت اللاّحق (فما كسرن لدى توحيدها القضب)، وهي عبارة تصلح أن تكون حكمةً ومثلاً سائرًا، لإيجازها وتركيز معناها ورمزيّتها البالغة، فقدّم (لدى توحيدها) لغاية مقصودة، فالغاية من إيراد العبارة التأكيد على أهميّة الوحدة والتّوحّد في هذه الأمّة المتشتّتة، فكما أنّ القضب المتماسكة يستحيل كسرها، فكذا اجتماع أفراد هذه الأمّة وتوحّدهم يمنع تفرّقهم وتشرذمهم، فالتّفرّق والتّشرذم هو سبب كلّ مآسي هذه الأمّة، ثمّ يقدّم (إلى فلسطين) في البيت الّذي يليه، فإذا توحّدت أهداف هذه الأمّة سيكون أوّل هدف لها هو تحرير فلسطين من اليهود الغاصبين، ويقدّم في البيت اللاّحق عبارة (بحمد التّبر) مع أنّ الأولى أن تكون

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص55، 56، 57.

العبارة كما يلي (يسبّحون ربّهم بحمد التّبر)، لكنّه تسبيح غير تسبيح المؤمن الصّادق، فهي عبارة تحوي مفارقة سخريّة، فهم يعبدون المال والذّهب ويغطّون ذلك بقناع زائف من الإيمان الكاذب، ويختم قصيدته بتقديم المفعول به (نصرَنا) على الفاعل (العنب)، لأنّه الغاية المنشودة والهدف المُرتجى لكلّ الأمّة، فنلحظ في هذه الأبيات كيف قام تقديم المفعول به، وتأخير الفاعل من تغيير الدّلالات وإعطائها خصوصيّة، وتقديم المفعول به على الفاعل أقوى في التّركيب، لكونه يتضادّ مع الطبيعة التّركيبيّة للّغة الّتي تقوم على مبدأ الغالب والمغلوب.

كما يقول في قصيدة مؤثّرة بعنوان (في رثاء الشّيخ إبراهيم قرادي): (من الطّويل)

أتيتك يا عطفاء والحزن موعدي * وقد كنت إمّا جئت بالبشر أغتدي**

أتيتك يا عطفاء واليتم صاحبي * وكان أبي إن جئت يكرم مشهدي**

ويحضنني بالباب عطفا وبهجة * ومن غير إبراهيم للضّيف يفتدي**

أفتّش في الغادين عن وجه صاحب * تعودت أن ألقاه بالباب مُسعدي**

فتوغل في الصمت الرّهيب معاهد * وتفصح عنها الذكريات بمعهد**

وأنعم بالذّكرى ورودًا فتنتهي * وفي القلب يبقى الشوك بالحزن يبتدي**

وأحمل ما بين الدّروب مواجعي * وللدرب ما بي من أنين مردّد**

يخيّم فيها اليتم والثكل والضّنى * ويعصر فيها الحزن كلّ معيّد** [1]

ربّما يتبادر للقارئ أن لا وجود للانزياح في هذه الأبيات، إلاّ أنّه يبدو في كل بيت، ففي مطلع البيتين الأوّلين؛ الأصل في العبارة تقديم النّداء (يا عطفاء أتيتك)، لكنّه أراد التأكيد على فعل المجيء، وكأنّ هذا الفعل ثَقُلَ عليه للمصيبة الّتي تنتظره في العطفاء وهي موت الشّيخ، فقدّم الفعل علّه يخفّف عنه الحزن، كما أنّ العطفاء ليست هي القصد وإنّما رحيل الشّيخ منها هو مدار المعنى، كما نلحظ في عجز البيتين؛ تقديم شبه الجملة (بالبشر) على الفعل (أغتدي)، لأنّ بيان حجم البشر والفرح هدفه من إيراد العبارة، وتأخير (يكرم مشهدي) على (إن جئت) للعلاقة السّببيّة المنطقيّة بينهما بالإكرام المرتبط بالمجيء، لنلفي في البيت الثّالث تقديم شبه الجملة (للضّيف) عن (يفتدي) لأنّ غرض الشّاعر إبراز كرم المرثيّ، كما تتقدّم شبه الجملة (بالباب) على (مُسعدي) لبيان عظم حفاوة الشيخ المُتوفّى بالشّاعر عندما يزوره فهو يلقاه بالباب، وفي البيت الخامس قام التقديم والتأخير بوظيفة بديعة حين قدّم شبه الجملة (في الصمت الرّهيب) على الفاعل (معاهد)، ليظهر الشّاعر حجم الألم والأسى والفراغ الّذي تركه الشيخ في هذه المعاهد، فهو صمت رهيب قاتل، وفي عجز البيت السّادس تقدّم شبهي الجملة (في القلب، بالحزن) على الفعلين (يبقى، يبتدي) لأنّ حجم الألم في القلب كبير، كما قدّم في البيت السّابع (ما بين الدّروب) على المفعول (مواجعي) ليظهر حالة الضّياع الّتي يشعر بها جرّاء فقدان الشيخ، فهو تائه بمواجعه بين الدّروب، هذه

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص248، 249.

الدّروب (فيها) الّتي تقدّمت على الأفعال (اليتم والثكل والضّنى، الحزن) في البيت الأخير، ليبدي مدى حزن الأماكن على فراق الشيخ؛ فإذا كانت الدّروب تشعر باليتم والحزن، فكيف بمن خالط الشّيخ وتعلّم على يده.

إذا عدنا لـــ"الغماري" نجد أنّ آليّة التّقديم والتّأخير عنده تتراجع، بالنّظر لما وجدناه عند "محمّد ناصر"، نظرًا لأنّ شعريّته، كما لاحظنا سابقًا، اتّكأت على انزياح المصاحبات المعجميّة الّتي أحسن استثمارها، وعلى الرّغم من ذلك فلهذه الآليّة وجود معتبر في شعره، وكما وجدنا عند "محمّد ناصر" من غلبة التّقديم والتّأخير في الجملة الفعليّة بالنّظر إلى الجملة الاسميّة، حيث كانت نسبة هذه الأخيرة نصف الأولى، يقول في قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

حتّام يحمل دمنةً في ذاته * نفسٌ بغير الإثم لم يتعطّر!/ ولربّما فتن الرّواةَ طُغاتُها *** ببريق أبيض أو برنّة أصفر/**

أكل الشّعوبَ طغاتُها فاستيأست * منهم .. فهل ترضى بسهم المُدبر؟**

رضي الخنوعَ بنوه حين استمرأوا * سوط المُذلّ وصفعة المتجبّر!** [1]

في هذه الأبيات نلحظ تقديم المفعول به على الفاعل في كلّ بيت، حيث قدّم الشّاعر (دمنة على نفس، والرّواة على طغاتها، والشعوب على طغاتها، والخنوع على بنوه)، فالعبارات الصّحيحة تركيبيًّا هي (يحمل نفس دمنة، فتن الطّغاة الرّواة، أكل الطّغاة الشعوب، رضي بنوه الخنوع) إلاّ أنّ تقديم المفعول به على الفاعل أحدث خلخلة تركيبيّة في الأبيات، يلاحظها المتلقّي بوضوح نظرًا لكون المفعوليّة أضعف من الفاعليّة، وتقدّمها يثير الانتباه ويدعو للتّساؤل، وقد قدّم دمنة والّتي تعني الحقد القديم الدّائم، حيث قدّمها على الفاعل (نفس) ليدلّ على أنّ ما يحرّكه ويشوّهه هو حقد أعمى قديم متجدّد، وقد قدّم المفعول به الرّواة على الفاعل الطّغاة على الرّغم من قوّة الفاعليّة وقوّة الطّغاة معًا، إلاّ أنّ الشاعر قدّمها ليؤكّد على أنّ الرّواة، وإن كانوا مفعولاً بهم، فهم قد فُتنوا برغبتهم ورضاهم ورغبة في الذّهب والفضّة، لذا أدّى هذا التقديم لفتة جماليّة بتحديده المعنى بدقّة، كما قدّم المفعول به الشعوب على الفاعل الطّغاة، لأنّهم أفسحوا لهم المجال لذلك، وقد تأكّد للطّغاة هوانهم وضعفهم، كما قدّم الخنوع على الفاعل بنوه، ليُظهر قبح هذا الأمر بتركيز انتباه المتلقّي على مفردة الخنوع الّتي هي مدار دلالة الأبيات، قام التّقديم والتأخير بوظائف دلاليّة هامّة وقدّم لفتات جماليّة ضمن الأبيات قائمة على العدول عن المألوف، عمّا يوجد في اللّسان العربي من قوانين تركيبيّة.

ومن القصائد القليلة الّتي يتركّز فيها التّقديم والتّأخير نجد قصيدة (عش بالكتاب): (من الكامل)

طُويت كما تُطوى السّماءُ دروبُ * وتعاقبها شمألٌ وجنوب!**

طُويت وسافر في الضّباب حضورها * قيمًا، بما يهوى الضّباب تصوبُ!**

إن تسألي يا بنت فاصلة الضّحى * فلديك من صمت الجياد مجيب!**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص20 وما يليها.

إن تسألي عن فاتحين، فما أرى * إلاّ انفتاحًا في الصّغار يلوبُ!**

في عالم الأشياء تنسحق الرّؤى * ويجيش بالرّهق البليد غروب![1]**

قد لا تبدو مواضع التّقديم والتأخير بارزة في هذه الأبيات إلاّ أنّها موجودة في كلّ بيت، حيث تمّ في البيت الأوّل تأخير نائب الفاعل (دروب) عن فاعله (طويت)، وتوسطتهما جملة (كما تُطوى السّماء)، ليُظهر الشّاعر عظمة هذا الفعل (الطيّ)، فتأثيره يشبه فعل طيّ السّماء يوم القيامة، فدروب الجهاد الإسلاميّة الصّافية انقضت واخترقتها قوى الشّمال والجنوب، هذه المركزيّة الّتي تمتّع بها الفاعل (طُويت) هي بؤرة تركيز دلالة البيت ككلّ، ونجد في البيت الثّاني كذلك تأخير الفاعل (حضورها) عن الفعل (سافر)، وتقدّم شبه الجملة (في الضّباب) يريد تبئير الدّلالة بين الفعل وشبه الجملة، هذا الحضور على الرّغم من قوّته وفاعليّته إلاّ أنّ تأخيره يبهت هذه الفاعليّة، وتصبح الدّلالة تتركّز في (سافر) و(في الضّباب)، لتصبح أهميّة السفر وهيئته ومكانه أكبر من الفاعل نفسه، يريد الشّاعر من ذلك لفت انتباه القارئ لفجائعيّة سفر الدّروب وغيابها في الضّباب، أي ضباب الاتّجاهات والقوميّات والأحزاب والحركات المختلفة، حتّى كأنّ حضورها أصبح كغيابها لا قيمة له، ونجد في البيت الثّالث تأخير جملة النّداء لأنّ أصل الكلام (يا بنت فاصلة الضّحى إن تسألي) إلاّ أنّه أراد تبئير الدّلالة في فعل السّؤال؛ هذا الفعل الّذي له أهميّته العظيمة في تحريك الوعي وبعثه، فبدون السّؤال لا يمكن أن تتطوّر أيّ أمّة، وفي البيت الرّابع كذلك تتقدّم شبه الجملة (في الصّغار) لأهمّيتها، فعلى الرّغم من إيجابيّة الانفتاح إلاّ أنّ عبارة (في الصّغار) نفته وجعلته غير مجدٍ، لتكتمل دلالة ذلك بواسطة الفعل (يلوب)، وفي البيت الأخير تتقدّم شبه الجملة (في عالم الأشياء) ليجعلها بابًا لبدء سرد الشّاعر، فكلّ الأحداث الّتي تليها قائمة عليها ومن طبيعتها، ففي هذا العالم تذوب الرّؤى، فهو عالم تشيّأت فيه كلّ القيم والنّظريّات حتّى لم يعد لها معنى وقيمة، وفي عجز البيت تتقدّم شبه الجملة وصفتها (بالرّهق البليد) الّتي أسهمت في تكثيف الدّلالة، فأراد الشّاعر إبراز كيفيّة جيشان هذا الغروب، وكأنّ القارئ تحدث له صدمة، فهو يتوقّع بعد الفعل (يجيش) مشاعرًا حقيقيّة وصادقة جميلة، إلاّ أنّه يصطدم بعبارة (الرّهق البليد) إمعانًا في كسر أفق توقّع القارئ.

كما يقول من قصيدة (في دارة الهوى..!!): (من الطّويل)

أعد نظرًا يا أيّها القلب في الحمى * تجد حاضرًا ألوى بهمّته البرْحُ!**

تعاقب فيه القاتلون إباءه * وصار هجاء فيه أن يمدح المدحُ![2]**

في صدر البيت الأوّل يخاطب الشّاعر القلب، فيقدّم فعل الأمر (أعد نظرًا) على جملة النّداء (يا أيّها القلب)، لجعل الدّلالة تتركّز في هذا الفعل أي إعادة النّظر، وفي عجز البيت تتقدّم شبه الجملة (بهمّته) على الفاعل (البرحُ

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص81-82.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص118-119.

أي التّرك والهجر) للفت انتباه القارئ، وتخصيص دلالة الإلواء في الهمّة، فكأنّ هذا الحاضر هجرته قيمه الّتي تشحذ همّته وتشدّها، وفي عجز البيت الثّاني تقوم آليّة التّقديم والتّأخير بلفتة جماليّة بديعة حيث يحتوي على مفارقة جميلة بين الهجاء والمدح، حيث تقدّم خبر صار (هجاء فيه) على اسمها (أن يمدح المدح)، ووجه المفارقة يكمن في تحوّل مدح المدح إلى هجاء، فمدح المدح بمقاييس القيم والمبادئ هو نفاق ورياء مُبطّن، فقدّم الشّاعر (هجاء فيه) لأهميّتها في مغزى البيت ككلّ.

- **التّقديم والتّأخير في الجملة الاسميّة:**

تتأخّر الجملة الاسميّة في شعر "محمّد ناصر" وعلى الرّغم من ذلك فقد لحقها التّقديم والتّأخير، أي تقديم الخبر على المبتدأ، ويكاد ذلك يختصّ بغرض المدح فجلّ المواضع الّتي وقفنا عليها والّتي وقع فيها انزياح تركيبي كان لغرضي المدح للأحياء والتّمجيد للأموات.

كما في قصيدة (صلاة لأوراس الثّورة) يمجّد فيها البطل "مصطفى بن بولعيد": (من الخفيف)

حرمٌ أنت تخشع النفس فيه * لحديث القلوب لا للأغاني / (أحدٌ) أنت بالجزائر تحيي *** في نفوس الأحرار أسمى المعاني / خالدٌ أنت في ضمير الزّمان *** ساخرًا بالزلزال والبركان / مُفرد في الجمال أنت، حباك الله *** فضلاً، وما حباه لثاني / جنّة هذه الجزائر، كم نادتك *** في حومة الوغى رضواني! / قدس أنت، نخلع النعل فيه *** ونقيم الصّلاة بالشكران / قبلة أنت، وحّدت أصغرينا *** بعد تيه الضّلال والنسيان**[1]

إضافة إلى الانزياح الإسنادي في جمل (حرم أنت، أحد أنت، قدس أنت، قبلة أنت) نجد الانزياح التّركيبي بتقديم الخبر (حرم، أحد، خالد، مُفرد، جنّة، قدس، قبلة) على المبتدأ (أنت) هذه الذّات المتفرّدة المتمثّلة في شخص الشّهيد ليس من قبيل المبالغة أن يسبغ عليها الشّاعر كلّ هذه الأوصاف، بل إنّ الأوصاف لا تفي حقّه، فالشّهيد هو الحرم الآمن وهو أحد الجهاد وهو الخلود والتّفرّد وهو قدس وقِبلة للصّلاة والتقديس، فالوحدة الكلاميّة المركزيّة في هذه الأبيات هي الأخبار المذكورة سابقًا، فالشّاعر أراد لفت انتباه المتلقّي إلى هذه الوحدة التركيبيّة لما لها من وظيفة كبرى في تشكيل الأبيات، لذا آثر أن تكون في مقدّمة الأبيات والتّراكيب، كي تكون أوّل ما يسمعه المتلقّي ويشدّ انتباهه، لتأتي بعدها الجمل الأخرى وتكمل الصّورة في ذهن القارئ، وبفضل هذه المكانة المقدّسة للشّهيد أصبحت الجزائر جنّة بل هو جاهد واستشهد لأجلها.

كما يقول في قصيدة (لا يهمّ من تكون..؟!): (من مجزوء الرّجز)

فخيرٌ من وجودنا... / ونحن –إن تعدّنا– مليار... / أشلاؤك الّتي تضمّخ الجليل[2]

فالمبتدأ (خيرٌ) تأخّر عنه خبره (أشلاؤك) إلى آخر سطر فالشّاعر قبل أن يخبرنا آثر أن يلفت انتباه القارئ

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص174، 175، 176.

[2] نفسه، ص210.

إلى أعداد الأمّة الإسلاميّة والّتي تفوق المليار، لكنّها لا تحرّك ساكنًا لأشلاء الشّهيد الّتي تغطّي فلسطين، فتأخير الخبر يجعل المتلقّي يركّز انتباهه وينتظره، وكأنّ الشّاعر يقوم بتشويق القارئ ليجعله متّصلاً بأسطره الشعريّة.

ويكمل بهذا النّمط من الانزياح التّركيبي قائلاً:

القمّة الحرباء يا مقيّدي السّجين / تجنّد العيون / هي الّتي يا قدسي الحزين / توظّف القرآن في اللّقاء والوداع... / القمّة العصماء يا مشرّدي الطّعين / مشغولة منهوكة في الليل والنهار / القمّة الشمّاء يا مجاهدي المطحون / نهارها صحون، وليلها مجون[1]

إلى آخر القصيدة الّتي لعب فيها التّقديم والتّأخير إلى جانب انزياح المصاحبات المعجميّة في (القمّة الحرباء، تجنّد العيون، قدسي الحزين، القمّة العصماء، القمّة الشمّاء، نهارها صحون، ليلها مجون) دورًا بالغًا في رسم جماليّتها وشدّ انتباه القارئ، فعندما قال القمّة الحرباء فإنّ المتلقّي ينتظر خبرًا لهذا التركيب الانزياحي الّذي يجده في السّطر الموالي، ومثلها في (هي الّتي) يكون خبرها في السّطر الّذي يليه بالفعل (توظّف)، وعندما قال (القمّة العصماء) أخّر خبرها للسّطر الموالي في (مشغولة منهوكة)، ومثلها في مبتدأ (القمّة الشمّاء) خبرها الموجود في السّطر الموالي (نهارها صحون، وليلها مجون)، وكأن المتلقّي في هذه القصيدة يطارد المعاني ويُعمل جهده للوصول إليها، فهي ليست متاحة قبل أن يوصل الشّاعر ما يريده، كما نلاحظ تكرّر نفس اللاّزمة قبل ذكر الخبر، والمتمثّلة في (يا مقيّدي السّجين، يا قدسي الحزين، يا مشرّدي الطّعين، يا مجاهدي المطحون)، الّتي أعطت للقصيدة نغمًا متفرّدًا يجعل المتلقّي يشعر بالإدهاش واللذّة، بالإضافة إلى عناصر مفارقة السخريّة في عبارات: (القمّة الحرباء، القمّة العصماء، القمّة الشمّاء، نهارها صحون)، كلّ ذلك شكّل لوحة فنيّة بالغة العذوبة، ما يثبت قدرة الشّاعر الفنيّة على كتابة قصيدة حرّة بدون قيود العروض العربي، بل إنّ الملاحظ قدرة الشّاعر الاستثنائيّة والمتفرّدة تبرز بشكل واضح في هذا النّمط من القصائد، والرّاجح أنّ الشّاعر يبتعد عنه ليس لعجزه عنه وإنّما لعدم رغبته فيه.

وكما أشرنا سابقًا، فإن التّقديم والتأخير في الجملة الاسمية لم يكن كتواتر نظيرتها الجملة الفعليّة نظرًا لقلّة عناية الشّاعر "مصطفى الغماري" ككلّ بهذه الآليّة في شعره، بخلاف ما كان في شعر "محمّد ناصر"، يقول من قصيدة (لبّيك): (من البسيط)

غرائبٌ كلّها أنفاس همسته * وروعة كلّها دنيا محيّاه! / أحدّث الجيل عنه .. عن مواسمه *** والدّرب تلهث في الأشياء عيناهُ/ كثيفةٌ هذه الأشياء سادرةٌ *** والدّربُ لا شفة تُندى ولا آهُ../ هجينةٌ شفة النّاعين موغلةٌ *** بألف وجه كأنّ الرّعب أنماه.!**[2]

نجد في هذه الأبيات تقدّم الخبر على المبتدأ، وهو ليس خبرًا عاديًّا، وإنّما هي أوصاف أرادنا الشّاعر أن نقف عليها، فجعلها في مقدّمة عباراته الشعريّة، هذه الأوصاف هي الّتي تحدّد ماهيّة الأشياء الّتي سيسردها، فقد قدّم خبر (غرائب) لإخبارنا عن (أنفاس همسة الحبيب)، فالتّغريب هو أحد ميزات النّزعة الصّوفيّة، لذا كان محور

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص212، 213، 214.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص163.

الدّلالة هنا، وقدّم خبر (روعة) على (دنيا محيّاه) هذا العالم السّحري الّذي يحياه الشّاعر جعلنا نطلّ عليه من خلال أوصاف التغريب والرّوعة لتشويق المتلقّي لخوض غمار هذه التّجربة، ثمّ ينتقل في البيت الثّالث إلى وصف قبح العالم الخارجي، وركضه نحو الأشياء السّادرة الضّالة، فقدّم خبر (كثيفة) لوصف طغيانها واستحواذها، ويستمرّ في البيت الأخير بوصف هذه البشاعة المحيطة به، فيقدّم خبر (هجينةٌ) على المبتدأ (شفة النّاعين)، فهو يصف كلام المرجفين بالهجانة واختلاط أصولهم، وكذا تبدّل وجوههم بتبدّل الأحوال والأحداث، هذا التّقديم للأخبار في الأبيات يكشف مدى التّأزّم داخل الشّاعر بما جعل هذه الأوصاف تقفز وتتقدّم قبل سرد مبتدئها.

ويقول من قصيدة (براءة): (من الخفيف)

إنّ قلبًا لا يشرق الحبّ في أبـــ ***ـــعاده نسخةٌ من الصّفواء / إنّ قلبًا لا يحمل الله مشكا * ةً.. ولا الحبّ عامرٌ بالخواء! / إنّ شربًا من كأس من كدّروا الشّر *** ب حرام على نفوس الإباء[1]**

فالشّاعر في هذه الأبيات يضع قواعدَ ويؤسّس ثوابتًا بذكر اسم إنّ (قلبًا، قلبًا، شربًا)، ثمّ يضع شروطًا لهذا المسند قبل ذكر الخبر، فكأنّه بدون هذه الأوصاف والشّروط تنتفي صحّته، فالقلب الّذي لا يعمره العشق الإلهي هو قلب صفويّ لا يحمل عقيدة صحيحة ولا دينًا قويمًا، والقلب الّذي لا يعمر بحبّ الله هو خواء مهما تلبّس بمظاهر وحركات التّديّن الزّائفة، ليأتي البيت الأخير على شكل حكمة يطلقها الشّاعر، فالشّرب من منبع من أفسدوا وتجبّروا في حكم وعقيدة الشّاعر حرام في نفوس تأبى الذّلّ، فلو لم يضع الشّاعر هذه المقاييس والشّروط لصارت حكمه الشعريّة لا معنى لها، فحذف هي العبارات الّتي تقدّمت على خبر (إنّ) يغيّر الدّلالة جذريّا ويجعلها مبهمة.

ـ الانزياح التّركيبي من خلال أسلوب الاعتراض:

يتواتر هذا النّمط في شعريّة "محمّد ناصر" بشكل بارز، وبشكل خاص في القصائد الّتي تبدي الثّورة والرّفض، وتلك الّتي جاءت بنمط الشعر الحرّ، والّتي تحوي الكثير من السرد والحكي، فما يمنحه أسلوب الاعتراض من فرصة للشرح والتّعليق والاعتراض، جعل الشّاعر يستعين به في شعره لتأدية الكثير من الأغراض والدّلالات، من ذلك ما نجده في قصيدة (فلّوجة الشّهداء...!): (من مجزوء الكامل)

ونسيت كلّ مصائبي / حتّى أبي، في نعيه ... / وهو الّذي قد كان دومًا صاحبي ... /لم أبكه، ولقد بكاه العالِمون ... / لكنّني بالرّغم ممّا حلّ بي ... / بالرّغم من هول يشيب له الصّبي ... / لم أكبت الآمال في قلبي، وقد أسرى النّبي ...[2]

في هذه الأسطر الشعريّة اندمجت الجمل الاعتراضيّة مع النّسيج الشعري، لكنّ المُلاحظ لها سيجد أنّها قامت بوظائف فاعلة، ففي السّطر الثّاني (حتّى أبي في نعيه) لم تكتمل دلالة الجملة، بل تكتمل في السّطر الرّابع (لم

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص20.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص407، 411.

أبكه)، واعترضتها جملة السّطر الثّالث (وهو الّذي قد كان دومًا صاحبي)، قامت بوصف علاقته بأبيه الرّوحي "الشيخ عدّون"، فجاءت هذه الجملة لتبيّن مدى حزن الشّاعر على ما يحدث في مدينة الفلّوجة العراقيّة، حزن أنساه فقد شيخه الّذي له عظيم المكانة في روحه، ليظهر عميق ألمه لما يحدث في هذه المدينة المسلمة الّتي أصبحت رمزًا للصّراع بين الكفر والإيمان، وصورة للحقد الصّليبي على الإسلام في أقبح صوره، هذه الصّورة اليائسة يحاول الشّاعر استدراكها في الأسطر اللاّحقة، حين يقول (لكنّني) وتعترض هذا التأكيد الجمل المعترضة (بالرّغم ممّا حلّ بي، بالرّغم من هول يشيب له الصّبي)، لتأتي تكملة التوكيد في السطر اللاّحق في قوله (لم أكبت الآمال في قلبي)، فقامت الجمل المعترضة ببيان مدى فضاعة المصائب الّتي تحياها أمّة الإسلام، إلاّ أنّ الشّاعر لم يفقد إيمانه بالنّصر الّذي وعد به الله هذه الأمّة على لسان رسوله.

أمّا في شعر الغماري، فعلى الرّغم من مجيء جلّ شعره رافضًا غاضبًا، إلاّ أنّ تقنيّة الاعتراض كان تواترها أقلّ مما كان في شعر "محمّد ناصر"، ربّما يعود لعدم ولع "الغماري" بهذه الآليّة، الّتي ربّما تسبّب له انقطاعًا في تسلسل سرده الشعري، وهو الّذي يكتب طوال القصائد على ديناميّة واحدة بدون ملل أو كلل، وفي المواضع الّتي أحصيناها كانت متناثرة في القصائد والدّواوين.

يقول في قصيدة (براءة): (من الخفيف)

عرف الحبّ أهله فتجلّى * يهب الرّوح واحة من بقاء / وتجافى عن مُغرين فخلاّ *** هم لغيظ –حياتهم– وعناء /**
إن موتا –وأنت حرّ– على الجمـــ * ر لأولى من مترف الأفياء![1]**

نلحظ ورود جملة الاعتراض في البيت الثّاني الّتي اعترضت بين العطف والمعطوف عليه، ليخصّص هذا الغيظ والعناء بحياة هؤلاء المبتعدين عن الحبّ، ثمّ نجد الاعتراض في البيت الثّاني، الّذي جاء ليصف حالة هذا الموت الّذي يكون لأجل كرامة الإنسان وحريّته، فلولا هذا الشرط لما كان للعبارة بريقها وسحرها.

كما يقول من قصيدة (لبنان الرّافض): (البسيط) **فاللّيث يرعاه .. يهوى خطوه أثرا ** والفهد –يا لعنة الأقدار– والنّمر![2]**

يستعين الشاعر في هذا البيت بالجملة المعترضة (يا لعنة الأقدار) في محاولة التنفيس عن غضبه، فهو يتحدّث عمّا يحدث في لبنان، ويستعير رموز الحيوانات في التّعبير عن الحاكمين فيها، فوسم الاعتراض البيت بصبغة جماليّة توحي بمدى صدق الشّاعر في غضبه.

كما يخاطب أحد أعلام الفكر في (لاهور) من قصيدة (إلى رائد الفكر) قائلاً: (من البسيط)

وأنت –رغم الغياب المرّ– ألف غد * إذا تسكّع صوفيّ وسمسار! [3]**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص20.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص12.

[3] نفسه، ص184.

قام الاعتراض في هذا البيت بخلخلة تركيبه لأنّه توسّط بين مسند ومسند إليه، لكنّه جاء لغاية إظهار مدى التّعاسة الّتي يحياها الشّاعر في غياب هذا العلم، إلاّ أنّه يراه حلم نهضة المستقبل، على الرّغم ممّا يحويه هذا العالم من ماديّات وخلوّه من روحانيّات.

كما يقول من قصيدة (كشف أسرار....): (من الكامل)

عش تسمع العجب العجاب وبعضه * عجب –لعمري– ضل فيه الخاطر!**

أضمائر المستقتلين على الخنى * ما أنت إلاّ –ما علمتُ– مقابرُ!**[1]

نجد في البيت الأوّل يرد الاعتراض فيهما بصيغ متداولة في التّراث العربي، فالقسم بـــ (لعمري) يرد كثيرًا في الشعر والنثر العربي القديم، وكأنّ الشاعر بهذا القسم يرسم ملامح أصالة شعره العربي الّذي يتميّز عن شعر الحداثة، وفي البيت الثّاني كذلك ترد عبارة (ما علمت)، وهي تتواتر في الكلام العربي خاصّة عندما يكون في موضع جدال، فأثبت هذان التركيبان الاعتراضيّان أصالة شعر "الغماري" وحفاظه على أساليب الكلام العربي.

ـ الانزياح التّركيبي من خلال الحذف:

على الرّغم ممّا لآليّة الحذف من طاقة إبداعيّة تبرز مدى شاعريّة الشاعر ومدى إبداعه لكنّ "محمّد ناصر" لم يعتمد عليها بشكل كافٍ ومتواتر، وإنّما كانت نسبتها أقلّ من ربع الانزياحات التّركيبيّة، لكنّها على قلّتها قامت بوظائف جماليّة في بعض القصائد، فالحذف يتيح مساحة للتّأويل ويحفّز ذهن المتلقّي، ويشدّه بجعله يطرح تساؤلات عن المسكوت عنه.

يقول في قصيدة (القرارة قُرّة العين): (من البسيط)

أراه في مسجدي، في الدّرب، في سكني * في معهدي، في إمامي، في خُطى عُمُري**

في نخلتي، في غديري، في النّجوم بدت * في صحوة الصّيف، في الأسحار، في**

في هبّة الرّيح في زغرودة صَحِبَتْ * ميلاد طفل بريء النّفس والفِطَرِ**[2]

بدأ الشاعر هذه الأبيات بنمط من الانزياح التّركيبي، فما الّذي يراه الشاعر في كلّ هذه الأماكن؟ المؤكّد أنّه ليس شيئًا ماديًّا ملموسًا فلا شيء يجمع بين هذه الأماكن والظّواهر الطّبيعيّة، لكنّنا لو عدنا إلى الأبيات الّتي تسبقها سنكتشف ماهيّته، حيث يقول:

الأمن نور من القرآن منبثق * كما سرى من حراء غير مستتر / يفيضه الله إيمانًا وآصرةً *** برحمة الله يُجلي كلّ معتكر**[3]

لنكتشف أنّ هذا الشيء غير المحسوس هو نعمة الأمن والإيمان، والّتي يستشعرها الشّاعر في هذه الأماكن المتنوّعة والمختلفة، وفي الظّواهر الكونيّة والطّبيعيّة، فقامت آليّة الحذف بالاختصار والابتعاد عن التكرار المملّ، كما قامت

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص132.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص152.

[3] نفسه، ص152.

بربط أبيات القصيدة ببعضها البعض، وتركت فسحة للقارئ بتأويل المحذوف، وربط ذهنه بدلالات الأبيات ككلّ.

كما يقول في قصيدة (رسالة مفتوحة إلى بدر شاكر السيّاب وهو غريب بالخليج ينادي: «مطر! مطر! مطر!»): (من الكامل)

سحابةً وطفاء يُزجيها البُراق / تسري إلى البيت المقدّس في جناحيها اشتياق / سيفًا حسينيًّا تُضمّخه الشّهادة بالعناق / وجهًا صحابيًّا تحِنُّ له الفوارس والعِتاق[1]

القارئ لهذه الأسطر سيشدّه الاسم الّذي تبدأ به، والّذي جاء منصوبًا، فيستخلص وجود حذف في الأسطر، ولابدّ له من ربطها بكلام مفهوم ليستقيم له المعنى والتّركيب الدّال عليه، فعندما يعود للسّطر الّذي يسبقها سيجد: **أبشر فقد عاد العراقُ...**

لنستنتج أنّ الكلمات المنصوبة ما هي إلاّ حال للفاعل (العراق)، فالعراق على الرّغم ممّا ألمّ به ممّا ذكره الشّاعر في مطلع القصيدة، إلاّ أنّ الإيمان بعودته مثل السحابة الّتي تحمل الغيث والبشر يرسلها البُراق، وهو الطّائر الّذي أسرى بالنّبي –صلّى الله عليه وسلّم- فهو رمز البشرى والفرج، وسيعود سيفًا حسينيّا رافضًا للظّلم مستشهدًا في سبيل قضيّته، بل ووجهًا صحابيًّا تشتاقه خيول النصر والشّهادة، ولعلّنا نلحظ أمرًا ربّما تعمّده الشّاعر حين ذكر سيف الحسين وقابله بوجه الصّحابي، ربّما لينفي عن نفسه المذهبيّة الّتي تنتصر لإحدى الطّائفتين، فلمثل هذه الرّموز دلالتها في الثّقافة الإسلاميّة والوعي الإسلامي، فعلى الرّغم ممّا للشّاعر من حريّة إلاّ أنّنا نجده محاصرًا بهذه الصّراعات.

يتميّز شعر "الغماري" بالإضافة إلى ظاهرة انزياح المصاحبات المعجميّة تواتر آليّة الحذف في شعره بشكل لافت أكثر ممّا وجدنا عند "محمّد ناصر"، ويعود ذلك نظرًا لطول قصائد "الغماري"، ونفسها الطّويل، واسترساله في التّعبير عبر الأبيات المتلاحقة.

يقول في مطلع قصيدة (مصر أمّ الشّهيد): (من مجزوء الكامل)

متسائلون ،، ولا جواب * ومعاتبون ، ولا عتاب! / متواثبون ، ولا جياد *** معرقون ولا انتساب ! /**
ومولولون بكلّ مهزلة * يجلّ بها المصاب**[2]

بدأت القصيدة بهذه السمفونيّة القائمة على الحذف والتّضاد، فيتساءل القارئ من هؤلاء الّذين يقصدهم الشّاعر، هل هو يتحدّث بضمير المتكلّم (نحن) أم بضمير الغائب (هم)، بالإضافة إلى المفارقة الّتي أضافت سحرًا للأبيات مع غموض الحذف، إذا استمرّينا في القراءة سنكتشف الإجابة في البيت الموالي الّذي يقول:

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص266.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص13.

رقصوا على أشلائنا * مزقًا وطاب لهم شراب**[1]

فهو يخاطب هؤلاء بضمير الغائب (هم) المحذوف، بما يجعل القارئ يشعر بخفّة الأبيات وتناغمها، مع وجود الفضول للاستمرار في قراءتها لمعرفة من هؤلاء الّذين يسخر منهم الشّاعر، ويستهزئ بهم لدرجة جعلهم في مطلع قصيدته، ليكتشف أنّ الشّاعر يسخر من الحكّام ومن تبعهم في مصر، فالشّاعر ينفي عنهم ما يتوهّمون أنّهم يملكونه من قوّة وشجاعة وأصالة وعلم وثقافة، حيث قام الحذف في هذه المقطوعة مع مفارقة التّضاد بوسمها بسمة الجماليّة الّتي تشدّ القارئ لإكمال القصيدة.

ويقول في قصيدة (وسل الأمير): (من مجزوء الكامل)

بالقادمين من الظّلام على سفائن من رهب / السّاكبين على ربيعك يا جزائرنا اللّهب /

المثقلين بكلّ أحقاد الصّليب ومن صلب! / المرجفين على ضحاك بكلّ أفّاك لَجِب![2]

تبدأ الأسطر الشعريّة باسم مجرور (القادمين، السّاكبين، المثقلين، المرجفين) بما يجعلنا نتساءل عن عامل جرّ هذه الأسماء، وما الّذي حذفه الشّاعر وآثر عدم تكراره في كلّ سطر، وما سبب ذكر هؤلاء الفاعلين لهذه الأشياء القذرة، وعندما نعود إلى السّطر الّذي يسبق هذه الأبيات نجد: **وترى على أيّامه أوراسَ يهزأ بالنّوب**

فهؤلاء جميعًا يهزأ بهم جبل الأوراس جبل الثّورة المباركة، لنكتشف أنّ هؤلاء هم المحتلّين الفرنسيّين الغاصبين لبلادنا لمدّة طويلة، وعلى الرّغم من طول مكوثهم إلاّ أنّ الأوراس ظلّ شامخًا صامدًا في وجههم، فقام الحذف في هذه الأسطر باستكمال السرد الشعري دون تكرار مملّ، فهو يمنح للشّاعر قدرة الإيجاز والاختصار مع استمرار الدّلالة الشعريّة.

كما يقول في قصيدة (الحقّ والسيف): (من الكامل)

ضربًا بكلّ يد تقلّ "مبيرة" * وتنال من غدر الزّمان وتحرب / ضربًا إذا كُفر السّلام وأهله * بمُضَلّلين دعا النّبي فنكّبوا! /

عنقٍ إلى داعي الضّلال كأنّهم * إبل تحنُّ إلى المراح وتسرب!/ ضربًا فوعد النصر أفق من دم * ولعطره من كلّ طيب أطيبُ![3]

يبدأ كلّ بيت من هذه المقطوعة بحذف لا يوجد له دليل في الأبيات الّتي تسبقه أو الّتي تليه، فالأبيات تبدأ بفعل أمر وهو (ضربًا)، فعلى المتلقّي أن يفترض الفعل المحذوف الّذي يسبقه، فإذا كان سياق الأبيات يظهر أنّ هذا الفعل المحذوف هو فعل أمر على تقدير (اضربوا ضربًا)، ففي البيت الأوّل يدعو إلى ضرب كلّ غادر مبير حاقد يكنّ العداء الدّفين لهذه الأمّة، وضرب كل مضلّل ضالّ عن منهج النّبي في سبيل تحقيق السّلام، وفي البيت الأخير يرد المفعول به (ضربًا) على الرّغم من أنّ الكلام الّذي يليه منفصل عنه، فهو يتحدّث عن وعد النصر الّذي لن يكون دون سفك الدّم، فإيراده صار أشبه بلازمة ونوتة تتكرّر في الأبيات تعطي الشّاعر دفعًا للمزيد من السّرد

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص13.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص11-12.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص113-114.

وترجمة الغضب، ونلاحظ في البيت الثّالث ابتداءه باسم مجرور (عنقٍ) حيث يشكّل هذا البيت عتبة يتوقّف عندها القارئ نظرًا للفته النّظر بهذا الحذف، ولا يكتشف سرّ هذا الحذف إلاّ إذا أعاد قراءة الأبيات الّتي قبلها، ليكتشف أنّها صفة مجرورة لـــ(مُضَلّلين) في عجز البيت الّذي يسبقه، وهو ما يصعب ربطه إلاّ بإعادة القراءة، فالحذف في هذه الأبيات قام بوظيفة الاختصار والإيجاز نظرًا لاندفاعيّة الدّلالة الشعريّة داخل الأبيات.

المبحث الثّاني: جماليّات المفارقة والتّناص

أولاً: جماليّات المفارقة

يتلخّص مفهوم المفارقة كمصطلح نقدي في قيامها على التّضاد والتّهكّم والسخريّة وإضحاك المتلقّي، وهو مفهوم يتيح للشّاعر مساحات جديدة في الإفصاح، حيث يلجأ إليه ليتخلّص من الأساليب المباشرة، مع منح العمل الأدبي مزيدًا من الجماليّة المتفرّدة، ويستعين بها الشّاعر ليكسب لغته التّركيبيّة مزيدًا من المرونة في التّعبير فاللّغة الشعريّة **«لا تعبّر عن علاقة موضوعيّة بالأشياء»**[1]، فهي تقوم أساسًا على التّناقض المنطقي بين أطراف العبارة الشعريّة، تناقضًا يخفي وجهًا ملتبسًا من الحقيقة، بما يحرّك ذهن القارئ للتدبّر في وجه التّوافق بين عناصر المفارقة والغوص في أعماقها.

كما تمدّ المفارقة الشّاعر بطرق وأساليب مختلفة وجديدة للتّعبير عمّا هو مباشر واعتيادي، فهي تعبير مفاجئ للمتلقّي ومناقضًا لقيم وثوابت الواقع الّتي يؤمن بها، قائمة كما يقول –محمّد صابر عبيد–: **«على التّركيز والدّقّة والمفاجأة في آنٍ معًا، على النّحو الّذي تنجح في تغيير مسار أفق التّوقّع والتّلاعب به بما ينسجم وتحقيق انحراف جميل قادر على التّشعير والإدهاش»**[2]؛ لذا قلنا في البداية أنّها تقوم أساسًا على مبدأ السخريّة، كأن تكون مدحا يخفي هجاءً، أو شكرا يخفي توبيخًا وازدراءً، وغيرها من القيم المتناقضة.

لذا تقوم المفارقة أساسًا على مبدأ التّضاد، فتظهر النّقيض وتخفي المقصود، وأحيانًا يقترنان ضمن العبارة الشعريّة ذاتها، وتظهر المفارقة في أبسط صورها في فنّي الطّباق والمقابلة في النقد العربي القديم، بيد أنّه مستوى أوّلي وبسيط لا تكتفي به الشعريّة المعاصرة، الّتي عمّقت هذا المفهوم النقدي وارتقت به، وذلك عبر ما تقوم به من عرض للأشياء المتناقضة في سياق واحد محقّقة أغراضًا عديدة، لا يمكن تحقيقها بغيرها.

وعلى الرّغم ممّا لهذه الآليّة من قيمة إبداعيّة إلاّ أنّ حضورها في شعر "محمّد ناصر" لم يكن كما ينبغي، كما اقتصر وجودها على القصائد الّتي حوت ثورةً وغضبًا صادقًا، ففيه تبرز طبيعة الشّاعر العفويّة في التّعبير، وطبيعة المفارقة ترتبط بهذه الأخيرة، يقول في قصيدة (إلى قاتل الإمام): (من الرّجز)

---

[1] علي أحمد سعيد أدونيس، **الثّابت والمتحوّل (بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب)**، ج1، دار السّاقي، بيروت–لبنان، ط7: 1994م، ص154.

[2] محمّد صابر عبيد، **العلامة الشّعريّة (قراءة في تقانات القصيدة الجديدة)**، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط: 2010م، ص179.

لأنّنا أحفاد يعرب / من طينة الكفاح والصِّدام / فعنتر المقدام شبّ في صحرائنا / ونحن للوفاء لم نزل نرويه في أسواقنا / نهدي له ربابة وطبلة / وشاعرًا يحترف الكلام / ونلعق الجراح في بلاهة / لأنّنا دهاة طيّبون / نفضّل التّعايش السّلمي والسّلام[1]

قدّم الشّاعر في الأسطر السّابقة مشهدا مغايرًا ومفاجئًا للقارئ، بدأه بما يتغنّى به العرب دائمًا بأصولهم العربيّة المكافحة والمقدامة في سخريّة مريرة، وتظهر المفارقة حين قدّم البطل عنترة ونحن نكافئه بربابة وطبلة، وحين قال (نلعق الجراح)، (لأنّنا دهاة طيّبون)، في هذه العبارات تتجلّى المفارقة القائمة على أساس التّضاد، فعنترة الفارس المقدام ليس بحاجة لطبلة وربابة، وإنّما لسيف يردّ به سيوف الغاصبين، وكان علينا أن نداوي الجراح لا أن نلعقها ونتاجر بها كما يفعل ساسة العرب، وفي عبارة (دهاة طيّبون) مفارقة متناقضة لأنّ الطّيبة لا تنتسب للدّهاء، وهو يعرّض هنا بخنوع العرب وخضوعهم على الرّغم من تغنّيهم ببطولات ماضٍ لم يعايشوه، فلذلّهم يفضّلون السّلام القائم على الخنوع وضياع حقوقهم وثرواتهم وأراضيهم وأوطانهم، ويفضّلون التّعايش السّلمي مع المحتلّ الّذي لا يتوقّف عن قتلهم وتهجيرهم ودمارهم، في كل هذه العبارات قدّم الشّاعر أفكاره بأسلوب مفارق للحقيقة وساخر، فكان أشدّ وقعا ممّا لو ذكره بقول مباشر.

كما يبيّن الشّاعر ازدواجيّة الفكر الغربي في تعامله مع غيره في قصيدة (الآيات الشّيطانيّة): (من البسيط)

وكابدوا ليعيش الحوت منطلقًا * وكايدوا ليموت المرء مغبونا / وقتلوا أمما جوعًا وتفرقةً *** ليمنحوا القرد تعليمًا وتزيينا / وشرّدوا صبية من حضن أمّهم *** وعلّموا الكلب أخلاق المُحبّينا** [2]

قامت هذه الأبيات على المقابلة بين الضدّين والنّقيضين، فالغرب الّذي يكابد ليعيش الحوت بسلام يكيدون في المقابل لموت من يخالفهم، وذلك بالطّباق بين (كابدوا#كايدوا، ليعيش#ليموت، منطلقًا#مغبونا)، الّذي شكّل مقابلة بين صدر البيت وعجزه شكّل مفارقة في مستواها البسيط الظّاهر، وكذلك التّضاد في البيت الثّاني، فحين يقتل الغرب الأمم الضّعيفة بالآلاف، ويدمّر البلدان دون رادع في المقابل يهتمّ بالقرد أهون الحيوانات قيمة وقدرًا، وكذا التّضاد في البيت الثّالث حين يشرّدون الأطفال عن عائلاتهم، وفي المقابل يهتمّون بتعليم الكلاب الأخلاق والحبّ، أتى الشّاعر بهذه الأبيات الّتي تحوي مفارقة قائمة على التّضاد والتّناقض، ليظهر ازدواجيّة القيم والمعايير عند الغرب الّذي يستميت المسلمون في تقليده، وجعله مصدرًا للحضارة والتّنوير، في حين أنّ الواقع يخالف تلك القيم والحضارة الّتي يتشدّقون بها في كل محفل.

كما يقول على لسان "نزار قبّاني" في قصيدة (هذا الزّمن العلماني): (من الكامل)

بح بالّذي تهوى، وصف ما تشتهي * فالحبّ عطر ما له أسرار / والجنس فعل ليس فيه موانع * والحرّيات، كما جرت، أنهار / أمّا السّياسة أن تُداري ساسةً * في الحكم ما حكموا فأنت مدار / صفّق لفرعون ودبّج خطبة * لهجاء فرعون متى ينهار / لا تنتقد حكما فلست مؤهّلاً * فنّ السياسة حيلة وفِرار / فأشد بسلم الأقوياء الخانعـــ * ـــن ففي السّلامة يزدهي النّوّار /

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص105.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص233.

واحذر سمات الصّالحين فذاك في * عرف البوليس تطرّف وبوار / هذا الّذي أفتى به بوش * ونحن لشيخنا الأسماع والأبصار[1]

تقوم هذه الأبيات على المفارقة السّاخرة، بذكر أفعال يستهجنها الطبع المسلم المؤمن، فالشّاعر يدعو على لسان "نزار" إلى الحرّيّة في التّعبير وفي الوصف الشعري، ذلك أنّ شعر "نزار" معروف للجميع بأوصافه الماجنة، فهو لا يني أن يصف كل جزء من جسم المرأة، كما لا يني عن وصف كل فعل محرّم في ديننا، ثمّ يجعل الجنس من قبيل الحرّيّة الشخصيّة، كما يسمّيه الغرب والرّوايات والأشعار الماجنة في تضاد خادع مُضلّل بـــ(الحب)، وشتّان بين المفهومين، ثمّ يظهر الشّاعر سخريّته من تقلّب "نزار" بين المذاهب السّياسيّة، زاعمًا أنّه تحرّري ديمقراطي حين وصف بالمطبّل لهذا الحاكم والهاجي لغيره، دليله في ذلك الأهواء فقط دون مبادئ تحكمه، وهو في ذلك ليس معارضًا ينتقد الحكّام بل يتّبع رغباته ومصالحه في ذلك بتصفيقه للطّغاة والغرب الصّليبي، لذا فهو ينتقل من بلد غربي إلى آخر تتلقّفه أوكارها وتصبغ عليه المال والجاه والنّساء، لا يردعه في ذلك رادع، وقد أوجز لنا الشّاعر بواسطة هذه الأبيات، الّتي تحوي مفارقات ساخرة، سيرة وطينة الشّاعر "نزار" بكلمات موجزة لم يكن له بدون المفارقة إنجازها، فالمفارقة تختصر الكثير من الكلام والتّعبير والدّلالات الكثيرة في قالب محدّد يقوم على التّضاد والسخريّة.

كما يقول في قصيدة (قلوب خضراء ونيران حمراء) عن بلدته (القرارة) وما حدث فيها من فتن: (الكامل)

كنت القريرة في العيون وفي النّفـــ * ـــوس، عهدت سورك في الحوادث يحجب**

حتّى إذا انقضّ الجُناة، وشاء ربّـــ * ـــك أن يخون العهد من هو أقرب**

فإذا الأمان بليّة، وإذا الجما * ل مصيبة، والخير قفر سبسب**[2]

يظهر التّناقض في البيت الثّاني حين يخون القريبون العهد ويستبيحون الدّار والمال، فيتحوّل الأمان الّذي كانت تنعم به بلدته (القرارة) إلى كابوس مُرعب بفعل فاعل يريد الفتنة والفساد، فالّذين كانوا في الماضي مصدر ثقة وأمان تحوّلوا إلى أعداء وبلايا تعصف بهم، ونتيجة لهذه الأحداث الأليمة الّتي ألّمت ببلدته تحوّل جمالها إلى مصيبة وقبح، وصارت خالية قفرًا من كلّ خير وسلام، فبهذه العناصر المتناقضة أبرز حجم الدّمار الّذي لحق البلدة جرّاء هذه الفتنة بعد أمن وأمان ملأ دروبها طويلاً.

ترد المفارقة في شعر "الغماري" بصورة أكثر تواترًا ممّا هي عليه عند "محمّد ناصر"، وهو ما يشكّل إلى جانب الحذف الإبداعي ميزة في شعره، فلولعه بهذه الآليّة وجدنا قصائد من أوّلها لآخرها تحوي المفارقة، وهو ما يسمّى في النقد، المفارقة-قصيدة، فوجدنا عنده مفارقة السخريّة، والتّهكّم، ومفارقة التّضاد، ومفارقة الحقيقة الواقعة، وغيرها من أنواع المفارقة، فهي تخدمه في أغراضه الشعريّة القائمة على الرّفض، والتّمرّد، والثورة على

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص324.

(2) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص38.

القوانين الفاسدة والنّظم والعادات البالية البعيدة عن روح الإسلام الحقيقيّة.

ومن نماذج المفارقة البسيطة القائمة على الطّباق والمقابلة (التّضاد) ما وجدناه في قصيدة (نجوى): (الكامل)

قزْم وعملاق هما * ذاك المحيط الأصغر / صنفان: ذاك جزاؤه *** (ويل) وهذا (كوثر) /**

يا خالق الإنسان .. كم * تُعطي .. وكم ذا يكفر ! / لو يستطيع لحوّل الصـــ *** حراء تبرًا يقطرُ ! /**

ويعيش بالأمل المديد * وعمره كم يقصر ! / كأس شربنا مرّها *** ونقول طاب العنبر** [1]

تقوم هذه الأبيات على مفارقة التّضاد، فكلّ بيت يحتوي على طباق (قزم#عملاق، ويل#كوثر، تعطي#يكفر، الصّحراء#تبرا، المديد#يقصر، مرّها#طاب) لذا فهي تبدو مفارقة بسيطة واضحة، تقوم على ذكر الشيء ونقيضه لتوضيح المعنى وتأكيده، فالشّاعر يتأمّل محيطه فيجد فيه القزم والعملاق والّذي جزاؤه ويل أو كوثر، ثمّ يناجي الخالق ويتعجّب من الإنسان كيف يعطيه الله ويكفر بنعمه، فهذا الإنسان تغريه الدّنيا وأطايبها ويتّبع هواه حتّى يرجو أن تتحوّل الصحراء إلى تبرا يقطر، وينقضي عمره بالأمل الطّويل وعمره قصير، وعلى الرّغم من مآسي الدّنيا يحلم بأن تطيب له دائمًا، لذا جاءت المفارقة بشكلها البسيطة لكون الأبيات لا تتعدّى غرض الوعظ والزّهد.

ومن نماذج المفارقة السّاخرة الّتي تتواتر في شعر "الغماري" يقول في قصيدة (عش بالكتاب): (من الكامل)

إن تسألي يا أنت عن أعراسنا ! * يوم الفخار .. فدبكة وطيوب !!**

إن تسألي عن "عبد شمس" فاتحًا * فالدّرب عن عبد الظّلام ينوب!**

عن هاشم .. هشم الثريد لقومه ! * فدعيّه في ذا الزّمان نَهُوب!**

إن تسألي الصُّمّ الصّلاب . فإنّها * لتضجُّ من أمجادنا .. وتجيب !!**[2]

يسخر الشّاعر من الواقع العربي عن طريق التّهكّم بما يفتخر به من مآثر، فيذكر العبارة ونقيضها، كأنّه يقارن بين ما كان في الماضي وما أصبحنا عليه، ففخرنا اليوم بعد أن كان بطولات وجهاد أصبح دبكة وأعراسًا، و"عبد شمس" جد العرب والنّبي محمّد –صلّى الله عليه وسلّم– صار اليوم عبد ظلام، فهو زعيم في التّآمر والخداع، وهاشم جدّ النبيّ –صلّى الله عليه وسلّم– الّذي هشم الثّريد للجياع في مجاعات قريش، فمن يدّعيه في عصرنا هم ناهبين للسّلطة والمال، بل إنّ الحجارة الصّلبة تتفجّر بأمجادنا وتتحدّث بها، هذه السخريّة من الواقع الأليم استعانت بمفارقة التّحوّل بين ما كان موجودًا في الماضي، وما يوجد في الواقع الحالي.

ويقول في قصيدة (يا أيّها الشهداء): (من الكامل)

وجهاده في الحرب معلم نصره * وجهادهم غُرمٌ وناء المغرم! / وجهادهم قيد الأوانس غارةٌ *** بين النّهود وراية تتقدّم!! /**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص98.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص82-83.

وإلههم من أيّ شيء خُلّقت * أعراضه إذ يعظمون ويقزم!**[1]

تقوم الأبيات على مفارقة السخريّة من الحكّام العرب وأتباعهم الّذين باتوا لا يعرفون الجهاد، ومقارنتهم بجهاد الرّشيد الخليفة العبّاسي الّذي فتح البلدان ونشر الإسلام، فجهاده هو نصر وظفر بينما جهادهم خسائر واتّفاقيّات مذلّة، وغاراتهم فقط في الجنس والنّساء هذا القذف يتكرّر كثيرًا في شعر كلاّ من "الغماري" و"محمّد ناصر"، فسبب تراجع هذه الأمّة هو إتّباعها للشّهوات وعدم التزام حدود الله، كما نجد التّضاد بين (يعظمون # يقزم) ليظهر الدّلالة بدقّة، فهم لا يبالون بإلههم وينتهكون الأعراض دون مبالاة أو ردع.

ويتحدّث عن الغرب في قصيدة (براءة) قائلاً: (من الخفيف)

لا عجيب إذا يُروّع إنسا * ن إذا أمّنت وحوش الخلاء! / يسمن الكلب عندهم ويجوع *** الصّبية المصطفون بالزّوراء! / يجمل العهر عندهم وهو عري *** والعفاف العفاف ثوب العفاء!**[2]

تقوم الأبيات على مفارقة التّقابل بين صدر البيت وعجزه، حيث نجد التّضاد بين موقفين في كلّ من هذه الأبيات، فالغرب الّذي يروّع ويقتل الإنسان في حروبه المستمرّة، نجده في المقابل يؤمّن العيش للوحوش في الغابات، فيبني المحميّات ويحمي الحيتان في البحار والمحيطات، كما أنّهم يهتمّون بأكل الكلب وصحّته في حين يجوّعون الأطفال المسلمين، كما أنّ القيم عندهم مقلوبة، فالعهر والعري يَجْمُلُ عندهم، في حين يجعلون العفّة تخلّفًا وتزمّتًا ورجعيّةً، هذا التّناقض بين الموقفين يعبّر عن قضيّة واحدة، وهي ازدواجيّة المعايير الغربيّة وتناقضها، فما يثبته الموقف الأوّل يلغيه الموقف الثّاني، وهو سرّ جماليّة هذا النّوع من أنواع المفارقة.

ونظرًا لتواتر هذه الآليّة في شعر "الغماري" فقد وجدنا قصائدَ قائمةً على المفارقة، فهناك المفارقة جزءً من قصيدة كما في قصيدة (هم الآن...) حوت ثلاثة أرباعها على المفارقة السّاخرة الّتي تتواتر كثيرًا في شعره، يقول في هذا المقطع: (من المتقارب)

وقلنا لسمرتنا: ارتحلي! / فكم طاب في الشقرة الانتخابُ! / ولو نستطيع حملنا الشّمال / إلى دورنا تحفا لا تُشاب! / ولو نستطيع حملنا الصّليب / وما فيه –لولا التّزمّت– عاب!![3]

المُتوقّع أن يتشبّث الشّاعر برمز أصالته العربيّة الإسلاميّة المتمثّل في السّمرة، لكنّه هنا يطالبها بالرّحيل لحصوله على بديلها المتمثّل في الشقرة المنتخبة، الّتي يرمز بها إلى الديمقراطيّة الّتي تأتي عن طريق الانتخاب، بخلاف الخلافة الإسلاميّة القائمة على الشّورى، كما أنّ المتوقّع أن يُنبذ الشّمال الغربي، الّذي كان سببًا في تخلّف الأمّة وتراجعها، إلاّ أنه هنا يتمنّى حمله كتُحَفًا مقدّسة لديارنا، لتصل المفارقة إلى أوجّها حين يتمنّى حمل الصّليب الّذي يرى أنّ نبذه محض تزمّت، تكشف هذه الأسطر عن مدى سخريّة الشّاعر من حال الأمّة المنبهرة بالغرب

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النار)**، ص72.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص36.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص126.

والمنغمسة فيه، فبدل أسلوب الاستهجان المباشر آثر أسلوب المفارقة السّاخرة، الّتي كانت أبلغ في إيصال سخط الشّاعر وغضبه.

كما وجدنا قصائدَ قائمة كلّها على المفارقة من بدايتها إلى آخرها، من ذلك قصيدة (برقيّة إلى فتى العروبة!) الّتي بدأها الشّاعر بقوله: (من مجزوء الكامل)

اشرب على نخب الطّبول * واطرب كما تهوى الأصول / واسكر فداك مشايخ *** جرّوا بساحتك الذّيول!**[1]

ويستمرّ الشّاعر إلى آخر القصيدة في حشد عباراته الشعريّة السّاخرة من هوان المسلمين وتقاعسهم، وجاهليّتهم المستحكمة، حيث يقول:

اسكر فأنت فتى العروبة، والعروبة في أفول! / للجاهليّة تنتمي .. والجهل مركبها الذّلول!

ليتعجّب في الأخير من هذه المفارقات حيث يقول:

عجبًا .. وكم في حاضر الأمراء من عجب يطول! / من ألف عام والزّمان يورق بالذّهول! /
ما أغرب التّاريخ في زمن العشائر والطّبول! [2]

لنرى كيف وصفت هذه المفارقات الواقع العربي الإسلامي بدقّة، فهذه المتناقضات هي ما يحدث في الواقع، وقام الشّاعر بوصفها وصياغتها شعرًا لإثارة الهمم وتحريك الوعي.

ثانيًا: جماليّات التّناص

يُختصر مفهوم التّناص في تلك التّضمينات، والاقتباسات النصيّة المباشرة وغير المباشرة، الّتي يفيد منها الأديب والشّاعر في تلوين عمله، فيقوم بتوظيف هذه النّصوص السّابقة ضمن نسيجه الشعري، سواء كانت هذه النّصوص قرآنًا، أو حديثًا، أو شعرًا، أو نثرًا، وتوظيفها يُظهر مدى علاقة الشّاعر بالموروث الأدبي، يقول "محمّد صابر عبيد": «**يمكن النّظر إلى النّصّ بوصفه نسيجًا من الاقتباسات المتنوّعة، والمتعدّدة، والمتباينة، والمختلفة (المتوافقة والمتعارضة)، تنحدر أساسًا من منابع ثقافيّة، وفكريّة، وإيديولوجيّة، وأدبيّة غير محدّدة، حيث لا يمكن الكاتب فيها إلاّ أن يقلّد فعلاً ما هو متقدّم عليه، وسابق على إنتاج نصّه**»[3]، لذا لا يمكن للنّصّ أن ينبتّ عن جذوره، وأصوله التّكوينيّة، وأن يدّعي الجِدَّة المطلقة.

كما أنّ جمال التّناص يكمن في حسن توظيفه ضمن النّسيج الشعري؛ ذلك أنّه ليس مجرّد ضمّ للنّصوص وتكديسها في العمل الشعري ليثبت مدى حفظه لهذا الموروث؛ بل هو آليّة صعبة المراس لا يتأتّى لكلٍّ القيام بها، إلاّ إذا امتلك آليّة إعادة صياغتها وتوجيهها وفق ما يناسب قصيدته، لذا يعيب النقّاد على المبدع كثرة التّناصات

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص57.

[2] نفسه، ص58.

[3] محمّد صابر عبيد، **تجلّي الخطاب النّقدي من النّظريّة إلى الممارسة**، ص144.

في نصّه، لأجل صنع هويّة عمله الخاصّة، وسرّ ذلك كما يذهب النّاقد "محمّد صابر عبيد" هو ما أسماه بـــ(لا وعي التّناص أو عفويّة الإبداع)، فيؤكّد أنّ هذا الأخير «**هو النّوع الأصيل الأكثر أهميّة في مقاربة مفهوم التّناص بأصوله ومقولاته، فالتّناصيّة في الأصل ليست سوى شبكة تضمينات لا واعية أو تلقائيّة .. وعدم وعيها لا يعني تسرّبها كيانيًّا وخطابيًّا، كما تمظهرت نصيًّا في كياناتها النصيّة السّابقة، بل يعني تسرّب معطياتها النصيّة، وبؤرها، وتفاصيلها الإبداعيّة، وتغلغلها، وذوبانها في الكيان النصّي الجديد**»[1]، أي انتقال المبدع من مستوى اقتباس النصّ كما هو، إلى مستوى إبداعي يناقش معطياته وأصوله ومرجعيّاته.

وذلك لا يعني غفلة الشّاعر التّامّة عن هذه الآليّة، وغياب وعيه الكلّي أثناء استحضارها؛ فـــ(وعي التّناص) كما يسمّيه "محمّد صابر عبيد"؛ أي بداهة حضور القصد في توظيفه أمر ضمنيّ، حيث يقول: «**إنّ فلسفة مفهوم التّناص تتمظهر بالقدرة على إدراك قيمة الأخذ، والاستعارة، والاستدعاء، والتّوظيف، والتّضمين وغيرها، لأنّه من دون حصول هذا الوعي في عمليّات التّفاعل، وممارسات التّعالق، فإنّ مفهوم التّناص يكفّ عن كونه عمليّة خلاّقة ليدخل في سياق السّرقات الأدبيّة المعروفة**»[2]، ولا يوجد تعارض بين عفويّة التّناص وقصديّته، فكلا الشّكلين يظهران في الممارسات الشّعريّة، وكلاّ منهما يؤدّي وظائف جماليّة لا تتعارض وشعريّة الإبداع.

وانطلاقًا من الإشكالات المُناقشة آنفًا، آثرنا دراسة هذه الآليّة انطلاقًا من ثنائيّة (سلامة بنية النّصّ-كسر بنية النّصّ)، وعليه نتساءل: كيف وردت تناصات الشّاعرين ضمن ثنائيّة (السّلامة – الكسر)؟ هل كان للتّناصات المحافظة على بنية النصّ مستوًى جماليًّا يُماثل نظيره في التّناصات المُهدِّمة لبنية النصّ؟ ما المحاور الدّلاليّة والاتّجاهات الشّعريّة الّتي ارتبط بها نوعا التّناص؟ كيف كشفت آليّة التّناص علاقة الشّاعرين بالموروث وطبيعة هذه العلاقة؟

والملاحظ على تناص الشّاعرين أنّه يرد وفق مظهرين؛ فقد يرد التّناص مباشرًا فتكون بنية النص سليمة من دون تغيير، وقد يكون التّناص غير مباشر، فتتكسّر بنية النصّ المقتبس ويكون ذلك لغاية يرجوها الشّاعر، فالتّناص يرد في شعرهما متناسبًا مع المواضع الّتي يرد فيها موضوعًا، وفكرةً، ومعنًى.

1ـــ سلامة بنية النصّ:

يُبقي الشّاعر على بنية النص التّناصي سليمة من أي تغيير حين يستند عليه في مناقشة فكرة، فيستعين ببعض الموروثات الأدبيّة والدّينيّة ليثبت تلك الفكرة أو يثبت فسادها وخطأها، فيسعى إلى إيجاد علاقة مباشرة وواضحة ومتينة بين الفكرة التي يناقشها وبين النصّ المقتبس، فتظهر هذه العلاقة واضحة للمتلقّي دون جهد.

وقد ورد التّناص مع المحافظة على سلامة بنيته في ثلاثة وثلاثين (33) موضعًا في شعر "محمّد ناصر" بنسبة

---

[1] محمّد صابر عبيد، **تجلّي الخطاب النّقدي من النّظريّة إلى الممارسة**، ص145.

[2] نفسه، ص148.

(41,77%) وهي نسبة تقلّ عن نسبة التّناص مع كسر بنية النصّ، وقد كانت مصادر التّناص في هذا النّمط من القرآن الكريم في سبعة عشر (17) موضعًا وهي نسبة معتبرة، ومن الشعر في إحدى عشر (11) موضعًا، أما بقيّة المواضع الأربعة (4) فهي بين الأقوال والحكم والأمثال، وموضع واحد (01) كان التّناص حديثيّا، وهذا الجدول يوضّح مواضع التناص، ومصادرها الأصلية، وموضعها في الدّواوين:

نص التّناص	مصدره	موضعه في الدّيوان
قولة منك « لم أصادف إلهي» *** سيرت سبقك العظيم حطاما	مقولة لرائد الفضاء "قاقارين"	ديوان أغنيات النخيل، ص32
ثمّ يغدو مع العشيّ ليسقي *** لبنا سائغا أهالي الجزائر	«وَإِنَّ لَكُمْ فِي الأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَناً خَالِصاً سَآئِغاً لِلشَّارِبِينَ» [النحل، 66]	ديوان أغنيات النخيل، ص46
عبّئ النفس بالتّقى ثمّ خضها *** لا يفلّ الحديد غير الحديد	مثل شعبي	ديوان أغنيات النخيل، ص53
قبّلتها ألفا، وهل ألف على بعد المسافة كافيه؟	بيت شعري لـــ"نزار قباني": الشمس نائمة على كتفي *** قبلتها ألفا و لم أتعب[1]	ديوان أغنيات النخيل، ص71
الوحدة الخرساء تقتلني وتكويني بنار حاميه	«نار حاميه»، [القارعة، 11]	ديوان أغنيات النخيل، ص72
أيّ بشرى يزفّها تسعد الخلق *** فخرّت له الجباه سجودا	«وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا» [يوسف، 100]	ديوان أغنيات النخيل، ص81
أين فردوسنا، ألم نبن فيـــ***ـــه مسجدا شامخا، وقصرا مشيدا؟	«وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ» [الحج، 45]	ديوان أغنيات النخيل، ص84
وأصبحوا كأعجاز نخل منقعر	«تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ» [القمر، 20]	ديوان أغنيات النخيل، ص90
أرسل عليهم من سلاحك حيث كنت شواظَ نار حامية	«نار حاميه»، [القارعة، 11]	ديوان أغنيات النخيل، ص96
ما حكّ جلدك مثل ظفرك سنّة الدنيا ستخلد باقية	أبيات للإمام الشافعي: ما حكَّ جلدكَ مثلُ ظفركَ *** فَتَوَلَّ أنْتَ جَميعَ أمركْ [2]	ديوان أغنيات النخيل، ص97
فاتّقوا بأس هؤلاء ببأس لا يفل الحديد غير الحديد	مثل شعبي	ديوان أغنيات النخيل، ص98

[1] نزار قبّاني، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، منشورات نزار قبّاني، بيروت-لبنان، (د.ت.ط)، ص427.

[2] محمّد بن إدريس الشّافعي، **الدّيوان**، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليّات الأزهريّة، القاهرة-مصر، ط2: 1985م، ص77.

وأنت تحت الأرض في جحيمهم أمنع من عقاب	مثل عربي سائر: «أمنع من عقاب الجوّ»	ديوان أغنيات النخيل، ص122
تبت يداك أبا لهب *** ولقيت أسوء منقلب	«تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ» [المسد، 01]	ديوان أغنيات النخيل، ص140
وقلوبهم شتى، وتجمعهم لوأدك يا شريعة أحمد أهواء	«تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّى» [الحشر، 14]	ديوان في رحاب الله، ص153
صبح تنفس، فالظلام ململم *** خزي الشقاء يجرّ ذيل هوان	«وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ» [التكوير، 18]	ديوان في رحاب الله، ص158
لو أنصفوا لأقسموا بالتّين والزّيتون	«وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ» [التين، 01]	ديوان في رحاب الله، ص212
بَانُوا وَبِنَّا فَمَا ابْتَلّتْ جَوَانِحُنَا ***شوقًا إليهِمْ وما جفّتْ مَآقِينا	بيت شعري لـــ"ابن زيدون": بِنْتُمْ وَبِنَّا فَمَا ابْتَلّتْ جَوَانِحُنَا ***شوقًا إليكُمْ ولا جفّتْ مَآقِينا[1]	ديوان في رحاب الله، ص232
وأشعلوها خلافات مؤجّجة *** ومعظم النار من مستصغر الشرر	بيت مجهول النسبة: كلُّ الحوادثِ مبدأُها من النظر *** ومُعظَمُ النارِ مِنْ مُستَصْغرِ الشَرَرِ	ديوان في رحاب الله، ص247
نزلت رجوما تقصف الأنذال في وكر الظلام، فما لهم من باقيه	«فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ» [الحاقة، 8]	ديوان ألحان وأشجان، ص262
أعدوا لهم حكم من الله فاصل ** فليس بحكم الله شكّي وريبتي	«وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ» [الأنفال، 60]	ديوان ألحان وأشجان، ص300
وطني لو شغلت بالخلد عنه *** نازعتني في الخلد فيه المشاعر	البيت لـــ "أحمد شوقي": وطني لو شُغِلتُ بالخُلدِ عنّه * * * نازعتني إليه في الخُلدِ نَفسي[2]	ديوان ألحان وأشجان، ص310
ولحن الجزائر صوت ابن باديس: (شعب الجزائر حر أبي)	البيت لـــ "ابن باديس": شَعْبُ الجزائرِ مُسْلِمٌ *** وَإِلَى العُروبةِ يَنتَسِبْ	ديوان الخافق الصّادق، ص380
بأسهم بينهم شديد، وكم ذا *** منحوا الكفر راكعين الديارا	«بَأْسُهُمْ بَيْنَهُمْ شَدِيدٌ» [الحشر، 14]	ديوان الخافق الصّادق، ص384
وفي الكتاب أعدوا خالدا لهم *** فما لنا غير سيف الله أو عمر	«وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ» [الأنفال، 60]	ديوان الخافق الصّادق، ص424

[1] أحمد بن عبد الله بن زيدون، **الدّيوان**، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط2: 1994م، ص299.

[2] أحمد شوقي، **الشّوقيّات**، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة-مصر، (د.ت.ط)، ص430.

موتوا بغيضكم فإني بالبيا *** ض أشع بالإصلاح قطبا ماجدا	«قُلْ مُوتُوا بِغَيْظِكُمْ ۗ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ» [آل عمران، 119]	ديوان الخافق الصّادق، ص429
محمد خير خلق الله كلهم *** نبينا الآمر الناهي إلى الأبد	البيت لـــ "البوصيري": فمَبْلَغُ العِلمِ فيه أنّه بَشَرٌ *** وأنَّهُ خيرُ خلْقِ الله كُلِّهِمِ[1]	ديوان الخافق الصّادق، ص433
فلنشرب الزلال والنميرا *** من حوضهم، فهم "على بصيرة"	«قُلْ هَذِهِ سَبِيلِي أَدْعُو إِلَى اللَّهِ عَلَى بَصِيرَةٍ» [يوسف، 108]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص10
وللعروش كما للخلق ساعتها *** فلا يغرّ بطيب العيش إنسان	بيت من نونية "أبي البقاء الرندي": لكل شيءٍ إذا ما تم نقصانُ *** فلا يُغرُّ بطيب العيش إنسانُ	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص20
فأخذ ربك إما حان منتقم *** ويشمخ الحق لا يطفيه بطلان	«وَكَذَلِكَ أَخْذُ رَبِّكَ إِذَا أَخَذَ الْقُرَىٰ وَهِيَ ظَالِمَةٌ إِنَّ أَخْذَهُ أَلِيمٌ شَدِيدٌ» [هود، 102]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص21
"الروحُ وَالمَلأُ المَلائِكُ حَولَهُ" *** ورضاك، يا مولاي، خير رهين	بيت "أحمد شوقي": الروحُ وَالمَلأُ المَلائِكُ حَولَهُ *** لِلدينِ وَالدُنيا بِهِ بُشَراءُ[2]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص36
فاضرعْ لربّك إنه أدنى لمنْ *** يدعوهُ من حبلِ الوريدِ وأقربُ / واحذرْ من المظلومِ سَهماً صائباً *** واعلمْ بأنّ دعاءَهُ لا يُحجَبُ	البيتين لـــ "صالح بن عبد القدّوس": فاضرعْ لربّك إنه أدنى لمنْ *** يدعوهُ من حبلِ الوريدِ وأقربُ / واحذرْ من المظلومِ سَهماً صائباً *** واعلمْ بأنّ دعاءَهُ لا يُحجَبُ[3]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص41
فما نيل المطالب بالتمني *** ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا	البيت لـــ "أحمد شوقي": وما نيل المطالب بالتمني *** ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا[4]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص49
ربوة ذات قرار ومعين بارك الله جناها وامتلك	«وَآوَيْنَاهُمَا إِلَىٰ رَبْوَةٍ ذَاتِ قَرَارٍ وَمَعِينٍ» [المؤمنون، 50]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص61
أتراكم نسيتم ما بناه؟! *** آفة العلم -إخوتي- النسيان	حديث مُختلف حول نسبته: «آفَةُ الْعِلْمِ النِّسْيَانُ، وَإِضَاعَتُهُ أَنْ تُحَدِّثَ بِهِ غَيْرَ أَهْلِهِ».	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص72

ومن أمثلة المواضع الّتي حافظ فيها التّناص على بنيته نجد في قصيدة (في رحاب الله) لـــ "محمد ناصر": (الكامل)

يتآمرون على اغتيالك حاقدين سمومهم أنيابها زرقاء / وقلوبهم شتى، وتجمعهم لوأدك يا شريعة أحمد أهواء[5]

يلتقي هذا النصّ الشعري مع آية قرآنيّة كريمة، حيث يقول سبحانه وتعالى: «تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ

---

[1] نبيل خالد أبو علي، **البوصيري شاهد على العصر المملوكي**، دار المقداد للطّباعة، غزّة-فلسطين، ط4: 2005، ص99.

[2] أحمد شوقي، **الشّوقيّات**، ص41.

[3] عبد الله الخطيب، **صالح بن عبد القدّوس**، دار منشورات البصري، بغداد-العراق، ط: 1967م، ص127.

[4] أحمد شوقي، **الشّوقيّات**، ص97.

[5] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص153.

شَتَّى» [الحشر، 14]، فالنصّ حافظ على بنيته سليمة، فالملاحظ للنص الشعري والآية القرآنيّة يلمس ذلك الالتقاء النصّي في طبيعة التّركيب، كما أنّ المُخَاطَبَ في كلا النصّين ذاته، فهو في الآية يهود بني النّضير، وفي البيتين الصّهاينة بدليل قوله في الأبيات اللاّحقة: **لا لن يضرّك مجرم متصهين، فيهود خيبر بالهزيمة باؤوا،** فصفة الشّتات لعنة تلاحق اليهود من زمن سيّدنا موسى عليه السّلام، وقد أفاد الشّاعر من الآية القرآنيّة الكريمة، فاستطاع إثبات صفة التّفرّق، وشتات قلوبهم على الرّغم من ظاهرهم الّذي يبدو متماسكًا، ومتوحّدًا للقضاء على دين الإسلام بإضعاف متّبعيه، وقتلهم، وتشريدهم، وقد منحت الآية للشّاعر مزيدًا من اليقين، والرّاحة النفسيّة في التّعبير، والتّأكيد على ديمومة حقدهم منذ عهد النبيّ –صلّى الله عليه وسلّم–، وبذلك لا يمكن أن ينخدع المسلمون بزيفهم، فالعداوة متجذّرة منذ فجر التّاريخ الإسلامي، لذا كان ورود النصّ القرآني متناغمًا مع نسيج الأبيات، فلا يظهر اختلافه عن بقيّة العبارات، لكون الشّاعر اكتفى بمفردتين من مجمل الآية القرآنيّة، وهي العبارة الّتي تتركّز فيها الدّلالة، فلو أنّه اقتبس أكثر من هذه العبارة لظهر التّنافر في أبيات القصيدة.

وقد ورد التّناص المحافظ على بنيته في بعض المواضع كشعار مُتداول في الأدبيّة العربيّة، وذلك في أربعة (4) مواضع، نكتفي بإيراد نموذجين، حيث يقول "محمّد ناصر" في قصيدة (أحبّك والله! يا أخي في الله...!): (البسيط)

تكالب الغرب، كم دسّوا لفرقتنا * سمومهم، فسرت بالويل والخطر**

وأشعلوها خلافات مؤجّجة * ومعظم النار من مستصغر الشرر**[1]

أخذ الشّاعر عجز البيت الثّاني من بيت مشهور لشاعر مجهول: (من البسيط)

كلُّ الحوادثِ مبدأُها من النظر * ومُعظَمُ النارِ مِنْ مُستَصْغرِ الشَرَرِ**

فالشّاعر أراد بإيراد هذا الشّطر استعارة فكرة أنّ الأمور العظام، والفتن، والأهوال تبدأ بالخلافات البسيطة الّتي لا يُأبه لها، فأتى بهذا الشطر كشعار لتثبيت فكرته، و لم يأت بالبيت كاملاً نظرًا لتداول هذا الشطر، كما أنّ ما يهمّ الشاعر هو هذه الفكرة الجزئيّة لا معنى البيت كاملاً.

والّذي يدقّق النّظر في النصّ الشعري، وفي البيت، سيجد أنّ توظيف الشّاعر للشّطر لم يكن متطابقًا مع غرض البيت الأصلي ومع معناه الدّقيق، لأنّ صدر البيت يناقش موضوعًا آخر بعيدًا عن المعنى الّذي قصده "محمّد ناصر"، فهو بيت يؤكّد على ذمّ إرسال النّظر لأنّ أصل الشّهوات والفتن والمحرّمات تبدأ بنظرة بريئة، فالّذي يرسل نظره دون رادع سيحترق بنار هذه النّظرات، فهو يظنّ أنّ الأمر بسيط لن يتعدّى نظرة؛ لكنّها نظرة فسلام فموعد فلقاء، لذا جاء بهذا التشبيه لينصّ على أنّ اتّقاد النّار يكون بالشّرارة الصّغيرة.

كما استعان الشّاعر بشعار (لا يفلّ الحديد غير الحديد) في غير موضع في شعره بما يؤكّد على أهميّة هذا الشعار لدى الشاعر، فهو قد ورد أوّلاً في قصيدة (لقاء بعد ستّ سنين): (من الخفيف)

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص247.

عبّئ النفس بالتّقى ثمّ خضها * لا يفلّ الحديد غير الحديد**[1]

في التأكيد على ضرورة مواجهة الشّهوات والرّغائب بقوّة الإيمان والتُّقى، فمن يكون فارغًا من كلّ حصن إيماني سيسقط عند أوّل امتحان في التّعدّي على حدود الله، لذا فإنّه لا يقارع الحديد سوى الحديد نفسه، فهو من أقوى المعادن في الصّلابة والثّبات والديمومة.

كما ورد هذا الشّعار ثانيًا في قصيدة (سلاحنا وسلاحهم): (من الخفيف)

فاتّقوا بأس هؤلاء ببأس لا يفل الحديد غير الحديد[2]

على الرّغم من وجه المشابهة مع الموضع الأوّل في ضرورة المواجهة والمجابهة، لكنّها هنا أُستُعيرت لموضوع آخر مختلف؛ وهو موضوع مجابهة المحتلّين بالسّلاح والقوّة والبأس، فلا يردعهم عهود أو هدن واتّفاقيّات بائسة، وإنّما يُجابه العنف والقسوة بمثلها، هذا منطق الأقوياء، فما ساد السّلف إلاّ بالقوّة ورفع السّلاح، ولا يُعرف عن أمّة كانت خانعة ومسالمة أنّها عاشت كريمة في أوطانها، فمنطق القوّة هو الّذي يحكم.

كما لاحظنا أنّ الشاعر قام في ثلاثة (3) مواضع بإيراد بيت أو بيتين تامّين، وذلك أوّلاً في قصيدة (الآيات الشيطانيّة) حين يقول: (من البسيط)

وكم وقفنا لنبكي راحلاً، فمضى * ركب الزّمان، ومازلنا معزّينا / بَانُوا وَبِنَّا فَمَا ابْتَلّتْ جَوَانِحُنَا *شوقًا إليهِمْ وما جفّتْ مَآقِينا[3]

فالبيت الثّاني هو بيت من قصيدة شهيرة لـــ"ابن زيدون" الأندلسي قالها في شوقه لـــ(ولاّدة بنت المستكفي): (من البسيط) **بِنْتُمْ وَبِنَّا فَمَا ابْتَلّتْ جَوَانِحُنَا ***شوقًا إليكُمْ ولا جفّتْ مَآقِينا**

فاكتفى الشّاعر بإيراد البيت تامًّا مع تغيير طفيف في تحويل الخطاب من الغائب إلى المُخاطب.

وثانيًا في قصيدة (قلوب خضراء، ونيران حمراء): (من الكامل)

فاضرعْ لربّك إنه أدنى لمنْ * يدعوهُ من حبلِ الوريدِ وأقربُ / واحذرْ من المظلومِ سَهماً صائباً * واعلمْ بأنّ دعاءَهُ لا يُحجَبُ[4]

البيتان هما للشّاعر العبّاسي "صالح بن عبد القدّوس"، فجعل البيتين خاتمةً لقصيدته عن الفتنة الّتي ألّمت بوادي ميزاب والظّلم الّذي وقع بهم من إخوانهم في الدّين، فكانت الأبيات مناسبة لسياق القصيدة وأحداثها.

وأيضًا في قصيدة (منار العلم): (من الوافر) **فما نيل المطالب بالتمني *** ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا**[5]

وهو بيت لـــ"أحمد شوقي" ورد بين ثنايا القصيدة، لكون موضوعها يدور حول قيمة طلب العلم والصّبر على ذلك، فجاء البيت مناسبا لشحذ همّة الطّلاّب وتشجيعهم على تخطّي الصّعاب في سبيل الوصول إلى

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص53.

(2) نفسه، ص98.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص232.

(4) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص41.

(5) نفسه، ص49.

الأهداف.

في شعر "الغماري" تتواتر آليّة التّناص أكثر ممّا هو الحال عند "محمّد ناصر"، لكن تناصّاته قائمة غالبًا على تكسير البنية، في حين كانت التّناصات المحافظة على بنية النصّ قليلة، حيث أحصينا ثلاثة وثلاثين (33 تناصّا) من بين مئة وثلاثة عشر (113 تناصا) أي بنسبة (29,20 %)، وقد كانت مصادر التّناص بهذا النّمط أغلبها من القرآن الكريم وذلك بـــ(28 تناصًّا)، في حين كان التّناص شعريًّا في أربعة (4 مواضع)، وفي موضعين كان أحدهما مثلاً شعبيًّا والآخر حديثًا نبويًّا، وهذا الجدول يوضّح مواضع التناص، ومصادرها الأصلية، وموضعها في الدّواوين:

نص التّناص	مصدره	موضعه في الدّيوان
جرح الكرامة في كفّيك ملتهب *** سيفا على العار لا يبقي ولا يذر	«لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ» [المدثر، 28]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص15
"تخرُّصاً وأحاديثاً ملفّقة" *** سيعرف الجيل من بالوهم أغراه	بيت لـــ "أبي تمّام": تخرُّصاً وأحاديثاً ملفَّقةً *** لَيْسَتْ بِنَبْعٍ إِذَا عُدَّتْ ولا غَرَبِ[1]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص80
والأماني العطاش تسكر، يا نيل *** وإن غيظت المياه السّكيبه	«وَغِيضَ الْمَاءُ» [هود، 44]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص94
إلاّ هوى طارت به أشواقه *** فبصرت ما لم يبصر الجهلاء	«بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ» [طه، 96]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص119
والتّين والزّيتون قصّة عاشق *** عيناك، يا بوح الهوى، عيناه	«وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ» [التّين، 01]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص134
ألم يأن .. يا مكّة الفاتحين *** فكم ساد باسم الجياع استلاب	«أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ» [الحديد، 16]	ديوان عرس في مأتم الحجّاج، ص34
قالوا «الشّعوب إذا تقاد عصيّة» *** قلت «الحديد يفلّ كل حديد»	مثل شعبي	ديوان عرس في مأتم الحجّاج، ص75
خط الإمام من القرآن نقرؤه *** لا أمتَ فيه، ولا مينٌ، وإنكار	«لَّا تَرَىٰ فِيهَا عِوَجًا وَلَا أَمْتًا» [طه، 107]	ديوان عرس في مأتم الحجّاج، ص108
اُسجد لربّك واقترب وإليه في الجُلّى أنبْ	«كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ» [العلق، 19]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص11
وسقتنا من كروم الحبّ في "لاهور" أكوابًا دِهاقًا	«وَكَأْسًا دِهَاقًا» [النبأ، 34]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص74
كم تمارو بالنّذر *** وزنوا بالكلمات!	«وَلَقَدْ أَنْذَرَهُمْ بَطْشَتَنَا فَتَمَارَوْا بِالنُّذُرِ»، [القمر،	ديوان قراءة في آية السّيف، ص88

[1] حبيب بن أوس أبو تمّام، **الدّيوان بشرح الخطيب التّبريزي**، تح: محمّد عبده عزّام، مج1، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط5: (د.ت.ط)، ص42.

	36]	
إنّ جيلاً أوفى بما عاهد الله *** عليه أولى بعين السّماء!	«وَمَنْ أَوْفَىٰ بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا» [الفتح، 10]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص22
تتلقّف ما تصنعون من الزّو *** ر وتأتي بمُعجز الأسماء	«وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا» [طه، 69]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص30
كم ذا تُكاد يا كتاب كيدا *** ممن أتوا إدًّا وصادوا صيدَا	«لّقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا» [مريم، 89]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص44
سبيلهم إلاّ ولكن بيدا *** قد أمهلوا فأمهلوا رويدا!!	«فَمَهِّلِ الْكَافِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْدًا»، [القارعة، 11]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص44
أنا أهواك رغم ما يهب القبـــ *** حُ رواء من عبقري حسان!	«مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ» [الرحمن، 76]	ديوان أيّها الألم، ص12
إنّ للخلد "ذا الفقار" وأشقا *** ها لِشوب من الحميم الآتي!	«ثُمَّ إِنَّ لَهُمْ عَلَيْهَا لَشَوْبًا مِّنْ حَمِيمٍ» [الصافات، 67]	ديوان أيّها الألم، ص14
وآنست نارًا من يديها فأجهشت *** قصائد تروي شجوها.. فتروقُ	«إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى» [طه، 10]	ديوان أيّها الألم، ص19
فدًى ألم يأن قيثاري وإن سَعِدت *** أحزان ليلي بلحنٍ منه ميَّادِ	«أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ» [الحديد، 16]	ديوان أيّها الألم، ص78
يا حادي العيس هلاّ حدوت بالمرسلات	«وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا» [المرسلات، 01]	ديوان أيّها الألم، ص85
خلق الإنسان على عجل *** في الغيب يهيم وينطلق	«خُلِقَ الْإِنسَانُ مِنْ عَجَلٍ» [الأنبياء، 37]	ديوان أيّها الألم، ص97
لا غول فيها إذا اغتال النّهى سَكَر *** وليس تنزف كالصهباء سقياها!	«لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ» [الصّافات، 47]	ديوان أيّها الألم، ص110
والعاديات المُوريّات.. وإنّها *** قدر بعهد كان غير كِذاب	«وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا(2) » [العاديات، 1+2]	ديوان الهجرتان، ص31
"لتقاتلنّ اليهود" بشرى صادق *** كان إلا آية المستبصر/"لتقاتلنّ اليهود" فاحمل واحتمل *** واشرد بعجلك أيها الخيبري!	حديث نبوي: «لتقاتلن اليهود فلتقتلنهم حتى يقول الحجر يا مسلم هذا يهودي فتعال فاقتله» [صحيح مسلم]	ديوان قصائد منتفضة، ص39+40

مدد من السماء "لأغلبنّ" فلا تكن *** في مرية.. إنّ الشقيّ الممتري	«كَتَبَ اللّهُ لَأَغْلِبَنّ أَنَا وَرُسُلِي» [المجادلة، 21]	ديوان قصائد منتفضة، ص40
أو بعد بستان السّماء حدائقْ *** غُلْبٌ ففُزْ منها بأوفى أوفر!	«وَحَدَائِقَ غُلْبًا» [عبس، 30]	ديوان قصائد منتفضة، ص40
لحياتنا في قتل كلّ مكابر *** لم يألُ ثاني عطفه متكبّر	«ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ» [الحج، 9]	ديوان قصائد منتفضة، ص44
كن مارجًا من نار ربّك لا يني *** يرمي فيُصمي أو يُصيب فيَهدِمُ!	«وَخَلَقَ الْجَانَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ» [الرحمن، 15]	ديوان قصائد منتفضة، ص77
أفأنت تسمع من أصمّ وما به *** وقرٌ ويفهم عنك من لا يفهم!؟ / أفأنت تهدي من يضلّ وما له *** هاد سواه .. وساء علج أعجم	«أَفَأَنتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ أَوْ تَهْدِي الْعُمْيَ وَمَن كَانَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ» [الزخرف، 40]	ديوان قصائد منتفضة، ص78
مثلما العاديات ضبحا على الغا *** رة لا تنتظر وفُضّ الشؤونا	«وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا» [العاديات، 01]	ديوان قصائد منتفضة، ص86
قسما بالّذي دحا الأرض يا ابن الـــ *** أرض لا كنت حين تعطي الذّقونا	«وَالْأَرْضَ بَعْدَ ذَٰلِكَ دَحَاهَا» [النازعات، 30]	ديوان قصائد منتفضة، ص89
"وكثير من السّؤال اشتياق" *** وقف الصبر عنده موهونا / ما إلى رده سبيل وإن رُدَّ *** فشيء ممّا يشي الواشونا	البيت لـــ "المتنبّي": وَكَثِيرٌ مِنَ السّؤالِ اشْتِيَاقٌ *** وَكَثِيرٌ مِنْ رَدّهِ تَعْلِيلُ[1]	ديوان قصائد منتفضة، ص99
ما أفجر الغربيّ حين يسومنا *** خسفًا وأفجرُ منه حكم جائر	البيت لـــ "عمرو بن كلثوم": إِذَا مَا الَمِلْكُ سَامَ الْنَّاسَ خَسْفاً *** أَبَيْنا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِينا [2]	ديوان قصائد منتفضة، ص107

يقول من قصيدة (لبنان الرّافض) مخاطبًا هذا البلد الثّائر: (من البسيط)

جرح الكرامة في كفّيك ملتهب * سيفا على العار لا يبقي ولا يذر[3]**

تتوافق العبارة الشعريّة في عجز هذا البيت مع الآية القرآنيّة الآتية: **«لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ» [المدثر، 28]**، ويبدو عدم حفاظ الآية على بنيتها سليمة، لكنّنا نلمح الالتقاء النصّي بين العبارة الشعريّة، والآية الكريمة في طبيعة تركيب العبارة، نظرًا للتّشابه الكبير بين نار جهنّم، التي تأكل كلّ شيء في طريقها وبين سيف الجهاد، الّذي يمحو العار

---

[1] أحمد بن الحسين المتنبّي، **الدّيوان**، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت–لبنان، ط: 1983، ص430.

[2] عمرو بن كلثوم، **الدّيوان**، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط1: 1991، ص90.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص15.

الّذي لحق بهذه الأمّة، فكلاهما صارمٌ وكأنّ الشّاعر أراد أن يستعير وصف بطش جهنّم بالكافرين والمذنبين، ليلحقه بوصف السّيف، على الرّغم من الفرق الشّاسع بين الموصوفين، إلاّ أنّ نار الغضب صيّرت هذا السّيف جحيما على العدوّ، لذا قام هذا التّناص بالتّعبير عمّا يجيش في ذات الشّاعر من فخر وغضب.

كما يقول من قصيدة (أغنية العاشق المجهول): (الكامل) **والتّين والزّيتون قصّة عاشق *** عيناك، يا بوح الهوى، عيناه**[1]

يستعير الشّاعر في البيت القسم القرآني المشهور في بداية الآية الكريمة: «وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ» [التّين، 01]، محافظًا على بنية الآية سليمة من كلّ تكسير، وقد استعمل الشّاعر هذا القسم القرآني دون غيره، وفي ذلك لفتة جميلة، فإذا كان سياق البيت يدور حول الهوى والعشق الصّوفي، فإنّ القسم بعناصر الطّبيعة أقرب مشابهة ممّا لو كان القسم بعنصر آخر مثلاً (والعصر، والضّحى، والعاديات...إلخ)، نظرًا لكون الطّبيعة ومنها النّبات مصدرًا مهمّا لهذا الشعر، كما أنّ الشّاعر أقسم بهما لأنّه في البيت الّذي يسبقه تحدّث عن أرض الملاحم، والّتي يقصد بها أرض فلسطين ولبنان، نظرًا لتميّزهما بزراعة الزيتون والتّين، حتّى صارا رمزًا لهما.

ويقول من قصيدة (أمان هو الدّرب): (المتقارب) **ألم يأن .. يا مكّة الفاتحين *** فكم ساد باسم الجياع استلاب**[2]

يبدأ البيت بعبارة قرآنيّة متواترة في التّراث الإسلامي، والّتي لها دلالتها المقدّسة في ذاكرة الفرد المسلم، والمأخوذة من الآية الكريمة: «أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ» [الحديد، 16]، فلهذه العبارة تاريخ عريق، فهي كانت سببًا في هداية الكثير منذ نزولها، نظرًا لطبيعتها المعاتبة الرّفيقة بالموعوظ، فهي كانت سببًا في توبة "الفضيل بن عياض"، والعديد من القصص الشّائعة حولها، وقد أتى بها الشّاعر سليمة في مطلع بيته، ليعاتب حكّام مكّة الّذين أولوا ظهورهم لقضايا المسلمين والأمّة، الّتي تنزف في فلسطين وأفغانستان والشّيشان وغيرها.

ويقول في قصيدة (زمن الطّاغوت ولّى): (من مجزوء المديد) **كم تمارونْ بالنّذر *** وزنوا بالكلماتْ!**[3]

يلتقي هذا البيت في بنيته بالآية الكريمة: «وَلَقَدْ أَنْذَرَهُمْ بَطْشَتَنَا فَتَمَارَوْا بِالنُّذُرِ»، [القمر، 36]، فكلا النصّين يتحدّثان عن قوم ضلّوا وأضلّوا، وعاندوا الحقّ على الرّغم من بروزه لهم ومعاينتهم إيّاه، فلا فرق بينهم وبين قوم لوط الّذين أصرّوا على معصيتهم وابتعادهم عن الفطرة السّليمة، فإذا كان فعل قوم لوط زنًى بالأشخاص، فإنّ فعل هؤلاء الزّنى بالكلمات، وهما في نظر الشّاعر لا يختلفان، وخطر الثّاني يوازي خطر فعل قوم لوط، فجعل الشّاعر النصّ القرآني طريقًا لضخّ ما يريده من دلالةٍ للقصيدة، فَجَلْبُ هذا النصّ في حدّ ذاته كان موفّقًا، في إشارة تجعل المتلقّي يستحضر الآية القرآنيّة وسياقها القصصي.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص134.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص34.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص88.

كما يقول من قصيدة (براءة): (من الخفيف) **تتلقّف ما تصنعون من الزّو *** ر وتأتي بمُعجز الأسماء**[1]

يتناصّ البيت مع الآية القرآنيّة: «وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ **تَلْقَفْ مَا** صَنَعُوا» [طه، 69]، وعلى الرّغم ممّا يبدو من تغيّر لصيغة العبارة القرآنيّة إلاّ أنّها حافظت على جذرها المعجمي، كما أنّها تتوافق مع موقف الآية، فهؤلاء المنتمين للحزب الحاكم، والذّين ينبذون لغة الضّاد، ويستعيرون حروفًا عجماء، هم أشبه بالسّحرة الّذين يقرؤون التعويذات السحريّة لتحويل عصيّهم إلى حيّات تسعى تنهش في هويّة الجزائر، ولغة الضّاد هي أشبه بعصى موسى –عليه السّلام– الّتي تلقف ما يصنعون من عجمة في اللّسان الجزائري، فتنقّيه منها وتأتي بمعجز القول، كما هي أفعى موسى الّتي أكلت كلّ حيّات السّحرة، فقام الشّاعر بإسقاط الموقف القرآني على ما يحدث في عصرنا، وجعله مصدر إلهام شعري له.

ويقول من قصيدة (حسبي من الشّعر...): (من البسيط)

لا غول فيها إذا اغتال النّهى سَكَر * وليس تنزف كالصهباء سقياها!**[2]

قام هذا البيت على تمثّل الآية القرآنيّة الآتية: «**لاَ فِيهَا غَوْلٌ وَلاَ** هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ» [الصّافات، 47]، فاستطاع الشّاعر أن يوظّف النصّ القرآني ضمن عبارته الشعريّة، وقد التقى النصّان في كون كلماته عذبة مثل خمرة أهل الجنّة، الّتي لا تغتال عقولهم ولا تذهبها عن صوابها، بل هي المتعة المحضة دون إثم، فهو يشير في هذا البيت بطريقة غير مباشرة إلى دور الكلمات، والشّعر في توجيه الرّأي وتخديره، فكلماته مثل شراب أهل الجنّة، إلاّ أنّ الفرق بين النصّين أنّ سكر الشّاعر كلمات وشعر، بينما سكر الجنة هو خمرة حلال.

وتتابع التّناصّات القرآنيّة في مطوّلة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة) حتّى كأنّها شعارات، يقول في: (من الكامل)

مدد من السماء "لأغلبنّ" فلا تكن * في مرية.. إنّ الشقيّ الممتري / أو بعد بستان السّماء حدائقٌ * غُلْبٌ ففُزْ منها بأوفى أوفر!/ لحياتنا في قتل كلّ مكابر * لم يألُ ثاني عطفه متكبّر**[3]

يتخلّل نسيج هذه الأبيات عبارات قرآنيّة حافظت على بنيتها التركيبيّة والدّلاليّة، بما وشّح النصّ بهالة قدسيّة مستمدّة من هذه الآيات، وهي كالآتي: «كَتَبَ اللّهُ لَأَغْلِبَنَّ أَنَا وَرُسُلِي» [المجادلة، 21]، «وَحَدَائِقَ غُلْبًا» [عبس، 30]، «ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ» [الحج، 9]، فالوعود في الآيتين تعطي الشّاعر والمتلقّي المزيد من اليقين بصحّة الدّرب الّذي يسير عليه، وهو درب الشّهادة والاستشهاد، كما استعار التعبير القرآني لوصف اليهود المكابرين المتكبّرين عن الحقّ على الرّغم من معرفتهم إيّاه، حيث يقول "السعدي" في تفسيره للآية: «**أي: ليكون من دعاة الضّلال، ويدخل تحت هذا جميع أئمّة الكفر والضّلال**»[4]، لذا كان اختيار الشّاعر لهذا الوصف موفّقًا،

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص30.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص110.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص40، 44.

(4) عبد الرّحمن بن ناصر السعدي، **تيسير الكريم الرّحمن في تفسير كلام المنّان**، دار الحديث، القاهرة–مصر، ط: 2005م، ص578.

وأعطى لأبياته قبولاً لاستلهامه هذه النّصوص المقدّسة.

ومثل ذلك نجد في قصيدة (يا أيّها الشّهداء): (من الكامل)

كن مارجًا من نار ربّك لا يني * يرمي فيُصمي أو يُصيب فيَهدِمُ!**

أفأنت تسمع من أصمّ وما به * وقرٌ ويفهم عنك من لا يفهم!؟**

أفأنت تهدي من يضلّ وما له * هاد سواه .. وساء علج أعجم**[1]

تمتزج التناصّات القرآنيّة ضمن هذه الأبيات على الرّغم من محافظتها على بنيتها سليمة من كلّ تكسير وخلخلة، ففي كلّ بيت استحضار لآية قرآنيّة وهي كالآتي: «وَخَلَقَ الْجَانَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ»[الرحمن، 15]، «أَفَأَنتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ أَوْ تَهْدِي الْعُمْيَ وَمَن كَانَ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ» [الزخرف، 40]، فالشّاعر يستعير التعابير القرآنيّة لإضفاء الصّبغة الإسلاميّة على شعره، فهو يثير حماس المجاهد، فيأمره أن يكون جهاده مثل طبيعة الجانّ المخلوق من مارج من نار، وهو «**الشّعلة السّاطعة ذات اللّهب الشّديد المختلطة بسواد النّار**»[2]، فهذه المبالغة تثير الحماس وتذكي روح الجهاد، كما يقتبس في البيتين الأخيرين الآية القرآنيّة مع تغيير طفيف لا يعتبر كسرًا لبنية النصّ، فالشّاعر حافظ على تركيبها وسياق دلالتها، فكفّار ويهود عصرنا أشبه بكفّار ويهود عهد النّبيّ –صلّى الله عليه وسلّم–، لا يختلفون في مكرهم وعداوتهم للإسلام والمسلمين.

كما نجد التّناص الحديثي في قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

"لتقاتلنّ اليهود" بشرى صادق * كان إلا آية المستبصر / "لتقاتلنّ اليهود" فاحمل واحتمل *** واشرد بعجلك أيها الخيبري!**[3]

حافظ هذا التّناص على بنيته، وأورده الشّاعر كشاهد ديني على صحّة جهاد المقدسي في قتاله اليهود، فيبدو نصّ الحديث بارزًا ومميّزًا عن بقيّة النّسيج النصّي للأبيات، وهذه العبارة أخذها الشّاعر من حديث المصطفى –صلّى الله عليه وسلّم–: «لتقاتلنّ اليهود فلتقتلنّهم حتّى يقول الحجر يا مسلم هذا يهودي فتعال فاقتله» [صحيح مسلم]، فهذا النصّ يتّصل مباشرة بدلالة وسياق الأبيات لذا على الرّغم من هيئته المقتبسة إلاّ أنّه جاء متناغمًا مع دلالة الأبيات دون نفور.

ومن نماذج التّناص الشعري نجد في قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف)

"وكثير من السّؤال اشتياق" * وقف الصبر عنده موهونا / ما إلى رده سبيل وإن رُدَّ *** فشيء ممّا يشي الواشونا** [4]

يلتقي البيتان مع بيت "المتنبّي": (من الخفيف) **وَكَثِيرٌ مِنَ السّؤالِ اشْتِيَاقٌ *** وَكَثِيرٌ مِنْ رَدّهِ تَعْلِيلُ**

فأخذ الشّاعر الجزء الأوّل من هذا البيت وأشار به لما يريد قوله، فهي يريد وصف عدم صبره عن لقاء

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص77، 78.

[2] محمّد التونجي، **المعجم المفصّل في تفسير غريب الحديث**، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1: 2003م، ص325.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص39–40.

[4] نفسه، ص99.

صوت الحرّيّة والفنّ الجميل، فأورد هذا الشطر من بيت "المتنبّي" لوصف ذلك، و لم يورد البيت كاملاً، نظرًا لشهرته وشهرة شعر المتنبّي ككلّ، خاصّة وأنّه أورد في البيت الّذي يليه معنى شطره الثّاني، على الرّغم من اختلافه في البنية عنه، غير أنّ توظيف الشّاعر لهذا البيت جاء مختلفًا عمّا جاء عند "المتنبّي" الّذي أورده لبيان شوقه لمحبوبته، بينما جاء توظيفه عند "الغماري" للتّعبير عن نفاد صبره في انتظار الفرج وفجر الحرّيّة والجمال.

2ـ تكسير بنية النصّ:

في هذا النّوع من التّناص يتدخّل الشّاعر في طبيعة بناء النصّ سند التّناص، فيغيّرها ويحاول توجيهها توجيهًا مغايرًا لما هي عليه في الحقيقة، فتتكسّر بنية النصّ الأصليّة في سبيل أن تتساوق مع السّياق، والدّلالة الّتي يقصدها الشّاعر، فترد تلك التّناصات بطريقة غير مباشرة ولا واضحة؛ بل يتطلّب من المتلقّي بذل جهد، وتأمّل عميق في العبارة الشعريّة للوصول إلى غاية هذا التّناص، وإلى أصل بنيته التركيبيّة، وتمثّل هذه الآليّة مستوى أعلى من سابقه؛ لأنّه يدلّ على قدرة الشّاعر على امتصاص ومحاورة النصوص الموروثة، وحرّيته في إيرادها وتوجيهها، كما أنّه يتيح للمتلقّي بذل المزيد من الجهد القرائي التّأويلي، فلا يكون نصًّا سطحيًّا مباشرًا، وهو ما يضيف لشعريّة النصوص.

وقد ورد التّناص مع تكسير بنية النصّ في ستّة وأربعين (46) موضعًا في شعر "محمّد ناصر" بنسبة (58,22%)، وهي نسبة تزيد عن نسبة التّناص مع سلامة بنية النصّ من التكسير، بما يدلّ على قدرة الشّاعر على استلهام الموروث الدّيني والأدبي، وتمثّله، بل ومحاورته في درجة ومستوى أعلى من مجرّد اقتباس النصّ، وحشره في بنية العبارة الشعريّة، وقد كانت مصادر التّناص في هذا النّمط من القرآن الكريم في اثنان وعشرين (22) موضعًا، وهي نسبة معتبرة بما يدلّ على أهميّة هذا المصدر في شعر "محمد ناصر"، ومن الشعر في أربعة عشر (14) موضعًا، أما بقيّة المواضع السّبعة (7)، فهي بين الأقوال والحكم والأمثال، وفي ثلاثة (3) مواضع كان التّناص حديثيّا، وهذا الجدول يوضّح مواضع التناص، ومصادرها الأصلية، وموضعها في الدّواوين:

نص التّناص	مصدره	موضعه في الدّيوان
أنت أسقيتنا شرابا طهورا *** نحتسيه نقول .. هل من مزيد؟	«يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ» [ق، 30]	ديوان أغنيات النخيل، ص54
يسبحون بحمد التبر ربهم*** عُباد عجل، ومن كالسامري أب؟	«يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ» [غافر، 7]	ديوان أغنيات النخيل، ص57
أين منّي موطن السحر على تلك الجبال	قصيدة (الأطلال) لـــ "إبراهيم ناجي" في مقاطع مختلفة من القصيدة [1]	ديوان أغنيات النخيل، ص61

[1] إبراهيم ناجي، **الأعمال الكاملة**، دار الشّروق، القاهرة-مصر، ط3: 1996، ص36.

إن سألت القلب بردا وسلاما	«قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ»، [الأنبياء، 69]	ديوان أغنيات النخيل، ص65
أرضعته لبانها ثم ألقتـــ***ـــه إلى اليم وهو في عنفوانه	قصة سيدنا موسى	ديوان أغنيات النخيل، ص74
وأودع الخلان لا أدري أألقاهم غدا، أم تلك أحلام بديدة	قصيدة للشاعر السوداني "الهادي آدم": أغداً ألقاك يا لهف فؤادي من غدِ[1]	ديوان أغنيات النخيل، ص79
لا فرق بين ملوّن أو أبيض في العلم، إنّ العلم يحتقر الحدود	حديث نبوي: «لاَ فَضْلَ لِعَرَبِيٍّ عَلَى أَعْجَمِيٍّ وَلاَ لِعَجَمِيٍّ عَلَى عَرَبِيٍّ وَلاَ لأَحْمَرَ عَلَى أَسْوَدَ وَلاَ أَسْوَدَ عَلَى أَحْمَرَ إِلاَّ بِالتَّقْوَى» [مسند الإمام أحمد]	ديوان أغنيات النخيل، ص79
وا حنيني لمجدهم ضيعوه *** لا طريفا أبقوا به لا تليدا	كلام عربي	ديوان أغنيات النخيل، ص85
إنه المبدأ القوي وعزم من حديد يفل صلب الحديد	مثل شعبي	ديوان أغنيات النخيل، ص93
أنا صاعد كالشمس، أكشف كل أوكار الخيانة ثم أتركها حصيد	«فَمَا زَالَتْ تِلْكَ دَعْوَاهُمْ حَتَّى جَعَلْنَاهُمْ حَصِيدًا» [الأنبياء، 15]	ديوان أغنيات النخيل، ص99
لأننا لضعفنا غثاء	حديث نبوي: «وَلَكِنَّكُمْ غُثَاءٌ كَغُثَاءِ السَّيْلِ»، [سنن أبي داوود، 4297]	ديوان أغنيات النخيل، ص107
تؤجج السعير بين أضلع اليهود.. من تغيظ ... وتنزل العقاب	«إِذَا رَأَتْهُم مِّن مَّكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُواْ لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا» [الفرقان، 12]	ديوان أغنيات النخيل، ص122
وفوق وادي طوى نعل ملطخة * جاءت بوغد، وسفاح، ومأفون	قصة سيدنا موسى	ديوان أغنيات النخيل، ص126
وإذا أراد الله نشر فضيلة نشرت محاسن فضلها صمّاء	بيت لـــ "أبي تمّام": وإذا أرادَ اللّهُ نشرَ فضيلةٍ * طويتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ[2]	ديوان في رحاب الله، ص152
يكفي من الموت الصّموت بلاغة ***تسري إلى الألباب والوجدان	حديث منسوب للنبي –صلى الله عليه وسلم-: «تركت فيكم واعظين: ناطقًا وصامتًا، فالناطق القرآن، والصامت الموت»	ديوان في رحاب الله، ص156
على سرر الوفا إخواني متقابلين،	دمج بين الآيتين: «إِخْوَانًا عَلَىٰ سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ» [الحجر،	ديوان في رحاب الله، ص157

[1] الهادي آدم، **ديوان كوخ الأشواق**، مكتبة الكاملابي، القاهرة-مصر، (د.ت.ط)، ص61.

[2] أبو تمّام، **الدّيوان بشرح الخطيب التّبريزي**، مج1، ص397.

ونورهم يسعى بهم	47]، «يَسْعَىٰ نُورُهُم بَيْنَ أَيْدِيهِمْ» [التحريم، 8]	
أرأيت أفضل أو أجلّ من الّذي يبني النفوس لتبلغ الرتب العليّة	بيت "أحمد شوقي": أَعَلِمتَ أَشرَفَ أَو أَجَلّ مِنَ الّذي *** يَبني وَيُنشِئُ أَنفُساً وَعُقولا[1]	ديوان ألحان وأشجان، ص171
حتى عصاك لمن عصاك تسيل إشفاقا فيرتدع الضمير بلا أذية	قول مأثور: العصا لمن عصى	ديوان في رحاب الله، ص173
وطريق إلى الجنان وهل فيك *** سوى رفرف وحور حسان	«مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ» [الرحمن، 76]	ديوان في رحاب الله، ص174
زعموا قتله وما قتلوه *** ليس يحيي الشهيد بالجثمان	«وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ» [النساء، 157]	ديوان في رحاب الله، ص177
لا عيب فيهم غير أن ضيوفهم *** تنسى بدارهم الأحبة والخيام	بيت لـــ "النابغة الذبياني": ولا عَيبَ فيهِمْ غيرَ أنّ سُيُوفَهُمْ *** بِهنّ فلولٌ منْ قراعِ الكتائبِ[2]	ديوان ألحان وأشجان، ص294
دَعِ المَكارِمَ لا تَرحَل لِبُغيَتِها *** وَاقعُد فَإِنَّكَ في أمن وفي رغد	بيت لـــ "الحطيئة": دَعِ المَكارِمَ لا تَرحَل لِبُغيَتِها *** وَاقعُد فَإِنَّكَ أَنتَ الطاعِمُ الكاسي[3]	ديوان الخافق الصّادق، ص377
أمة الشعر، انذري اليوم صوما *** جربي الفعل، أسوة واعتبارا	«إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا» [مريم، 26]	ديوان الخافق الصّادق، ص382
أنت لم ترم إذ رميت ولكن *** أرسل الحق من ثباتك ثارا	«وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ رَمَىٰ» [الأنفال، 17]	ديوان الخافق الصّادق، ص382
خسئوا ذلّة، وماتوا هوانا *** ليس يرجون للإله وقارا	«مَّا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا» [نوح، 13]	ديوان الخافق الصّادق، ص384
"اقرأ" شعارهم، أجل و"احسب" *** فما نيل المطالب أن تنام بحسن نيّة	البيت لـــ "أحمد شوقي": وما نيل المطالب بالتمني *** ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا	ديوان الخافق الصّادق، ص387
لا يغضبنّك إن غابوا، فإنهم *** كتسعة في كتاب الله قد ذكروا	«وَكَانَ فِي الْمَدِينَةِ تِسْعَةُ رَهْطٍ يُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ وَلَا يُصْلِحُونَ» [النمل، 48]	ديوان الخافق الصّادق، ص421
عذري مقالة شاعر "أسعد بنطقك محسنا ما لم تجد ذهبا	بيت "المتنبي": لا خَيْلَ عِندَكَ تُهْديهَا وَلا مالُ *** فَلْيُسْعِدِ النُّطْقُ إنْ لم تُسعِدِ الحالُ[4]	ديوان الخافق الصّادق، ص453

[1] أحمد شوقي، **الشّوقيّات**، ص245.

[2] زياد بن معاوية النّابغة الذّبياني، **الدّيوان**، شر وتق: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط3: 1996، ص32.

[3] جرول بن أوس الحطيئة، **الدّيوان**، تح: نعمان محمّد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1: 1987، ص50.

[4] المتنبّي، **الدّيوان**، ص486.

يُصان"		
ما حاك في صدري غرور العلم إلاّ واعتبرت بأيّ "آلاء الإله تُكذّبان"	«فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ» [الرحمن، 13]	ديوان الخافق الصّادق، ص456
فذوو العلم في شقاء وبؤس *** وذوو الجهل حظوة وقصور	بيت "المتنبّي": ذو العَقلِ يَشقَى في النّعيمِ بعَقْلِهِ *** وَأخو الجَهالَةِ في الشّقاوَةِ يَنعَمُ[1]	ديوان الخافق الصّادق، ص462
ففي الهواجر كم لذنا بواحتها *** فعانقتنا زُرافات ووحدانا	بيت "قريط بن أنيف": قوم إذا الشّرّ أبدى ناجذيه لَهُم *** طاروا إِلَيْهِ زرافات ووحدانا [2]	ديوان الخافق الصّادق، ص470
والملحد الزنديق أغوى ركبه *** حين استخف عقولهم لخراب	«فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ» [الزخرف، 54]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص26
بفتية آمنوا بالله ربّهم *** فزادهم بالهدى، هديًا، وبالعمل	«نَّحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ ۚ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى» [الكهف، 1]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص31
تبت يدا من أشعل النيران فيك *** فروّع السكان ذئب أجرب	«تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ» [المسد، 01]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص38
فلرب نازلة يضيق بها الفتى *** فيها السلامة والخلاص الطيب	بيت "الشافعي": ولرُبَّ نازلةٍ يضيق بها الفتى *** ذرعاً وعند الله منها المخرجُ[3]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص38
واسلم، فديتك، لست أول مبتلى *** فالمال عارية يجيء ويذهب	قول مأثور: المالُ عَرَضٌ زائلٌ، وعاريةٌ مستردة	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص39
لا تأمنن شر اللئيم فإنه.. *** أبدا يخون –إذا أمنت– ويكلب	بيت "المتنبي": إذا أنت أكرمت الكريم ملكته *** وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا [4]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص39
ومن يرد سفها في ظل واحتنا ** رميناه، مثل النوى، فالتمر يكفينا	«وَمَن يُرِدْ فِيهِ بِإِلْحَادٍ بِظُلْمٍ نُّذِقْهُ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ» [الحج، 25]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص43
كهمس صوتك، لا أمت ولا عوج *** وطيب نفسك رقراق مدى الزمن	«لَّا تَرَىٰ فِيهَا عِوَجًا وَلَا أَمْتًا» [طه، 107]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص46

---

[1] المتنبّي، **الدّيوان**، ص571.

[2] يحي بن علي الخطيب التّبريزي، **شرح ديوان الحماسة "أبو تمّام"**، ج1، عالم الكتب، بيروت–لبنان، (د.ت.ط)، ص8.

[3] الشّافعي، **الدّيوان**، ص64.

[4] المتنبّي، **الدّيوان**، ص372.

"شبابٌ قُنّع لا خيرَ فيهم" *** وبورك فيه يقتحم الصعابا	بيت "أحمد شوقي": شبابٌ قُنّع لا خيرَ فيهم *** وبُورك في الشباب الطامحينا [1]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص51
أنت الصّناع، فكل أكل من يديـــ *** ـــك، تشوقه، وتلذه أمعائيه	قصة "مريم الصّناع" في حسن التدبير والاقتصاد	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص97
سجد الملائكة الذين سجودهم *** رمز بأن العلم باب الجنة	«فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ» [الحجر، 30]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص104
بردى حزين لا يصفق، أين شو *** ..قي؟ أين أخفي خيبتي ومصيبتي؟	بيت أحمد شوقي: جَـــرَى وَصَفّقَ يَلْقَانا بِها (بَرَدى) *** كَمَا تَلقّـــاكَ دُونَ الخُلْـــدِ رُضْـــوانُ[2]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص107
فصبحك إن تنفس فاح طيبا *** وأفقك في الأصيل يسيل سحرا	«وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ» [التكوير، 18]	ديوان بعد الغسق يأتي الفلق، ص112

من بين التّناصات الّتي تكسّرت بنيتها ودلالتها ما نجده في قصيدة (وصيّة شهيد): (من البسيط)

يسبّحون بحمد التّبر ربّهم * عُبّاد عجل، ومن كالسّامريّ أبٌ؟** [3]

نلحظ التقاء عبارة الشطر الأوّل مع آية قرآنيّة في قوله تعالى: «يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ» [غافر، 7]، فالوحدة التّركيبيّة الّتي دلّتنا على هذا التّناص هي عبارة (يسبّحون بحمد بربّهم)، بيد أنّ هذه الآية القرآنيّة تكسّرت بنيتها بإقحام مفردة (التّبر) وسطها بما أدّى إلى تغيير الدّلالة تغييرًا جذريًّا، وتحويلها إلى معنى مضادّ لمعنى وسياق الآية، فالشّاعر هنا انتقل إلى مستوى أعلى من مجرّد اقتباس الآية إلى محاورتها واستخدامها كتعبير عن معنى وسياق مخالفين، فسياق الآية يصف المؤمنين الطّائعين لله تعالى فهم يسبّحونه تقًى وخشيةً، بينما سياق البيت الشعري يصف اليهود الضّالين المُضلّين، وكيف تركوا تسبيح الإله العليّ العظيم إلى تعظيم المال وعبادته.

كذا في قصيدة (لقاء بعد ستّ سنين): (من الخفيف) **أنت أسقيتنا شرابًا طهورًا *** نحتسيه نقول .. هل من مزيد؟** [4]

الّتي تلتقي مع الآية القرآنيّة: «يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ» [ق، 30]، فعلى الرّغم من بقاء العبارة القرآنيّة على حالها، إلاّ أنّ إيرادها في هذا السّياق حوّل دلالتها، فالشّاعر استعار هذا التّعبير القرآني لسياق غير سياقه، فسياق البيت يدلّ على احتساء الشّراب الطّهور في حديقة الودّ، بينما سياق الآية يدلّ على العذاب البعيد عن الهناء والطمأنينة.

---

[1] المتنبّي، **الدّيوان**، ص362.

[2] أحمد شوقي، **الشّوقيّات**، ص474.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص57.

[4] نفسه، ص54.

كما تتكسّر بنية التّناص في قصيدة (الشيطان الأحمر) حين يقول: (من الكامل)

والملحد الزنديق أغوى ركبه * حين استخف عقولهم لخراب[1]**

يوحي البيت بالآية القرآنيّة في قوله تعالى: «فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ» [الزخرف، 54]، يدلّنا على هذا التّناص العنصر البنائي (استخفّ)، فالشّاعر حين وظّف هذه العبارة القرآنيّة ضمن أبياته الشعريّة جعلها تبتعد قليلاً عن الآية القرآنيّة لتخدم المعنى ذاته، فالفاعل في كلا النصّين طاغية متجبّر (فرعون-القذّافي)، وفعلهما ينبع من مشكاة واحدة وهو الاستكبار، ومحاولة الاستخفاف بأتباعهما لإرضاء غرورهما، ومرض التّسلّط، وجنون العظمة فيهما.

وأيضًا في قصيدة (ذكرك، البلسم الشّافي) حيث يقول: (من البسيط)

ومن يرد سفها في ظل واحتنا * رميناه، مثل النوى، فالتمر يكفينا [2]**

ويستشعر القارئ من خلال هذا البيت الآية الكريمة في قوله تعالى: «وَمَن يُرِدْ فِيهِ بِإِلْحَادٍ بِظُلْمٍ نُّذِقْهُ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ» [الحج، 25]، يدلّ على ذلك تعبير (ومن يرد)، غير أنّ انكسار العبارة التّناصيّة في البيت جعلها تتواشج مع الآية القرآنيّة تواشجًا خفيًّا بما منحها جمالاً شعريًّا، دون أن تلتقي بها التقاءً واضحًا، بل كانت تشي بها ممتزجة في العبارة الشعريّة.

ففي التّناصات السّابقة ترتبط العبارة الشعريّة بالعبارة القرآنيّة عن طريق التّلميح بها بالاعتماد على عنصر بنائي محدود، وذلك لرغبته في منح شعره بعده التّراثي من خلال التّواشج مع نص إلهي مقدّس، فالقرآن الكريم من أفصح وأصدق النّصوص، وهنا تبرز وظيفة التّناص القرآني.

ومن التّناصات الّتي قام فيها "محمّد ناصر" بمحاورة النص المتناصّ وتغيير هويّته ما قام به في قصيدة (بالحبّ سعادتنا): (من الكامل)

بردى حزين لا يصفق، أين شو * ..قي؟ أين أخفي خيبتي ومصيبتي؟ [3]**

حيث يتحاور الشّاعر هنا مع بيت لـــ "أحمد شوقي" يقول فيه: (من البسيط)

جَـــرَى وَصَفّقَ يَلْقَانا بِها (بَرَدى) * كَمَا تَلقّاكَ دُونَ الخُلْدِ رُضْوانُ**

فحوّل بيت "شوقي" من الفرح ليستعيره في التّعبير عن حزنه، فالمكان حزين في بيت "محمّد ناصر" بعدما كان مصدر الفرح والسّعادة في بيت "شوقي"، وهنا تظهر جماليّة هذه الآليّة في تطويع النصّ المقتبس بما يخدم حالة وسياق أبيات الشّاعر.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص26.

[2] نفسه، ص43.

[3] نفسه، ص107.

من بديع ما كان من تناصّات "محمّد ناصر" ما ألفيناه في قصيدة (الجسر المعلّق): (من البسيط)

وفوق وادي طوى نعل ملطخة * جاءت بوغد، وسفاح، ومأفون** [1]

تتواشج هذه العبارة الشعريّة مع قصّة سيّدنا موسى (عليه السّلام)، حين طلب منه ربُّه خلع نعليه في وادي طوى المقدّس ليكلّمه، والرّابط بين النصّ الشعري، والقصّة هو المكان ذاته، فالحدثان كانا في المكان ذاته، إلاّ أنّ بطل القصّة مختلف، فهو في القصّة نبيّ صادق، بينما في البيت هو وغدُ سفّاح قاتل مُخرّب، كما أنّ النّعل الّتي كانت في القصّة رمز خضوع لله، أصبحت في البيت رمز القذارة والسّوء، فنقل الشّاعر القصّة القرآنيّة من قدسيّتها إلى محاولة الاتّكاء عليها كثيمة للتعبير عمّا يحدث في وادي طوى من غارات لليهود على المسلمين في حدود المقاومة والممانعة، فكأنّ هذا الوادي الّذي أخذ قدسيّته من لقاء سيّدنا موسى –عليه السّلام– بالله تعالى فيه، قام يهود اليوم بتلطيخه بنعالهم الملطّخة بحقدهم وبدماء المسلمين، بما منح عبارته الشعريّة مزيدًا من الجمال والفنيّة، كما منحها ترابطًا تراثيًّا بحدث موثوق في تاريخنا الإنساني والإسلامي، فلفت نظر المتلقّي إلى القصّة مع تغيير أحداثها وشخوصها، بما يدلّ على قدرة الشّاعر على تمثّل الموروث وحسن توظيفه وحريّته في ذلك.

ومن التّناصات الّتي كان التّعالق فيها خفيًّا غير واضح في قصيدة (قلوب خضراء ونيران حمراء): (الكامل)

لا تأمنن شر اللئيم فإنه.. * أبدا يخون –إذا أمنت– ويكلب**[2]

فالمتعمّق في هذا البيت سيحسّ بتلك العلاقة الخفيّة بينه وبين بيت "المتنبّي": (من الطّويل)

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته * وإن أنت أكرمت اللئيم تمرّدا**

فالرّابط بين النصّين ورود مفردة (لئيم)، إلاّ أنّ "محمّد ناصر" لم يحافظ على اتّزان بيت "المتنبّي"، فحاول تغيير بنية النصّ، وكسرها، وإعادة بنائها وفق نظام تركيبي خاصّ يتوافق مع الدّلالة العامّة، وسياق الأبيات الّتي تسبق البيت، فقد التقى النصّان في معنى شرّ اللّئيم، ونكرانه للجميل.

ربّما كان هذا التّناص بعيدًا في نسبته وتوجيهه، لكنّ البيتين يشتركان في صفة الخيانة في اللّئيم، لكن وَقَعَ التّعبير بصيغة مختلفة بينهما، فالشّاعر لم يأخذ البيت على حاله، وإنّما وظّفه توظيفًا أسلوبيًّا متفرّدًا نابعًا من كسر بنية النصّ الأصليّة، وعدم تقديسه كموروث متداول على نطاق واسع، فأخذ المغزى العام ونسج حكمته وفقها، إنّ هذا المزج بين الموروث وبيته الشعري جعل من الشّاعر يُوَفّق في توليد حكمة جديدة بتركيب خاص جديد، فنتج عن ذلك حكمة بديعة ذات جمال فنّي مُوفّق.

كما أشرنا سابقًا[3] فإنّ "الغماري" اعتمد كثيرًا على آليّة التّناص في شعره، وآثر أن لا تحافظ تناصّاته على

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص126.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص39.

[3] ينظر الصّفحة 267.

بنية نصّها، فتعامل معها بحريّة، وذلك في ثمانين (80) موضعًا بنسبة (70,79%)، وهي نسبة تزيد عمّا وجدناه في شعر "محمّد ناصر"، فـــ"الغماري" أثبت قوّته في استثمار هذه الآليّة، فتعامل مع الموروث بحرّيّة وجماليّة وطوّع النّصوص، وحاورها لتخدم أفكاره والدّلالات العميقة الّتي يريدها، وقد كانت مصادر التّناص ضمن هذه الآليّة من القرآن الكريم في ثلاثة وأربعين (43 موضعًا)، هذا التّواتر للتّناص القرآني يؤكّد أهميّة هذا المصدر في شعريّة "الغماري"، بعدّه مصدرًا مقدّسًا ومشكاةً يصدر منها شعره، وكان التّناص شعريًّا في اثنان وعشرين (22 موضعًا)، وفي سبعة (7 مواضع) كان التّناص فيها من كلام العرب، وجاء التّناص الحديثي في ستّة (6 مواضع)، وفي موضع واحد كان التّناص أسطوريًّا، وفي موضع آخر كان التّناص من الإنجيل، وهذا الجدول يوضّح مواضع التّناص، ومصادرها الأصليّة، وموضعها في الدّواوين:

نص التّناص	مصدره	موضعه في الدّيوان
عنت الصّخور لوقعها .. شهد الضُّحَى *** وغدًا ستهوي الصخرة الحمراء	«وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ» [طه، 111]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص52
تفترّ عن مثل ابتسامة ساخر *** أيّامنا .. ليلا ينزّ .. فنرهق	البيت لـــ "الخليل بن أحمد الفراهيدي": بانوا وفيهم طَفْلَةٌ حرَّة *** تفترُّ عن مثل أقاحي الغُروب[1]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص73
ربوعنا .. لا أقال الله عثرة من *** غالوا عصافيرها في اللّيل .. واستعروا	حديث نبوي: «مَنْ أَقَالَ مُسْلِمًا، أَقَالَهُ اللَّهُ عَثْرَتَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ» [سنن أبي داوود]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص15
من قبح أغنية السّراب لهم وجيب	بيت لـــ "قيس بن الملوّح": ذكرتك والحجيج لهم ضجيج *** بمكة والقلوب لها وجيب[2]	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص56
غدهم على الضّوء السّخيّ	تعبير عربي شائع، (عينه على كذا)	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص56
تسعون ألفا .. إذ يعدّ عديدهم *** لكنّهم يوم اللّقاء غثاء	مزج بين الحديث النّبوي: «بَلْ أَنْتُمْ يَوْمَئِذٍ كَثِيرٌ وَلَكِنَّكُمْ غُثَاءٌ كَغُثَاءِ السَّيْلِ»[سنن أبي داوود، 4297]، بيت "أبي تمّام": تِسْعُونَ أَلْفاً كآسادِ الشَّرَى نَضِجَتْ *** جُلُودُهُمْ قَبْلَ نُضْجِ التينِ والعِنَبِ[3]، وبيت "علي بن طالب، رضي	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص120

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، **شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي**، مطبعة المعارف، بغداد-العراق، ط: 1973، ص6.

[2] قيس بن الملوّح (مجنون ليلى)، **الدّيوان**، در وتع: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 1999، ص36.

[3] أبو تمّام، **الدّيوان بشرح الخطيب التّبريزي**، مج1، ص69.

	الله عنه": فَما أَكثَرَ الإِخوان حينَ تَعدّهُم *** وَلَكِنَهُم في النائِباتِ قَليلُ.[1]	
والممطرات الزّارعات على دمي *** بعدًا يرفرف في لظاء العنبر	تعبير قرآني	ديوان أغنيات الورد والنّار، ص137
"تسنّن" الغرب والبترول "عنعنه" ** وبارك اللعبة الشمطاء سمسار!	نسبة للسنّة النبويّة والأحاديث النّبويّة المعتمدة على (عن فلان وعن فلان)	ديوان عرس في مأتم الحجّاج، ص101
وليدع من عشق الطّاغوت ناديه *** فليس إلاّ رماد الكفر ناديه	«فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ»، [العلق، 17]	ديوان حديث الشمس والذّاكرة، ص56
لم نكن عبرها غير ضغث من الحلم المستعار	«قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الأَحْلامِ بِعَالِمِينَ» [يوسف، 44]	ديوان حديث الشمس والذّاكرة، ص78
حلموا بالمرايا الّتي تعلك النّار أشداقها / بالذّهول الطّويل / (بغصون النّقا) / (بعيون المها) / (بالرّصافة) / (بالجسر)	بيت لـــ "عليّ بن الجهم": عُيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ ***جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري[2]	ديوان حديث الشمس والذّاكرة، ص80
تتسائلين وأنت أدرى بالسّهول وبالنّجود/ بالعبقريّات الحسان على رفارف من وعود	«مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ» [الرحمن، 76]	ديوان حديث الشمس والذّاكرة، ص87
وهتف يا ذا الفقار .. إلينا *** فإنّا عِطاش حُفاة عُراة	حديث نبوي: «يُحْشَرُ النَّاسُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ حُفَاةً عُرَاةً غُرْلاً» [صحيح مسلم]	ديوان حديث الشمس والذّاكرة، ص94
للغدر ما وهبت لنا أيدي الغزاة وما تهب	«تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ» [المسد، 01]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص12
يولد الحي من الميت كما تولد نار من حجر!	«يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ» [الرّوم، 19]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص33
عسعس اللّيل بها وانشقّ عن رؤيا جديبه	«وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ» [التكوير، 17]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص74
كلٌّ يغنّي حُبّه .. والخطب أحمرُ فاغر!	مثل عربي: كلاً يغنّي على ليلاه	ديوان قراءة في آية السّيف، ص80

[1] علي بن أبي طالب، **الدّيوان**، جمع وتر: عبد العزيز الكرم، (دط)، ط1: 1988، ص157.

[2] عليّ بن الجهم، **الدّيوان**، جمع وتح: خليل مردم بك، وزارة المعارف، المملكة العربيّة السّعوديّة، (د.ت.ط)، ص141.

أجراحكَ الخضراءُ يا درب الشّهيد غدتْ صحاري! / تعنو لكلّ موطّأ الأكناف..	بيت لـــ "حاتم الطّائي": وموطأُ الأكناف، غيرُ مُلَعَّنٍ *** في الحي مشاءٌ إليه المجلسُ[1]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص83
فانتبهنا بعض أمشاج من الطّين الحزين	«إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعاً بَصِيراً» [الإنسان، 02]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص129
تبارك "الجنس" ربًّا في مسافتهم ! *** إذ العقيدة في أفكارهم رهق	«تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ» [الأعراف، 54]	ديوان قراءة في آية السّيف، ص157
لم يألف الرّوحُ إلاّ ظلّها سكنًا *** ولا هفا بجناح مُترَف عَطِرِ	مجهول النسبة	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص07
حملت هواها قبل أن تعرف الهوى *** صخور وكثبان وأفق وأنجم!	بيت منسوب لـــ "ديك الجن": أَتاني هواها قَبْلَ أَنْ أَعْرِفَ الهوى *** فصادفَ قلباً فارغًا فتمكّنا [2]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص14
"بهائيّة" تُغري وتُغوي بُغاثنا *** فما عاد نسرٌ أو عقابٌ يحوّمُ!	مثل عربي: إنّ البُغاثَ بِأرضِنا يَسْتَنْسِرُ	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص17
ويشرق من عينيك وعد مقدّس* ولودٌ لما تهوى القلوبُ وهوبُ!	حديث نبوي: «تَزَوَّجُوا الوَدُودَ الوَلودَ، فإني مُكَاثِرٌ بكم الأنبياءَ يومَ القيامةِ». [مسند أحمد]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص25
وصحراء تمتدُّ مثل الفراغ *** يناقض أوّله آخره	تعبير عربي شائع	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص51
من (أحببت حبّ الخير) إلى آخر الصفحة	مزج بين الآيات: «فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي» [ص، 32]، «إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعاً بَصِيراً» [الإنسان، 02]، «وَغِيضَ الْمَاءُ» [هود، 44]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص73
طُويت كما تُطوى السماء دروب *وتعاقرها شمأل وجنوب!	«يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاء كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ» [الأنبياء، 104]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص81
ما سلمهم سلم .. ولا أيامهم *** يوم .. ولا تثريبهم تثريب!!	«قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ» [يوسف، 92]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص83
إن القضاء لفي الكتاب .. وإنّما	«الْيَوْمَ تُجْزَىٰ كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ» [غافر، 17]	ديوان بوح في موسم الأسرار،

[1] حاتم الطّائي، **الدّيوان**، تق: حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1: 1994، ص117.

[2] ديك الجن الحمصي، **الدّيوان**، تح: مظهر الحجّي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 2004، ص283.

* نُجزى بما كسبت يدٌ وقلوب!!		ص84
ولو أن لي قوّة بالبحار *** لأبحرت أبحرت حتّى العبور!	«لَوْ أَنّ لِي بِكُمْ قُوَّةً أَوْ آوِي إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ» [هود، 80]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص87
يا أيها المتحضّر ليس التّحضّر كأس طلاء! / وغانية تعقص الشعر مستشزرًا للعلاء!	بيت لـــ "امرئ القيس": غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ *** تَضِلُّ المدارَى فِي مُثَنّى وَمُرْسَلِ[1]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص121
وضغث غناء!	«قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الأَحْلامِ بِعَالِمِينَ» [يوسف، 44]	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص121
قالوا: من الهدم يبدأ سرُّ البناء!	مقولة التفكيكيّة	ديوان بوح في موسم الأسرار، ص121
أيّها المغربون كونوا حديدًا *** أو رصاصًا أو مارجًا من فناء!!	«قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا» [الإسراء، 50]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص18
وورثنا مجدًا بسبع شداد *** مثقلات بالثّورة العذراء	«وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا» [النبأ، 12]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص19
يتولى ركن السياسة فرعو *** نًا .. ويقضي ولات حين قضاء	كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ فَنَادَوْا وَلاتَ حِينَ مَنَاصٍ [ص، 03]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص31
وموج الظلام في النهار *** وباعث الحياة في البوار	«يُولِجُ اللّيْلَ فِي النّهَارِ وَيُولِجُ النّهَارَ فِي اللّيْلِ» [فاطر، 13]	ديوان براءة أرجوزة الأحزاب، ص43
أين منهم "سيزيف" يحمل صخرًا *** و"بلال" ينوء بالصوان / "أحد" لم تزل.. ومازالت العز ***زى سجين الأيام يقتتلان	أسطورة "سيزيف"، وقصة "بلال بن رباح" –رضي الله عنه–	ديوان أيّها الألم، ص11
وأنادي يا دار ميّة.. لازلـــ *** تِ.. ولا زال عاشق ذبياني!!	بيت لـــ "النابغة الذبياني": يا دارَ مَيّةَ بالعَلْياء، فالسَّنَدِ *** أقْوَتْ، وطالَ عليها سالفُ الأبَدِ[2]	ديوان أيّها الألم، ص17
وأزجي إليك المرسلات مثانيا *** تحنّ كما حنّت ببيداء نوقُ!	مزج بين آيتين: «وَالْمُرْسَلاتِ عُرْفًا» [المرسلات، 01]، «اللّهُ نَزّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبّهُمْ» [الزمر، 23]	ديوان أيّها الألم، ص24
فاحمليني إليك إنّي كما أنـــ ***	بيت لـــ "امرئ القيس": أجارَتَنا إنّا غَرِيبَانِ هَاهُنَا ***	ديوان أيّها الألم، ص49

[1] جندح بن حجر امرئ القيس، **الدّيوان**، تح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط5: 2004، ص115.

[2] النّابغة الذّبياني، **الدّيوان**، ص9.

ت غريب إنّ الغريب نسيبُ!	وكُلُّ غَرِيبٍ للغَرِيبِ نَسِيبُ	
ألملم فيها غربتي... وتلمّني *** كلانا غريب مُولع بغريب!	بيت لـــ "امرئ القيس": أجارَتَنا إنّا غَرِيبَانِ هَهُنَا *** وكُلُّ غَرِيبٍ للغَرِيبِ نَسِيبُ[1]	ديوان أيّها الألم، ص57
كم مُستجيرٍ لواذًا وداؤه في المجير!	بيت من كلام العرب: المُستجيرُ بعمرو عِندَ كَرَبَتِهِ *** كالمُستَجيرِ مِن الرِّمضاءِ بالنارِ	ديوان أيّها الألم، ص83
تمدّ يدا صفرا تبوء بحلمها *** وما ظلّها إلا الصّبابة والرّشحُ!!	«أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ» [المائدة، 29]	ديوان أيّها الألم، ص119
فما على الرّسل من تجّار فاجرة * سعت على عتبات الدّهر زرقاء!	«مَّا عَلَى الرَّسُولِ إِلَّا الْبَلَاغُ» [المائدة، 99]	ديوان أيّها الألم، ص121
إنّ العيون الّتي في طرفها حولٌ *** ترى! ومن عَجَبٍ تصديق حولاء!!	بيت لـــ "جرير": إنّ العُيُونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ *** قتلننا ثمّ لَمْ يُحيينَ قتلانا[2]	ديوان أيّها الألم، ص123
و لم أشك إلاّ للّذي ذرأ الهوى ** ولا تنتمي إلاّ إلى الحبّ حَوْبائي!	«قُلْ هُوَ الَّذِي ذَرَأَكُمْ فِي الْأَرْضِ وَإِلَيْهِ تُحْشَرُونَ» [الملك، 24]	ديوان أيّها الألم، ص127
يُقلُّ بها ذُلاًّ كثيفا مرصّعًا! *** ويقبسُ من غِرْبيبها سُودَ أضواء!!	«وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ» [فاطر، 27]	ديوان أيّها الألم، ص130
في البدء كُنْتِ البدءَ لا أمدٌ سوى ** أمدٌ له... مددُ السّماء ذخائرُ!	«في البدء كانت الكلمة» [إنجيل يوحنّا، 13/1]	ديوان أيّها الألم، ص138
من يعش عن كلم الإله فما له *** إلاّ الشّقاء مواردٌ ومصادرُ!!	وَمَنْ يَعْشُ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَانًا فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ [الزخرف، 36]	ديوان أيّها الألم، ص139
مرد النّفاقُ: فكلّ كهف معبَدٌ ** شقي الشّقيُّ به.. وفاز المجرمُ!!	«وَمِمَّنْ حَوْلَكُمْ مِنَ الأَعْرَابِ مُنَافِقُونَ وَمِنْ أَهْلِ الْمَدِينَةِ مَرَدُوا عَلَى النِّفَاقِ» [التوبة، 101]	ديوان الهجرتان، ص10
فاظفر بها تظفر بحبّ مطلق *** أسراره التّفريد والتّوحيد	حديث نبوي: «فَاظْفَرْ بِذَاتِ الدِّين» [صحيح مسلم]	ديوان الهجرتان، ص12
قُبّحت من رجل أريد حياته *** ويودّ –لو يستطيع– جلب حِمامي!	بيت لـــ"عمرو بن معد يكرب": أُرِيدُ حِبَاءَهُ وَيُرِيدُ قَتْلِي *** عَذِيرَكَ مِنْ خَلِيلِكَ مِنْ مُرَادِ[3]	ديوان الهجرتان، ص22

[1] امرئ القيس، **الدّيوان**، ص49.

[2] جرير، **الدّيوان**، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت–لبنان، ط: 1986، ص492.

[3] عمرو بن مَعْدِي كَرِبَ الزُّبيدي، **الدّيوان**، مطبوعات مَجْمَعِ اللّغة العربيّة، دمشق–سوريا، ط2: 1985، ص107.

وأجوس جرحك قارئًا مستلهمًا *** قمرًا بغير الحُبِّ لم يتطهّرِ	«بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلاَلَ الدِّيَارِ» [الإسراء، 05]	ديوان قصائد منتفضة، ص11
مُتّعتُ منك .. وهل يُمتّع سادرٌ ** ألقى بسمع .. أو أطلَّ بأعور!	«إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ» [ق، 37]	ديوان قصائد منتفضة، ص11
طلل تقادم في النفوس وليته *** طلل لعبلة في قصائد عنتر!	بيت لـــ"عنترة": حُيِّيتَ مِن طَلَلٍ تَقادَمَ عَهدُهُ *** أَقوى وَأَقفَرَ بَعدَ أُمِّ الهَيثَمِ[1]	ديوان قصائد منتفضة، ص13
"إنّي ورثت الوارثين كلالة *** وغنيت منهم بالأجلِّ الأكبر"!	«وَإِن كَانَ رَجُلٌ يُورَثُ كَلاَلَةً» [النساء، 12]	ديوان قصائد منتفضة، ص16
"أنا ما أشاء فمن يردُّ مشيئتي *** يُنبز ويُنبذ بالعراء فُينكر"	«لَّوْلاَ أَن تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِّن رَبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ مَذْمُومٌ» [القلم، 49]	ديوان قصائد منتفضة، ص16
"اليأس إحدى راحتيك" من الغِنى *** يا نفسُ فالتمسي الرّجاءَ أو اكفري!	مثل عربي: الْيَأْس إِحْدَى الرّاحتين	ديوان قصائد منتفضة، ص25
حُمّلت من أمر السماء أمانة *** تذر الجبال الصُّمَّ واحة عِثير!	«إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا» [الأحزاب، 72]	ديوان قصائد منتفضة، ص26
أمسى على جدب الزّمان ربيعُها *** دِمنًا كأن لم تغن فيه وتسفر!	«فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ» [يونس، 24]	ديوان قصائد منتفضة، ص28
يُزجون من قرف الكلام مَلاحِمًا ** أبشر بطول سلامة يا خيبري!	بيت لـــ "جرير" ثمّ تحوّل لمثل: زَعَمَ الفَرَزْدَقُ أنْ سيَقتُلُ مَرْبَعاً *** أبْشِرْ بطُولِ سَلامَةٍ يا مَرْبَعُ[2]	ديوان قصائد منتفضة، ص30
إقدام عمرو في بلاغة باقل *** في صدق عرقوب ودين الأبتر!!	بيت لـــ "أبي تمّام": إقدامَ عمروٍ في سماحةِ حاتمٍ *** في حلمِ أحنفَ في ذكاءِ إياسِ[3]	ديوان قصائد منتفضة، ص38
كان الجهاد وكنت من أجياده *** يا غارة الله اركبي وتقطّري!	شعار إسلامي للجهاد: يا غارة الله	ديوان قصائد منتفضة، ص40
يا نارها كوني البوار على العدى * وتفجّري بالمارِدات .. وفجّري	«قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ» [الأنبياء، 69]	ديوان قصائد منتفضة، ص42
أخرج المجد شطأه يا سرايا *** الثّأر بالأحمر المقدّس جُودي	«وَمَثَلُهُمْ فِي الإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِ» [الفتح، 29]	ديوان قصائد منتفضة، ص45

[1] عنترة، **الدّيوان**، تح: محمّد سعيد مولوي، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، القاهرة-مصر، 1964، ص185.

[2] جرير، **الدّيوان**، ص272.

[3] أبو تمّام، **الدّيوان بشرح الخطيب التّبريزي**، ص249.

الأبيات من (لست منّي) إلى (البديد)	لازمة أين منّي في قصيدة الأطلال لـــ"إبراهيم ناجي"	ديوان قصائد منتفضة، ص46
فاقترب وانتصب له جلّ من ربّ *** على الشّعب مُترف مجدود!	«كَلاَّ لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ» [العلق، 19]	ديوان قصائد منتفضة، ص47
شهد اللّيل منه أعراسه الحُمـــ**ر فحدّث عن ورده المورود!	«فَأَوْرَدَهُمُ النَّارَ وَبِئْسَ الْوِرْدُ الْمَوْرُودُ» [هود، 98]	ديوان قصائد منتفضة، ص48
ما أُخذنا إلاّ بها إخذة القهـــ *** ر وما كان أخذنا من بعيد!	«فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي الْيَمِّ وَهُوَ مُلِيمٌ» [الذاريات، 40]	ديوان قصائد منتفضة، ص51
لا كشكوى الشّاكي يُلوّحُهُ القهرُ * مَليًّا .. ولا كشكوى "لبيد"	مثل: كشكوى لبيد	ديوان قصائد منتفضة، ص54
يعطيك من طرف اللسان، وقلبه *** حمم على رمم جَرَيْنَ حِرارا	بيت لـــ "صالح بن عبد القدّوس": يعطيك من طرف اللسان حلاوةً *** ويرُوغ منكَ كما يروغُ الثعلب[1]	ديوان قصائد منتفضة، ص63
لا يستوي عبد الإله وحفنة *** تتلمّس الأنجاس والأطهارا / لا يستوي اليومان يوم فجيعة *** عظمت ويومٌ يستقلّ الثّارا	«لَا يَسْتَوِي أَصْحَابُ النَّارِ وَأَصْحَابُ الْجَنَّةِ» [الحشر، 20]، «لَّا يَسْتَوِي الْقَاعِدُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ غَيْرُ أُولِي الضَّرَرِ وَالْمُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ» [النساء، 95]	ديوان قصائد منتفضة، ص66
"أوقر ركابي.." لا نزال نعيدها *** كلما وقد تُروى العظات وتُكتَم!	أبيات "سنان بن أنس" قاتل "الحسين": أَوْقِرْ رِكَابِي فِضَّةً وَذَهَبَا * إِنِّي قَتَلْتُ السَّيِّدَ الْمُحَجَّبَا / قَتَلْتُ خَيْرَ النَّاسِ أُمًّا وَأَبَا * وَخَيْرَهُم إِذْ ينسبون نَسَبَا [2]	ديوان قصائد منتفضة، ص75
أيها الأخسرون دينا فما أنتُ *** م بدنياكم غدا تفرحونا	«قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُمْ بِالأَخْسَرِينَ أَعْمَالا» [الكهف، 103]	ديوان قصائد منتفضة، ص82
لا تقل مات من يفوز بما فا *** ز به الأنبياء والمرسلونا	«وَلا تَقُولُوا لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ» [البقرة، 154]	ديوان قصائد منتفضة، ص87
هكذا قال هل يعي القول سمّا *** عون فينا لغيرنا صاغونا	«سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ أَكَّالُونَ لِلسُّحْتِ» [المائدة، 42]	ديوان قصائد منتفضة، ص91
حمل الآل فاستوى الفنُّ فينا *** ن و لم يحمل السراب الهتونا	قصّة سيدنا نوح -عليه السّلام-: «قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا ... وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ» [هود، 44]	ديوان قصائد منتفضة، ص98

[1] صالح بن عبد القدّوس البصري، **الدّيوان**، تح: عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد-العراق، ط: 1967، ص125.

[2] عزّ الدّين بن الأثير، **الكامل في التّاريخ**، تح: أبي الفداء عبد الله القاضي، مج3، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 1987، ص433.

إنّنا كلنا جو أيها الصو *** ت وإن عاب طهرنا العائبونا	بيت لـــ "المتنبّي": مَا لَنَا كُلُّنَا جَوٍ يا رَسُولُ *** أنَا أهْوَى وَقَلبُكَ المَتْبُولُ [1]	ديوان قصائد منتفضة، ص99
يصف اللفظ منه ما لا ترى العيـــ *** نُ ويروي فيحسر الواصفونا	حديث قدسي: «أعددتُ لعبادي الصالحينَ ما لا عينٌ رأت» [صحيح مسلم]	ديوان قصائد منتفضة، ص99
أيها الآكلون من شجر الوهـــ *** م وملك يبلى فما تملكونا	«فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ» [طه، 120]	ديوان قصائد منتفضة، ص102

كما هو مُلاحظ في الجدول، فإنّ التّناصات الّتي تكسّرت بنيتها تواترت بشكل لافت في شعر "الغماري"، ممّا يدلّ على تطوّر هذه الآليّة لديه، وسنقتصر في تحليلنا على تلك التّناصات الّتي كانت إبداعيّة، وتنطوي على أسرار جماليّة ضمن لغته الشعريّة.

يقول من قصيدة (عن الثّورة والحبّ): (الكامل) **عنت الصّخور لوقعها. شهد الضُّحَى * وغدًا ستهوي الصخرة الحمراء** [2]

تلتقي عبارة (عنت الصّخور لوقعها) وقوله تعالى: «وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ» [طه، 111]، فنجد أنّ (عنت) هي العنصر البنائي الّذي أحالنا على هذه الآية، على الرّغم من الفرق الكبير بين الموقفين، فالشّاعر هنا يتحدّث عن الأمواج الّتي تذلّ لها الصّخور الصّلبة، فعلى الرّغم من التّشابه بين الموقفين المتمثّل في الذلّة والخشوع، إلاّ أنّ انكسار بنية التّناص جاء ليخدم معنًى مختلفًا، فالوجوه ضعيفة في مشهد الآية الكريمة لأنّه أمام إله جبّار، بينما الصّخور صلبة على الرّغم من قوّة الأمواج، فأراد الشّاعر أن يأتي بهذا النصّ القرآني للتّعبير عن أنّه مهما كانت صخور الظّلم والاستبداد صلبة، فإنّ أمواج الثّورة والجهاد تجعلها تتفتّت وتضمحلّ، فالشّاعر حين أتى بالنصّ القرآني جعله يتواشج تواشجًا لا مرئيًّا مع عبارته الشعريّة، بما منحها جماليّة تتخلّص من تكرار النّصوص، وإقحامها في بنية النصّ.

يقول في قصيدة (الوعد الحقّ): (من الكامل)

تفترّ عن مثل ابتسامة ساخر * أيّامنا .. ليلا ينزّ .. فنرهق** [3]

أخذ "الغماري" عبارته الشعريّة (**تفترّ عن مثل**) من بيت لـــ"الخليل الفراهيدي" يقول فيه متغزّلاً: (من السّريع)

بانوا وفيهم طَفْلَةٌ حرّةٌ * تفترُّ عن مثل أقاحي الغُروبْ**

نلحظ كيف تلاعب الشّاعر بتوظيف هذه العبارة؛ فالقارئ لدى قراءته لها يتوقّع بيتا غزليًّا لارتباط العبارة بهذا الغرض، إلاّ أنّه يفاجئه باستخدامها السّاخر، فحوّر العبارة الشعريّة إلى رمز للبؤس والملل واليأس، هذا

---

[1] المتنبّي، **الدّيوان**، ص429.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص52.

[3] نفسه، ص73.

التّوظيف الجمالي للعبارة الشعريّة، يضخّ في العبارات الموروثة روحًا جديدة متجدّدة تسهم في تطوّرها الدّلالي، بما يبعد اللّغة العربية وتراثها الأدبي عن الجمود والتّكرار، فأخذ الشّاعر العبارة للتّعبير عن مدى يأسه من الرّوتين بدون أمل يلوح في الأفق.

ويقول من قصيدة (أوّاه يا سفر): (من الكامل) **من قبح أغنية السّراب لهم وجيب**[1]

نلمس في هذا السّطر الشّعري استقاءً يكاد لا يظاهر من البيت الشعري لـــ "قيس بن الملوّح": (الوافر)

ذكرتك والحجيج لهم ضجيج * بمكة والقلوب لها وجيب**

يخرج الشّاعر بالعبارة الشعريّة (لها وجيب) من أجواء إيمانيّة نورانيّة إلى آفاق مظلمة موغلة في اليأس، فيقدّم لها بعبارة تشي بالألم بما أخرج العبارة عن استخدامها الموروث، كما أنّ الشّخوص المقصودة في البيتين بينهما بون شاسع؛ فإذا كان الوجيب هو صوت القلوب الخاشعة في بيت الله، فالوجيب في السّطر الشعري هو لحن وهمس الحاقدين يتغنّون بلحن السّراب الزّائف، فهؤلاء يبتغون الوصول كما الحجيج بزيفهم وقبح مذاهبهم، إلاّ أنّ الزّمان طالما كشف عُوارهم وخبثهم، حيث يقول في الأسطر اللاّحقة: عصف الزّمان بهم ، فليس لهم بوادينا رقيب.

ومن بديع تناصات الغماري مزجه أكثر من نصّ موروث في بيت واحد ليخرج بعبارة شعريّة متفرّدة كما في قصيدة (إلى الغرباء): (من الكامل)

تسعون ألفا .. إذ يعدّ عديدهم * لكنّهم يوم اللّقاء غثاء..**[2]

فالّذي له قدر، ولو قليل من القراءة في الموروث الشعري العربي، سيلمح هذا المزج بين الحديث النّبوي في حديثه عن آخر زمن الأمّة: «بَلْ أَنْتُمْ يَوْمَئِذٍ كَثِيرٌ وَلَكِنَّكُمْ غُثَاءٌ كَغُثَاءِ السَّيْلِ»، وبيتين أحدهما لـــ"أبي تمّام": (من البسيط)

تِسْعُونَ أَلْفاً كآسادِ الشَّرَى نَضِجَتْ * جُلُودُهُمْ قَبْلَ نُضْجِ التينِ والعِنَبِ**

والبيت الثّاني لـــ علي بن طالب –رضي الله عنه–": (من الطّويل)

فَما أَكثَرَ الإِخوان حينَ تَعدّهُم * وَلَكِنَهُم في النائِباتِ قَليلُ**

في البيت نجد الشّاعر صهر بينهما وخرج بعبارة شعريّة بديعة، فاستعار عبارة (**تِسْعُونَ أَلْفاً**) من بيت "أبي تمّام"، على الرّغم من أنّ غرضه هو المدح والفخر، لكنّه حينما أخذ عبارة "علي بن طالب" –رضي الله عنه– (**حينَ تَعدّهُم**) في قوله (**إذ يعدّ عديدهم**) انزاح بعبارة "أبي تمّام" عن استخدامها المألوف إلى معنى مناقض، ويتّضح ذلك من عجز البيت (**لكنّهم يوم اللّقاء غثاء**) الّذي يحيـــلنا مباشرة إلى بيت "علي بن طالب" –رضي الله عنه–، على الرّغم من ابتعاد "الغماري" بعبارته الشعريّة عن غرض "عليّ بن أبي طالب" من استهجان فعل الأشخاص إلى

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص56.

[2] نفسه، ص120.

هجاء الأقوام الحزبيّة الّتي تسيّرها الأهواء، وتتقاذفها بين الشرق الشّيوعي الماركسي، والغرب الرأسمالي، ليشير في الأخير بواسطة مفردة (غثاء) إلى الحديث النّبوي حين تنبّأ بمصير هذه الأمّة، على الرّغم من كثرة عددها تصبح بدون تأثير وفاعليّة أشبه بغثاء السّيل، هذه النّصوص الثّلاثة انصهرت في البيت لتقدّم دلالة شعريّة متفرّدة.

ومن التّناصات الّتي تسيء لشعر "الغماري" ما قاله ضمن قصيدة (يا غارة الله): (من البسيط)

"تسنّن" الغرب والبترول "عنعنه" * وبارك اللعبة الشمطاء سمسار!** [1]

ففي لفظتي "تسنّن" و"عنعنه" إشارة إلى علم الحديث النّبوي، ونسبة للسنّة النبويّة والأحاديث النّبويّة المعتمدة على (عن فلان وعن فلان)؛ فيعرّض الشّاعر بهذا العلم في محاولة تشويهه، والحطّ من قيمته مخلطًا الأمر بين الحكّام المتسلّطين، وبين علم له مكانته المقدّسة في الدّين الإسلامي، فليست السنّة النّبويّة فقط أحاديثًا في الخروج على الحاكم، والولاء والبراء، بل كلّ الدّين، وأحكامه الدّقيقة متعلّق بها، ففي هذا التّناص لم يوفّق الشّاعر قِيَمِيًّا وإن وُفّق أدبيًّا.

كما يقول في قصيدة (من يردّ التّتار) هذه الأسطر: (من المتدارك)

حلموا بالمرايا الّتي تعلك النّار أشداقها / بالذّهول الطّويل / (بغصون النّقا) / (بعيون المها) / (بالرّصافة) / (بالجسر) [2]

يطلّ علينا الغماري بهذه الأسطر الشعريّة مستعملاً إضاءات لتراثنا الشعري العربي، حيث قام بمدّ بيت "عليّ بن الجهم" ضمن أسطره الشعريّة: (الطّويل) **عُيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ* جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري**

قام هذا التّناص بوظيفة إظهار الحسرة على ما مضى من حضارة عربيّة إسلاميّة، المتمثّلة في الحضارة العبّاسيّة، من خلال هذا البيت الرّقيق المتداول باستحضاره، وتحريك ذاكرة المتلقّي، وأخذه إلى ذلك الزّمن البعيد في حسرة وألم عمّا كنّا عليه من قوّة، وما أصبحنا فيه من ضعف وهوان.

ومن التّناصات الّتي أظهر الشّاعر فيها براعة من قصيدته (وسل الأمير...): (من الكامل)

للغدر ما وهبت لنا أيدي الغزاة وما تهب [3]

يلتقي هذا السطر الشعري بالآيتين من قوله تعالى: «تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ، مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ» [المسد، 01، 02]، لكنّه تواشج طفيف يبرز فقط من خلال (ما وهبت ... وما تهب)، فلم يرد الشّاعر أن تبرز العبارة القرآنيّة، بل أراد لها أن تتعالق بها تعالقًا خفيفًا، وما يوضّح هذا التّعالق هو سياق السّطر الّذي يتشابه مع سياق الآيات، فكلا النصّين يخاطب طغاة غادرين حاقدين، في النصّ القرآني حاقد على رسالة النّبي ورسالة الإسلام، وفي السطر حاقد على الجزائر وأهلها.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص101.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشمس والذّاكرة**، ص80.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص12.

ويقول من قصيدة (هذي المصاحف .. يا إله): (من الكامل)

أجراحكَ الخضراءُ يا درب الشّهيد غدتْ صحاري! / تعنو لكلّ موطّأ الأكناف..[1]

فعبارة (**موطّأ الأكناف**) أخذها الشّاعر من بيت لـــ "حاتم الطّائي": (من الكامل)

وموطأ الأكناف، غير مُلَعَّنٍ * في الحي مشاءٌ إليه المجلسُ**

وربّما يعتقد القارئ أنّ العبارة فيها مفارقة لوظيفتها التّراثيّة الموروثة لغموض الأبيات الّتي تليها، لكنّ ذلك يتّضح في الأسطر اللاّحقة حين يقول: **أنسيت يا بنت الفتوح الغافقيّ وذا الفقار!/ الحاملين على الأكفّ حياتهم أسياف نار!/ أنسيتِ أنّك إن نُسِبْتِ فأنتِ واسطة الفخار**

لنجد أنّ ذاك الوصف يقصد به شهداء العصر، و"الغافقيّ"، و"ذا الفقار"، شهداء المعارك الإسلاميّة التّاريخيّة، فجراح الثّورة الخضراء، ودروب الشهداء أصبحت صحراء قاحلة تنتظر أبطالها ليسقوها بدمائهم، فتزهر كرامة وحريّة.

ويرتحل "الغماري" بين نصوص التّراث العربي الأدبيّة المختلفة، فلم يقتصر على التّناصات القرآنيّة والحديثيّة أو الشعريّة بل نجد لكلام العرب ونثرهم مكانًا ضمن تناصّاته، ومن ذلك هذا التّحوير الإبداعي للمثل العربي حين يقول من قصيدة (وجه ليلى): (من الطّويل)

"بهائيّة" تُغري وتُغوي بُغاثنا * فما عاد نسرٌ أو عقابٌ يحومُ!**[2]

فيلتقي هذا البيت مع المثل العربي المأثور: «**إنّ البُغاثَ بأرضِنا يَسْتَنْسِرُ**»، وهو يُضرب للّئيم يعلو أمره ويرتفع شأنه، لكنّ الشّاعر لم يحافظ على بنية المثل، ولا على مغزاه ودلالته، فهذه المذاهب والدّيانات أفسدت كلّ طبقات الأمّة المسلمة، فالبغاث وهو من ضعاف الطّير وأحقرها، سار في ركبها وقد أغوته فلم يعد يبحث عن أن يستنسر ويتشبّه بالكرام، هذا التحوير للمثل العربي جاء ضمن توظيف أسلوبيّ رائع نابع من تكسير بنية النصّ، وعدم الأخذ به في صورته التّراثيّة بل كَسَرَ بنيته، وحوّل دلالته نحو النّقيض في مفارقة تضاديّة جميلة.

ومن تناصّات "الغماري" القائمة على المزج بين نصوص مختلفة ما نجده في هذه الأسطر من قصيدة (أحببت حبّ الخير...): (من الكامل) **أحببت حبّ الخير والخير المُحبّوه كرام/ ناءٍ إذا دنت الخواطرُ../ وهي أمشاج رُكام!/ أحببتُ ../ والأيّامُ يُنْفى من ملامحها ابتسامُ! /غيضَت رؤاها ..**[3]

بين ثنايا هذه الأسطر الشعريّة نلمح هذه الآيات القرآنيّة: «فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي» [ص، 32]، «إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ نُطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعاً بَصِيراً» [الإنسان، 02]، «وَغِيضَ الْمَاءُ» [هود، 44]، فهذه الأسطر الشعريّة ارتبطت بالعبارات القرآنيّة نصيًّا، غير أنّها لم تأخذها كاملةً وإنّما اعتمد

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص83.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص17.

[3] نفسه، ص73.

الشّاعر فيها على بعض الوحدات البنائيّة دون غيرها، فغدت كومضات بنائيّة لمواضع التّناص، فما دلّنا عليه هو عبارات (أحببت حبّ الخير، أمشاج، غيضَت).

ضمن هذه الأسطر نذهب بعيدًا في دواخل الشّاعر ونوازع نفسه، أمانيها وآلامها، هواها وانكساراتها، فعلى الرّغم من حفاظه على الوظيفة الدّلاليّة للآيتين الأولى والثّانية، إلاّ أنّنا نجد أنّ استعماله للآية الأخيرة جاء مناقضًا لسياقها، ففي الآية (غيض الماء) هو دلالة الفرج والرّاحة والاستقرار، بينما كانت في الأسطر دالّةً على تأزّم وتبدّل الحال إلى الأسوَأ، فقامت هذه التّناصات القرآنيّة بإضفاء هالة تراثيّة مقدّسة على أسطره الشعريّة، نظرًا لمكانة هذا المصدر عند جلّ المتلقّين.

ومن التّناصات الّتي تكسّرت فيها بنية النصّ ما نجده في قصيدة (براءة): (من الخفيف)

يتولى ركن السياسة فرعو * نًا .. ويقضي ولات حين قضاء** [1]

يلتقي البيت مع الآية القرآنيّة: «كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ فَنَادَوْا **وَلاتَ حِينَ** مَنَاصٍ» [ص، 03]، لكنّه لم يحافظ على بنية النصّ، فكان أن استعار هذا التّركيب القرآني للتّعبير عن موضوع وسياق يختلف عن سياق الآية الكريمة، لكنّهما يتشابهان في المغزى العميق ففي الآتية يخاطب الله عزّ وجلّ عن الكفّار الهالكين واستغاثتهم للهروب من عذاب الله، في حين أن البيت يُعرّض بالحاكم الّذي يقضي، وقضاؤه زور وخداع، فكأنّه لا يقضي لذا عبّر بـــ(لات حين) أي لا ينفع القضاء ضمن هذا التزييف.

كما نجد التّناص الأسطوري في قصيدة (اسقياني...!!): (من الخفيف)

أين منهم "سيزيف" يحمل صخرًا * و"بلال" ينوء بالصوان**

"أحد" لم تزل.. ومازالت العز * زى سجين الأيام يقتتلان**[2]

حيث تمّ المزج بين أسطورة "سيزيف" اليونانيّة رمز الشّقاء والتّعب الأبدي، ورمز "بلال" رمز الصّبر والتّحدّي والمقاومة، فوظّف الشّاعر محمولات أسطورة "سيزيف" ورمز "بلال" في التّعبير عن حاجة زماننا لأبطال في مثل صبرهم وعزيمتهم، فقرن الشّاعر بين التّناصين بواسطة قرينة الصّخر والحجر الّتي يشتركان فيها، وذلك يعود لكون البيت السّابق للبيتين يتحدّث عن المتاحف والمقابر، فاستدعى "الغماري" الأسطورة والرّمز للتّأكيد على حتميّة انتصار الحقّ، وإن طال العذاب والشّقاء.

ومن التّناصات القرآنيّة، الّتي قام الشّاعر بتكسير بنيتها وتغيير دلالتها وسياقها، ما نجده في قصيدة (في دارة الهوى..!!): (من الطّويل) **تمدّ يدا صفرا تبوء بحلمها *** وما ظلّها إلا الصّبابة والرّشحُ!!**[3]

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص31.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص11.

[3] نفسه، ص119.

نجد في هذا البيت حضورًا، وإن كان باهتًا وفاقدًا لوظيفته للآية القرآنيّة: «أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ» [المائدة، 29]، فإن كان الفعل (تبوء) في الآية يدلّ على الإقرار بالذّنب بهيئة الذلّة، فإنّه في البيت خالف هذه الدّلالة، وجاء بدلالة البوح، ففي كلا النصّين صاحب الفعل ضجّ بآثامه وأحلامه، وأرادا التّخلّص منها، فهذا التّناص يحدث كسرًا لأفق توقّع القارئ، الّذي يرتبط الفعل عنده بدلالة الإقرار بالذّنب، ليرتقي ويصبح فعلاً للتصريح بالأحلام والهوى.

وغير بعيد من هذا نجد هذا التّناص الشعري من قصيدة (أطوف بالكاس.....): (من البسيط)

إنّ العيون الّتي في طرفها حولٌ * ترى! ومن عَجَبٍ تصديق حولاءِ!!**[1]

فأخذ "الغماري" الشطر الأوّل من بيت لـــ "جرير": (من البسيط)

إنّ العُيُونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ * قتلننا ثمّ لمْ يحيينَ قتلانا**

لكنّه تحوّل بدلالته إلى دلالة عكسيّة مناقضة لما كانت عليه، فهذا البيت المأثور في الغزل العربي، بينما وظّفه الشاعر للذمّ والهجاء، فكسر تلك الهالة التّراثيّة للبيت، وأقام لثما في جماليّته في الوعي الأدبي العربي، فهذه العيون الّتي طالما تغزّل بها الشعراء، أصبحت عند الشّاعر مصدرًا للفتنة المخادعة وللفحش، بعدما كان البيت عفيفًا، هذا النّوع من التّناص قام بإفقاد البيت الموروث قيمته الجماليّة، وكسر هذه الاعتياديّة في تلقّيه وفق مفارقة تضاديّة، وما زاده جماليّة وإبداعا التّعجّب في شطره الثّاني الّذي يهزّ المتلقّي ويخالف أفق توقّعه.

وتتنوّع مصادر تناصات "الغماري" لتشمل الإنجيل، كما في قصيدة (كشف أسرار...): (من الكامل)

في البدء كُنْتِ البدءَ لا أمدٌ سوى * أمدٌ له... مددُ السّماء ذخائرُ!**[2]

وعلى الرّغم من شهرة هذا التّناص وتواتره في الشعريّة العربيّة، فإنّه لا يُتوقّع وجوده في شعر ذي اتّجاه إسلامي، و لم يكتف الشّاعر باستحضار نص الإنجيل المتمثّل في: «في البدء كانت الكلمة» [إنجيل يوحنّا، 13/1]، بل قام بكسر بنيته، فهي في النصّ المقدّس كلمة (علم)، بينما في بيت "الغماري" هي إحدى بنات أفكاره، قد تكون الثّورة، أو الحبّ الإلهي، أو قصيدة، نظرًا لأنّ لغته المغرقة في التّرميز تفتح الباب لتعدّد التأويلات.

ويعود "الغماري" للتّاريخ الإسلامي في أكثر أحداثه تعقيدًا لحادثة قتل الحسين –رضي الله عنه–، ليحاول تمثّل تضحياته ورفضه، كما في قصيدة (يا أيّها الشّهداء): (من الكامل)

"أوقر ركابي.." لا نزال نعيدها * كلما وقد تُروى العظات وتُكتَم!**[3]

فأخذ نصّ عبارة من بيت لـــ "سنان بن أنس" قاتل "الحسين" –رضي الله عنه–: (من السّريع)

أَوْقِرْ رِكَابِي فِضَّةً وَذَهَبَا * أَنَا قَتَلْتُ الْمَلِكَ الْمُحَجَّبَا**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص123.

[2] نفسه، ص138.

[3] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص75.

قَتَلْتُ خَيْرَ النَّاسِ أُمًّا وَأَبَا

حيث أصبحت هذه العبارة رمز الغدر والخسّة، فشهادة الحسين –رضي الله عنه– مصدر إلهام لشاعر ثائر ومتمرّد مثل "الغماري" لا تهدأ روحه ولا تستكين، لا يعترف بأنصاف الحلول يريدها ثورة خضراء جذريّة تقضي على أسس الفساد، هذه العبارة الّتي أوردها بداية البيت، تجعل المتلقّي يقف أمامها ليكتشف نسبتها، وسبب توظيفها الّذي يحيله إلى الحادثة التّاريخيّة، الّتي لا تزال الأمّة الإسلاميّة تتجرّع تبعاتها في مذهبيّة، وطائفيّة قاتلة لكلّ أمل في وحدة الصفّ.

ويستمرّ "الغماري" في استعارة التّعابير القرآنيّة، حيث كان هذا المصدر أهمَّ ملهم له في شعره، يأخذ منه الحقائق والثّوابت والأحكام، وقد يقوم بكسر نصوصها لتتوافق مع ما يريده من دلالة، كما في: (الخفيف)

حمل الآل فاستوى الفنُّ فينا * ن و لم يحمل السراب الهتونا**[1]

يلتقي البيت مع الآية القرآنيّة: «قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا ... وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ» [هود، 44] الّتي تسرد قصّة سيّدنا "نوح عليه السّلام" والطّوفان، هذا الطّوفان الّذي غدا رمزًا في الوعي الإسلامي، وحتّى العالمي رمز العدالة الإلهيّة وقوّة انتصارها للحقّ، وظاهر البيت أن لا وجود لتناصّ، لكنّه ما يدلّنا عليه العناصر البنائيّة: (**حمل، فاستوى**)، لكنّ الشّاعر يصرّ على عدم محافظتها على تركيبها وبنيتها؛ بل ولا على السّياق الّذي ترد فيه، فإذا كانت السّفينة في قصّة سيّدنا "نوح" –عليه السّلام– هي إيمان وإسلام، فهي عند "الغماري" سفينة الفنّ الملتزم المحافظ المتوائم مع الرّوح الإسلاميّة وأحكامها.

ويستمر "الغماري" في عمليّة هدم النّصوص المتوارثة لصالح معاني جديدة متجدّدة يسعى للظّفر بها، كما في قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف) **أيها الآكلون من شجر الوهــ *** م وملك يبلى فما تملكونا** [2]

يلتقي البيت بالآية: «فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ» [طه، 120]، حيث يقوم الالتقاء بين النصّين على المفارقة المتضادّة، فإذا كانت في الآية هي شجرة خلد، فهي في البيت شجرة وهم، وإذا كان وصف إبليس أنّ ملكها لا يبلى، فآثر "الغماري" الكشف عن حقيقتها بأنّه لا خلود لها، فكأنّ شجرة الخلد الّتي خُدع بها أبونا آدم في عصرنا عبارة عن شجرة للوهم، فهو يؤكّد على عدم ديمومتها، فالخداع لن يستمرّ طويلاً، ولن يلدغ المؤمن من جحر مرّتين، فقام هذا التّناص بتقريب المعنى الخفيّ، وتوصيفه بالانزياح بالنصّ القرآني، فعلى الرّغم من قدسيّته قام الشّاعر بمحاورته، وتحويره ليتناسب مع ما يريده من أغراض.

ويمكن القول إنّ التّناص يكشف في شعر "محمّد ناصر"، و"مصطفى الغماري" عن جوانب مختلفة في شعريّتهما، فهو يمثّل جانبًا من جوانب الحفاظ على الموروث الأدبي والدّيني والثّقافي السّابق، كما يمنح العمل

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص98.

[2] نفسه، ص102.

الشعري إبداعًا وجمالاً وفنّيّة، فقد استطاعا تطويع النّصوص المقتبسة، ودمجها ضمن قصائدهما الشعريّة مع اختلاف مستويات ذلك بينهما.

وختامًا يمكن الوصول إلى ما يلي:

1ـ امتازت لغة الشّاعرين بالثّراء والتّنوّع بتعدّد **الحقول الدّلاليّة** المتواترة من أهمّها؛ **حقل الدّين** كعقيدة وحكمة عند "محمّد ناصر"، وتصوّفٍ عند "الغماري"، و**حقل الطّبيعة** الدّال على نزعتهما الرّومانسيّة، و**حقل الثّورة والسّياسة** المُمثّل لنزعة الرّفض لديهما، مع تمايز هذه الحقول بينهما في الحضور والإبداعيّة؛ فلغة "محمّد ناصر" تفوق لغة "الغماري" في تنوّعها، وتراجع سمة التّكرار في مفرداتها، بينما برزت ظاهرة التّكرار في لغة "الغماري" كسمة مميّزة فيها.

2ـ ترجمت **شعريّةُ المفردات** لدى الشّاعرين وَعْيَهُمَا بهذه الآليّة الّذي ظهر في دقّة اختيار مفرداتهما، لكنّها عند "محمّد ناصر" تتفاوت في مستواها الإبداعي الإدهاشي تبعًا لطاقة المفردة الشّعريّة، وتواترت عنده في القصائد المبتعدة عن المناسباتيّة، والنّاتجة عن غضب متفجّر وعاطفة جيّاشة، وظهرت لديه وفق **محور الاختيار الأفقي** بما يدلّ على ثراء معجمه اللّغوي العاكس للخلفيّة التّراثيّة الإسلاميّة كالمفردات القرآنيّة، وذهب إلى محور الاختيار العمودي لشحن أبياته بالمبالغة، وتحقيق الموازنة العروضيّة لأبياته بما يُشكّل -أحيانًا- ثلبًا في شعريّته، هذا المحور تراجع عند "الغماري" لسمة التّكرار لديه؛ فحضرت مفرداته وفق **محور الاختيار العمودي**؛ بالاكتفاء بتوليد مفردات من نفس الجذر المعجمي بصيغ ومقاييس مختلفة، تتّفق مبانيها وتختلف دلالاتها، لكنّها تفوّقت فنّيًّا باتّكائها على ثقل الأصوات وصفاتها، وميلها إلى الغريب من اللّفظ، وكذا بروز التّثنية والجموع لديه.

3ـ قام **الانزياح** في لغة الشّاعرين بتشكيل أساس جماليّ قويّ في شعريّة اللّغة لديهما بشكل يفرض مكانته مقارنة بالمباحث المكوّنة لها، وذلك بواسطة؛ **الانزياح الإسنادي** الظّاهر في الجملة الفعليّة، وبواسطة **انزياح المصاحبات المعجميّة** الّتي قامت بتثبيت وتقوية عباراتهما الشّعريّة في الوصف، والإضافة، وتعميق الرّسائل الرّمزيّة المرسلة إلى المتلقّي فنيًّا، والتّعبير عن الجهاد الإسلامي، وماضي الأمّة الإسلاميّة، ورموزه باستنطاقها ومحاورتها، والّذي شكّل حضورًا لافتًا في لغة "الغماري"، حتّى وُسِمَتْ به، وغدا ظاهرة تستند عليها لغته الشّعريّة بتغريبها وتكثيفها ورمزيّتها، وبواسطة **الانزياح التّركيبي** بالتّقديم والتّأخير، الّذي حضر عند "محمّد ناصر" بفنيّة قامت بإثراء محمولات لغته بأغراض ووظائف واسعة، وترجمت فهمه العميق والدّقيق لوظائف التّراكيب العربيّة، لكنّها تراجعت عند "الغماري" لاعتماد شعريّته على انزياح المصاحبات المعجميّة الّتي أجاد استغلالها، وبأسلوب الاعتراض المرتبط في لغة "محمّد ناصر" بالقصائد الرّافضة وفق نمط الشّعر الحرّ لاحتوائها كثيرًا من السّرد؛ فبالاعتراض قام بالوصف، والتّعليق، والاعتراض، وأداء الكثير من الدّلالات المتوافقة والمتنافرة، لكن يقلّ تواجده في لغة "الغماري" نظرًا لما يسبّبه من انقطاع لوتيرة سرده الشّعري، وهو شاعر يكتب المطوّلات بِنَفَسٍ، ووتيرة

واحدة متواصلة، ويأتي لديه لأغراض الوصف والتّخصيص، كما وردت في لغته الشّعريّة تراكيب اعتراضيّة تراثيّة لتؤكّد على أصالة شعريّته وعربيّتها، وبواسطة **الحذف** الّذي انسحب لدى "محمّد ناصر" على الرّغم ممّا له من طاقة إبداعيّة، بينما تقدّم في لغة "الغماري" لطول قصائده واسترساليّتها التّعبيريّة، فمنح لغته مساحات جماليّة تبعًا للغموض الّذي يشيعه الحذف.

4ـ افتقدت لغة "محمّد ناصر" الشّعريّة لآليّة **المفارقة**، وانحصر وجودها في القصائد الّتي تقوم على غضب صادق، وثورة تعبيريّة عفويّة، وعند "الغماري" شكّلت المفارقة ملمحًا بارزًا حيث اتّكأت لغته الشّعريّة على آليّتي الحذف والمفارقة بما ميّز لغته ومنحها أبعادًا جماليّة، ولشغفه بها وُجدت لديه قصائد كاملة قائمة على المفارقة، لأنّها تخدم أغراضه الشّعريّة الثّوريّة الرّافضة.

5ـ يعكس التّناص في شعريّتهما تمسّكَهُمَا بالموروث الإسلامي، والأدبي، والثّقافي العربي، لذا تواتر في لغتهما الشّعريّة على اختلاف درجاته ومستوياته عندهما، وورد بصورتين؛ إمّا بالمحافظة على بنية النصّ الأصلي، أو بكسرها في سبيل هدف يرجوه الشّاعر، وفي صورتيه كان عند الشّاعرين متناسبًا مع مواضيعهما الشّعريّة على تباين المستويات الجماليّة لتوظيفه، ولاحظنا –غالبًا– تناسب وتوافق السّياقات الّتي ترد فيها التّناصات المُحافظة على بنية النصّ الأصليّة عند الشّاعرين بما يعكس دقّة توظيفهما لها، حيث تلتقي العبارة الشّعريّة مع النّصّ المقتبس في الغاية الدّلاليّة والتّشابه السّياقي، واستخلصنا أنّ:

- تناصات "محمّد ناصر" منوّعة في مصادرها، وهي تمتدّ إلى الأخذ من نصوص معاصرة، بالإضافة إلى الموروث الإسلامي العربي، بينما اقتصرت تناصات "الغماري" على الموروث العربي القديم، الّذي يواكب فترة ازدهار الحضارة الإسلاميّة، وكأنّه لا يعترف بالواقع الحاضر، ويحاول التّماهي في الماضي الجميل بتمثّله، ومحاورته وحتّى تغيير معطياته، برز ذلك في التّناص الهادم لبنية النصّ.
- تناصات "محمّد ناصر" القرآنيّة الّتي حافظت على بنيتها موفّقة ودقيقة في إيرادها، وتعكس أسرارًا تأويليّة، ونكتًا بلاغيّة، فأحسن استغلال هذه الآلية، وأتت متوافقة مع سياقاتها، ودلالاتها الخفيّة والدّقيقة، أمّا "الغماري" فأبدع في التّناصات الّتي هدمت بنية النصّ الأولى حيث قامت ببثّ روح جديدة في الموروث الشعري والأدبي بتحويره عن استخدامه المتوارث، بما يخرج باللّغة عن الجمود والسّكون الّذي يكون سبب موتها.

الفصل الرّابع:

شعريّة الصّورة

المبحث الأول: الصّورة بين البناء البياني والتّشكيل النّفسي

أوّلاً: الصّورة البيانيّة

ثانيًا: الصّورة الحسيّة

المبحث الثاني: الصّورة بين الزّخرفة التّشكيليّة والبناء التّوقيعي

أوّلاً: الصّورة التّشكيليّة

ثانيًا: الصّورة التّوقيعيّة

المبحث الثّالث: الصّورة بين البناء الكُلّي والتّشكيل الدّلالي

أوّلاً: الصّورة الكليّة

ثانيًا: الصّورة الحقيقيّة والصّورة الحلميّة (السرياليّة – العجائبيّة)

الفصل الرّابع: شعريّة الصّورة

لعلّنا لا نكاد نجد عنصرًا أدبيًّا حظي بالبحث والدّراسة مثل ما حظيت به الصّورة، لذا كان من الضّروري رسم حدود ماهيّتها وأبعادها، والحديث عن الصّورة يحيل إلى تحديد تجاذباتها مع الخيال والذّاكرة والواقع واللّغة، فإذا كانت الصّورة تمثّل هويّة وجوهر العمل الأدبي، فإنّ الخيال الشعري هو المركز الّذي تولد فيه الصّورة الشعريّة وتتشكّل أبعادها ضمن حدوده.

تتوسّل الصّورة الشعريّة بالخيال لنقل التّجارب الإنسانيّة؛ فهو الملكة الفطريّة الإنسانيّة البدائيّة لإدراك الأشياء، و يميّز "كولردج" بين مستويين من الخيال، أحدهما أوّلي يصفه بـــ: **«القوّة الحيويّة أو الوسيلة الأوّليّة لكلّ إدراك إنساني»**[1]، والثّاني ثانوي يقول عنه: **«صدى للأوّل يعايش الإرادة الواعية، ويشبه الخيال الأوّلي في نوع وظيفته، ويختلف عنه في الدّرجة وفي طريقة العمل، إنّه يذيب وينشر ويفرّق لكي يعيد الخلق من جديد»**[2]، هذا الأخير هو الخيال الأدبي الشعري، الّذي يجعل الشعراء والأدباء يرون الأشياء على خلاف ما يراها الإنسان العادي، حيث يتمّ إدراكها لديهم بشكل متفرّد بواسطته، وفي ذلك تبدو خصوصيّتهم المتميّزة في إدراكهم للموجودات.

لذا يمكن القول، إنّ الخيال يقوم بوظيفة مزج مصادر ومكوّنات الصّورة، لتخرج لنا في بنية متّسقة ومنسجمة، فالشاعر إذ يتلقّى الأشياء يقوم بصهرها مع فكره وعاطفته، فتخرج عن حالتها الابتدائيّة الخام، إذ يوظّف خياله في إعادة بنائها وفق رؤيته الخاصّة لها، فتتحوّل إلى نسق جديد موحٍ؛ وغير بعيد عن هذا، يقول "عبد القادر الرّباعي": **«الخيال نشاط عقلي وروحي، يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة، لغاية المشابهة أو المنافرة، لكنّها تنتظم بتأثير قوّته وقوّة الانفصال داخل نسق متّحد منسجم»**[3]، وتبرز هذه العمليّة كبنية سطحيّة من خلال لغة شعريّة قوامها التكثيف الدّلالي والرّمزي.

ويتعالق الخيال بالذاكرة وبالواقع، فيرى "بريت" أنّ الخيال هو: **«من أشكال الذّاكرة، ولكنّها ذاكرة محرّرة بعض التّحرير من قيود التجربة الفعليّة. إذ يقدر الخيال أن يستحوذ على خزين الصّور الحسيّة المكدّسة في الذّاكرة، وعندما يكون محكومًا بهدف فنّي، يقدر أن يرابط بينها في أنماط جديدة مبهجة، وهو لا يقدر بالطّبع أن يبتكر**

---

[1] يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفيّة والجماليّة)**، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 1997، ص242، ويُنظر:

Coleridge (Samual Taylor), **biographia literaria**, ed: j. shawcross, oxford, london- united kingdom of great britain, 1907, p202.

[2] نفسه، ويُنظر:

Coleridge (Samual Taylor), **biographia literaria**, p202.

[3] عبد القادر الرّباعي، **الصّورة في النّقد الأوروبي (محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم)**، مجلّة المعرفة، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، سوريا، سنة17، ع204، فبراير 1979.

شيئًا جديدًا تمامًا، لأنّ مادّته جميعًا تأتي من خبرة حسيّة، ولكنّه يستطيع السّمو فوق قيود الواقع التّاريخي»[1]، ومنه فالخيال يقوم باستقراء الذّاكرة، واختيار ما يتناسب مع رؤية الشّاعر الفنيّة للأشياء والأحداث الواقعيّة، والتّعبير عنها بجماليّة، لذا لا غنى لكلّ أديب عن الخيال، بوصفه الرّابط بين المُخزّن في مخيّلته والمرجوّ من صور جديدة لعمله الإبداعي، والحديث عن الذّاكرة يقودنا إلى معرفة العلاقة بين الواقع والخيال والحدود الفاصلة بينهما.

ويمكن القول، إنّ الخيال هو إعادة طرح وصياغة الواقع بصورة جديدة تمتدّ صلتها بالواقع، لكنّها تفترق عنه في نظام العلاقات الّذي يحكم الصّورة، وسرّ التّصوير يكمن في التّصرّف والتّجديد في هذه العلاقات، ومنه فالخيال هو القوّة الذّهنيّة التي تتخلّق بوساطته الصّورة الشعريّة، وتنبثق من خلاله تجربة الشّاعر، **«فالصّورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادّته الهامّة الّتي يمارس بها، ومن خلالها فاعليّته ونشاطه»**[2]، ومن هنا تبرز أهميّتها في الأدب وفي الشّعر بشكل خاص.

يرى "أحمد الشّايب" أنّ الصّورة الأدبيّة هي **«الوسائل غير المباشرة الّتي يحاول بها الأديب نقل فكرته، وعاطفته معًا إلى قرّائه أو سامعيه»**[3]، فهذا الجمع الّذي تقوم عليه الصّورة بين الفكر والعاطفة يمنح لها أهميّتها البالغة في البناء الشعري، لذا يميل كثير من الباحثين إلى اعتبار القصيدة صورة، كما يقول "إحسان عبّاس": **«لأنّ الصّورة إنّما تكون من عمل القوّة الخالقة، فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتّجاه إلى روح الشّعر»**[4]، وهي رؤية شبه عامّة عند النقّاد، فهي **«أعلى ما يرشّح الشّاعر للمجد، لأنّ الشعر إنّما يكون شعرًا بها، إلى جانب الإيقاع الموسيقي، إذ بها تتحقّق خاصيّة الشّعر، وهي أنّه يحيل المعاني المجرّدة إلى امتثالات عينيّة تنفعل لها الحواس انفعالاً لذيذًا»**[5]، ولو لم يكن للصّورة من وظيفة سوى تجسيد المجرّدات وتجسيمها، لكان ذلك كافيًا لبيان أهمّيتها وضرورتها للعمل الأدبي.

الصّورة الشعريّة وسيلة النّاقد لتقويم تجربة الشّاعر والحكم على رؤيته، فهي المدخل الّذي يلج منه إلى عالم الشّاعر الخاصّ، ومحاولة مشاركة نظرته وفهمه للحياة والوقائع، فهي **«تكشف عن اكتمال الرّؤية كما تكشف عن قصورها، أو اضطرابها، أو افتعالها، وسيكون هذا ترتيبًا على الموقع الّذي اختاره الشّاعر –لا إراديًّا، أو بوعي منه– لموقعها»**[6]، فهي المقياس النّقدي الدّقيق والأشهر لسبر أغوار رُؤى المبدع الخفيّة.

---

(1) مجموعة من الباحثين، **موسوعة المصطلح النّقدي**، مج2، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت–لبنان، ط1: (د.ت.ط)، ص196. ويُنظر أيضًا:

R. L. Brett, **Fancy & imagination (the critical idiom reissued)**, Routledge (Taylor & Francis Group), London & New York, 1er p: 2018, P13.

(2) جابر عصفور، **الصّورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثّقافي العربي، بيروت–لبنان، ط3: 1992م، ص14.

(3) أحمد الشّايب، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة–مصر، ط10: 1994م، ص242.

(4) إحسان عبّاس، **فنّ الشّعر**، دار الثّقافة، بيروت–لبنان، ط3: (د.ت.ط)، ص238.

(5) عبد الرّحمن بدوي، **في الشّعر الأوروبي المعاصر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة–مصر، ط: 1965م، ص72.

(6) محمّد حسن عبد الله، **الصّورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة–مصر، (د.ت.ط)، ص44.

وتتعدّد التعريفات الّتي تحاول تحديد الصّورة، وأثرها، ووظيفتها، وأهميّتها، باختلاف النقّاد والدّارسين، وباختلاف مذاهبهم ومرجعيّاتهم، ولعلّ أشهر تعريف موجز وعام للصّورة، تعريف "لويس" الّذي يقول فيه: «**إنّها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات**»[1]، ويشرح تعريفه قائلاً: «**إنّ الوصف والمجاز والتّشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أنّ الصّورة يمكن أن تُقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنّها توصل إلى خيالنا شيئًا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجيّة**»[2]، أي أنّه وصف يلبس عليه الشّاعر من فكره وشعوره، بما يجعله يخرج للمتلقّي بصورة جديدة، وقريب من هذا، تعريف "الجاحظ" للشّعر: «**الشعر ضرب من التّصوير**»[3]، وقد ظلّ مفهومها عند العرب القدامى منحصرًا في التشبيه، المجاز، الكناية، مع التزام العمود العربي في الشّعر.

وتعرّفها "بشرى موسى صالح": «**هي الصّوغ اللّساني المخصوص، الّذي بوساطته يجري تمثّل المعاني، تمثّلاً جديدًا ومبتكرًا، بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة**»[4]، أي أنّ قوام الصّورة تعبير لغوي إبداعي مشحون بهالة تصويريّة تقوم بدور إيحائي، يعمل على بناء مشاهد جماليّة في ذهن ووجدان المتلقّي.

ويذهب بعض الدّارسين إلى جعل الصّورة مساوية للعمل الفنّي المتكامل، كما هو الحال عند "غاتشف": «**ونعني بكلمة الصّورة ذلك الكلّ الفنّي المكتمل، سواء في ذلك أن تكون استعارة أو ملحمة كالحرب والسّلام مثلاً**»[5]، فهي تبدأ من مستوى بسيط بدائي المتمثّل في التّشبيه والاستعارة، إلى المستوى المركّب المتمثّل في الصّورة السرديّة الملحميّة.

ولعلّ تعريف "عبد الإله الصّائغ" الأشمل والأكثر استيفاءً حيث يقول «**الصّورة الفنيّة تشكيل جمالي، تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسيّة، أو الذّهنيّة للأجسام، أو المعاني بصياغة جديدة، تنهض لها قدرة الشّاعر ومقدار تجربته، وفق تعادليّة بين طرفين هما، المجاز والواقع، دون أن يستبدّ طرف بآخر، فتكون عمليّة التّصوير الفنّي على هذا التّأسيس، سعيًا وراء تقديم نسخة جزئيّة، أو كليّة للواقع، أو التّوقّع الحسّي أو الذّهني، بأسلوب انفعالي مؤثّر تمليه رؤية الشّاعر ورؤياه**»[6]، فاستوفى هذا التّعريف كلّ جوانب الصّورة من مصادرها ومكوّناتها ووظائفها.

---

[1] سيسل دي لويس، **الصّورة الشعريّة**، تر: أحمد الجنابي وآخرين، دار الرّشيد للنشر، بغداد-العراق، ط: 1982م، ص21.

[2] نفسه.

[3] يُنظر: عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، ج3، تح: عبد السّلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2: 1965م، ص132.

[4] بشرى موسى صالح، **الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1: 1994، ص3.

[5] غيورغي غاتشف، **الوعي والفنّ (دراسات في تاريخ الصّورة الفنيّة)**، تر: نوفل نيوف، مر: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع146، فبراير1990، ص11.

[6] عبد الإله الصّائغ، **الصّورة الفنيّة لعدّة الحرب في القصيدة العربيّة قبل الإسلام**، مجلّة المورد، وزارة الإعلام، الجمهوريّة العراقيّة، ع1، فبراير 1988، ص31.

من خلال هذه التّعاريف، نلحظ ارتباط الصّورة الوثيق باللّغة، فهي رسم بالكلمات وتركيب لغوي، بما يتأكّد لدينا أنّ الصّورة هي نسق لغوي له خصوصيّته الّتي تميّز اللّغة الشعريّة دون غيرها.

وحتّى تتحقّق للصّورة فاعليّتها داخل البناء الشعري، لابدّ لها أن تستغل الصّور الجزئيّة في رسم صورة كليّة متّسقة، تتميّز بشعور إيحائي موحّد، وتنطوي على موقف ثابت من موضوع القصيدة، وهو جزء من رؤية الشّاعر إلى الحياة والكون.

ولمّا كانت اللّغة أداة للتّصوير، فهي تتّسم بالمرونة وقابليّة التّكيّف والامتداد فـ«**العلامات اللّغويّة تتميّز بقابليّتها -دون غيرها من أنواع العلامات- للتّحوّل الدّلالي، فيما يُعرف بالاتّساع والاشتراك والتّضاد والمجاز...**»[1]، هذه العلاقات تسهم في خلق لغة جديدة من لغة متداولة تعبّر عن تجربة لها خصوصيّتها، الّتي تجعل اللّغة العاديّة تعجز عن مواكبتها والتّعبير عنها إبداعيًّا، فتنزاح اللّغة العاديّة لغويًّا عن معيارها المُتداول، معتمدةً في ذلك على المُخزّن والمتراكم في ذهن ووعي وشعور الشّاعر، هذا الأخير الّذي يسعى إلى «**تخليص الكلمات من قيود الاستعمال اليومي المألوف، وتطهيرها من طقوس الممارسات اليوميّة المألوفة الّتي تصيب اللّغة بالابتذال**»[2]، ولعلّ هذا من أهمّ حسنات الانزياح والتّصوير والشعر ككلّ؛ أنّه يحمي اللّغة من الرّكود والجمود والابتذال جرّاء الاستعمال اليومي.

ولمّا كان التّصوير هو جوهر العمليّة الشعريّة، يتكشّف من خلاله مواقف ورؤى ومشاعر الشّاعر، بحيث تعجز عناصر البناء الشعري الأخرى، أحيانًا، عن تعريتها وبيان حقيقتها دون الصّورة، وانطلاقًا من هذه الأهميّة، سنتناول شعريّة الصّورة في قصيدة "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"، وآثرنا التّوسّع في دراسة أنماط تصويريّة مختلفة، تستوفي جوانب التجربة الشعريّة لدى الشّاعرين، مراعين اختلافها لديهما، انطلاقًا من؛ ثنائيّة البناء البياني والتّشكيل النّفسي، باعتبار الصّورة البيانيّة البسيطة العصب الّذي تقوم عليه الصّورة الشعريّة مستوفية بذلك الجانب البلاغي، واستيفاء الجانب النفسي في التّصوير بدراسة الصّورة الحسّيّة، ثمّ تبعًا لتطوّر الصّورة، سننتقل إلى دراسة الصّورة ضمن ثنائيّة الزّخرفة التشكيليّة والبناء التّوقيعي، ثمّ دراسة الصّورة ضمن ثنائيّة البناء الكُلّي والتّشكيل الدّلالي ضمن ثنائيّة الواقع والحلم، على أنّ تواتر النّماذج في كلّ نوع يختلف لدى كلّ شاعر كما يختلف بين الشّاعرين.

وعليه نتساءل: كيف كان تواتر الصّور عند الشّاعرين؟ وكيف صنع التّصوير جماليّة القصيدة لديهما؟

---

[1] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليّات القراءة وآليّات التأويل**، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1: 2014م، ص102.

[2] محمّد عبد المطّلب، **البلاغة والأسلوبيّة**، ص378.

المبحث الأوّل: الصّورة بين البناء البياني والتّشكيل النّفسي

أوّلاً: الصّورة البيانيّة

وهي تلك الصّورة الّتي تعتمد فنون البيان أساسًا في تشكّلها، ويطلق عليها بعض النقّاد مصطلح (الصّورة المفردة)، وتتشكّل من التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز؛ فمن خلالها يمكن دراسة الصّورة الشعريّة **«من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدّد، يقدّم لنا الصّورة البسيطة، الّتي يمكن أن تدخل في تركيب بناء الصّورة المركّبة»**[1]، وتقوم الصّورة البيانيّة عامة على متغيّري التّجسيد (التّجسيم) والتّشخيص فـ**«التّجسيم تحويل الذّهنيّ المجرّد إلى حسّي»**[2]، والتّشخيص **«إضفاء صفات الإنسان على غير العاقل»**[3]، بالإضافة إلى فنّي الكناية والمجاز.

ومنه نتساءل: كيف جسّد تواترُ نمطٍ تصويريٍّ بيانيٍّ مذهبَ الشّاعرين الفنّي؟ وكيف كان ذلك دليلاً على أغراضهما الشّعريّة؟ كيف بدت الصّور البسيطة المُفردة ضمن النّسق البنائي للقصائد؟ وما هي صورها الّتي كانت أكثر حضورًا؟ كيف كان تفاعلها ضمن المكوّنات اللّغويّة والنّحويّة التّركيبيّة للنظم العربي؟ وكيف جسّدت تلك الصّور مظاهر جماليّة ابتدائيّة في شعرهما؟

1ـ الصّورة التّجسيديّة:

تقوم هذه الصّورة بتجسيد المعنويّات والمجرّدات، فتقوم بوظيفة أوّليّة لترجمة مشاعر الشّاعر وأحاسيسه في صور حسيّة مرئيّة، وهي تمثّل مستوًى بيانيًّا أوّليًّا يجب توفّره في كلّ شعر، لكنّ آليّة حضوره تختلف بين الشّعراء في المستويين البسيط والإبداعيّ، وعلى اختلاف صورها تسهم في بناء شعريّة النصّ. فكيف كان تمثّل الشّاعرين لهذه الآليّة البيانيّة ضمن صورهما الشّعريّة المفردة البسيطة؟ وما الأنساق الشّعريّة الّتي وردت ضمنها؟ وكيف أفاد الشّاعران منها في بناء صورهما الكلّيّة؟

تتواتر هذه الصّورة في شعر "محمّد ناصر" بشكل مكثّف، فهي تأتي في الصّدارة، فتحضر في كلّ قصائده، ربّما يعود ذلك إلى تنوّع أغراضه الشعريّة، من وصف للطّبيعة، والمدح، والرّثاء، والغزل، وهي أغراض تتوسّل بالتّشبيه في رسم صورها الجزئيّة، وتسجّل الاستعارة مع التّشبيه البليغ المستغني عن الأداة حضورًا لافتًا في شعر "محمّد ناصر"، والنّماذج على ذلك كثيرة، نورد منها ما جاء في قصيدته (سحر الطّبيعة!) واصفًا جمالها: (الوافر)

شربت الكأس مترعةً (ففاضت * مُنى) نفسي (تَحِنُّ إلى الوصال)**
و(ذقت الحسن) (يجري عن يميني) * و(سحر الطّير يشدو) عن شمالي**

---

(1) نعيم اليافي، **تطوّر الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث**، صفحات للدّراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1: 2008، ص11.

(2) عبد الإله الصّائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصّورة الفنيّة (الحداثة وتحليل النصّ)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1: 1999، ص223.

(3) نسب الناقد "عبد الإله الصّائغ" هذا التعريف للتّجسيد لكنّه يُعتقد أنّه خطأ مطبعي أو خلط لديه، يُنظر: نفسه.

على أيك (بسطت به شعوري) * وحيدًا، (غير أشتات الخيال)**[1]

تتجسّد الصّور الجزئيّة الاستعاريّة في هذه الأبيات؛ فالمنى، والحسن، والسّحر، والشّعور، المعنويّة المجرّدة، تظهر في صورة ماديّة محسوسة، فتتجسّم بواسطة الأفعال (فاضت، تحنّ، ذقت، يجري، يشدو، بسطت)، وهي تتشابه في نسقها وحضور عناصرها، لكنّها تختلف في دلالتها، ففي البيت الأوّل قامت الصّورة بالتّعبير عن امتلاء ذات الشّاعر بالمشاعر الفيّاضة، الّتي حرّكها المكان، وما يحويه من عناصر الطّبيعة، تثير في ذاته الشّجون والحنين، أمّا في البيت الثّاني بعدما تهيّأت نفسه للانغماس في جمال الطّبيعة، جاءت الصّورتان لتعبّر عن ذوبان الشّاعر في حسنها وسحرها، فتجسّد الحسن والسّحر في الماء الجاري وفي الطّير الشّادي، لتقوم الصّور في البيت الثّالث بالتّعبير عن دور ما سبق من صور في توحّد الشّاعر مع شعوره من وحدة واستحضار من غابوا من خياله، لتقوم هذه الصّور الجزئيّة برسم صورة كليّة مركّبة، تتجسّد في ذهن القارئ ومخيّلته.

كما يقول من قصيدة (لقاء بعد ستّ سنين) مادحًا: (من الخفيف)

ومشى الفوز في ركابك لمّا * سرت للفوز من طريق سديد / قبس الفنّ في يديك وتقوى *** بين جنبيك سُلّم للصّعود / ساحر تمسك اليراع بخطّ *** عربيّ منسّق منضود / ريشة الفنّ تنفخ الرّوح منها *** ومن الفنّ مُحيي للجمود**[2]

تتوالى الصّور الجزئيّة الحسيّة في هذه الأبيات، مرتكزة على بنى الاستعارة المُجسّمة الّتي يبنيها التّشبيه، حيث تتلاحق فيها الأفعال الماضية والمضارعة، مشكّلة حركيّة داخليّة ضمن هذه المقطوعة، تبدأ بـــ(مشى) وتنتهي بالفعل (تنفخ) مزاوجة بين زمن الماضي والمضارع، فيصف بالماضي ويقرّب الصّورة بالمضارع، بالإضافة إلى الصّور الثّابتة المتمثّلة في الجمل الاسميّة في البيت الثّاني، وعجز البيت الأخير الّتي نقلت الصّور بثباتها، فالشّاعر من خلال الإطراء على ممدوحه، مبتدئًا بالاستعارة المكنيّة، يحشر له ما هو معنوي كـــ(الفوز، الفنّ، التّقوى)، ويشخّصه لبيان فضائل ممدوحه، فالفوز يسير في ركابه ويحمل شعلة الفنّ بين يديه، والتّقوى بين جنبيه، وفي البيت الثّالث يستعين بالتشبيه البليغ على إضمار ضمير المخاطب (أنت)، فممدوحه غدا ساحرًا ينفخ الرّوح في ريشة الفنّ، في مبالغة شديدة أسهمت في إبرازها الاستعارة.

كما يقول راثيًا إمامه من قصيدة (المجد أنت مجاهدًا وموسّدا)، حيث تقوم هذه القصيدة في أغلب أبياتها على التّشبيه البليغ: (من الكامل)

الشمس أنت معلما ومفسرا، لك في القلوب محبّة ودعاء / والسّيف أنت إذا اعتدى خصم مضيت إلى الجهاد بجانبيك مضاء / والبحر أنت سياسة، كالموج آونة، وأخرى في السّكون سماء / البلبل الصدّاح أنت، وشانئ لك "كالغراب" فعاله سوداء / النهر صوتك هادرًا أو هادئًا والأرض شعبك أنت فيه الماء[3]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص26.

[2] نفسه، ص53، 54.

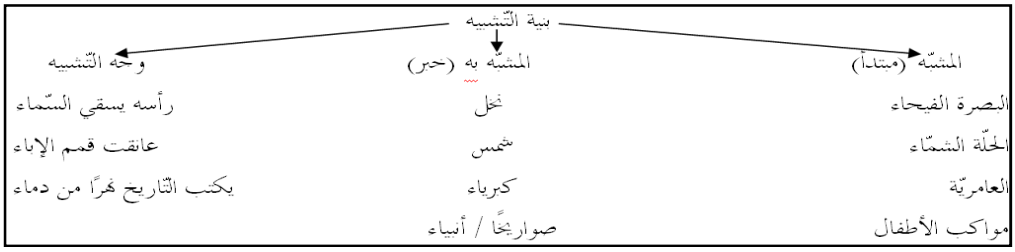
[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص198، 199.

هذه البنى التشبيهيّة البليغة (م + م به) تتساوى فيها عناصر التّشبيه الحاضرة والغائبة بينما تختلف دلالاتها، وبسبب اتّجاه الشّاعر إلى الوضوح، لم يترك هذه البنى مجهولة، فكان بإمكانه الاكتفاء بذكر العبارة التشبيهيّة (الشّمس أنت، السّيف أنت، البحر أنت، البلبل الصدّاح أنت، النهر صوتك)، ليترك للمتلقّي حريّة التأويل، لكنّه أورد في كلّ بيت سبب علاقة المشابهة بين ممدوحه وهذه الأشياء الماديّة المحسوسة، فجعله شمسًا في العلم، وسيفًا في الرّفض والجهاد، وبحرًا في الحنكة، وبلبلاً في جمال نطقه، ونهرًا في أفعاله وماء في العطاء، ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّ هذه التّشبيهات تتواتر في التّراث الشعري العربي، فهي لا تحوي غرابة أو غموضًا.

ويرتقي التّشبيه البليغ عنده كما في قصيدة (رسالة مفتوحة إلى بدر شاكر السّيّاب): (من الكامل)

فـــ"البصرة" الفيحاء نخل رأسه يسقي السّماء / و"الحلّة" الشّمّاء شمس عانقت قمم الإباء / و"العامريّة" كبرياء يكتب التّاريخ نهرًا من دماء / يا بدر، هذا النخل في أرض العراق / مواكب الأطفال قد ولدوا صواريخًا فماتوا أنبياء..[1]

تسير بنية التّشبيه في هذه الأسطر الشعريّة وفق نسق موحّد بإمكاننا هيكلته كالآتي:



تمثّل هذه البنى التّشبيهيّة البليغة بنى منزاحة، أثمرت تنويعًا أسلوبيًّا بغياب أداة التّشبيه، فنلفي ذوبان الاختلاف بين طرفي الصّورة، فالمشبّه به (نخل، شمس، كبرياء، صواريخ، أنبياء) حلّ في المشبّه وتوحّد معه، فالتّماثل بين طرفي الصّورة هو تماثل متأصّل في نفس وشعور الشّاعر، فمناطق العراق (البصرة، الحلّة، العامريّة) ترتبط في لا وعيه بالنخل، والشمس، والكبرياء، وجيل الأطفال الثّائر، الّذي يولد صاروخًا ممتلئًا بالحقد على الصّليبي المحتلّ، ليتفجّر ويستشهدون مثل الأنبياء، واكتفى الشّاعر بذكر الأنبياء في كناية عن الشّهادة والاستشهاد، دون ذكر وجه المشابهة، تاركًا للقارئ مهمّة استحضاره وتأويله، وداخل هذه البنى البليغة، نجد الاستعارات في جمل وجه الشّبه، فجعل للنّخل رأسًا يسقي السّماء، وهي صورة عجائبيّة أسطوريّة، لدى تخيّلنا لها، لكنّها تحمل دلالة، فالبصرة بشهدائها ودمائها لم تعد نخيلها بحاجة للمطر ولا للنّهر، وإنّما دماء الشّهادة تسقي السّماء، والحلّة الّتي هي شمسٌ، جعلها تعانق قمم الإباء، فشبّه الإباء بالجبال الّتي تحتضنها الشّمس لدى الشّروق والغروب، والعامريّة هي كبرياء، مثل القلم الّذي يكتب التّاريخ، لكنّه ليس تاريخًا عاديًّا، بل هو نهرٌ من دماء الشّهادة، هذا التّداخل الكثيف بين الصّور وَسَمَ الأسطرَ بسمة جماليّة آسرة، على الرّغم من استعانتها بالصّورة المفردة البسيطة، لكنّ انزياح المفردات وخلق علاقات جديدة بين أطرافها، أسهم في بعث جماليّتها الشعريّة، متّكئة على التّشبيه البليغ بشكل كلّي، ثمّ على الاستعارات، والانزياح بشكل جزئي.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص268.

ومن أمثلة التّشبيه المرسل المكتمل العناصر من (م+أ+م به) ما جاء في قصيدة (عزوبة الخمسين.!): (البسيط)

وما الحياة بلا إلف يؤانسني * (حديثه كنسيم الزّهر في السّحر)؟**

رفيقة العمر ما أنس البساط بلا * أمّ تفيض حنانًا ساعة السّمر**

وحولها (كنجوم اللّيل صبيتها) * تطرّز الدّار بالفتّان والنّضر**

فبعدك اليوم لا سحر ولا سمر * ودونك (الدّارُ كالصّحراء والجُدُر)**[1]

بنية التّشبيه في هذه الأبيات هو تشبيه مرسل مفصّل، أي تشبيه تام اجتمعت فيه كلّ عناصر البنية التّشبيهيّة، وتمثّل بنيته البنية المعيار الأصليّة، وهذا لا يعني خلّوها من كلّ أثر جمالي، فهي بنية تُظهر جانبًا من حقيقة التّشبيه، فالشّاعر يرى في حديث رفيقة عمره شبهًا من نسيم الزّهر وقت السّحر، هذا التّشبيه الدّقيق المرتبط بشيء حسّي وزمن مُحدّد، نتج عنه شعور جميل يصل إلى مساحة اللذّة عند المتلقّي، وصوّر واقعة تحلّق صبيتهم حولها بنجوم اللّيل الّتي تحيط بالقمر، وعلى الرّغم من أنّه أضمر هذا الأخير، إلاّ أنّ السّياق دلّ عليه، ويعبّر عن لوعته لغيابها، فشبّه الدّار فارغة من محبوبته بالصّحراء والجدران الّتي خلت من ساكنيها، وقد عرفت البنية التشبيهيّة في البيت الثّالث انزياحًا تركيبيًّا، بتقدّم شبه الجملة الّتي تمثّل المشبّه به لجعلها مدار التّركيز، على الرّغم من أنّ ذلك لا يغيّر من بنيته، بالإضافة إلى التّشبيه في التّركيب الإضافي (نسيم الزّهر، أنس البساط)، الّتي ساهمت في تكثيف المشاعر.

التّشبيه، كما يقول "عبد القاهر الجرجاني"، يقوم بالتّوليف «**ما بين المتباينَيْن حتّى يختصر بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، وهو يُريك في المعاني الممثّلة بالأوهام شَبَهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنْطِقُ الأخرسَ، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياة في الجماد، ويُريك التئام الأضداد، ويأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنّار مجتمعين...**»[2]، وهو ما يعكس أهميّة التّشبيه عند النقّاد القدامى، وهي وظيفة حافظ عليها في الشّعريّة المعاصرة، لأنّه يقوم على أساس من التّخييل، الّذي هو قوام الصّورة الشّعريّة.

والتّشبيه المرسل عند "محمّد ناصر"، على الرّغم من تواتره بأداة التّشبيه (كـــ)، إلاّ أنّه في مواضع قليلة، كان لأدوات التّشبيه الأخرى تواجدًا، من ذلك في قصيدة (حكمة البلبل): (من الرّمل)

نحن مثل النّهر ينساب بطبع لا يبالي أين يلقى المُستقرّ / نحن كالأشجار نسخو بثمارٍ ثمّ لا نسأل شُكرًا من شكر/ نحن كالطّير خُلقنا لنُغنّي لو سكتنا لكفرنا بالقدر[3]

تقع هذه المقطوعة ضمن حوار البلبل الصّغير مع أبيه، بادئًا صورته التّشبيهيّة الأولى باستعمال الأداة (مثل)، مشبّها ذاته بالنّهر على وجه المماثلة، فالتّشبيه بـــ(مثل) أقوى في الدّلالة من التّشبيه بـــ(الكاف)، لأنّ الأولى تدلّ على مماثلة ذات بذات، بينما تدلّ (الكاف) على المماثلة في الصّفات، أي أنّ التّماثل بـــ(مثل) تماثلٌ كلّيٌّ، أمّا

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص226، 227.

(2) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة-مصر، دار المدني، جدّة-السعوديّة، ط1: 1991م، ص132.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص374.

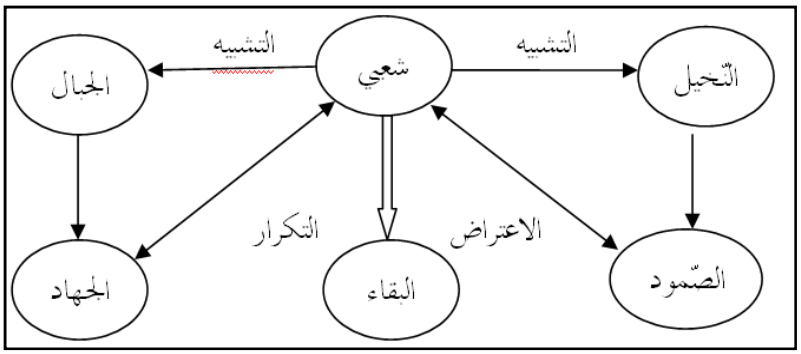
بالكاف تماثل جزئي، فتشبيه البلبل بالنّهر الّذي ينساب، مماثلاً له في صفة السير دون مبالاة، وفي البيت الثّاني شبّه نفسه بالأشجار، فاستعمل الكاف لابتعاد المشبّه (الطّير) عن المشبّه به (الأشجار) من ناحية المشابهة بينهما، ثمّ يطالعنا في البيت الثّالث تشبيه غريب، فجعل التشبيه بين شيئين من طبيعة واحدة؛ بين البلبل (وهو طير) وبين الطّير، لكنّنا نميل إلى أنّ الصّوت القائم بالبوح انتقل بداية من البيت الثّاني ثم الثّالث، من صوت البلبل إلى صوت الشّاعر، وما اتّخاذ البلبل سوى رمز وقناع يحتمي به، لذا كانت أوجه المشابهة في هذين البيتين أقرب للشّاعر منها لطائر البلبل.

إذا أتينا لشعر "مصطفى الغماري" نجد كذلك تواترًا للصّورة التّجسيديّة بنمطيها؛ الاستعارة والتّشبيه البليغ، لكنّ الاختلاف في تواتر الاستعارة بنمطها التّجسيدي، كان مكثّفًا في شعر "الغماري"، فهي تحتلّ صدارة الصّور البيانيّة، بخلاف ما ألفينا عند "محمّد ناصر"، يليها التّشبيه البليغ، بينما سجّل التّشبيه المرسل والتّمثيلي تراجعًا عمّا هو موجود في شعر "ناصر"، وتمنح هذه الصّورة لـــ"الغماري" آليّة وفضاء يتمكّن من خلاله تقريب تجربته الشّعريّة المبهمة والمعقّدة من المتلقّي، عن طريق البحث عمّا يماثل داخله من رؤى وبنى ومشاعر في الواقع الحسّي.

يقول من قصيدة (يا قارئي الضّوء السّخي): (من الكامل)

شعبي وإن سعت الحدود لذبحه * سيظلّ يحيا كالنّخيل صمودا / سيظلّ مثلك يا جبال مردّدًا *** "الله أكبر" مبدئًا ومعيدا / سيظلّ، رغم حثالة غربيّة *** حنقت وساءت مخبرًا وشهودا**[1]

تقوم المقطوعة على المماثلة بين (الشّعب)، الّذي يمثّل بؤرة العمل التّصويري، وبين (النّخيل، والجبال) بصورها الشّكليّة ومحمولاتها الرّمزيّة، حيث وصل الشّاعر بواسطة التّشبيه المرسل المكتمل الأركان بين المُشبّه (الشّعب) كدال معنوي، والمُشبّه به (النّخيل والجبال) كموجودات حسيّة، بواسطة أداتي التّشبيه (الكاف، ومثل)؛ فاستعمل (الكاف) لاستعارة صفات النّخيل في الصّمود والثّبات وإسباغها على شعبه، بينما وظّف (مثل) لاستعارة ماهيّة الجبل في رسوخه، فكما أشرنا فالأداة (مثل) أقوى في التّشبيه من (الكاف)، لذا تمّ استعمالها في استعارة ماهيّة وأفعال الجبال الدراميّة لهذا الشّعب المكافح.



كما عمّقت آليتا الاعتراض والتّكرار من فاعليّة التّشبيه، فقام أسلوب الاعتراض في البيتين؛ الأوّل بتأكيد

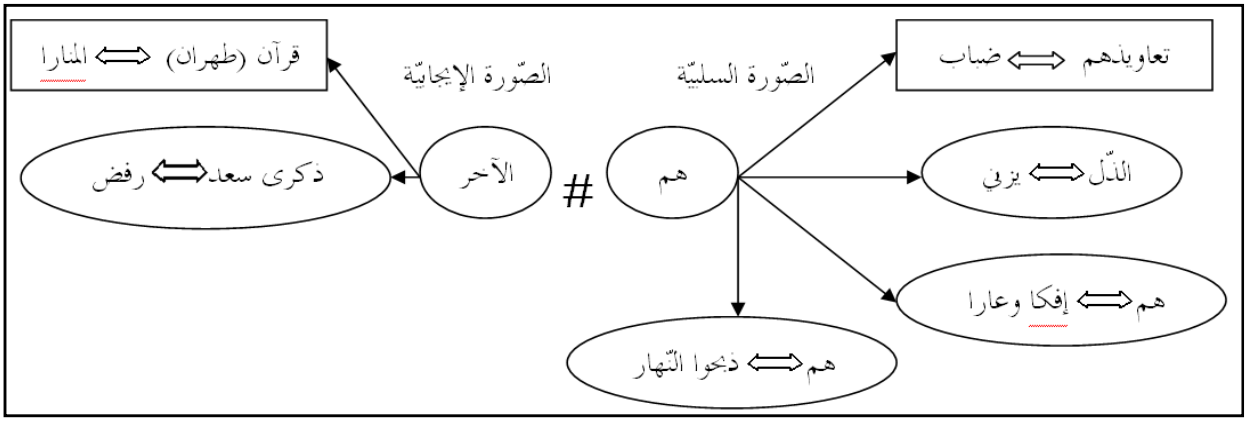
[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص107-108.

المعنى، حيث توسّط بين المبتدأ (الشّعب) وخبره، فأبان أنّ هذا الشّعب، على الرّغم من آلة القتل الّتي عملت فيه لسنوات، سيظلّ صامدًا في وجه الباطل، وفي البيت الأخير، قامت جملة الاعتراض (رغم حثالة غربيّة حنقت وساءت مخبرا وشهودا) بسدّ مكان الخبر، فاستغنى المبتدأ بها عن خبره، نظرا لاكتمال جملة الاعتراض مبنًى ومعنًى، والتّكرار بما له من فاعليّة في تثبيت المعنى ورسوخه، فتكرّر الفعل (سيظلّ) بدلالته على الدّيمومة بجذره المعجمي، وعلى دوام ذلك حاضرًا ومستقبلاً بزمنه النّحوي.

ويقول من قصيدة (خطاك المنار): (من المتقارب)

تعاويذهم في الخليج ضباب * وقرآن "طهران" كان المنارا / هم الذلّ، يا سعد، باسمك يزني *** وباسمك يأتون إفكًا وعارا / وذكراك ترفض أن تستباح *** لمن ذبحوا في الدّروب النّهارا**[1]

الصّور البيانيّة الواردة في هذه الأبيات، هي من قبيل التّشبيه البليغ القائم على اقتران المُشبّه بالمُشبّه به، على وجه المماثلة التّامة الأوصاف بحسب رؤية الشّاعر، فنجد في البيت الأوّل المقابلة بين صورة سلبيّة، وهي صورة تعاويذ (أحكام) حكّام الخليج، الّتي يراها الشّاعر ضبابًا لا يدوم، ولا يمكن الإمساك به، وبين صورة إيجابيّة، وهي صورة قرآن (حكم) طهران الإسلامي، الّذي يراه منارًا في العالم الإسلامي المظلم بالجاهليّات، كما نجد التّشبيه البليغ في البيت الثّاني، حين جعل من حكّام الخليج ذلاً بسياساتهم الفاشلة، بدل أن يجعلهم أذلاّء، فجعل الذّل يتجسّد في شخصهم، وهو من أبلغ الهجاء، ويخاطب الصّحابي "سعد بن الوقّاص" صاحب وقعة القادسيّة في فتح بلاد فارس، بما يحدث في العالم الإسلامي من ذلّ يزني؛ فلم يكتف الذّل بقيمته السّلبيّة، حتّى أضاف لها فعلاً قذرًا وهو الزّنى، للإمعان في هجائهم، لنجد في البيت الأخير، صورة استعاريّة تتمثّل في تجسيد الذّكرى، وهي مُكوّن معنوي بجعلها كائنًا حيًّا له رأي ويقوم بالرّفض، فإذا كانت ذكرى "سعد" ترفض جور واستبداد هؤلاء الحكّام، فكيف لا يرفضهم أتباع سعد، ويسند هذه الصّورة استعارة أخرى في الشّطر الأخير، وهي جعلهم يذبحون النّهار (الحريّة) في دروب الجهاد والرّفض، للدّلالة على عمق إفسادهم.



لدى المقابلة بين النّوعين من الصّور، نلفي هيمنة الصّورة السّلبيّة بكثافة أفعالها وأحداثها، الّتي تطغى على

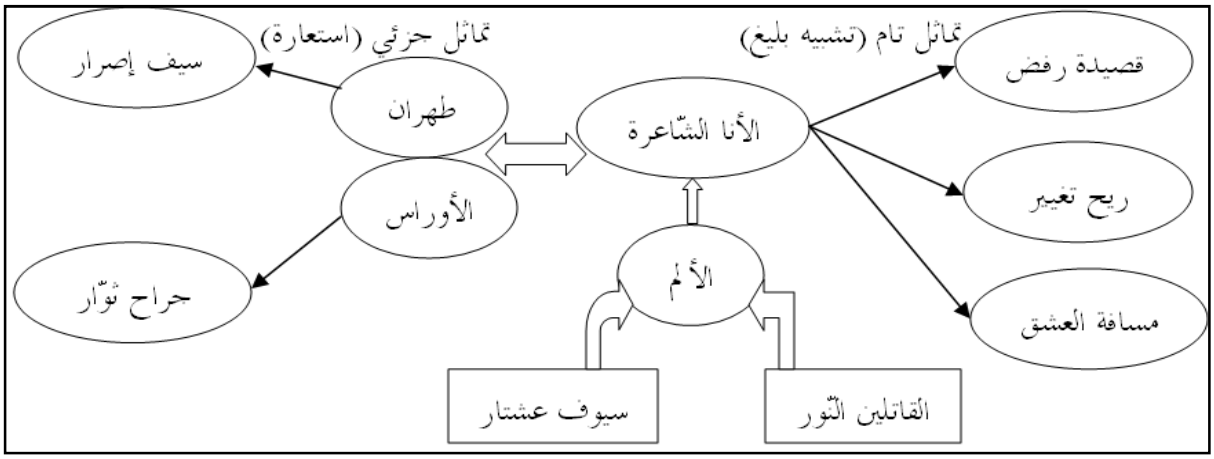
[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص42.

الصّورة الإيجابيّة الصّادرة من مصدر واحد حسب رؤية الشّاعر، هذا التّقابل بين الصّورتين يعكس التّقابل في واقع الشّاعر.

ويقول في آخر قصيدة (رسم بريشة الحنين): (من الوافر)

من الألم الّذي عانيت كنت قصيدة الثّار/ وكنت الرّيح وكنت النّار ../ كنت مسافة الغار ../ على طهران تقرأني الأصالة سيف إصرار/ وفي الأوراس ../ ترسمني الرّياح جراح ثوّار/ وفي بغداد، في الشهباء وعد الورد والنّار/ برغم القاتلين النّور ../ رغم سيوف (عشتار)[1]

تتبئّر الصّورة في هذه الأسطر بشكل ظاهر في (الألم)، وبشكل باطن في السّارد الشّعري، والمتمثّل في أنا الشّاعر، وتستند الصّور الجزئيّة البيانيّة على الموازاة بينه، وبين مكوّنات معنويّة وطبيعيّة، فنجد صوت الشّاعر الحقيقي في المقطوعة، وكأنّه يلخّص رحلته وتجربته الشعريّة؛ فيكشف كيف أنّ الألم كان سبب رفضه ووراء قصائده الملتهبة ثورةً، لكنّه لم يذكر هذه العلاقة السّببيّة، بل أقام علاقة المماثلة بين أناه، وبين هذا المكوّن المعنوي (قصيدة النّار)، ثمّ نجد علاقة المماثلة بين أناه وبين مكوّنات الطّبيعة (الرّيح، النّار، مسافة الغار) في هذه الصّور تامّة الأركان والأوصاف؛ بينما تحرّرت في الأسطر اللاّحقة قليلاً، على شكل استعارات متموقعة مكانيًّا في رموز مكانيّة، لها أثرها في شعريّته، بدءً بـــ(طهران، والأوراس)، بما تختصره من معاني الثّورة، فانتقل موقع السّرد هنا من أنا الشّاعر إلى مكوّن (الأصالة) على وجه الحكي، الّتي تقرأه سيف إصرار على درب الرّفض والجهاد، ومكوّن (الرّياح) على وجه الفعل الشعري، ترسمه جراح ثوّار ساروا على هذا الدّرب، ثم تتعقّد العلاقات الاستعاريّة بعدها، لتنتقل إلى دوال مكانيّة (بغداد، والشّهباء)، بنسبة وعود الجمال والثّورة إليها، وهما من الثّيمات الّتي تتواتر بشكل مكثّف في شعريّة "الغماري" عنونةً ومتنًا، ويظهر الآخر في آخر المقطوعة في جملتين معترضتين (برغم القاتلين النّور .. رغم سيوف (عشتار))، فالشّاعر ثابت ومصرّ ومستمرّ على دربه، على الرّغم من الظّلم والقتل والإرهاب مستعينًا برمز أسطوري (عشتار) الدّال على الخيانة والاستبداد.



فآليّة انبثاق الصّور في هذه المقطوعة قائمة على علاقة السّبب والمُؤثّر، بين أسباب الألم وأثرها في ثورة

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص36.

الذّات الشّاعرة، وعلاقة الموازاة بينها وبين رموز مكانيّة في الثّورة والجهاد، تعتمد في كلّ ذلك على توظيف التّشبيه التّام، متمثّلاً في التّشبيه البليغ، الّذي يمثّل حلول المُشبّه به في المُشبّه والعكس، وتوظيف التّشبيه الجزئي باستعارة بعض صفات المُشبّه به.

يقول من قصيدة (هذي المصاحف .. يا إله): (من الكامل)

تنمو على وجه الدّروب جراح * ويغيب خلفك يا دروب صباح**
ويثور في الغسق الرّهيب تسكّع * مرٌّ .. كوجه المومسات وَقَاح**
فتعربد الأيّام شلاّء الخُطى * حدقاتها أغنية وسفاح !**
ما أضيع الأيّام حين يسوسها * رمز تعرّى أو صدًى ينداح**
غنّته زوبعة المساء قصيدة * ورعته بالمقل الحِسان .. "سجاحُ" !!**
ثمل بأشلاء اليتامى سادر * في الوهم .. تشرب مقلتيه الرّاح!**[1]

يغيب المحور التّبئيري لصور هذه المقطوعة، فنلحظ توالي الصّور دون رابط دلالي يجمعها، لكنّها تشترك في آليّة حضورها باعتمادها آليّة التّجسيد، القائمة على الاستعارة الممعنة في التّرميز والتّغريب، وهو ما يميّز شعر "الغماري" غالبًا، حيث ينفتح التّآلف الصّوري على صورة استعاريّة تجسّد كلّ معاني الأسى واليأس، بغياب الفرح عن سبل الشّاعر وأمّته وحضور الآلام والجراح، حيث جعل من الجراح نباتًا ينمو في الطّرقات، والصّباح كائنًا يغيب ويتخفّى خلف الدّروب، كما تتّجه الصّور نحو التّكثيف العالي، وهو ما نجده في البيت الثّاني، فبالإضافة إلى الاستعارة في (يثور تسكّع)، نجد انزياح المصاحبات المعجميّة في (تسكّع مرّ) –وهو ما يتواتر في شعر "الغماري"– الّذي كثّف من ظلاميّة وسوداويّة الصّورة الشّعريّة، المستندة في الأصل إلى إطار مظلم موحش (الغسق الرّهيب)، ويعمّقها أكثر صورة التّشبيه المرسل بتشبيه (التّسكّع المرّ) بوجه المومسات في الوقاحة، وتبعًا لنسق المجون نجد صورة البيت الثّالث، حين نسب للأيّام فعل العربدة وهو فعل ماجن، إضافة إلى الصّورة الاستعاريّة (حدقاتها أغنية وسفاح)، وهي من مظاهر المجون، لتبدأ الصّور في الظّهور الواقعي في البيت الرّابع، فبأسلوب التّعجّب يتساءل عن ضياع الأيّام في ظلّ سياسات وثقافات ممنهجة على الإفساد والتّغريب القائم على ثقافة المجون والعري، هذه الرّموز الّتي تتغنّى بها أبواق في المساءات الماجنة، وترعاها "سُجَاح" رمز الكذب والكفر والرّدّة، والقائم بفعل كلّ هذا هو، حسب الشّاعر ثمل، على الرّغم من الدّمار والقتل، واهم تائه، عطشى عيناه.

ويقول من قصيدة (حنانيكِ..): (من الطّويل)

أسلّم للكون الإلهيّ غايتي * ومن إن يغب حِسّي .. فليس يغيب**
أسامر في حِسّي وصالاً ممتّعًا * وللّيل أشهى ما يلذّ حبيب !**
وتشربني الأشواق حتّى كأنّني * أصيلٌ، وأشواقي لديه غروب !**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص79–80.

وأسكر بالنّجوى .. ونعم مدامة * سقاها بوجد العامريّ وجيبُ !**
وأزرع في الدرب الشّهيد قصيدة * لعلّ مواتًا سادرًا سيثوب !**
لعلّ الهوى العذريَّ يختصر المدى * فيكبر جيلٌ في الجهاد خضيب**[1]

تنتمي الأبيات إلى الشّعر الصّوفي الّذي يُولع به "الغماري" ويحضر في شعره، وهو يحتاج إلى مستوى عالٍ من التّكثيف الصّوري والتّرميز الدّلالي، لذا نجد الاستعارات هنا قائمة على إقامة علاقات بين محمولات من حقول دلاليّة متباعدة، حيث تنفتح المقطوعة على صورة واضحة نسبيًّا، فحين يسلّم الشّاعر أهدافه وغاياته الكبرى للسّماء على سبيل الاستعارة، فهو يفوّض أمره لله، ويصف انغماسه في الحضرة الإلهيّة، بتجسيد دال (الوصال) فيغيب وعيه بحضور الحبيب، ويسامره ويناجيه ليلاً في متعة ولذّة لا تُوصف، لنقف على صورتين في البيت الثّالث؛ تتمثّل الأولى في الاستعارة بجعل الأشواق تشرب ذات الشّاعر، للدّلالة على هيمنتها عليه وحلولها فيه، والثّانية في التّشبيه المرسل بواسطة (الكاف)، بتشبيه ذاته بوقت الأصيل وأشواقه بالغروب، فاجتماع الأصيل بالغروب واقع بديهي ومستمرّ، فكذلك هي أشواقه لا تنتهي ولا تنبتّ، والنّجوى وهي مكوّن حسّي تصبح خمرة تصيبه بالسّكر، وتزيد الصّورة تشابكًا بتعالقها بالحبّ العذري بواسطة الاستعارة بجعل الوجيب، وهو بكاء القلب، يسقي نجواه، للدّلالة على أهميّة ثيمة الألم والحزن في شعريّته، وبالاستعارات يحاول الشّاعر مقاومة هذا البؤس والموت بقصائده، فهو يزرعها مثل الأزهار في دروب الشّهادة والجهاد، لعلّه بذلك يقنع الموت بالتّوبة والأوبة، ويربط في البيت الأخير بين ثيمة العشق الإلهي بصورة استعاريّة، فجعل الهوى العذري يختصر مسافة السّفر من الجاهليّة إلى خضراء الظّلال، فيقوم جيل بواجب الجهاد، فهذه المقطوعة تلخّص جلّ الثّيمات الصّورية الّتي تتواتر في شعريّة "الغماري"، فكان أنموذجًا مهمًّا للتّحليل.

ويقول من قصيدة (لولا المحبّة..!): (من الكامل)

ومنافذ الأشواق موصدةٌ * من دونها تُستحكمُ الرُّتُجُ! / والأغنيات عنادل صمتت *** والصّمت في أوهامه لَهِجُ! /**
فكأنّني يأسٌ ولا أملٌ * أو شدّةٌ ما دونها فرجُ!! / الانتظار الصّعب يصلبني *** واللّيل والسّمّار والسُّرجُ! /**
وقصائدٌ بالشّوق مُتعبةٌ * من حزنها يتألّق الأرجُ!**[2]

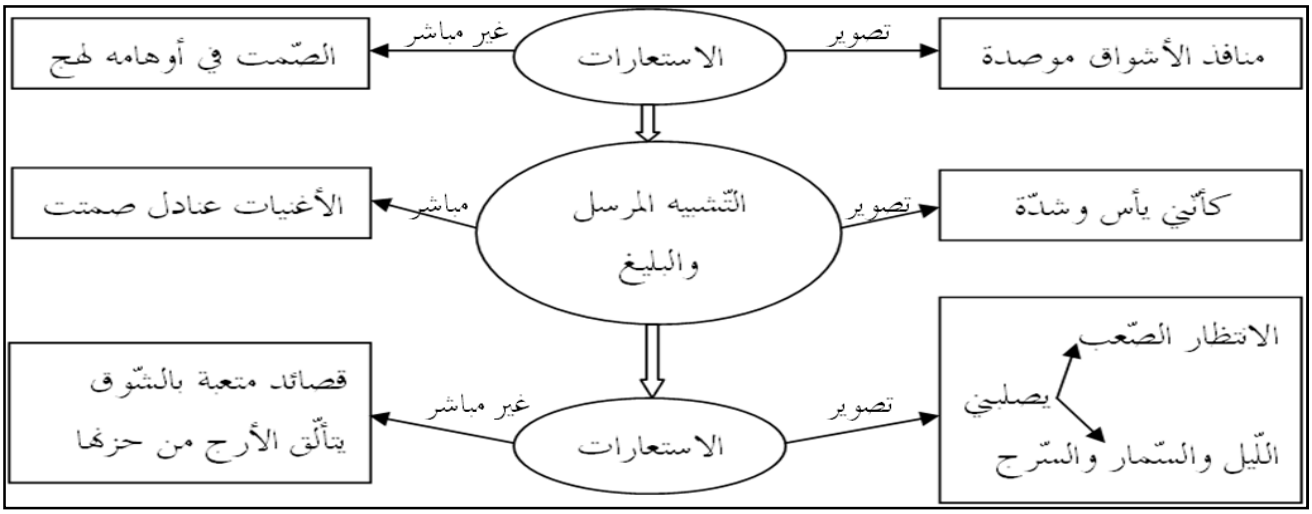
تنبني صور المقطوعة على ثيمة اليأس، حيث تظهر دلالاته بواسطة الاستعارات، والتّشبيه البليغ، والمرسل، الّتي بدورها تتّكئ على مفردات، تمثّل قمّة الهرم في محور الاختيار الدّلالي الأفقي، تتمثّل في (موصدة بدل مقفلة، يصلبني بدل يعذّبني، الرّتج بدل الأقفال، لَهِجٌ بدل متردّد)، وتنفتح الصّورة الكلّيّة على استعارات تتوالى في البيتين الأوّلين؛ فالأشواق تُختزن في غرف موصدة بأقفال مُحكمة، فالشّاعر محروم حتّى من أشواقه، والّتي تمثّل أبسط مكوّن يمثّل التزامه باتّجاهه، فالرّتج هي أقفال فتن الحياة، الّتي يمنع الانغماس فيها من الانغماس في أشواق الحبّ

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص28-29.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص30-31.

الصّوفي، والأغنيات هي عنادل للحرّيّة والفرح توقّفت عن غنائها، كما أنّ الصّمت أخذته الشّكوك والأوهام، فلم يعد يؤدّي وظيفته التّأمّليّة، هذه الاستعارات عكست ثيمة اليأس بأسلوب غير مباشر، ليُصبح التّعبير عنه في الجزء الثّاني من المقطوعة واضحًا ومباشرًا بواسطة التّشبيه المرسل، وتصدّر الذّات الشّاعرة موقع السّرد، فتقع الموازاة بين أناها وبين دوال اليأس والشدّة المنقطعين عن كلّ أمل وفرج، لتكشف الصّورة حجم اليأس، ويعضّد ذلك الاستعارات في بقيّة الأبيات، فيصبح الانتظار وهو دال معنوي كائنًا بشريًّا يصلب الشّاعر، وإنّما هو تقييد لروحه المنتفضة والمنتظرة للعودة لماضي يحنّ إليه، رَمَزَ له بـــ(اللّيل والسّمّار والسّرج)، فهي رموز الذّكريات الجميلة، وينسب في آخر بيت الحزنَ والتّعبَ لقصائده، الّتي هي عنوان ذاته، فقامت الاستعارات مع التّشبيه البليغ بترجمة هويّة الشّاعر، وما يعتمل في دواخله، وما يمرّ به من مشاعر يائسة، نظرًا لما يحدث في واقعه الإسلامي من انحطاط، وانعدام القيم الرّوحيّة، وهيمنة المادّيّات عليه.



ويقول من مطوّلة (الهجرتان): (من الكامل)

أُبْتِ الهُوينى تُرسلين الأدُمعا * ويكاد غيظك يستفزّ الأضلعا! / لم تدركي وِتْرًا وما أبقيتِ من *** ذكر به تتصدّرين المجْمعا! / الانتقام المرّ يركب أهله *** حتّى يُحيل القلبَ كهفًا أسفعا / وثنيّة تهب النّفوس فناءها *** ولكم قتيلٍ عندها .. ما أضيعا؟ / وثنيّةٌ .. وبمثلها يشقى على * أيّامنا جيلٌ يُحاصَرُ أن وعى / أن قال: سُحْقًا للأُلى ركبوا الهوى * أهون به والرّكب أسفل، أجمعا/ باعوا المروءة بالهوان ومن يبع * شرفًا بدنيا الغرب ضاع وضيّعا / وأراهم حملوا الفجور تودّدًا * للغرب علّ بنوكه أن تشفعا!!**[1]

ضمن هذه الأبيات تتحوّل الدّوال المعنويّة (غيظك، ذكر، الانتقام، القلب، وثنيّة، فناءها، الهوى، المروءة، الهوان، شرفا، الفجور) إلى موجودات حسيّة، تقوم بأفعال وتقع عليها أفعال: (يستفزّ، به تتصدّرين، يركب، يحيل، تهب، ركبوا، باعوا، يبع، حملوا) بواسطة الاستعارة، فالشّاعر لم يجد غير هذه الآليّة لتوصيف واقعه العربي الإسلامي السّياسي، فهو يرى هوان وتخاذل السّاسة العرب نتيجة غياب التّوحيد الخالص، واستحكام الجاهليّة (الوثنيّة) على فكرهم وسياساتهم، هذا التّوقيع الصّاخب والفائر لصور الأبيات يعكس غضبًا عميقًا فاضت به

[1] مصطفى محمّد الغماري، **الهجرتان**، ص23-24.

نفس الشّاعر، فيبدأ النّسق الصّوري بمشهد هادئ (أُبْتِ الهُوينى تُرسلين الأدُمعا)، لكنّه لا يلبث أن ينقلب بداية من الشّطر الثّاني (يكاد غيضك يستفزّ الأضلعا)، ويستمرّ في مخاطبة الأنثى المجهولة في البيتين الثّاني والثّالث، معاتبًا ومقرّعًا لها، فهو يتحدّث عن واقع سياسي له خلفيّات تاريخيّة من التّاريخ الإسلامي، فعداوة حكّام الخليج للطّائفة الشّيعيّة، عداوة قديمة منذ عصر بني أميّة، فيخاطب هذه العداوة رامزًا لها بـــ(وثنيّة، الانتقام، وِتر)، واصفًا هذه الوثنيّة بأسلوب مباشر، فهي نتيجة لكلّ الدّمار والقتل في عصرنا، لكنّه لديه أمل في جيل واعٍ يصدع بالحقّ أمام ساسة باعوا المروءة بالهوان، وبدنيا الغرب في ذِلّة مُستحكمة، وحملوا فجورهم إلى الغرب، في إشارة إلى سياحة حكّام الخليج في بلدان الغرب، والمستفيد الوحيد منها هي بنوكه.

2_ الصّورة التّشخيصيّة:

تمثّل هذه الصّورة مستوى إبداعيًّا راقيًا، حيث يقوم التّشخيص بإضفاء أوصاف، وأفعال، ومشاعر الكائن الحيّ على الأشياء المادّيّة، فقد تأكّد للشّاعرين قدرة التّجسيد على إثراء شعريّة النصّ، فكيف كان استثمارهما لهذه الآليّة البيانيّة ضمن صورهما الشّعريّة المفردة البسيطة؟ وما الثّيمات الشّعريّة الّتي ارتبطت بها لديهما؟

تلي الصّورةُ التّشخيصيّةُ الصّورةَ التّجسيديّةَ تواترًا في شعر "محمّد ناصر"، وتكتسب عنده بعدًا إبداعيًّا يرتقي في كثير من النماذج عمّا ألفيناه في الصّورة التّجسيديّة، ونجدها ترتبط غالبًا، عند "محمّد ناصر" بثيمة الحزن والغضب والرّفض، بداية بقصيدة (أمام لافتة الحدود) يقول: (من مجزوء الكامل)

وتراجعت نظراته حسرى يُشيّعها الحنين / وتعثّرت كلماتُه حيرى يُمزّقها الأنين / وتفجّرت عبراته تجري من الهمّ الدّفين/
وأشار لي بيد معذّبة أهانتها السّنون / هذي السّليبة تستغيث لعرضها الغالي المهين[1]

الشّاعر في هذه الأسطر الشعريّة أسبغ على (النّظرات، كلماته، عبراته، يد، السّنون، السّليبة) بعض خصائص البشر، فهو ينتزع هذه الأشياء الماديّة من الواقع، ويشخّصها في صورة خياليّة تنتمي مكوّناتها إلى الواقع الحقيقي، بينما أفعالها عجائبيّة، لكنّها امتزجت كلّها في صورة كليّة، حتّى كأنّه لا يمكن التّفريق بين الواقعي والخيالي فيها، هذه الصّورة كثّفت من حركيّة وإحساس العبارات الشعريّة، فعندما جعل النّظرات تتراجع حزينة يواريها الحنين، مثل اللاّجئ الّذي يُرغم على ترك أرضه، والكلمات تتردّد في فمه حيرى متألّمة لم يعد الإفصاح مسعفها، كان نتيجة ذلك أن تفجّر نهر الدّموع نظرًا لما خزّنه من هموم، ويظهر يده المعذّبة الّتي أهانها الزّمن، وفلسطين الّتي رمز لها بـــ(السّليبة)، مثل المرأة الّتي تستغيث لإنقاذها ممّن لوّث شرفها ودنّس عرضها، فهذه الأسطر حاولت أنسنة هذه الأشياء الماديّة، وشخصنتها لتجسيد مشاعر الألم والحزن.

ويقول في قصيدة (انتصار وانكسار): (من المتقارب)

نحنّ إلى مدفع يُخرس الظّلم في المهد إن هو أرعد / نتوق لدبّابة تعبر النّار وهي تزمجر لا تتردّد / إلى "المتريوز" يكبّر فوق فلسطين

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص68.

والنصر منه يزغرد / إلى "الميج" تنقضُّ كالشّهب فوق اليهود بضرب مسدّد[1]

جمعت الصّورة الاستعاريّة والتّشبيهيّة في الأسطر الشعريّة السّابقة، بوساطة آليّة الشّخصنة بين عناصر لغويّة وسياقات دلاليّة تختلف عنها، فجمعت بين أفعال إنسانيّة (يخرس، أرعد، تعبر، تزمجر، تتردّد، يكبّر، يزغرد، تنقضّ) وبين سياق الحرب والجهاد تشكّله مجموعة أسماء آلات الحرب (مدفع، دبّابة، المتريوز، الميج) وكذا النصر، هذا الاقتران بين عناصر إسناديّة وسياقيّة متباعدة، يكشف عن قيمة ما تقوم به الاستعارة؛ فهي تجاوزت من كونها تربط بعلاقات بين عناصر بينها عنصر مشابهة أو منافرة بغية الوصول إلى قيم جماليّة سطحيّة، وإنّما أصبحت ضمن هذه الأسطر ضرورة للرّبط بين سياقات لا يمكن الجمع ما بينها واقعيًّا، هذا الرّبط بين العناصر المتباعدة جدًّا يسهم في تخلّق لغة جديدة من لغة عاديّة أو تقليديّة، بواسطة ما تقيمه من علاقات جديدة بين المفردات الّتي لا يجمعها حقل دلالي موحّد أو متقارب، فالشّاعر حين يحنّ إلى مدفع يقوم بما عجز عنه الإنسان بإخراس الظّلم ومحوه، وإلى دبّابة تغضب وتقتحم الحواجز، بدل هذا الإنسان الخانع المستسلم، وإلى آلة المتريوز تهلّل للنّصر وتكبّر بدل المسلم الذّليل، ليعود في السّطر الأخير إلى التّشبيه المرسل المكتمل العناصر، بتشبيه الميج بالشّهب الّتي تنقضّ على اليهود بالضّرب والتقتيل، فقام التّجسيد بترجمة انفعالات الشّاعر، وتقريبها من المتلقّي على صورتها في داخله.

يقول من قصيدة (الجسر المعلّق): (من البسيط)

فلن تفيد جسور لم تمدّ يدًا * تلفّ خصرك بين الشّوك تحميكِ/ وتقتني من روابي "غزّة" زهرًا* وحول جيدك عند النّصر تُهديكِ/

وتلك رايات "بدر" عندما شربت * دم الشّهيد نشرناها لنأتيكِ**

فلا الممرّات، لا الصّحراء تفصلنا * ولا الزّعامات تُنسينا الهوى فيكِ**

فكلّ ذرّة رمل فيك قد خفقت * بالمجد يومًا نُفدّيها، ونفديكِ**[2]

تنتقل الصّور التشخيصيّة في هذه الأبيات بين عوالم محسوسة مختلفة، فبداية في البيتين الأوّل والثّاني بالجسر والّذي هو ذلك البناء المادّي الّذي يجد له الشّاعر علاقة معنويّة، فجعله كالإنسان الّذي يمدّ يديه ناشدًا أواصر الودّ والقربى والحماية، ثمّ ينقلنا في البيت الثّالث إلى عالم مختلف تمامًا عالم تاريخي تراثي، فجعل رايات غزوة بدر تشرب من دماء الشّهيد، لكنّه يضيف دلالة مختلفة حينما قام بنشرها لتجفّ وتُسقى من جديد بدماء شهداء غزّة، فجهاد هؤلاء هو امتداد لجهاد المسلمين في غزوة بدر، ثمّ ليذهب إلى عالم الأرض بما فيها من ممرّات وصحراء وذرّات رمل، فجعل هذه الأخيرة تخفق مثل رايات النصر بالمجد والظّفر، هذه الصّور المتنافرة الّتي قامت الأبيات بأنسنتها واستنطاقها، عبّرت عن صور نفسيّة تتجاذب شعور الشّاعر ووعيه، فجعلها تبدو بهذا النّمط من التّشخيص.

وتأخذ الطّبيعة بشكل رمزي بكلّ مظاهرها في شعر "محمّد ناصر" مظاهر الإنسان، فتسمو وتزهو وتعشق

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص87.

[2] نفسه، ص128.

كما في قصيدة (الحمام المقفوص..!): (من المتقارب)

سنريهم كيف يسمو النّخيـــ * ل ولو عصفت ريحهم عاتيه / ونزهو بأثمارنا اليانعات *** ونحتضن الأيدي الجانيه/**

ونؤوي الحمام بدفء الحنا * ن، وتعشق ألحاننا السّاقيه / فأخلاقنا مثل "دقلتنا" *** مذاقتها حرة صافيه**[1]

يخلق الشّاعر علاقات جديدة ضمن لغته الشعريّة باستعمال آليّة التشخيص، فجعل من النخيل إنسانًا يسمو ويرتقي، وجعل من الأيدي جانية يحتضنها الشّاعر وقومه، كما أنّ السّاقية تشعر وتعشق سماع ألحان قومه، هذه العلاقات أنتجت لغة متجدّدة ضمن لغة شعريّة مكثّفة تنطوي عن دلالات عميقة، فهو حين نسب السّموّ للنّخيل، إنّما ينسبه بوجه غير مباشر إلى قومه، فنخيل أخلاقهم يواجه رياح حقد عدوّهم، كما أنّ احتضان الأيدي الجانية تدلّ على روح التّسامح الّتي يتمتّع به قومه، هذه الأخلاق تجعل من ساقية الحقول تعشق ألحان قومه، ليختم بالتّشبيه المرسل في البيت الأخير، فيشبّه أخلاقهم بنبات الدقلة في حلاوتها وصفائها.

وفي قصيدة (يا نخلتي بالرّافدين تمدّدي!...) يخاطب الشّاعر نخلة العراق قائلاً، من قصيدة كاملة قائمة على مخاطبة النّخلة: (من الكامل)

يا نخلتي بالرّافدين تمدّدي في أفق أمّتي الجريحة عاليه / وتوهّجي غضبًا حسينيًّا تفيض دماؤه من كربلاء زاكيه / لن تظمئي أبدًا،

وجذعك أمّتي نهر الدّماء غدًا ستنبع صافيه / فتوضّئي بالشّمس شامخة، وقومي للجهاد كما الصّحابة داعيه[2]

تمثّل هذه الأسطر تجربة شعوريّة عميقة لكونها ذهبت في التشخيص مذهبًا شططًا، عندما جعلت من النخلة الكائن الجامد تتمدّد في أفق أمّة جريحة، لكنّ صفة هذا التّمدّد عالية، فمن سمات النخيل العلوّ والسّموّ لا التّمدّد، لكنّ الشّاعر حوّل طبيعتها ووظيفتها إلى طبيعة مضادّة، لتبرز لنا خصوصيّة تجربته الشّعوريّة الّتي قلبت الموازين والطّبائع، ثمّ يخاطبها بأن تتوهّج، وهو ليس من صفات النّخيل ولا من طبيعتها القريبة أو المشابهة، لكنّه بتأثير شعوره طالبها بأن تثور غضبًا حسينيًّا يسيل دماءً استشهاديّة طاهرة، وهو الغضب الرّافض الّذي ترك بصمته في التّاريخ الإسلامي، فكان أن استعاره الشّاعر ليصبغه على النخلة ذلك الكيان الجامد، وإذا ذهبنا للسّطر الثالث نلحظ اضطراب رؤية الشّاعر التّصويريّة في الوصل بين ظمأ النخلة وجذع أمّته، الّذي يتفجّر نهر دماء صافية، وهي دماء الشّهادة، فاستعار من النخلة إحدى عناصرها (الجذع) وألصقه بالأمّة الجريحة، هذا الجذع الّذي سينبجس عن نهر دماء الثّورة والجهاد، مع أنّ الجذع ليس من صفاته التّفجّر، إلاّ إذا قصد المشابهة بين جذع النخلة الّذي يسير فيه الماء، والنّسغ بعروق الأمّة العطشى لدماء الكرامة ترفع عنها الذلّ، أمّا في السّطر الأخير فنجد التشخيص لم يكن مغاليًا في التّغريب، فلمّا جعل النخلة تتوضّأ بنور الشمس، ففي ذلك وجه من العلاقة الممكنة، فالوضوء يكون بالماء وبين النّخلة والماء علاقة توافق، فالنّخلة تتوضّأ بنور الشمس فمن ضوئها تستمدّ غذائها، لكنّه استعار الماء لا للشرب والعطش، لكن للتّطهّر من أدران الخنوع، ثمّ يطالبها بالجهاد مثل جهاد

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص191.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص262.

الصّحابة، فالشّاعر جعل النّخلة كائنا آدميًّا ونسب لها أفعاله وصفاته، لكنّ الشّاعر اتّخذها رمزًا وقناعًا ليخاطب من ورائها شعب العراق والشّعوب المسلمة كافّة.

لا يترك "محمّد ناصر" موضوعًا واقعيًّا إلاّ وعالجه برؤية إسلاميّة، من ذلك حديثه عن نعمة الأطفال من قصيدة (مريم، حبيبتي ومؤنستي!): (من المتقارب)

أتحلو الرّياض وليس بها * أنيس يُردّد لحن الطّيور؟ / أتزهو الورود وما شربت *** من رحيق المشارق عند البكور؟ /**
أيهنأ عشٌّ و لم يدر ما * زقزقات الفراخ تُشعّ الحبور؟ / فبيت خلا منه أطفاله *** يُجافيه طيف الهنا والسّرور**[1]

تسير الأبيات وفق نمط استفهامي تعجّبي، فيساءل الشّاعر الرّياض والورود والعشّ جاعلاً منها بشرا ينتظر منه جوابًا، لكنّه استفهام ليس على حقيقته، فهو حين يتوجّه للجماد بالحوار والسّؤال، إنّما يستدعي مشاعره الدّاخليّة الّتي تواكب معايشة هذه الجمادات، فيتساءل كيف تحلو الرّياض وهي جماد، لكن شعوره بجانبها هو المقصود، وكيف تزهو الورود ولا يمكن لها أن تختال، وإنّما يرمي إلى جمالها وسحرها، والورود لا تشرب رحيق المشارق وقت السّحر، وإنّما ضدّ ذلك، فالفراشات هي الّتي تمتصّ رحيق الورود، وفي هذا البيت تصوير بديع لقيامه على علاقة عكسيّة، بأن حوّل وظيفة الورود من مصدر للرّحيق إلى طالب للرّحيق، وأيّ رحيق، إنّما هو رحيق الطّفلة مريم حفيدة الشّاعر، على الرّغم من أنّه لم يشر لذلك، بل رمز لها بالمشارق، فمؤنسته كالشّمس تشرق كلّ صباح، ومن سحرها تتحوّل الورود إلى فراشات تطلب رحيقها في كلّ صباح، ويشخّص العشّ وهو البيت العائلي بأن نسب إليه الهناء والمعرفة، فهو لم يعرف ما الهناء إن لم يسمع زقزقات الفراخ فرحًا وهم الأطفال، وفي البيت الأخير يستعمل صورة تشبيهيّة استعاريّة إلى جانب الصورة التشخيصيّة للبيت، فجعل للهناء والسّرور طيفًا يجافي مثل البشر بيت العائلة، قامت الصّور التشخيصيّة في الأبيات، بإظهار مشاعر الحزن لفقدان الشّاعر أنسه بحفيدته جاعلاً من الجمادات مسرحًا للبوح.

تلي الصّورة التّشخيصيّة الصّورة التّجسيديّة تواترًا في شعر "الغماري" إلاّ أنّها تنخفض نسبتها عمّا هو موجود في شعر "محمّد ناصر"، نظرًا لانصراف "الغماري" إلى تجسيد المعنويّات الّتي تثقل كاهله وترجمتها، بخلاف "محمّد ناصر" الّذي يهتمّ بملاحظة الموجودات الحسّيّة، ومحاولة تشخيصها وتحريكها، ففعل "الغماري" التّصويري هو إخراجي نقلي من الدّاخل إلى الخارج، أمّا فعل "محمّد ناصر" تمثيلي من الخارج إلى الدّاخل، بالبحث عمّا يماثل مكنوناته في الموجودات والظّواهر الخارجيّة.

يقول من قصيدة (أمان هو الدّرب): (من المتقارب)

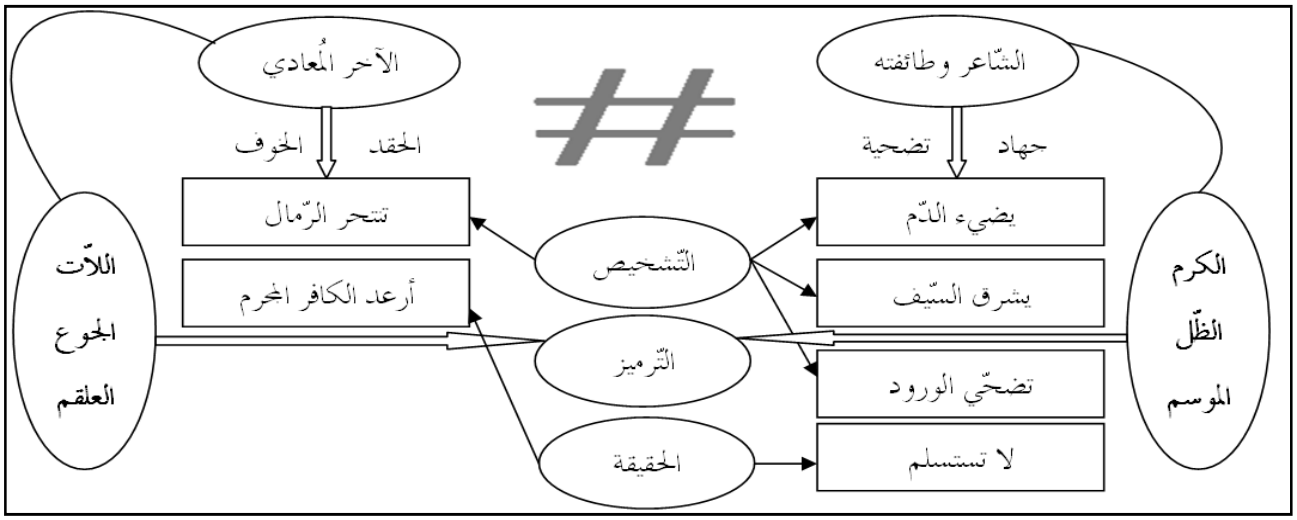
على جرح "قُمٍّ" يضيء الدّم * لنا الكرم والظّل والموسم / لنا الله .. فانتحري يا رمال *** لكِ "اللاّت" والجوع والعلقم! /**
لنا السّيف يشرق بُعْد جهادٍ * وإن أرعد الكافر المجرم! / على جرح "قُمٍّ" تضحّي الورود *** وهيهات هيهات تستسلم**[2]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص82.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص29.

تتبدّى الصّور التّشخيصيّة في هذه المقطوعة من خلال التّقابل بين محورين دلاليّين هما؛ ما للشّاعر وطائفته، وما للآخر (العدوّ)، ويتّخذ من الدّال المكاني الرّمزي مدينة (قُمّ) مجالاً مكانيًّا لبناء صوره الاستعاريّة التّشخيصيّة، ويستهلّ ذلك باستعارة تعكس انتفاضة ثوريّة، حيث جعل من الدّم الأحمر وهو دم الشّهادة والتّضحية مصباحًا، فكأنّه يضيء عتمة واقع إسلامي متخاذل، ثمّ يخاطب الآخر (المُعادي) رامزًا له بالرّمال، والمقصود هنا دول الخليج العربي الّتي تتربّع على مساحة صحراويّة شاسعة، وعلى وجه التّحديد دولة السّعوديّة وعدائها القديم المستحكم لدول فارس، وعلى وجه التّحديد (إيران)، فيطلب من الرّمال مستهزئًا بأن تنتحر، لأنّها لن تواكب هذه الثّورة الإسلاميّة، ويتقابل هنا رمزان دينيّان؛ الأوّل الرّمز المكاني (قُمّ) وهي مدينة مقدّسة عند الطّائفة الشّيعيّة، ورمز (اللاّت) وهو صنم جاهلي في إشارة إلى جاهليّة العصر الحاضر، ويُحرّك دال (السّيف) الجامد بجعله يشرق كبعد جهادي شبيهة الصّورة الأولى (إضاءة الدّم)، وهو ما يُعاب على شعر "الغماري" من تكرار مملّ، ويرمز لفتيان (قمّ) بالورود الّتي تُضحّي في سبيل قضيّتها، فالتّرميز قام بدور فاعل ضمن فضاء التّصوير التّشخيصي.



تستمدّ المقطوعة شعريّتها من المزاوجة بين عناصر التّصوير الثّلاثة (التّشخيص، والتّرميز، والحقيقة)، ذلك أنّ الاكتفاء بالتّرميز والتّشخيص فقط أحيانًا، يفقد الصّور شعريّتها المطلوبة، لذا وجود الحقيقة كمعادل موضوعي يشكّل إحدى أوجه شعريّة القصيدة لديهما.

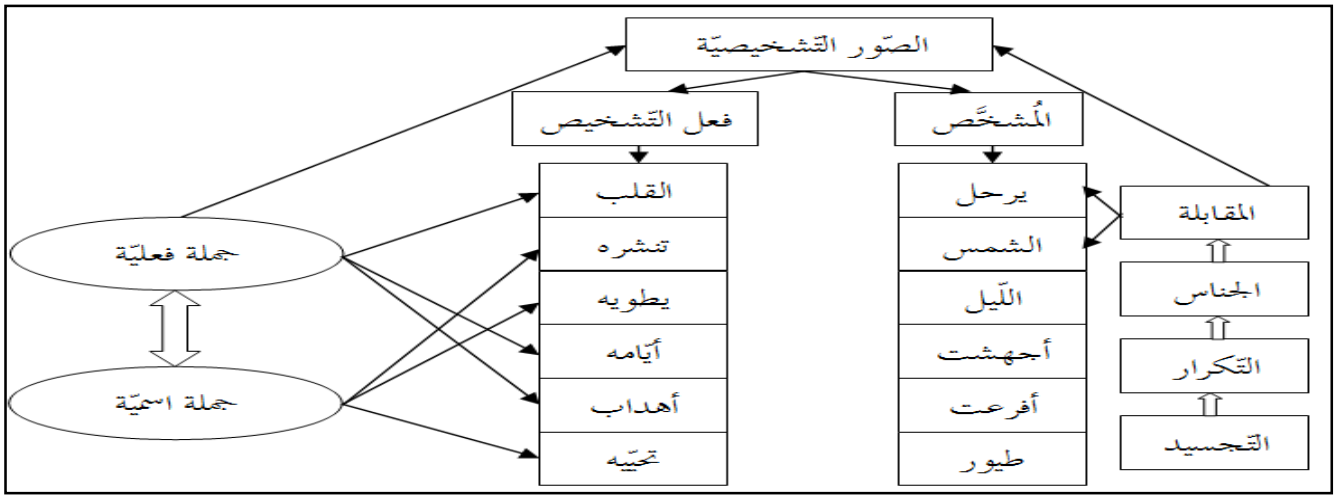
يقول من قصيدة (ليدع ... ناديه ...): (من البسيط)

ويلي .. ويرحل قلبي في مآسيه * الشّمس تنشره واللّيل يطويه / مسافر .. زاده أشلاء زفرته *** وباقة تتلاشى في أمانيه / ويلي .. وقد أجهشت أيّامه ألمًا * وأفرغت بالأسى أهداب واديه/لا شوق حاضره يندى فيسعده * وليس يورق بالآمال ماضيه/ ولا ربيع الهوى يخضلّ في غده * ولا طيور الضّحى تدنو .. تحيّيه/جفّت دواليه .. وامتدّ الضّياع بها* لم يبق إلاّ هشيم من دواليه/ أمواجك الزّرق يا ظلماء مثقله *** بألف أفعى عصوف في شواطيه**[1]

تستهلّ المقطوعة بتفجّع صارخ ينبئ بشعريّة بائسة يائسة عبر أنسنة وتشخيص لدوال حسيّة طبيعيّة، نظرًا

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص53-54.

لاشتمالها على خصائص من تلك الأفعال المنسوبة لها، فعبر المزاوجة بين الجمل الفعليّة والاسميّة تتبدّى الصّور التّشخيصيّة، الّتي تنتقل من السّكون إلى الحركة والعكس، تترجم توتّرًا في وجدان الشّاعر، فصورة قلبه وهو في رحلة دائمة بدت عبر جماليّة المقابلة (الشّمس تنشره # اللّيل يطويه)، فهو مسافر ليس له من زاد سوى بقايا آهاته الدّفينة وباقة آمال في ذبول مستمرّ، حيث قام التّجنيس النّاقص (أشلاء، تتلاشى) برسم الصّورة بفنيّة بالغة، لتقابلنا صورة أكثر عمقًا وفنيّة في البيت الثّالث حين صوّر الأيّام تجهش بكاءً، وما هو إلاّ وجيب قلب الشّاعر، صورة الدّموع المنهمرة تقابلها صورة أهداب الوادي الّذي يحتوي هذه الدّموع، وأهدابه الّتي تشبه فروع النّبت غذاؤها أحزان الشّاعر، هذه الصّور الكئيبة لا يخفّف من حدّتها شوق حاضره ولا آمال ماضيه ولا طيور الضّحى، حيث أنسنها الشّاعر عبر الأفعال (يندى، يورق، تدنو، تحيّيه)، ويستمرّ هذا النّسق الكئيب اليائس في الانبثاق عبر آليّة التّشخيص، فدوالي الكرمة جفّت وتربّع الضّياع عبرها وما بقي سوى الرّماد، ويقوم تكرار (دواليه) بترسيخ الدّلالة عبر هذه الصّورة الجزئيّة، لتطالعنا صورة متجدّدة في البيت الأخير، هي صورة الظّلام الّتي أنّثها الشّاعر كرمز للجاهليّة المعاصرة، ونسب لها اللّون الأزرق الّذي يتحوّل هنا من رمز للهدوء والسّلام والرّاحة إلى رمز للرّعب بنسبته للظُّلمة، هذه الأمواج وبصورة سُرياليّة تحمل ألف أفعى حاقدة في شواطئ غربة الشّاعر.



ويقول من قصيدة (أنت الحضور): (من الخفيف)

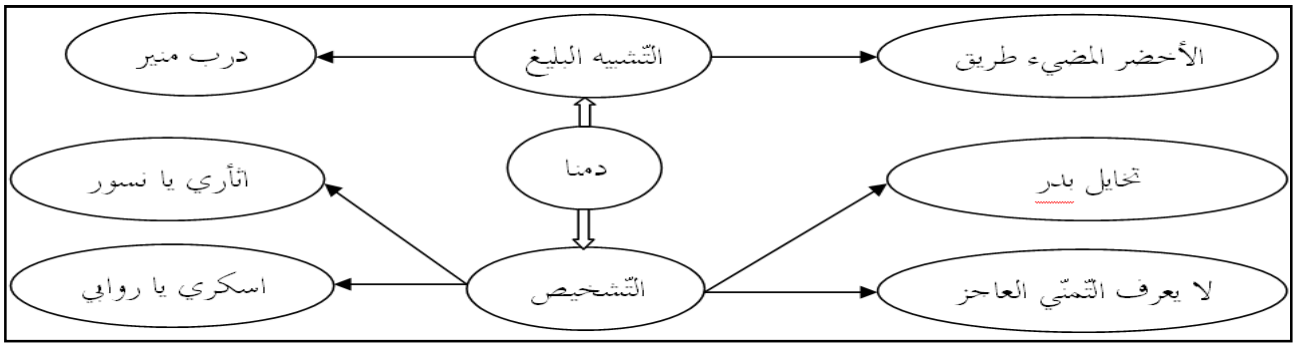
دمنا الأخضر المضيء طريق * ودم المؤمنين درب منير / في مسافاته تخايل بدري *** وغنّى حادي .. وماج حضور /**

دمنا الحرّ ليس يعرف (ليتا) * إن تغنّى بليته مأجور! / دمنا الحُرّ .. فاسكري يا روابي *** دمنا الحرّ فاثأري يا نسور**[1]

تتبئّر الصّورة الكليّة لهذه المقطوعة من بدايتها عبر دال (دمنا) الّذي يتكرّر عبر مساحاتها، يبرز في البيت الأوّل عبر التّشبيه البليغ (دمنا طريق) (دم المؤمنين درب منير)، وعبر خروجه عن طبيعته اللّونيّة والتّركيبيّة بتحوّله من الأحمر إلى الأخضر هو تحوّل رمزي من الجهاد إلى الشّهادة، ومن الانطفاء إلى الإضاءة في التّشبيهين، هو تحوّل من عبثيّة الموت إلى رساليّته الإسلاميّة، هذا الدّم الّذي يتخايل البدر عُجبًا عبر مسافات حضوره، ويغنّي الحادي

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص60.

ويموج الحضور لأنّه رمز الكرامة والانتصار، وتبدو الصّورة التّشخيصيّة جليّة في البيت الثّالث، فالدّم الحرّ كائن يعقل ويعرف لكنّ الصّورة نفت عنه فعل التّمنّي العاجز، فهو يتفوّق على السّاسة المأجورين في الانتصار لكرامته، وتتكرّر عبارة (دمنا الحرّ) في شطري البيت الأخير دون خبر، فالصّمت أحيانًا أبلغ من الإخبار، ويأمر الرّوابي بأن تسكر والنّسور بأن تثأر، وكأنّ انتصارات الدّم الحرّ ولّدت في نفس الشّاعر نشوةً وفرحًا، جعلته يحرّك الجمادات ويؤنسنها.



ويقول من قصيدة (وسل الأمير ..): (من مجزوء الكامل)

خيل الجهاد الوردُ يخطر في النّواصي واللّهب / يطوي الحدود صهيلها فتحا تفتّح بالعجب /
وتكاد تشربه الرّمال يكاد يقطر كالحبب / نغمٌ أجلُّ .. من الألى كانوا فأزهرت الكُثُب /
تتماوج الصّحراء في أيّامه الخضر القُشب / وترى على أيّامه أوراس يهزأ بالثُّوب[1]

يُطالعنا في بداية المقطوعة اقتران غريب بين دال (خيل الجهاد) وصورة تشخيصيّة (الوردُ يخطر في النّواصي واللّهب)، فالورد يرمز لجمال هذه الخيول وهي تتبختر وتخطر في الميدان، وبقوله في النّواصي واللّهب شبّه ناصية الخيل ولهب النّار بالورد لجمالهما، فكان الورد المُشخّص رمزًا للجمال، ويجعل –على سبيل المجاز بعلاقة جزئيّة– من صهيل الخيل جوادًا يطوي المسافات، والحدود على شكل فتح عجيب، هذا الفتح للحاجة إليه تكاد تشربه الرّمال العطشى، ويكاد يكون قطرًا نافعًا في صورة تشخيصيّة للرّمال وتجسيديّة للفتح، فالفتح مثل النّغمة الجليلة الّتي لم يجد الشّاعر لها سَمِيًّا في العظمة، وبه تزهر الكثبان الرّمليّة بعد أن سقى عطش رمالها، فنتيجة لذلك تمتلئ الصّحراء خضرة وتتماوج بها، ليبرز في الأخير رمز الأوراس في صورة مؤنسنة يسخر ممّا حلّ بالجزائر من أحداث دامية لأنّه انتصر عليها، للوهلة الأولى تبدو الصّور في المقطوعة متنافرة وغير متماسكة أو متّصلة، لكن لدى تحليل صورها ألفيناها كتلة صوريّة موحّدة، تتشابك بقوّة وبعلاقات منبثقة من بعضها البعض، حتّى اكتمال الصّورة بتشخيص الأوراس رمز الكفاح الحرّ، وإذا ما قمنا برسم الصّور الجزئيّة الدّقيقة تتكوّن لنا لوحة تشكيليّة تاريخيّة بديعة، وهذا ما تقوم به آليّة التّشخيص.

ويقول من قصيدة (حنانيكِ..): (من الطّويل)

أراعكِ يا بنت الصّباح غُروبُ * وجُنّت بأيدي الحادثاتِ خُطُوبُ**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص11.

وسَحَّتْ على وادي الأراك سحائبٌ * جَهامٌ .. بغير آلالِ ليس تصوبُ!!**
رأيتُ الدُّجى يغتالُ خطوَك ساهمًا * وحولَكِ شوكٌ غادرٌ .. ونُيوبُ!**
ولولا الهوى ما كنت أُجْهِشُ بالهوى * فتخضلّ بيدٌ .. أو يميدَ كَثيبُ!**[1]

تستهلّ القصيدة بمطلع يشبه مطالع المقدّمات الغزليّة في الشّعر العربي القديم، ذلك أنّ "الغماري" من جيل الشّعراء الّذي يحتفي بروح الشّعر العربي، بعيدًا عن الحداثة المناهضة للأصول العربيّة لهذا الشّعر، فيتساءل الشّاعر مخاطبًا رمزًا أنثويًّا (بنت الصّباح) الّتي قد تكون رمز الحريّة أو الثّورة أو الوطن أو الإسلاميّة، مستفهمًا عن سرّ خوفها، أهو غروب الأمنيات؟ أو سوداويّة الواقع؟ حيث مثّل له بصورة تجسيديّة (جُنّت خطوب)، وتظهر الصّور التّشخيصيّة بداية من البيت الثّاني، حين جعل من السّحاب يبكي حُزنًا ودموعه تسقي وادي الأراك، وهو رمز (العشق العذري) والّذي يتواتر في أشعار المُتصوّفة، ثمّ صورة الدُّجى المُؤنسنة مثل العدوّ يغتال خطى الحرّيّة والإسلاميّة بانسياب وخفّة، وينسب الغدر للشّوك الّذي يحمل بعضًا من خصائص الأذى، ويلخّص في الأخير دافع كلّ ذلك، وهو الهوى العذريّ الصُّوفي الّذي بسرّه تخضرّ الصّحاري وتتواثب الكثبان الرّمليّة، هذه الصّور تتنازعها ثيمتا اليأس والأمل، يأسٌ من واقع ظالم جاهلي، وأملٌ سرّه الهوى والعشق الإلهي، حيث عبّرت الصّور التّشخيصيّة عن هذا التّجاذب برموز صوفيّة مكثّفة.

ويقول من قصيدة (في دارة الهوى..!!): (من الطّويل)

تطهّر بنار الشّوق قبل وصالها * وخُض لهبًا لولاه ما أورق الطّلحُ!**
هي السّرحة العذراءُ في قلب عاشق * تضيء وما سرحٌ؟ وإن عظم السّرح!**
تغنّى بها المجنون في فورة الصّبا * فحنّت عذارى البيد واعشوشب السّفح!** [2]

وغير بعيد عن النّموذج السّابق نلفي الصّور التّشخيصيّة حاضرة في شعر "مصطفى الغماري" الصّوفي، فتتكرّر أغلب الصّور التّشخيصيّة بصياغات مختلفة، فنجد في البيت الأوّل صورة اللّهب، الّذي كان فاعلاً في نمو وإيراق طلح النّبات في دلالة رمزيّة لأهميّة الثّورة في التّغيير الإيجابي، حيث يشير قبل ذلك إلى وجوب طهارة القلب وسلامة النيّة في هذه المعركة، بل يجب خوضها عن إيمان واقتناع، وكذا الصّورة التّشخيصيّة الثّانية للسّرحة الّتي تضيء في قلب المؤمن العاشق لهذا الدّرب، والصّورة الأخيرة تكشف تعالق الحبّ العذري بالعشق الصّوفي، فبالحبّ تحنّ الصّحاري وتخضرّ السّفوح، هذه المعاني التّشخيصيّة نجدها حاضرة في نماذج كثيرة من شعر "الغماري" فترد كثيرًا في شعره الصّوفي.

3ـ الصّورة المجازيّة:

بالإضافة إلى الصّورتين السّابقتين نجد الصّورة المجازيّة الّتي تجعل من الدّلالات الشّعريّة قادرة على التّأثير

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص23-24.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص118.

لكونها تعرضها بفنيّة وإبداعيّة بعيدًا عن مباشرة الحقائق وواقعيّتها. فما هي العلاقات المجازيّة الّتي شكّلت حضورًا بارزًا في صور الشّاعرين؟ وما الرّموز والثّيمات الّتي ارتبطت بها وترجمتها هذه العلاقات؟ وكيف تجلّت مقدرة الشّاعرين الفنيّة في التّصوير المجازي للعلاقات المتداخلة والمعقّدة؟

نجد الشّاعرين استعانا في تشكيل صورهما بكلّ الأشكال البلاغيّة لشخصنة المعنوي وأنسنة الجماد، فيستثمران المجاز الّذي «**يسند فيه الفعل، أو ما في معناه إلى غير ما هو له، لعلاقة مع قرينة، تمنع إيراد المعنى الحقيقي**»[1]، فالمجاز العقلي «**من أبرز الأساليب المعبّرة عن التشخيص، وهو سحر فنّي تتحوّل الجمادات بمقتضاه أشخاصًا تتكلّم وتتحرّك، فتبعث الحيويّة في المشاهد، حيث تسند إليها أدوار التّمثيل، ويعقد إليها بالبطولات في مقام التخييل**»[2]، ويتواتر في شعر "محمّد ناصر" بشكل لافت بعد الصّورتين الأوّليّتين، ونجده في شعره يرتبط كثيرًا بحوار الشّاعر مع الرموز المكانيّة والتّاريخيّة، من ذلك قوله في قصيدة (وصيّة شهيد): (من البسيط)

إلى فلسطين نزحف كي نطهّرها * من اليهود ونُرجع حقّ ما اغتصبوا**

أيد منجّسة عاثت بحرمتها * وقد تنزّل فيها الوحيُ والكتبُ**

فهل تنام عيون واليهود لهم * على التّآمر عينٌ ما لها تعبُ**[3]

في البيت الأوّل نجد فلسطين وردت كتعبير مجازي لعلاقة المكانيّة، فالشّاعر يقصد تطهير أرضها ونصرة شعبها، لكنّه بدلاً من ذلك أورد مفردة فلسطين، ونسب لها هذه الأفعال، فهي أيقونة ورمز للأمّة الجريحة المستباحة، كما نجد في البيت الثّاني المجاز بعلاقة الجزء من الكلّ، نسب الشّاعر الرّجس والنّجاسة لأيد اليهود بينما أفعالهم تنسب لشخصهم، لكنّه ذكر مفردة الأيد لأنّها الأقوى في التّعبير، خاصّة عندما أسند لها صفة النجاسة، وهي صفة معنويّة ملتصقة باليهود، بينما تمّت إلحاقها باليد لتقريب المعنى وتوصيفه في ذهن المتلقّي، كما نسب النّوم في البيت الثّالث للعيون، فالنّوم الّذي يقصده الشّاعر نوم الضّمائر والهمّة، كما نجد علاقة الجزء بالكلّ حينما قال (واليهود لهم عين على التّآمر)، فنسب التّآمر للعين للدّلالة على قوّة اطّلاعهم وتحكّمهم في مصير هذه الأمّة.

ومن نماذج المجاز الّتي ارتبطت بالرّموز الزّمانيّة التّاريخيّة ما ورد في قصيدة (انتصار وانكسار): (من المتقارب)

نفمبرُ! يا جذوة الحقّ يا مشرق النّور والانتصارْ / نفمبرُ! يا يقظة المسلمين ويا رحمة الله بعد انتظارْ / نفمبرُ! يا من طلعت على الأرض، واللّيل فيها طلوع النّهار / نفمبرُ! يا قاهر الظّلم، يا صيحة الحرّ في كلّ دار / تعود إلينا بذكرى انتصار وفي القلب ثأر تفجّر نار / تعود إلينا بذكرى انتصار وفي الشّرق لطّخنا ألف عار / أيرضيك أن ننحني لليهود فيُلبسنا الدّهرُ ذلّ الإسار[4]

يسند الشّاعر لشهر نوفمبر أفعالاً وأوصافًا على سبيل المجاز بعلاقة زمانيّة، فكلّ هذه الصّفات والأفعال إنّما

---

[1] فضل حسن عبّاس، **البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)**، دار الفرقان للنشر والتّوزيع، الأردن، ط11: 2007م، ص143، 134.

[2] محمّد الهادي الطّرابلسي، **تحاليل أسلوبيّة**، دار الجنوب للنشر، تونس، ط: 1992م، ص133.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص56.

[4] نفسه، ص86.

هي تنسب للأشخاص والأحداث المرتبطة بهذا الشّهر، فهو شهر لا يختلف عن غيره من الشّهور، إلاّ بكونه مسرحًا ومعلمًا لثورة عظيمة قام بها الشعب الجزائري في سبيل حرّيته، فالشّاعر يخاطب نوفمبر كرمز تاريخي، يمجّده بقوله (يا جذوة الحقّ، مشرق النور والانتصار، يقظة المسلمين، رحمة الله، قاهر الظّلم، صيحة الحرّ)، ثمّ يسبغ عليه أفعالا إنسانيّة (يا من طلعت)، لينتقل بعد ذلك إلى شكواه بمناسبة ذكراه، يشكوه نوم المسلمين عن ثأرهم، في الشّرق وفي فلسطين حيث أذلّ اليهودُ أمّةَ الإسلام، كلّ هذه الصّور المجازيّة الجزئيّة أسهمت في نقل تجربة الشّاعر الشّعوريّة بفخره وألمه وحسرته، لقد جعلت الأحداث التّاريخيّة من شهر نوفمبر المعنوي معلمًا للثّورة والرّفض، ليرتفع هذا الشيء المعنوي إلى الطّبيعة البشريّة الفاعلة لا المفعول بها، ولعلّ ما أسبغه الشّاعر من مآثر وأوصاف على شهر نوفمبر هو إسقاط لما يرتجيه في داخله من حدوث وتحقّق لهذه الأوصاف والأفعال.

ومن بديع المجاز ما ورد في قصيدة (لا يهمّ من تكون..؟!): (من مجزوء الرّجز)

والقمّة الصلعاء في ترهل مشين.. / قد باعت الضّمير للدّولار... / للمرّة السبعين / القمّة الحِرباء يا مُقيِّدي السّجين / تجنّد العيون/ هي الّتي تنشّر الشّراع / وتخرق السّفين / هي الّتي يا قدسي الحزين / توظّف القرآن في اللّقاء والوداع... ولا تراه غير زينة للبهو / والصّالون / القمّة العصماء يا مُشرّدي الطّعين / مشغولة منهوكة في اللّيل والنّهار / تدبّج "البيان" وتصنع "القرار" / لنقبل "الخروج" و"الفرار" / القمّة الشمّاء يا مجاهدي المطحون / نهارها صحون وليلها مجون[1]

تقوم الأسطر الشعريّة السّابقة على مفردة (القمّة) الّتي تشكّل بؤرة تتمحور حولها كلّ الأسطر، وتقيم معها علاقات متباينة، ولّما كان توظيف مصطلح (القمّة) توظيفًا مجازيًّا ألقى ذلك بظلاله على كلّ الأسطر، الّتي بنت معها علاقات انزياحيّة مفارقة للحقيقة الواقعة وساخرة منها ومتضادّة معها، ونبدأ ذلك بانزياح تركيب المصاحبات المعجميّة لمفردة القمّة (القمّة الصلعاء، القمّة الحرباء، القمّة العصماء، القمّة الشمّاء) ففي الموضعين الأوّلين وردت كوصف حقيقي بتشبيه بليغ، بأن نسب إليها الجدب والفقر في صنع القرار، وبأن جعلها مثل الحرباء في النّفاق والتّلوّن، ثمّ لينتقل انزياح المصاحبات المعجميّة إلى المفارقة السّاخرة، فهي قمّة عصماء بتدبيجها الخطب المنمّقة وشمّاء بتظاهرها بالمنعة والغيرة، ثمّ ينسب للقمّة أفعال حكّام العرب، الّذين باعوا ضمائرهم وأوطانهم ودمّروها، فالقمّة تتمسّح بمظاهر الدّين للمخادعة والتّزييف، فجلّ بطولاتها تدبيج البيانات وعقد اللّقاءات والقِمم وصنع قرار انهزامها، فليس همّ حكّام العرب أوطانهم ونهضتها، وإنّما همّهم بطونهم وشهواتهم الماجنة، كلّ هذه الصّور الحقيقيّة تنتسب للقمّة بعلاقة مجازيّة قائمة على المحلّيّة، فالقمّة هي محلّ اجتماع الحكّام العرب، ونسب هذه الحقائق للقمّة فيه لفتة فنيّة، ذلك أنّه يلوّن الأسطر بلون السخريّة والهزء، فتحوّلت هذه القمّة من مكان وحدث سياسي إلى فاعل يتخفّى ورائه الحكّام العرب بأفعالهم، الّتي عرّاها الشّاعر ضمن هذه الأسطر مختصرًا مأساة هذه الأمّة.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص213-214.

كما يقول من قصيدة (يا نخلتي بالرّافدين تمدّدي!...): (من الكامل)

هُبّي شوارع أمّتي رعدًا وطوفانًا على تلك العروش الخاويه/واستصرخي "بدرًا" و"حطّينًا"، فما "الأحزاب" عند لقاء "أحمد" باقيه/ فالنّصر يشرق من دماء الصّاعدين إلى السّماء سحائبًا مُتتاليه[1]

يخاطب الشّاعر شوارع الأمّة بأن تهبّ رعدًا وطوفانًا على عروش الطّغاة الخاوية من كلّ تدبير ورشد، فهو حينما يخاطب الشّوارع إنّما هي جماد لا يعقل، ينشد من مخاطبتها مخاطبة الشّعوب لتملأ هذه الشّوارع ثورة ورفضًا يطيح بالعروش، الّتي تكتم أنفاس هذه الأمّة منذ عقود، فتوظيف الشّارع جاء توظيفًا مجازيًّا بعلاقة المحليّة، كما ينشد هذه الشّوارع ومن ورائها الشّعوب أن تتمثّل جهاد بدر وحطّين والأحزاب، هذه الغزوات الّتي تظلّ وصمة شرف في جبين هذه الأمّة، ويشير في السطر الأخير بعلاقة مجازيّة سببيّة إلى أنّ طريق النصر واحد، وهو الجهاد الّذي ينتج عنه شهادة دليلها الدّماء الطّاهرة، فنجد أنّ الشّاعر ذكر النّتيجة وأضمر المُسبّب، وهو الجهاد في علاقة مجازيّة مبدعة.

ويقول في قصيدة (تحيّة إكبار "لمنار" الحميز): (من الخفيف)

يا منار الحميز حزت الفخارا * دمت بالفتية الهداة منارا/ سُدت دينًا، وحُزت علمًا وفضلاً *** وضممتَ الشّباب ثمّ خيارا/ دمت بيتا يشِعُّ نورًا وتقوى *** ومنارًا للعلم يهدي الحيارى/ في حمى الله تنشئ الجيل فجرًا *** أحمديَّ السَّنا ينيرُ الدّيارا**[2]

يؤنسن الشّاعر في أبياته مركّب المنار وهو مؤسّسة تعليميّة، فيتوجّه إليه بالخطاب ويسبغ عليها المديح، وينسب له أفعالا تصدر عن الإنسان، معتمدًا على المجاز ذي العلاقة المحليّة، فهو حينما يخاطب المركّب ويمدحه إنّما يتوجّه بالخطاب للقائمين عليه، ويمدحهم لأفعالهم الحسنى بواسطة هذه المؤسّسة العلميّة، فيصفه بأنّه حاز المفاخر بنوعيّة تعليمه وبالطّلبة المنتمين إليه، كما ينسب إليه أفعالا بأن جعله يسود ويحوز الدّين والعلم والفضل، كما ينسب إليه إنشاء الجيل المحمّدي المستقيم، ولا وجود لعلاقة مشابهة بين المركّب وبين هذه الأفعال والصّفات، إنّما ربط بينهما الشّاعر بوساطة المجاز، ويستعين بالتشبيه بين ثنايا الأبيات عندما يشبّهه بالبيت الّذي يضيء هدى، وبالمنارة الّتي تهدي التّائهين في لجج البحار، ما كثّف الدلالة الّتي يرودها الشّاعر وذلك باجتماع المجاز بالتّشبيه.

ويقول في قصيدة (ذكرك، البلسم الشّافي): (من البسيط)

يا رحمة الله حُلّي عند وادينا * وعانقي البشر زهرًا في روابينا/ ونعمة الدّين تاج فوق مَفرقنا *** لنرفع الهام إعزازًا وتمكينا/ لا يعرف الظّلم دارًا في محلّتنا *** وليس نقبل جبّارًا يُعادينا/ ومن يُرد سفهًا في ظلّ واحتنا *** رميناه، مثل النّوى، فالتّمر يكفينا/ ومن يرد سكنًا في فيء واحتنا *** يلاقه الودّ أعنابا وزيتونا**[3]

يحوي كلّ بيت من هذه المقطوعة مجازًا بعلاقات مختلفة، فيناجي في البيت الأوّل رحمة الله، ويرجوها لتحلّ

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص265.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص413.

[3] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص42، 43.

عند وادي ميزاب فقد أعيته الفتن والأهوال، في هذه العبارة نلفي مجازًا بعلاقة الجزئيّة والمحلّيّة، فالرّحمة حين تحلّ بهذا الوادي إنّما تحلّ على قراه ومناطقه، وبين شعبه المتناحر المنقسم بين فئتين، لكنّ الشّاعر خصّصها للوادي لكونه رمز وحدة ساكنيه، وهو ما يجمعهم حاضرًا وماضيًا، وفي البيت الثّاني يجعل نعمة الدّين تاجًا فوق مفرق ساكني الوادي وفي هذا لمحة جماليّة بديعة؛ فإذا كان المفرق في الرّأس هو موضع تشعّب وتفرّق الشعر إلى سبيلين متعاكسين، فالشّاعر يلمّح به إلى الفرقة والتّناحر بين ساكني هذا الوادي، وأيضا في ذلك مجاز حين جعل تاج الدّين فوق المفرق، وهو جزء من الرّأس، فآثر ذكر الجزء وهو المفرق للإشارة إلى التّفرّق الّذي يسود الوادي، وينسب الإعزاز والتّمكين إلى هامة الرّأس، وهي موضع يرمز في التّراث الأدبي إلى الكرامة والعزّة، وهي جزء صغير جدًّا من الجسد، فكان أن انتسبت إليه الفضائل دون سائر الجسد في علاقة مجازيّة جزئيّة، وفي البيت الثّالث أنسن الظّلم بنسبة المعرفة إليه، وبعلاقة مجازيّة محليّة جعله لا يعرف دارًا في محلّة وادي ميزاب، فالظّلم عندما لا يعرف طريقه إلى دار في محلّة، فحريّ به أن لا يعرف طريقه إلى بقيّة الدّور وإلى ساكني هذه الدّور، ثمّ يقوم في البيت الرّابع بلهجة تهديديّة بتحذير من يريد الإفساد، ولو في ظلّ واحة الوادي سيُنفى ويُنبذ مثل نواة التّمر، وهو بيت يلخّص عدّة دلالات مُضمرة من بينها التّحذير من الإفساد، والتّعبير عن سماحة قومه، فهم يأخذون حلاوة التّمر وينبذون النّوى، أي يصادقون من يتصالح معهم وينبذون من لا يضيف إليهم، ويحوي البيت الأخير مجازين؛ أوّلهما مجازًا جزئيّا بنسبة السّكن في فيء الواحة بدل الواحة كلّها للتدليل على كرمهم، ومجازًا محليًّا حين نسب الودّ والكرم للعنب والزّيتون.

وكذلك في شعر "الغماري" يأتي المجاز ضمن علاقات مختلفة لكنّه في شعر "محمّد ناصر" أكثر تنوّعًا، بينما يرد عند "الغماري" غالبًا ضمن علاقة المكانيّة تليها علاقة الجزء بالكلّ ثم العلاقة السببيّة.

يقول من قصيدة (لبنان الرّافض): (من البسيط)

عار الجزيرة محسوب على قيمي * وترفض الشّمس ما يأتون والسّور**

تفجّري يا ذُرى البطحاء ملحمة * على الزّناة .. وإن حجّوا أو اعتمروا**

تفجّري يا رمال القهر .. رافضة * فليس يورق إلاّ بالدّم الظّفر**

تفجّري يا دروب النّار .. ثائرة * أليس في دمنا قحطان أو مضر..**

يد التّآمر يا أوطان تصلبنا * تجوبنا .. تتحدّى الرّفض .. تستتر**[1]

ينتسب العار في صورة مجازيّة قائمة على علاقة المكانيّة إلى "الجزيرة" كدال مكاني يتكرّر في شعر "الغماري" يرمز لحكومات شبه الجزيرة العربيّة، فهي حكومات رمز للعار وتدنّي القيم، فأفعالهم ترفضها المكوّن الجامد (الشّمس)، كرمز للحرّية والدّيمقراطيّة وسور القرآن كرمز ديني عقائدي، ثمّ يخاطب الشّاعر دوال مكانيّة مختلفة، ويأمرها بعلاقة مجازيّة محلّية أن تتفجّر ثورة ورفضًا، فحين يطلب من ذُرى البطحاء، وهي أصغر مكوّن

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص13، 19.

جمادي مرئي بأن تتفجّر ملحمة على الزّناة، فحريّ بساكنيها الجهاد ضدّ الفاسقين على الرّغم من ادّعائهم الطّهر والاستقامة، ثمّ ينتقل إلى مخاطبة مكوّن جمادي أوسع وهو الرّمال، الّتي تنزاح بعلاقة المصاحب المعجمي (رمال القهر) فالقهر المنسوب للرّمال إنّما هو قهر شعوبها، الّتي يأمرها الشّاعر بالرّفض، لأنّ النّصر لا يأتي بدون تضحية ودماء، وكذلك (دروب النّار) وهي انزياح مصاحب معجمي يرمز إلى سبيل الثّورة يأمرها بأن تثور، وفي عبارة (في دمنا قحطان أو مضر) صورة مجازيّة بعلاقة المحليّة، فقحطان ومضر هي رموز للعروبة والفحولة الّتي تأبى الضّيم، هي رموز في وجدان المتكلّم تمّ نسبتها لدمه بعلاقة مجازيّة محليّة وسببيّة، ذلك أنّ الأنفة تُنسب للدّماء فيُقال دم حارّ كناية عن العزّة، وتنتقل الصّورة المجازيّة إلى علاقة الجزئيّة في البيت الأخير، فيتمّ نسبة التّآمر إلى يد المتآمرين لأنّهم بها يصافحون العدوّ ويوقّعون الاتّفاقيّات المُذلّة، هذه الأيدي تجوب أوطان العروبة تتحدّى الثّورات وتختبئ خلف القوميّات والشّعارات الزّائفة، ويمكن تلخيص البناء اللّغوي الفنّي لهذه المقطوعة كالآتي:

1ـ مجاز (جملة اسميّة: مبتدأ + خبر) / صورة تشخيصيّة (جملة فعليّة: فعل مضارع + فاعل + مفعول به).

2ـ مجاز (جملة فعليّة: فعل أمر + جملة نداء + تمييز) / جملة شرطيّة (أداة شرط + فعل الشّرط).

3ـ مجاز (جملة فعليّة: فعل أمر + جملة نداء +تمييز) / جملة منفيّة (أداة النّفي+فعل)+استثناء (أداة استثناء+شبه جملة+فاعل مؤخّر).

4ـ مجاز (جملة فعليّة: فعل أمر + جملة نداء +تمييز) / جملة استفهاميّة تعجّبيّة (أداة الاستفهام + جملة اسميّة).

5ـ مجاز (جملة اسميّة: مبتدأ + جملة نداء +فعل) / جملة معطوفة (فعل، فعل + مفعول به، فعل).

فالصّور المجازيّة هنا تبدأ بالثّبات ثمّ تنتقل إلى الحركيّة على مدى الأبيات الثّلاث الوُسطى، لتعود إلى الثّبات في الأخير، ليعكس حركيّة الشّعور وثباته في داخل الشّاعر، وهي صور تستند إلى أساليب فنّية عمّقت من حضورها.

ويقول من قصيدة (أمان هو الدّرب): (من المتقارب)

ولا عجب حين تكفر "سينا"! * ويرفض سوق المزادات "نيل"!**

لقد أوغلوا في الضّلال .. فكانوا * كأوهامهم .. ثورة من طبول!**

يلملمها في المجالس غدر * ويلهو بها في الكراسي دخيل!**

أما آن أن تثأري يا دروبي * فكم طال باسم "العروبات" قيل!!**[1]

في هذا النّموذج كذلك تأتي الصّورة المجازيّة بعلاقة المكانيّة وهو ما يتواتر في شعريّة "الغماري" مقارنة بشعر "محمّد ناصر"، فـــ "الغماري" يحتفي بالرّموز المكانيّة، ينسب إليها أفعالاً يخاطبها، ويحاورها، ويلومها، ويمدحها، وذلك بواسطة المجاز تلك الآليّة الّتي تمدّه بفضاء درامي ورمزي ودلالي أكبر، فينسب في البيت الأوّل

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص31-32.

أفعالاً بشريّة لمكانين لهما مكانتهما الرّمزيّة التّاريخيّة في الذّاكرة العربيّة، وهما؛ "صحراء سيناء" المتاخمة لحدود فلسطين، والّتي تحمل إرثا تاريخيًّا بداية من عصر سيّدنا موسى عليه السّلام وصولاً لعصرنا الحاضر (2020م)، والحروب المستمرّة الّتي تقع فيها، ورمز (نهر النّيل) الّذي يحمل دلالة العطاء والخير لـــ(مصر) وهو رمز طبيعي وجودي لها، فينسب لهما فعلين متناقضين تمامًا هما؛ الكفر والرّفض، وهو بذلك ينسبهما إلى أحداث تاريخيّة وجماعات تنتسب لهذين الرّمزين، لذا اعتمد أسلوب التّعمية الرّمزيّة لأنّ الموضوع سياسيّ حسّاس، ثمّ يصف أفعال هؤلاء المنتسبين لرمز (سيناء) باستفحال الضّلال فيهم، ويعتمد التّشبيه المرسل (كانوا كأوهامهم ثورة من طبول)، فنسب الثّورة في هذه العبارة الشعريّة للطّبول على سبيل المفارقة السّاخرة، هذه الطّبول هي رمز لتفاهتهم، وتنتقل الصّورة إلى فضاءات مكانيّة ذات دلالة سياسيّة، وهي (المجالس، والكراسي) بعلاقة المحلّيّة، وبصور تجسيديّة يتأنسن الغدر، وبالتّرميز تتمّ الإشارة إلى دور الآخر الغربيّ في صياغة آلة دمار العالم العربي الإسلامي، لتعود صورة المجاز المكانيّة بمخاطبته الدّروب ومطالبتها بالثّأر، كما رأينا في النّموذج السّابق الّذي يؤكّد رأينا حول ظاهرة تكرار المعاني والصّيغ في شعر "الغماري".

ويقول من قصيدة (غنّيت في أعراسك): (من السّريع)

بملاحم (الأفغان) صاهلة * فرسًا تريغ الماء ... في الجمر/ غدها وإن سكرت خناجرهم *** منها ربيع فواصل خضر/ غدها، وإن جنّت معاولهم *** فجذوره أقوى من الغدر/ يا قاتل الأضواء، مئذنتي *** أمد على أبعادها فجري/ يا راية الأفغان شامخة *** لا تركعي للغيهب المرّ**[1]

يمثّل هذا النّموذج صورة مختلفة من حضور الصّور المجازيّة؛ بابتعادها عن علاقة المكانيّة، ففي البيت الأوّل تمّ إغفال ذكر المجاهدين صانعي ملاحم (أفغانستان)، ونسبة الصّهيل للملاحم كمكوّن معنوي يرتبط بالمجاهدين بعلاقة السّببيّة، صورة ظهرت عبر صورة تشخيصيّة للفرس وهي تسكب الماء في الجمر الّتي بدورها ترتبط بعلاقة مجازيّة بالمجاهدين، هي علاقة التّملّك والرّكوب فالفرس بجهادها تطفئ نيران العدوان الرّوسي، وتقابلنا صورتان مجازيّتان متطابقتان في البيتين الثّاني والثّالث، بنسبة السّكر والجنون لخناجر الغدر ومعاول الهدم الّتي يملكها العدوّ، حيث تتقابل الصّورتان بشكل عمودي في الشّطر الأوّل بالاعتماد على الأسلوب الشّرطي التّوكيدي، جسّدتا حالة الإيمان الرّاسخ في روح الشّاعر على الرّغم من المآسي والخيبات، ويتحوّل الخطاب في الشّطر الثّاني من الخبر إلى الإنشاء بالاعتماد على أسلوب النّداء؛ فينادي متناقضين هما (قاتل الأضواء # راية الأفغان)، وتظهر الصّور المجازيّة في البيتين بنسبة أمل النّصر والحرّيّة إلى المئذنة بعلاقة سببيّة، ذلك أنّ المئذنة هي مبتدأ التّغيير في المجتمع المسلم، والصّورة الثّانية بنسبة الشّموخ لراية الجهاد، فهي رمز الجهاد والفتوحات الإسلاميّة، يرجوها الشّاعر أن تظلّ نقيّة ولا تتخاذل وتفشل، فسجّلت الصّور المجازيّة هنا مستوى فنيًّا متقدّما بتنوّع علاقاتها وتعالقها بالرّموز

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص10-11.

العميقة.

ويقول من مطوّلة (براءة): (من الخفيف)

أيّها (المغربون) تلك بلادي * تتحدّى الأعداء بالكبرياء/ بدمٍ ما يزال غضًّا طريًّا *** عَبِقًا جرحه كما الأنداء/**
لا تناموا فليلكم ساهرٌ الإثــ * مِ وليلُ البيضاء ساجي الجواء**[1]

الصّورة المجازيّة الواردة في البيت الأوّل ضمن هذا النّموذج تتواتر كثيرًا في شعر "الغماري" بنسبة التّحدّي والكبرياء لبلاده، واللّذان ينتسبان في الأصل إلى شعبها، فيخاطب المتشبّثين بالغرب أنّ محاولاتهم فاشلة في تغريب هذه البلاد، فتاريخها يشهد بثوراتها المجيدة، كما ترد صورة الدّم الّذي يصبغ عليه أوصاف (غضّ، طريّ، عبق) فهو ليس دمًا عاديًّا، بل هو دم الشّهادة والكرامة، هذه الصّفات إنّما تنتسب للشّهداء، والدّم هو جزء من عمليّة الاستشهاد، لذا كانت علاقة المجاز هنا علاقة الجزء بالكلّ، وتتبدّى الصّورة المجازيّة في البيت الأخير عبر المقابلة بين نقيضين (ليلكم ساهر الإثم # ليل البيضاء ساجي الجواء)، فانتسب الإثم للّيل مجازًا بعلاقة زمانيّة، ذلك أنّ اللّيل يرتبط أحيانًا بفعل الرّذيلة والإرهاب، لكنّ هذا الارتباط يقابله ارتباطه في الصّورة المقابلة بالطّهر والنّقاء، فهو رمز التّأمّل والتّعبّد والعبادة.

ويقول من مطوّلة (الهجرتان): (من الكامل)

زرعت قريش في البطاح عيونها * ولرُبَّ عين حدّقت عمْياءُ/ ماذا انتفاعك بالجفون إذا طغى *** رمدٌ وحالت دونك الأشياءُ/**
أعمى أخو الأحقاد في أحقاده * وإن استعارت عينه .. الزّرقاءُ..؟**[2]

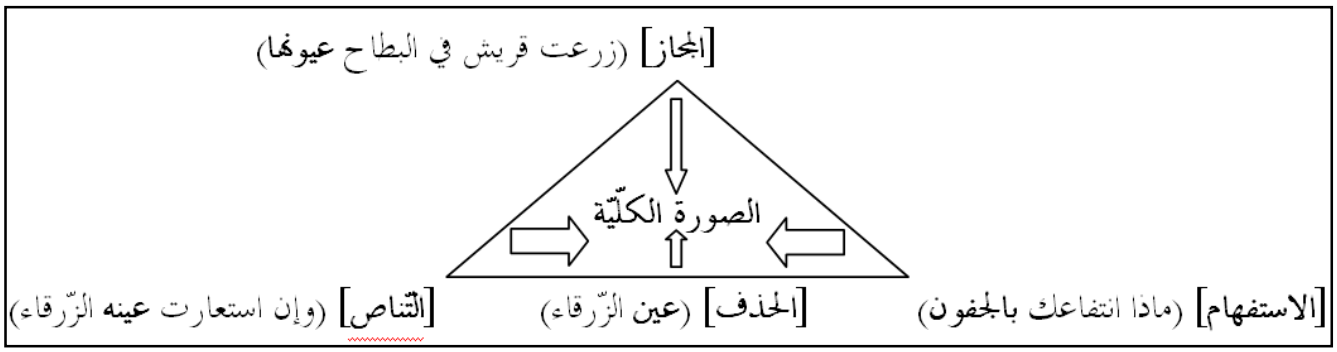
تمثّل العين الباصرة في هذه المقطوعة بؤرة الصّورة الكلّيّة فالفعل التّصويري يتكثّف بواسطتها، وفعل الحكي الّذي تقوم به المقطوعة يستند إلى الصّور المجازيّة القائمة على علاقة الجزء بالكلّ، فلكي يعبّر عن صورة التّجسّس الّذي قامت به قريش عن محمّد –صلّى الله عليه وسلّم– والمؤمنين به، رسم المشهد بعلاقة المجاز، فبدل أن يقول أرسلت جواسيسًا أو زرعتهم، ألصق ذلك بالعيون، فهي مصدر الاستخبار الأوّل والأهمّ، لكنّه يهوّن ويفنّد قدرة هذه العيون في الشّطر الثّاني (ولرُبَّ عين حدّقت عمْياءُ) للتّأكيد على عبثيّة العمليّة، ليتخلّل المشهد السّردي استفهام فيه ضرب من السُّخريّة، فيتساءل عن جدوى الجفون، إذا كانت العين مُصابة برمد يمنع عنها الرّؤية، كناية عن فعل الأوهام والأمراض الفكريّة، الّتي هي أشبه بمرض الرّمد في حجب الحقائق، ففي هذه الصّورة الاستفهاميّة تحوّلت صورة المجاز –بشكل خفيّ– من علاقة العين بالجسد إلى علاقة العين بالعقل والقلب، ويختم الصّورة الكلّيّة بمسلّمة أشبه بالحكمة بتناصّ تراثي؛ فالنّفس الّتي يسكنها الحقد عمياء القلب والنّظر حتّى لو أشبه قوّة بصرها بصر زرقاء اليمامة، الّتي يُضرب بها المثل في قدرة الإبصار، ونلحظ هنا وقوع حذف لمفردة عين المصاحبة المعجميّة لمفردة الزّرقاء، فالأصل قوله (وإن استعارت عينه عيون زرقاء اليمامة)، وقد يكون الحذف

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص29.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **الهجرتان**، ص13.

لسببين؛ إمّا لرغبة الشّاعر في خلق فضاء غامض تزدهر فيه العمليّة التأويليّة، وإمّا أنّ الحذف استوجبه النّظام العروضي للقصيدة الّذي منع من إضافة المفردة.



ويقول من قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف)

بعض آفات دهرنا صنعُ أيدٍ * يهم وبَسَلٌ ما يصنع المُبلِسُونا/ من يديهم أوجاعُ أُمّتي القُصـــ *** وى وآلامها الّتي يزرعونا/**

من يديهم –سقراط جُرِّع كأسًا– * ألفُ كأسٍ يشقى بها الهائمونا**

عطشٌ في النّفوس نُسقى به دهـــ * رًا كأنّا في تيهنا "العابرونا"**[1]

إذا كانت (العين) في النّموذج السّابق بؤرة العمل التّصويري، فهي هنا عضو إنساني لا يقلّ أهميّة عنها، وهي (الأيدي) فالعين آلة استقبال من الخارج إلى الدّاخل، بينما اليد هي آلة إخراج من الدّاخل إلى الخارج، لكنّهما في كلا النّموذجين عضوان سلبيّان، فينسب الشّاعر بعض آفات الدّهر لأيدي المفسدين على سبيلي المجاز والمبالغة الماكرة؛ فعبارة (بعض آفات دهرنا) تحوي نقيضين، فيوحي لفظ (بعض) بعلميّة وموضوعيّة الحكم الشّعري، بينما يفنّد لفظ (دهرنا) ذلك، وهو الّذي ينفتح على اتّساع وشمول لانهائي، وينمّق الصّورة المجازيّة في البيت الأوّل التّجنيس النّاقص بين المبتدأ (بسلٌ) والفاعل (المُبْلِسُونا)، كما ينسب إليها في انحياز ظاهر أوجاع أمته الكبرى وآلامها الّتي تزرعها أيديهم، فلم يذكر الأيدي هنا في عبارة (آلامها الّتي يزرعونا) لبديهيّة الدّلالة، لكون اليد هي العضو المستعمل في فعل الزّراعة، وتقترب الصّورة المجازيّة في البيت الثّالث من حقيقتها، لو كانت عبارة (سقراط جُرّع كأسًا) عبارة حقيقيّة، لكنّها جملة رمزيّة تمثّل اتّجاهًا خفيًّا يُعرّض به الشّاعر، وهو تهجّم طائفة من الأصوليّين على الفلسفة والفلاسفة وغمط فضلهم في العلوم الدنيويّة والدّينيّة، وتكتمل الصّور المجازيّة بصورة تجسيديّة للعطش، الّذي يتحوّل بصورة مفارقة إلى ماء يسقي الهائمين، لتُختتم بصورة تشبيهيّة مرسلة (كأنّا في تيهنا العابرونا) الّتي جاءت على شكل حكمة أو توقيع فنّي توحي ببوح مُتعب ويائس.

4ـ الصّورة الكنائيّة:

تُعدّ الكناية إحدى وسائل تشكيل الصّورة الشعريّة وهي «**لفظٌ أُريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى**»[2]، كما يعرّفها "رجاء عيد" «**المعنى الّذي يومئ إليه تركيب لغوي مخصوص، وتكمن قدرة التّعبير الكنائي**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص13.

[2] عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، دار النّهضة العربيّة، بيروت–لبنان، ط: 1985م، ص211.

في إعطاء إشارات رامزة، بجانب الدّلالة الإشاريّة الّتي تبعد التّركيب اللّغوي عن المباشرة»[1]، وما تضيفه الكناية من معنى يكمن في تثبيت الدّلالة وتكثيفها وتقويتها بدل التّقريريّة الجامدة.

فكيف كان ورود هذه الصّورة في شعريّة الشّاعرين؟ وما الأغراض الشّعريّة الّتي ارتبطت بها ضمن شعرهما؟

وعلى الرّغم من أهميّة هذه الصّورة لكنّها تتذيّل الصّور البيانيّة عند "محمّد ناصر" لاتّجاه شعره نحو الوضوح والإبانة عن المعاني بوساطة التّشخيص والتّجسيد والمجاز، ومن نماذجها ما ورد في قصيدة (عرس لقمان): (الكامل)

فأجابني: اللّيلُ يلسعنا ببرد الزّمهرير، ولا ضياءَ، ولا قمرْ/ حلك اللّيالي، والرّعود قواصفُ، والبرقُ يخطفُ نورُه نورَ البصرْ/ والقطرُ يهطلُ من سحابٍ غاضبٍ، متجبّر، متقلّب، جهم الصّور/ فلو انتظرنا ريثما تبدو لنا الشّمسُ المضيئةُ تحت أنوار الفجر؟[2]

يرد هذا المقطع ضمن حوار مُتخيّل بين الشّاعر وبين شخص اسمه "عمر"، يجهّز لحفل زواجه في وقت قبل وقف إطلاق النار في أواخر الثّورة التّحريريّة، فيسأله الشّاعر لما يريد تأخير الزّواج، فيجيب بما ورد في هذه الأسطر الشعريّة، لكنّنا لدى مقابلتنا بين سؤال الشّاعر والإجابة الواردة في الأسطر نجد عدم تناسب سياقيّ بينهما، لكنّنا عندما نتقدّم في قراءة القصيدة، نجد أنّ الشّاعر على لسان "عمر" يكنّي عمّا يعيشه الشّعب الجزائري في تلك الفترة من واقع أسود كئيب، فكنّى عنه بظواهر الطّبيعة المتقلّبة، فواقع الشّاعر مظلم بارد بآثار الثّورة التحريريّة من فقر وجوع وظلم وقهر، وكنّى بالرّعود القواصف والبرق عن انفجارات ومعارك الحرب، كما أنّ المطر الّذي هو رمز البشر والفرح يصدر هنا من سحاب غاضب متجبّر ومتقلّب متجهّم، كناية عن أجواء ما قبل الاستقلال المتأزّمة الكئيبة، كما كنّى عن الاستقلال بالشمس المضيئة الّتي تطلع مع أنوار فجر الحرّيّة والظّفر.

كما يقول في قصيدة (قافلة "مفدي زكريّاء"): (من الخفيف)

آنسوا النّار في لهيبك نُورًا * فأتوا يَقْبِسُون منه منائرْ/ ورأوا في سماك نجمًا ونسرًا *** فتحدّوا مجاهلاً ومخاطر/ فإذا المشي في الصّحارى انتعاشٌ *** وإذا القفر جنّةٌ وحرائر/كيف يسمو النّخيل دون جذور *** كيف تدنو الثّمار دون أزاهر**[3]

يقوم "محمّد ناصر" بخطاب متخيّل مع الشّاعر "مفدي زكريّاء"، ويبشّره بإنجاز فتية (كشّافة الحياة)، الّذين قطعوا مسافة (600كلم) سيرًا على الأقدام إلى الجزائر العاصمة للاحتفال بذكرى الاستقلال، وبذكرى وفاة شاعر الثّورة التّحريريّة "مفدي زكريّاء"، فيكنّي عن إتّباع هؤلاء الفتية خطى "مفدي" بمثل التّائهين في الصّحارى، مستحضرًا قصّة سيّدنا موسى –عليه السّلام– القرآنيّة، الّذي آنس من جانب الطّور نارًا هي نور الهدى والاستقامة، فهذا البيت هو كناية عن مواصلة الفتية مسيرة "مفدي" الوطنيّة المشرّفة، كما توجد في البيت الثّاني كناية عندما رأى هؤلاء الفتية "مفدي" نجمًا ونسرًا، وهما رمزا الضّياء والإباء والعظمة، وتحدّوا وعورة الطّريق ومتاعبه في سبيل الوصول لمكان الاحتفال والمشاركة في نشاطات وفعاليّات التّظاهرة، كما يكنّي عن تحدّي هؤلاء

---

(1) رجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التّقنيّة والتّطوّر**، منشأة المعارف، الإسكندريّة–مصر، ط2: (د.ت.ط)، ص422.

(2) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص38.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص202، 203.

الفتية الصّعاب بعزيمة فذّة بالمشي في الصّحارى، الّذي يتحوّل إلى برد وانتعاش، والقفر يتحوّل إلى جنّة غنّاء، كما يتساءل في الأخير عن سموّ النّخيل دون جذور وعن الثّمار تنضج دون أزهار، وهو من المحال في كناية بديعة عن صفة الأصل الطيّب الّذي ينتمي إليه هؤلاء الفتية.

ويقول من قصيدة (لن تسقط "يايتسي" وفيها مئذنة!..): (من الطّويل)

يبيت لهولي اللّيل سهران راعفًا ** وقد نام عنّي في المخادع إخوتي/ ورُبّ إمام قد أطال سجوده ** يضرّجه نور التُّقى والشّهادة/ فكم حرّة فضّ الذّئاب إزارها* وكم بقروا بطنًا لأخرى بمُدية/ فكم صرخت والذّئب ينهش لحمها* وكلُّ رعاة المسلمين بنومة[1]

تقطر هذه الأبيات مرارةً وألمًا فاستعان الشّاعر لتوصيل تجربته الشّعوريّة بالكناية، لكون التّعريض أبلغ من التّصريح، فعلى لسان أحد المسلمين في "يايتسي" جعل في البيت الأوّل من اللّيل إنسانًا يسهر وينزف ألمًا، وإنّما ذلك كناية عمّا يحدث من مآسي في "يايتسي"، وكنّى عن خذلان المسلمين لمسلمي "يايتسي" بقوله (نام عنّي إخوتي في المخادع)، فهم نائمون عن قضايا إخوانهم الّذين يذيقهم الصّرب ألوانًا من العذاب، وزادت آليّة تقديم شبه الجملة (في المخادع) على الفاعل من تكثيف دلالة الكناية، فهم نائمون في الأسرّة لكنّه جعلها مخادع نظرًا لغفلتهم، كما كنّى في البيت الثّاني عن طهارة وتقوى المسلمين في "يايتسي" بكون الإمام يطيل سجوده يناجي ربّه تفريج الكربة، فهو تعريض بليغ عمّا يحدث، وأضاف انزياح الجملة الفعليّة (يضرّجه نور التّقى والشّهادة) جماليّة بالغة، فجعل النّور مثل الدمّ الّذي يضرّج الشّهيد، ودم الشّهادة نورًا يضيء عتمة واقعه، لننتقل إلى كناية البيت الرّابع، والّتي سُبق إليها الشّاعر في الذّاكرة الشعريّة العربيّة، فكنّى عن الاغتصاب الّذي يتعرّض له حرائر وعفيفات "يايتسي"، بفضّ الإزار وهو خطوة من خطوات الاعتداء، ويُعدُّ من الكنايات الشّريفة عن معنى محظور يدخل في دائرة اللاّمساس، وهنا تتجلّى خصوصيّة شعره الّذي يختلف عن شعر الحداثة بتنزّهه عن الابتذال في تصوير المحظور دينيًّا واجتماعيًّا، فلا نجد تلك التصريحات أو الإيحاءات والتّلميحات الجنسيّة المبتذلة، ولو وُجدت كما وجدنا في مواضع قليلة جدًّا إنّما وردت بألفاظ وأساليب شريفة، وفي مواضع لغاية النّقد الاجتماعي، كما تتابع الكناية المنتمية لهذا الحقل في البيت الأخير حين كنّى عن عذاب هذه الحرّة، الّتي تُغتصب من العلج الصّربي بالذّئب الّذي ينهش لحم فريسته، ويكرّر كنايته الواردة في البيت الأوّل بنوم المسلمين ورعاتهم عن غفلتهم وتجاهلهم.

وفي قصيدة رمزيّة بعنوان (المخاض العسير) يقول: (من مجزوء المتقارب)

متى تلدين أيا أمّ قولي/ ومن تنجبين؟/ أوجْهًا بشاربه الكثّ والنظرة الهتلريّة / وجسم أنيق تزيّنه ربطة باريسيّة / وقول هو (المنُّ) تتبعه غارة بوليسيّة/ وعينان خلف القناع المخيف .../ تؤازرها بندقيّة/ وفي كلّ عام عرائس حكم/ تحرّكها ظاهرات خفيّة/ وفي كلّ يوم مجالس حكم/ ومجلس صلح لقمع القضيّة/ وفي كلّ حفل، وفي كلّ نادٍ/ دنان تحرّكها خمرة / وتسكنها نزوة جاهليّة[2]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص296، 298، 299.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص353-354.

تقدّم الأسطر الشعريّة صورة عمّا يحدث من فساد القيم وانقلاب الموازين، مستعينةً بالكناية والتّرميز، كتب الشّاعر هذه القصيدة عن الانتخابات الرّئاسيّة في سنوات العشريّة السّوداء، فيخاطب الجزائر أمّه الأولى ويتساءل متى تنجب ومن تنجب في هذه الانتخابات، ويكنّي عن خوفه من أن تنجب أشخاصًا سيّئين كما صوّرهم في صور كنائيّة في كلّ سطر، فهو يتساءل هل تنجب أوجهًا بشارب كثّ ونظرة هتلريّة حاقدة ومستبدّة، كناية عن الاستبداد والطّغيان، وصوّر السّياسيّين بجسم أنيق وربطة باريسيّة كناية على طغيان المظاهر وعن أقوالهم الّتي تختلف عن مظاهرهم، فهي مثل الغارات العسكريّة بأقنعة مخيفة وبنادق للحرب، فهم ساسة للحرب لا للسّلم، كما كنّى عن لقاءاتهم ومجالسهم الصّوريّة بمثل عرائس الظلّ في المسرح، الّذين تحرّكهم الأيدي الخارجيّة، فقوله (عرائس حكم) انزياح مصاحب معجمي قام برسم مفارقة ساخرة ضمن نسيج الأسطر، كما انزاح أيضًا بقوله (تحرّكها ظاهرات خفيّة) عن ذكر الأيادي الخارجيّة مستعينًا بالكناية كفنّ شعري تلميحيّ بامتياز، كما يصف استبدادهم بصور كنائيّة بوصف مجالسهم الّتي تدّعي أنّها مجالس للصّلح، إنّما هي مجالس لقمع قضايا الحرّيّة والكرامة، كما كنّى عن فسقهم وفسادهم بحفلاتهم الماجنة بالخمور والنّزوات الّتي تنتمي لعصور الجاهليّة، قدّمت هذه الصّور الكنائيّة الجزئيّة صورةً كليّة عن واقع سياسي فاسد، يوحي بفقدان أمل الشّاعر ويأسه من نجاح هذه الانتخابات، ومجيؤها وفق أحلام الشّعب اليائس الّذي عانى ويلات سنوات الدم والرّعب والخوف، هذه الصّور الكنائيّة استعانت بآليّات فنيّة رسّخت من فاعليّتها بداية بالاستفهام الإبداعي ثمّ الانزياح التّركيبي المتمثّل أوّلاً في التّقديم والتّأخير وثانيا في انزياح الجمل الفعليّة والاسميّة وانزياح المصاحبات المعجميّة والاستعارات فجاءت قطعة فنيّة مكثّفة الدّلالة وموحية بعَدِيدِها.

كما يقول من قصيدة (عام بشير أم نذير...؟): (من مجزوء الكامل)

الكفر لا يرضيه إلاّ * أن نكون له حمير / كيف ارتضينا بالدّنيّــ ***ــةِ، واكتفينا بالشّعير؟ /**
وطريق مكّة –لو عقلنا– * فوق بغداد يسير / والنّيل يظمأ إن تعثّــ *** ــر نهر دجلة في الخرير /**
نحن الرّجولة، بالأسا * مي كلّنا أسد هصور / لكنّنا في الفعل أشبا *** هٌ لربّات الخدور /**
النفط ملك يميننا * وغديرنا عذب نمير / ورغيفنا من قمح أمر *** يكا تُغصُّ به، عسير /**
وشرابنا (الكولا) وعــ * ذب الماء نشربه مرير**[1]

تشتغل الدّلالة العميقة في هذه الأبيات ضمن الصّور الكنائيّة الّتي استعاظ بها الشّاعر عن تقريريّة سمجة، فآثر التّعريض عن الإفصاح لتصل المعاني إلى قلب وعقل المتلقّي، فالشّاعر حين استعان بالتشبيه البليغ في البيت الأوّل أراد الولوج إلى الرّفض الشّعري من نافذته الغاضبة بتشبيه الشعوب العربيّة المسلمة بالحمير، الّذين يُقودهم الكفر المتمثّل في الغرب الصّليبي واليهودي، ثمّ لتأتي الكناية في البيت الثّاني الّتي تعرّض بقبول أمّته الدّنيّة والاكتفاء بأكل الشّعير دون الطّموح إلى تحسين مستواها المعيش، فجاء لفظ الشّعير ككناية مبطّنة عن ذلك، ثمّ يكنّي في

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص390.

البيتين اللاّحقين ويعرّض بتلك الأواصر واللُّحْمَات الّتي تجمع العالم العربي الإسلامي، فهي أكثر ممّا يفرّقهم، فمكّة هي روما المسلمين الّتي كلّ طرق بلدان المسلمين تؤدّي إليها، ومن بين الطّرق بغداد، وربّما استعمل الشّاعر مكّة وبغداد كرمزين للتّعريض بالخلافات السّياسيّة بين الدّولتين، ونهر النّيل الّذي يروي كلّ مصر يجفّ ويظمأ إذا جفّ نهر دجلة في كناية بديعة عن وحدة الوطن العربي، وعلى الرّغم من كلّ ذلك فالعرب لا يزالون يتغنّون بعنتريّات جوفاء، فما يملكون من رجولة سوى اسم الأسد الشجاع في تعريض بحاكم سوريا "حافظ الأسد" وابنه "بشّار" من بعده، ويكنّي عن جبنهم وتخاذلهم بتشبيههم بربّات الخدور، وهنّ في اللّغة النّساء المستترات، فكأنّ حكّام العرب يستترون بجبنهم وقبح فعالهم مثل النّساء المستترات الضّعيفات، ثمّ يقوم بالمقابلة في الأبيات اللاّحقة بين ما يملكه المسلمون من ثروة نفط ومياه ومواد طبيعيّة، وبين تبعيّتهم لأمريكا في استيراد كلّ شيء، بداية من الحاجة الأساسيّة وهي القمح، لكنّه لا يفصح بهذه المفارقة بل يكتفي بالتّعريض والتّلميح لها بذكر هذه المتناقضات، وفي البيت الأخير كناية بديعة حين جعل الشّعوب العربيّة المسلمة لا تستغني عن شرب شراب الكولا الأمريكي، والّذي هو من قبيل التّرف في المقابل نتجرّع التّبعيّة والذّلّ، كنّى عنها بشرب الماء المرير، حيث استعانت الكناية في هذه الصّور بفنون التشبيه والمفارقة والتّضاد لتقوية وظيفتها، وهو ما يميّز الشعر العربي الحداثي المعاصر الّذي يطوّر من آليّات فنيّة تراثيّة ويستغلّها بتوجّه حداثي. قامت الكنايات بتحريك مشاعر الغضب لدى المتلقّي، وتنبيهه لما يحدث حوله في العالم العربي الإسلامي، وتبصرته بحقائق الأمور دون زخرفة أو تلوين وتزييف، بواسطة صور فنيّة تعرّض وتوحي بالمغزى والدّلالة الكامنة في شعور المتلقّي، والّتي أفسح لها النّسيج الشّعري بالظّهور والانتقال إلى وعي المتلقّي بوساطة قالب فنّي جاذب.

وفي قصيدته (حسبنا الله ونعم الوكيل "نفثة مصدور، عن واقع مغرور"): (من مجزوء الرّمل)

عندما نرمي سلال الخير، والمسكين من جوع تعرّى / في القمامات يُهان الخبز، والفلاّح لا يزرع شبرا /

عندما اللّقمة تأتي من بلاد الكفر بالدّولار والإذلال تُشرى / عندما تُثري بمال البنك، نبني بالرّبا، حقلا وقصرا[1]

على الرّغم من أنّ الأبيات تنقل صورًا حقيقيّة واقعيّة إلاّ أنّها تضمر كنايات عميقة، فلو تابعنا قراءة الأبيات سنجد أنّ الشّاعر لا يقدّم نتيجة لكلّ الصّور الواقعيّة، بل يكتفي بعرضها كما هي دون تفسير أو تحليل أو توجيه، لذا تتّجه شعريّة هذه الأبيات إلى الكناية والتّعريض بواقع مرّ، فكلّ بيت يحوي مفارقة؛ مفارقة رمي سلال الخير كناية عن رمي الطّعام والخبز مع وجود مساكين جوعى وعراة، ومفارقة رمي الخبز مع أنّنا لسنا بزارعيه ولا حاصديه، وسخريّة التّبعيّة للغرب حتّى في لقمة العيش مع أنّنا أمّة تُعدّ بالمليار، واتّجاه أمّة الإسلام إلى طلب الثّراء بالمال الحرام، كلّ هذه المفارقات لا يعطي نتيجةً لحدوثها، فهو يكنّي ويعرّض بالواقع الفاسد بأن يقدّم حقيقته كما تبدو، فهو يكنّي عن التّبذير والتّبعيّة وعدم الالتزام بحدود الله، وأكل السّحت والحرام والذّلّ، كلّ ذلك كنّى

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص146.

عنه بصور حقيقيّة واقعيّة دون ذكر آثارها على الأمّة، بل ترك للمتلقّي مهمّة تدبّر ذلك.

يعتبر وجود الكناية في شعر "مصطفى الغماري" قليلاً، بالنّظر لتواترها في شعر "محمّد ناصر"، فهي هنا أقلّ بكثير؛ وترد في مواضع معدودة، اخترنا منها ثلاثة نماذج نجدها أوضح وأصلح للتّحليل والدّراسة.

يقول من مطوّلة (قراءة في آية السّيف): (من الرّجز)

إنّ الحياة أن تعيش مُسلمًا * لا خانع الجبين أو مستسلما / وإنّ من يحيا بلا إسلام *** أضلُّ من بهيمة الأنعام!/**

لا ضفّة تبقى .. ولا ضفاف!* قد التقى الذّئاب والخراف!!/ لا زعتر يبقى ولا صفصاف* وفي الخلاف .. يورق "الخلاف"!![1]

على الرّغم من أنّ الشّاعر أورد دلالات أبياته بمباشرة ووضوح غير معهودين في شعره، إلا أنّه استعان بالكناية كلون فنّي عربي أصيل، ففي البيت الأوّل في شطره الثّاني نجد عبارة (خانع الجبين)، وهي عبارة شعريّة كناية عن صفة الخضوع والاستسلام، ولم يبق المعنى غامضًا، وإنّما أردف الكناية بمفردة (مستسلما) للإبانة والوضوح، كما نجد في عجز البيت الثّاني كناية عن صفة الضّلال في عبارة (أضلُّ من بهيمة الأنعام!)، وتنتقل الكنايات إلى مستوى أكثر غموضًا في الجزء الثّاني من المقطوعة، حيث كنّى عن الواقع السّياسي العربي في علاقاته بالغرب، فأوضح أنّه لن تبقى ضفّة حين يلتقي الذّئب (الغرب) بالخراف (العرب)، ويشير هنا ربّما لمنطقة الضفّة الغربيّة في فلسطين المحتلّة، وتستمرّ الكناية وفق هذا النّسق في البيت الأخير، فتخاذلُ العرب لن يبقي زعترًا ولا صفصافًا في أرض الشّام، لتبدو الصّورة أكثر وضوحًا في آخر عبارة شعريّة (وفي الخلاف يورق الخلاف)، كناية عن أنّ الخلاف صار سمةً في الواقع العربي، فهو ينمو ويزدهر.

ويقول من مطوّلة (الهجرتان): (من الكامل)

من شرّد الإنسان من أعماقه * هيهات يبني معلمًا أو مصنعًا!/ ومن ابتنى دون الحنيفة بيته *** فالبيت منهدم عليه أربعا!!**[2]

تتحدّث الأبيات بواسطة الكنايات الرّمزيّة العميقة عن أفعال الحكّام العرب في شعوبهم، فيخاطب بنبرة متشائمة شبه يائسة مُوردًا شبه حكمة أنّ من يفصل الإنسان عن جذوره وقيمه الدّينيّة والأخلاقيّة، فالأحرى به أن لا تكون له قدرة على تشييد بنى تحتيّة مهمّة كالمعالم التّاريخيّة والمصانع، فهو يكنّي برمز معلمًا عن القيم الرّوحيّة والخلقيّة، وبرمز مصنع عن القيم المادّيّة والتّكنولوجيّة، كما تطالعنا في البيت الثّاني كناية أكثر فنيّة تشبه الحكمة والقول المأثور، فالّذي يقيم صرح دينه وخلقه ونظام حياته وقيمه بعيدًا عن الدّين الحنيف الخالص من كلّ شائبة، فبناؤه سيكون وبالاً عليه، ويكون عاقبته الهدم والسّقوط والانهيار من جوانبه الأربع، فلا يبقى له أسّ يحتمي به، وهذه العبارات الشعريّ هي من قبيل المسلّمات بالنسبة للذّات الشّاعرة؛ ذلك أنّ بناءها الفنّي قائم على أسلوب شرطي (أداة الشّرط + جملة الشّرط + جواب الشّرط)، هذا الأسلوب إذا ورد في سياق الحكم والمُثل يكون غالبًا مسلّمة.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص114.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **الهجرتان**، ص24.

ويقول من قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

يا شعب يا ظهرًا تخاشع بعد ما * ناءت به الأوزار من مستوزر!**

الكأس كأسك غير أنّك ضامئ * أتموت من عطش وغيرك يمتري؟؟**

اعصف بأكّالين منك وما لهم * من دون ذلك غير سحقك واثأر..**

لا يخدعنّك من ثعالب مكرهم * سمت الوقار وحلية المستغفر!**[1]

يخاطب الشّاعر شعبه بصور كنائيّة، حيث كنّى عن تصنّعه التّوبة بعدما ضاقت به السّبل بعبارة (ظهرا تخاشع)، وبرّر سبب تخاشعه هو ثقل الأوزار الّتي يحملها من حُكّام أشار لهم هنا بـــ(مستوزر)، ويلوّن التّجنيس النّاقص بين (الأوزار، مستوزر) الصّورة بصبغة جماليّة، ثمّ يكنّي عن توقه للنهضة والحرّيّة والرّقي بالعطش، فيسأله هل يرضى الموت عطشًا وغيره يرتوي، ثمّ يأمره بالثّورة والثّأر والقضاء على هؤلاء، حيث تستند الصّور الكنائيّة هنا إلى أسلوبي الاستفهام والأمر، ويورد صورة رمزيّة تقليديّة تكنّي عن الخداع، وهي صورة الثّعلب الماكر الّذي يدّعي الوقار والتّقى، شبيهه في ذلك الدّعاة المزيّفون والحكّام الخادعون لشعوبهم.

ثانيًا: الصّورة الحسيّة

تنتقل صور الحياة والتّجارب إلى الذّهن عبر الحواس، باعتبارها واسطة لنقل تأمّلات الإنسان ومشاعره، فهو لا يستغني عن حواسّه لترجمة تلك الاعتمالات، فالحواس من **«أهمّ وسائل الذّهن في الاستقبال والبثّ»**[2]، ولّما كانت الصّورة الشعريّة هي رسمًا بالكلمات للصّور والأحاسيس، فهذه الأخيرة إنّما تتّكأ على قدرات الحواس في تصويرها وخبرتها في رسم الصّور الشعريّة بدقّة، تجعلها تنتقل بسهولة وجماليّة لوعي المتلقّي.

عندما يستثمر الشّاعر حواس البصر، والسّمع، والشّمّ، والذّوق، واللّمس، ومعطياتها، في رسم صوره الشعريّة، تُسمّى تلك الصّور؛ بالصّور البصريّة، والسّمعيّة، والشّميّة، والذّوقيّة، واللّمسيّة، فالصّورة الحسّيّة تشغل جانبًا معتبرًا من صور الشّعراء الشعريّة، فهي ترتبط بتجاربهم الشّعوريّة الدّاخليّة، ووعيهم الذّوقي الفنّي، وترجمته على المستوى الخارجي؛ فـــ**«الأخيلة التّصويريّة تكشف لنا عن تشبيهات خارجيّة تنعش حواسنا على الدّوام، وتثير البهجة في نفوسنا، وهي لا تتعدّى الحواس»**[3]، هذه الحواس الّتي تحاول تحقيق التّعادل بين ما يراه الشّاعر من صور خارجيّة، وبين التّصوّرات الذّهنيّة، فهو **«يطابق بين الصّور المرئيّة، والصّور العقليّة حتّى يزول التّوتّر النّفسي، أمّا إذا لم يحقّق هذا التّطابق فسوف يظلّ يعاني من توتّر»**[4]، فيحاول الموازنة بين ما هو مادّي محسوس، وبين تلك

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص38.

[2] عبد الإله الصّائغ، **الصّورة الفنيّة معيارًا نقديًّا (منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير)**، دار الشّؤون الثقافيّة، بغداد-العراق، ط1: 1987م، ص460.

[3] إليزابث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه**، تر: محمّد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت-لبنان، ط: 1961، ص61.

[4] جمال عبد الملك، **مسائل في الإبداع والتّصوّر**، دار التّأليف والتّرجمة والنّشر، الخرطوم-السّودان، ط1: 1972م، ص51.

العمليّات الذّهنيّة الّتي تعتمل في عقل الشّاعر، ويسعى لإيجاد ما يتّصل بينهما من أوجه مشابهة، ومطابقة.

والصّورة الشعريّة لا تنتج عن تأثير حاسّة واحدة؛ بل **«نتيجة لتعاون كلّ الحواس وكلّ الملكات»**[1]، فهي تتداخل وتتشابك في التّصوير الشّعري، فقد ترد في بعض المشاهد الشّعريّة منفصلة، لكن كلّما تعقّدت التجربة الشعريّة، تتعقّد أساليب التّعبير عنها، فتتضافر الحواس في نقلها بشكل ثنائي، مثل الصّور البصريّة السّمعيّة، أو الصّور الذّوقيّة الشمّيّة، أو بشكل تراسلي؛ كأن يعبّر عن صورة بصريّة بصورة سمعيّة، أو غير ذلك من التّراسلات بين الحواس.

ما الصّور الحسّيّة المُتقدّمة في تواترها لدى الشّاعرين؟ وما دلالات تقدّم صورة وتأخّر أخرى لدى كلٍّ منهما؟ ما هي الصّور الّتي عبّر حضورها اللاّفت عن مستوى فنّي متفرّد لديهما؟ ما الاتّجاهات الشّعريّة الّتي يكشف عنها اختلاف أنواع التّصوير الحسّي لدى الشّاعرين؟ ما الأنماط الفنيّة والسّياقات الشّعريّة الّتي بدت ضمنها الصّور الحسيّة؟ وما دلالات تعالقها معها؟ كيف عبّر الشّاعران عن مشاعرهما ورؤاهما بواسطة الصّور الحسيّة؟ وكيف كان استغلالهما للحواس في رسم اتّجاهاتهما الشّعريّة؟

في شعر "محمّد ناصر" تأتي الصّورة السّمعيّة في مقدّمة الصّور الحسيّة الأكثر بروزًا، ثمّ تليها الصّورة البصريّة، والصّورة الذّوقيّة الشّميّة، ثمّ الصّورة اللّمسيّة، لتأتي صور تراسل الحواس في الأخير، بينما في شعر "مصطفى الغماري" تشكّل الصّورة البصريّة حضورًا شديد البروز يفوق في ذلك تواتر الصّورة السّمعيّة في شعريّة "محمّد ناصر"، وتليها الصّورة التّراسليّة (تراسل الحواس) حيث سجّلت حضورًا فنيًّا كشف عن شعريّة متقدّمة في بناء شعره التّصويري، والصّورة الذّوقيّة الشمّيّة، ثمّ الصّورة السّمعيّة، لتأتي أخيرا الصّورة اللّمسيّة.

هذا الاختلاف والتّفاوت في تواتر الصّور الحسّيّة عند الشّاعرين يكشف عن اختلاف جوهري في شعريّتهما؛ فيمكن تصوّر شعريّة "محمّد ناصر" أنّها شعريّة تسير وفق اتّجاه من الخارج إلى الدّاخل دليل ذلك تراجع الصّور التّراسليّة الّتي يصبغ عليها الشّاعر من رؤاه وفكره وشعوره بما يجعلها مرآة كاشفة عن شعريّته، كما أنّ تفوّق الصّورة السّمعيّة لديه الّتي بخلاف بقيّة الصّور يُرجّح أن يكون تأثيرها مُجرّدًا من تأثيرات داخليّة مغايرة تأتي من داخل الشّاعر، بينما تسير شعريّة "الغماري" من الدّاخل إلى الخارج دليل ذلك تفوّق الصّور البصريّة وفنّيتها وكذا تواتر الصّور التّراسليّة الّتي أبرزت جمالاً استثنائيًّا في شعريّته كما أنّ الانزياح الغيابي للصّور اللّمسية يؤكّد ما ذهبنا إليه؛ ذلك أنّ حضورها يوحي برغبة الشّاعر في اكتشاف الأشياء وهو اتّجاه ينتمي لشعريّة (من الخارج إلى الدّاخل).[2]

---

[1] جان ماري جويو، **مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة**، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ت.ط)، ص73.

[2] يتوافق هذا الرّأي مع ما وقفنا عليه في مبحث الصّورة البيانيّة، يُنظر إلى ص314 من هذا الفصل.

1_ الصّورة السمعيّة:

تعتمد الصّورة السّمعيّة على استحضار الأصوات المتنوّعة، واختلاف درجاتها من الهمس إلى الصّراخ، الّذي يلوّن الصّور الشعريّة بصبغة سرديّة دراميّة، ونميّز نمطين من مفردات الصّورة السّمعيّة؛ أحدهما ذو دلالة سمعيّة، مثل: القول، والسّماع، واللّسان، والضّحك، والبكاء، والصّراخ، والغناء، والأذن، والآلات الموسيقيّة ... إلخ، والثّاني مفردات ذات دلالة إيقاعيّة تتمثّل في: حفيف، ونشيج، وصهيل، وخرير، وهديل، وسكون، ورنين.

فما هو النّمط السّائد عند كلٍّ من الشّاعرين؟ وما دلالة تقدّمه؟ ما دلالة الصّوت واللاّصوت في شعريّتهما؟ هل استعانت الصّور السّمعيّة لديهما بالدّلالة الصّوتية والإيقاعيّة؟ وما جماليّات هذا التّعالق؟ كيف عبّرت الصّور السّمعيّة عن اتّجاه الشّاعرين ورؤاهما ضمنه؟

يقول من قصيدة (لحن من بلادي) وهي قصيدة تتواتر فيها الصّور السمعيّة بكثافة: (من مجزوء الرّمل)

هات يا أوتار من فن بلادي أيّ فنّ / أيّ لحن صيغ من وحي بلادي فهو لحني / يدخل النشوة في قلبي وترضى عنه أذني / لا تسلني أي سر في الموسيقى لا تسلني / هل يضير المنتشي باللّحن جهل بالمغنّي[1]

تمثّل هذه الأبيات الصّورة السّمعيّة في أبسط صورها، فاستعمل الشّاعر مفردات تنتمي إلى النّمطين؛ السّمعي بمفردات (أوتار، وأذني، والموسيقى، والمغنّي)، والإيقاعي بمفردات (لحن، ولحني، والمنتشي باللّحن)، فاللّحن الّذي سمعه، وهو غريب عن بلاده أثار شجونه، فكان أن تحوّل حنينه وشجونه لوطنه إلى ألحان فاضت بها نفسه، فصوّرها في هذه الأبيات مستعملاً مفرداتٍ سمعيّة، عبّرت عن تداخل الفرح والشّوق والحزن في ذاته، فهو عندما سمع لحن بلاده في الغربة استبشر به، حتّى لو لم يكن هذا اللّحن والفنّ يروقه يكفي أنّه يذكّره ببلاده، حتّى ترتضيه أذنه ويُدخل البهجة على قلبه، ثمّ يتجاوز في السّطرين الأخيرين الحكم الشّرعي للموسيقى والغناء، فهو لا يريد سماع العذل واللّوم، ليتساءل في الأخير عن إمكانيّة وقوع الضّرر بالسّامع للّحن، فهو يجهل المغنّي حتّى، ولا يضيره سماع اللّحن.

ويقول من قصيدة (سلاحنا وسلاحهم): (من الخفيف)

كلّما طنّ في العراق ذُباب، كتبت مصر فيه ألف قصيد/ فدعوا الزّمر والغنا ليس يُنجي، فصفير الرّصاص أحلى نشيد/ واعملوا دون ضجّة ورُغاء، إنّ في الصّمت نُصرة للجنود/ تزأر الأسْدُ في الهجوم وتنهالُ مياه السّحاب إثر الرّعود/ حبّذ المدفع الفصيح خطيبًا، من رُبى القدس في ظهور اليهود[2]

تشتغل الأبيات على شبكة من الصّور الحسيّة السّمعيّة، فالشّاعر بدأ قصيدته مباشرة بصورة سمعيّة جليّة متمثّلة في الوحدة التّعبيرية (كلّما طنّ في العراق ذباب)، وهي صورة إيقاعيّة لافتة للانتباه، ثمّ تنعطف على الجملة اللاّحقة، وهي شبه سمعيّة (ألف قصيد)، ويوازن في البيت الثّاني بين صورتين سمعيّتين؛ بين صورة الزّمر والغناء

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص58، 59.

[2] نفسه، ص98.

الّذي هو رمز الفرح واللّهو، وبين صورة صفير الرّصاص، الّتي تتحوّل إلى صورة تعبّر عن الفرح في انعكاس للقيم الجماليّة في رؤية وواقع الشّاعر، كما ينتقل في البيت الثّالث من الصّوت إلى اللاّصوت، فيدعوهم للعمل بصمت، فالصّمت أبلغ من الثرثرة السّمجة، ويقدّم في البيت الرّابع صورة سمعيّة في إطار بصريّ، حين صوّر زئير الأسود في الهجوم، وصوت المطر والرّعود، مستعملاً فعلي (تزأر، تنهال) اللّذين يعبّران عن إيقاع صوتي، كما يذكر آلة الصّوت (المدفع) في البيت الأخير رامزًا لصوته بصوت الخطيب المُفوّه مستعينًا بصورة بصريّة (من ربى القدس)، نلحظ ثراء هذه المقطوعة بالصّور السمعيّة (صوت، إيقاع، آلة)، والّتي رسمت في إطار الأصوات والإيقاع الشعريّين صورًا فنيّة خلقت توازنًا داخليًّا بين الدّلالة والشّكل.

ويقول من قصيدة (إلى قاتل الإمام): (من الرّجز)

لأنّنا نخرس مذياعاتنا ... / إذا ما انساب صوت مقرئ القرآن / لأنّنا نثور بالجنون من أعماقنا / إذا تهادت في سكون اللّيل نغمة الأذان[1]

تُطلّ وتنبثق الصّور السمعيّة في هذه الأسطر من صورة بصريّة كليّة، فصوّر كيف يبتعد المسلمون عن أحكام دينهم بالابتعاد عن سماع الوحي المنزّل، الّذي فيه حياتهم القويمة بواسطة مفردات: (نخرس ـــ لا صوت)، (مذياعاتنا ـــ آلة صوت)، (صوت ـــ صوت)، (مقرئ ـــ صوت)، فغياب الصّوت في (نخرس) هو حضور إبداعي من نوع آخر، كما يجسّد صوت الجنون في السّطر الثّالث بالفعل (نثور)، الّذي يحوّل الصوت الدّاخلي إلى صوت خارجي، ثمّ يؤنسن الأذان بجعله نغمة تتهادى في سكون اللّيل، فهنا نجد أنّ الصّوت يخترق اللاّ صوت في صورة متحرّكة، هذه الصّور السّمعيّة وردت بصبغتها الرّمزيّة الكنائيّة، لتعبّر عن حركة متوتّرة في داخل الشّاعر، استعانت بالصّور الحسيّة السّمعيّة في إزالة هذا التّوتّر.

ويقول من قصيدة (خمس بطاقات إليها): (من الرّجز)

عبدته في حرفك الفصيح صادعًا / في مسمع الأغراب والأعجامْ / قدّسته مآذنًا يرفُّ من ضلوعها نداء الحبّ والسّلام[2]

تتنوّع الصّور السمعيّة في هذه المقطوعة بين السمعيّة والإيقاعيّة، فيتحدّث عن حسن هذه الأنثى ويخاطبها بالتّغزّل بحروفها الصّادعة، هذه الأنثى الّتي قد تكون رمزًا للوطن، أو للثّورة، أو للّغة العربيّة، أو لإحدى المنظّمات الوطنيّة؛ فدلالاتها في القصيدة المطوّلة تنفتح على رموز عديدة مختلفة، ثمّ يصف انتقال إيقاع الصّوت إلى مسمع الغرباء في صورة سرياليّة، ويعود في السّطر الأخير إلى النّمطين السّمعي والإيقاعي، بذكر مصدر الصّوت (مآذنًا)، وفعل الإيقاع (يرفّ)، ومادّة الصّوت (نداء)، فضمن هذه الكلمات القليلة تتكاثف الصّور السّمعيّة معبّرة عمّا يختلج في داخل الشّاعر.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص109.

[2] نفسه، ص137-138.

يقول راثيًا شيخه من قصيدة (في هالة المحراب أنت): (من الكامل)

مازال صوتك عند بيت الله ** ينزل سلسلاً، ويرنّ في الأركان/ ويرفُّ في الأسماع عذبًا ساحرًا ** ويقرُّ في الأعماق لحن حنان/
وإذا تنحنح فوق منبره، فحمحمة * العتاق تصول بالفرسان/ كالفارس المغوار ناداه الجها *** د فحنَّ من شوق إلى الميدان[1]**

تتّخذ هذه الأبيات الصّور السّمعيّة مادّة للمديح، والتّأبين، وذكر محامد الشّيخ، فيشخصن صوته في البيت الأوّل، بأن جعله ماءً عذبًا يسيل ويصدر رنينًا في أركان بيت الله، معتمدًا على النّمطين السّمعي والإيقاعي، ويحافظ في بقيّة الأبيات على النّمط الإيقاعي، لكونه يلوّن صوره الشعريّة بفنيّة تفوق النّمط السّمعي، فيورد في البيت الثّاني إيقاع الصّوت بواسطة الفعل (يرفّ)، وبواسطة الأسماء (عذبًا، ساحرًا، لحن)، فتنتقل الصّور السّمعيّة من الخارج إلى الدّاخل (الأعماق)، ليعود إلى الخارج السّمعي في البيت الثّالث، بواسطة أنماط إيقاعيّة بالفعل (تنحنح) والاسم (حمحمة)، كما يرسم صورة بصريّة حركيّة سمعيّة في قوله: (فحمحمة العتاق تصول بالفرسان)، وتنفرد الصّورة السّمعيّة في البيت الأخير في الفعل (ناداه)؛ هذا التّنوّع بين الدّاخل والخارج، وبين النّمطين السّمعي والإيقاعي، قدّم صورة تقترب من ذهن المتلقّي عن حقيقة الممدوح وخصاله.

ويقول من قصيدة (رسالة مفتوحة إلى بدر شاكر السيّاب) مخاطبًا السيّاب: (من الكامل)

يا بدر لن تنأى غريبًا، لست وحدك في الخليج / البحر يزبد، والنّوارس هاجرتْ... / مُذ فاضت الغربان تملؤه ضجيج /
والشاطئ الهادي بكى، والصّمت يقطعه النّشيج / ورمال صحراء الطّهارة زُلزلت... / مذ دنّستها نعل بوش والعلوج[2]

تشكّل الأسطر الشعريّة لوحة طبيعيّة بصريّة متّخذة من مكوّنات الطّبيعة مادّة لها، هذه المكوّنات الّتي تشكّلت حركيّتها بصور سمعيّة، فصورة البحر يزبد صورة سمعيّة إيقاعيّة، والغربان تملأ العراق ضجيجًا وفوضى في صورة سمعيّة إيقاعيّة كذلك، لنجد في السطر الثّالث أنسنة للشّاطئ الهادي، فهو يبكي لما حلّ بالعراق، وصوته نشيج مؤلم يخترق الصّمت، كما أنّ رمال الصّحراء الرّاسية زُلزِلَتْ لهول الفاجعة، هي صور تمعن في رسم الألم والحزن، فالغزو الأمريكي الصّليبي للعراق كان وقعه أليمًا على الأمّة الإسلاميّة، وكان بوّابة الدّمار الّذي لحق بها، فرسمت الصّور السّمعية هالة الحزن والفجيعة، وهي كلّها صور سمعيّة خارجيّة لكنّها تلمس داخل المتلقّي.

ويقول من قصيدة (هذا الزّمن العلماني!..): (من الكامل)

وصهيل أفراس الفتوح مواكب * ما راده طبل ولا مزمار/ لكنّه زأر الأسود ومصحف *** يُتلى، وسيف في العدا بتّار/**
ورعود تهليل تجلجل بالتّقى * وسحاب بذل غيثه مدرار[3]**

ينقل لنا الشّاعر من خلال هذه الأبيات صورة الماضي الإسلامي المجيد، وذلك بتكثيف الصّور السّمعية ذات النّمط الإيقاعي، فمن خلال صورة (صهيل أفراس الفتوح) نستشعر عبق الماضي التّليد وسحره، ويقابله مع

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص157.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص267.

[3] نفسه، ص325.

صورة سمعيّة حاضرة، هي صورة إيقاع الطّبل والمزمار، فشتّان بين الصّورتين، ثمّ يورد صورًا سمعيّة أخرى منتمية للماضي الإسلامي العريق، وهي صورة زأر الأسود كناية عن صوت الأبطال في الغزوات والحروب، وصورة القرآن يُتلى، وصورة السّيف الّذي يحصد أعناق الكفّار، وهي صور تلخّص أبعاد نجاح هذا الدّين، ونجاح أتباعه الأوائل في نشره، وصورة تهليل المسلمين في الغزوات مثل الرّعود الّتي تزلزل قلوب الأعداء، وتثير البلبلة فيها فيتراجعون منهزمين، فأشاعت الصّور السّمعيّة حركيّة ضمن نسيج الأبيات، وقامت بنقل صورة جميلة للماضي المتحضّر والقويّ.

ويقول من قصيدة (ابتهال أمام بيت الله): (من المتقارب)

أناجيك في الصّرصر العاتية * وفي هدأة النسمة السّاجيه/ وعند ابتسام الضّحى وانسيا *** ب الخرير تدغدغه السّاقيه/**
وعند سكون الخلائق واللّيــ * ــلُ تسبيحه نغمة حانيه**[1]

هذا الموقف الرّوحاني الّذي يعيشه الشّاعر أمام بيت الله جعل نفسه تفيض بالخشوع والتُّقى، وكانت الصّورة الحسيّة السّمعيّة ناقلة لهذه المشاعر في أسماء توحي بالثّبات والرّسوخ بدون أفعال، فهو يستحضر بعض مظاهر الطّبيعة الجميلة بأصواتها وإيقاعاتها في زيادة تكثيف خشوعه لإلهه العظيم، فيناجيه في حضرة الرّياح الباردة القويّة، كما يناجيه في رقّة النّسيم العليل، هذه الصّور السّمعيّة قد تكون صورًا رمزيّة اتّخذها الشاعر للتّعبير عن تقلّبات الحياة بين النّكبات والاستقرار، كما يتّخذ صورة بصريّة سمعيّة (خرير المياه في السّاقية) بما تشيعه من سحر يجعله يستحضر عظمة الله، كما أنّ الصّورة السّمعيّة اللاّ صوت المتمثّلة في سكون اللّيل والخلق، هذه الصّورة توحي للشّاعر بالتّسبيح الحاني اللّطيف، الّذي لا يسمعه لكنّه يستشعره.

ويقول من قصيدة (قم مع الفجر): (من الرّمل)

في سكون اللّيل، واللّيل بهيم * يتعالى صوت رحمان رحيم/ داعب القلب، له صوت رخيم *** دغدغ النفس بأشواق النّعيم/**
قم ولبّ الصّوت في عزم صميم ** إنّ من يدعوك فتّاح كريم/ كن كما النّهر، خرير مستديم ** كن كما الطّير يُغنّي لا يريم[2]

وغير بعيد عن النّموذج السّابق يستحضر "محمّد ناصر" صورًا سمعيّة من الطّبيعة ومن داخله في نسج أبياته الشعريّة، الّتي تفيض روحانيّةً وسُمُوًّا تكشف منحى الشّاعر الدّيني، فيصف اختراقَ صوتُ الأذان سكونَ اللّيلِ (اللاّ صوت)، هذه الصّورة السّمعيّة المعتمدة على الفعل (يتعالى) كنمط إيقاعي، والاسم (سكون، صوت) كنمط سمعي؛ توقظ في داخل الشّاعر وفي متلقّي الأبيات كوامن الشّوق الإلهي للخضوع والتّبتّل، وتلبية ندائه باستبدال لذّة الهجوع بلذّة الوقوف بين يدي رحمن رحيم، هذا الصّوت الّذي له إيقاع رخيم يذكّر النّفس بجنّات الخلود، فتفزّ الرّوح نشطة بتأثير هذه المشاعر، ثمّ تتّخذ الأبيات طابعًا وعظيًّا، فيخاطب الشّاعر صوتًا لا مرئيًّا مجهولاً ويأمره بالقيام وتلبية صوت الإله الّذي يدعوه لأبواب رحمته؛ قد يكون المُخاطب هو ذات الشّاعر أو المتلقّي قارئ

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص344.

(2) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص122.

شعره؛ وتتّكئ الصّورة السّمعيّة هنا على الاسم (صوت) والفعل (يدعوك)، ومثل ذلك في البيت الأخير تتكوّن الصّورة البصريّة السّمعيّة، من نمط إيقاعي في الاسم (خرير)، وفي الشّطر الثّاني بالفعل الإيقاعي (يُغنّي)، فنجد في هذه الأبيات المزاوجة بين الاسميّة الثّابتة والحركيّة الفعليّة، أنتجت توازنًا وإيقاعًا منسجمًا.

تشكّل الصّور السّمعيّة في شعريّة "الغماري" تراجعًا مقارنة بشعريّة "محمّد ناصر"، وهو ملمح هام يختلف فيه الشّاعران، نظرًا لكون شعريّتهما تختلف في اتّجاهها كما أشرنا سابقًا[1]، كما ترد متوارية كصور جزئيّة ضمن صور كليّة، غالبًا ما تكون بصريّة، فلا تبرز كبناء صوري مستقلّ بذاته.

يقول من قصيدة (الوعد الحقّ): (من الكامل)

الحاقد المسحور يحصد حلمنا * قربى لأوثان الظّلام ويحرق/ غنّى بواديه السّكون وأجهضت * شفة .. تُدار لها الكؤوس وتُهرق/
شفة تولول في الرّماد .. كنغمة * شلاّء تلفظها اللّحون .. فتحنق**[2]

يستعمل "الغماري" هذه اللّغة الرّمزيّة المُكثّفة لترجمة الصّراع الدّائر بين رُؤاه ومذهبه، وبين المعادين له، فهو يتحدّث عن حاقد يلجّ في حقده، يقوم بوظيفة وأد أحلام الشّاعر والفئة الّتي يمثّلها بجهاده بالكلمة، حيث يرمز بـــ(أوثان الظّلام) للمذاهب المُعادية، أو للفئة الحاكمة، ولتقريب كنه الصّراع من متلقّيه استعار صورًا سمعيّة؛ تعتمد على المفارقة للطّبيعة الدّلاليّة، فيخرج السّكون عن طبيعته المنطقيّة، ليصبح له صوت ليس مجرّد صوت؛ بل غناء مسموع، فالصّوت هنا وقح يخرج عن طبعه تبعًا لمنبعه (الحاقد المسحور)، ففي البيت الثّاني مفارقة حين يغنّي السّكون، وتُجهض الشّفة وهي لازمة للكلام، حينها تصبح صورة دوران الكؤوس، وإهراقها على عتبات الشّفة أمرًا غير مُستنكر، لكنّ الشّفة (حريّة التعبير) لا تيأس، بل تصدر صوتًا تفجّعيًّا (تولول)، تُشبّه بصوت نشاز (نغمة شلاّء) تزدريها اللّحون، نلحظ هنا على الرّغم من بساطة الصّورة السّمعيّة في حقيقتها، لكنّها هنا اكتسبت من السّياق غموضها بمفارقة حقيقتها (غنّى بواديه السّكون)، وبتشخيص الجمادات (شفة تولول)، وبالتّشبيه المرسل (كنغمة شلاّء).

ويقول من قصيدة (يا قارئي الضّوء السّخي): (من الكامل)

اللّيل دوّى في المسامع والحنا * يا . آه ما أقسى الظّلام حدودا!/ تمتدّ حشرجة السّنين بمهجتي *** تمتدّ . يرويها المساء قصيدا/**
تتناثر الأشواق من أهدابها * خرساء .. تهوي كالخريف جليدا**[3]

تبدو الصّورة السّمعيّة من خلال الفعل (دوّى)، فالصّوت هنا مقهور منتفض، عبّرت عن ذلك عبارة (آه ما أقسى الظّلام حدودا)، فتحوّل رمز اللّيل في شعريّته من رمز للمناجاة والبوح والتّأمّل إلى رمز للتّألّم والانتفاضة، في البيت الثّاني يبدو الصّوت ضعيفًا (حشرجة) بعدما بدأ قويًّا (دوّى) في البداية، بما يوحي بتنازع الأصوات

---

[1] ينظر للصّفحتين 314 و333 من هذا الفصل.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص70-71.

[3] نفسه، ص103.

وتعدّدها في داخل الذّات الشّاعرة، سرعان ما ينمو صوت (الحشرجة) الضّعيف ليصبح قصيدًا مسموعًا يرويه المساء في مناجاته، ثمّ يعود لصمته المُطبق في البيت الأخير في صورة سمعيّة (غيابيّة)، حين تفقد أشواقُه صوتَها، وتفقد فورتها العاشقة لتتداعى مثل الجليد، ويأتي الدّال الزّمني (كالخريف) كرمز لنهاية المواسم ودورات الحياة ضمن محيط الصّور السّمعيّة المتفاوتة قوّة وضعفًا.

ويقول من قصيدة (أحلام الملك الفتى): (من الكامل)

ويقهقه التّاج الغباء تألّمًا * ما للحياة تغيب بعد شهود!/ ما للزّمان يهين كبر جواهر! *** غنّى لها وتر الهوى بقصيد!/**

ما للقصور خلت ... فلا أسمارها * تُروى .. ولا عطر الحسان الغيد!**[1]

تبدأ الصّورة السّمعيّة ساخرةً بصورة مجازيّة، فالمُتحدّث حتمًا هو ملك له تاج، ونُسبت الصّورة السّمعيّة (القهقهة) وصفة الغباء للتّاج، الّتي تنتسب في الحقيقة لحامله، والصّورة السّمعيّة تحمل سخريّة ومفارقة تضادّيّة في آن معًا، ثمّ تلتبس بأسلوب الاستفهام الّذي يوحي بأسى الملك الفتى على زوال ملكه؛ فتقوم الصّور السّمعيّة في بقيّة الأبيات بوظيفة استرجاع سردي لصور من الماضي التّليد، حين كانت القصائد تُغنّى في قصره (غنّى لها وتر الهوى بقصيد)، وحين كانت ليالي السّهر والسّمر والجواري تملأ عرشه (فلا أسمارها تُروى)، فأتت الصّورة السّمعيّة الأولى بصيغة خبريّة، بينما جاءت الثّانية بصيغة منفيّة، فالتأمت الصّور السّمعيّة مع أساليب الاستفهام والخبر والنّفي، لتشكّل صورة كليّة ساخرة من ملك على وشك خسارة ملكه.

ويقول من قصيدة (أفغانستان المجاهدة): (من الكامل)

غنّيت فاكتحلت بقافيتي * مقل الضّياء .. وغرّد الفجرُ / غنّيتها "لاهور" صامدة *** رغم الجراح جبينها الكبرُ/**

وهتاف أوراس أردّده .. * حُرًّا .. إذا ما جمجم الغدرُ!**[2]

تبدو الصّورة السّمعيّة صريحة صاخبة منذ الوهلة الأولى بدال مكرّر عموديًّا في بداية البيتين (غنّيت)، لكنّه صوت ورد ملتبسًا بصور بصريّة أشدّ وضوحًا، ففي البيت الأوّل تستعير الصّورة البصريّة لازمة من لوازم الصّورة السّمعيّة (قافيتي) في رسم ملامحها التّشكيليّة، فقافية الجهاد تُجلي ضباب الاحتلال في دال مكاني (أفغانستان) هو منبع الضّياء، حينها ينزاح الفجر عن منطقه الحسّي البصري ليؤدّي وظيفة سمعيّة (التّغريد) لهذا الإنجاز، ويتواصل التّشكيل الصّوري وفق هذا النّسق، فيتركّز بواسطة رمزين مكانيّين (لاهور، وأوراس)، لكنّ الصّورة مع رمز (الأوراس) تبدو مختلفة مخصّصة وثوريّة بمفردة (هتاف)، الّتي تكتسب إضافة إلى جذرها المعجمي دلالة متّسعة بالفعل (أردّده) وتصنيفًا بصفة (حُرًّا).

ويقول من قصيدة (أجل يا قدس): (من الوافر)

على أضواء من ذبحوا الضّياء * رأيت اللّيل يلهث .. والخواء !/ لهاةً مرّةً .. وصدًى مُشاعا *** وحرفًا كافرًا ورُؤى هَباء!/**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص76.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص103.

ودمدمة كصمصمة العوالى * وزمزمةً تُريك الفاءَ هاءا!/ وهمهمةً تبعثرها اللّيالي *** على ذكرى .. نهيمُ بها وفاءا!**[1]

تنهض الصّورة السّمعيّة في الأبيات على حيثيّات صورة بصريّة تتراءى في البيت الأوّل، فالدّلالة الصّوريّة في (أضواء، الضّياء، رأيت اللّيل) تحيل على معالم الصّورة البصريّة، لكنّها تسير في اتّجاه تكوين الصّور السّمعيّة من خلال ذبذبات صوتيّة جزئيّة (رأيت اللّيل يلهث والخواء)، فتبدي الصّورة السّمعيّة رغبتها في الظّهور على الرّغم من رمزيّة العبارة في تشكيلها السّياقي، ثمّ تأتي الجمل (لهاةً مرّة، صدًى مُشاعًا، حرفًا كافرًا) على الرّغم من اسميّتها السّكونيّة لكنّ علاقتها الإسناديّة قامت على التّزاوج بين مدى سمعي صوتي (لهاةً كلازمة، صدًى كأثر، حرفًا كتشكيل)، فتبدأ الصّورة السّمعيّة هنا في الكشف عن نفسها شيئًا فشيئًا، ثمّ تتضاعف حساسيّة الصّورة السّمعيّة في البيتين الأخيرين حين تقوم الأفعال الشعريّة بإنتاج فعاليّتها الصّوتيّة، فجملتا (دمدمة كصمصمة العوالى)، و(زمزمة تريك الفاء هاء) تتشكّل حسيًّا كصورة صوتيّة رمزيّة تتّجه نحو الغرابة بمفرداتها، ما تلبث هذه الصّورة الرّمزيّة في التّكشّف في البيت الأخير حين يصبح الصّوت همهمة في ليالي الوحدة والتّبعثر.

يقول من قصيدة (لبّيك): (من البسيط)

لبّيك لبّيك صوتٌ بات يخلُقُني * كما يشاء الهوى .. ما كان أنداه!/ غرائبٌ كلُّها أنفاسُ همسته *** وروعةٌ كلُّها دُنيا مُحيّاه/ حملْتُهُ في لهاتي رائعًا غَدَقًا * من كوثر الحبّ يُحييني فأحياهُ/ وكُنْتُهُ حين كان الصّمتُ مشتعلاً* وردًا من النّار أروي عن سجاياهُ/ أصُبُّ في شفة الأيّام همستَه *** وأسمِعُ الجيلَ ما تخفيه نجواه ..**[2]

تتبئّر الصّورة السّمعيّة في دال مركزي، وهو (صوتٌ) الّذي يلقي بظلاله على كلّ الأبيات عبر ارتباط جملها به بعلاقات إحاليّة، تتجسّد في الضّمير المتّصل للمفرد الغائب المذكّر (أنداه، همسته، محيّاه، حملته، فأحياه، كنتُه، سجاياه، همسته، نجواه)، يبرز الصّوت بداية كفاعل شعري (يخلقُني) على الرّغم من انتفاء هذه الوظيفة عنه، لكونه أثرًا بالدّرجة الأولى بما ثبّت مركزيّته، يسبقه نداء لاستحضار هذا الصّوت؛ وهو ليس صوتًا عاديًّا بل هو صوت الهوى والعشق الإلهي، بهذه الصّفة اكتسب تركيزه الدّلالي وهالته المقدّسة، ويبتعد الصّوت عن دائرة المألوف الشّعري بالنّسبة للذّات الشّاعرة في عبارة (غرائب كلّها أنفاس همسته)، لنكتشف احتماليّة أن يكون صوت الأنا الشّاعرة الدّاخليّة العميقة يحاوره ويغازله بصورة بصريّة (روعة كلّها دنيا محيّاه)، ينتقل إلى وظيفة المفعوليّة الشعريّة في (حملته في لهاتي) مستمرًّا في إطرائه، وتتأكّد الاحتماليّة حين يندمج الصّوت بروح الشّاعر ويحلّ فيها، فيتحالفان ضدّ الصّمت المشتعل ويتحوّلان معًا إلى (ورد ناريّ) الماهية، ويُبطن هذا الرّمز ثنائيّة محوريّة في شعريّته هي: (الحبّ والرّفض)[3]، ويتحوّل الصّوت المندمج إلى كلام مدحي مسموع، ويتجسّم الصّوت في

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص65.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص163-164.

(3) يؤكّد هذا الرّأي رسالة ماجستير: "عبد الملك بومنجل"، **(شعر الحبّ والرّفض بين "مفدي زكريّا" و"مصطفى الغماري" –دراسة موازنة–)**، رسالة ماجستير، إشراف: صلاح يوسف عبد القادر، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة تيزي وزّو، 1995/1996.

(همسته) كمفعول رقيق لا يتناسب مع فعله الخشن (ليصبّه)، ويدلّ ذلك على أنّ هذا الصّوت الرّقيق الهامس دافع لذات الشّاعر نحو الثّورة، وتؤكّد عبارة (وأسمع الجيل ما تخفيه نحواه) هذا الرّأي.

ويقول من قصيدة (كشف أسرار ....): (من الكامل)

ولقد علمتُ بما تُسِرُّ ضَمائرُ * أدنى سرائرِها الصُّدُودُ الكافِرُ!**

ألقت بمُهجتها إلى جزّارِها * حُبًّا .. كما يهوى الصَّغَارَ الصَّاغرُ!**

عِشْ تسمعْ العجب العُجاب وبعضُه * عجبٌ –لعمري– ضلَّ فيه الخاطرُ!**

أضمائر المُستقتلين على الخنى * ما أنتِ إلاّ –ما علمتُ– مقابرُ!**

ناءت بكِ الأسماعُ في صدإِ الصّدى * وتوزّعتكِ عساكرٌ ودساكرٌ!!**[1]

الصّور السّمعيّة في هذا النّموذج ليست بوضوح النّماذج السّابقة، لكنّها تقوم بوظائف فاعلة ضمن الصّورة الكليّة، فهي تكشف قبح الآخر الّذي يهجوه الشّاعر، وتتكثّف بوضوح في البيت الأوّل فالصّورة السّمعيّة خافتة في عبارة (بما تُسرُّ ضمائر)، هذا الإسرار هو سريرة مريضة برفض الحقّ والكفر به، ويسرد في البيت الثّاني فعل الضّمائر الّذي لا يوازيه ذلّةٌ وتردٍّ حين تدفع نفسها لجزّارها بحُبٍّ، ويورد لذلك صورة تشبيهيّة بديعة جماليًّا بعبارة (كما يهوى الصَّغارَ الصّاغرُ)، فحين تُبَادِلُ قيمةٌ سلبيّةٌ مشاعرَ الحبّ مع مُتَّصِفِهَا، فإنّ القبح قد بلغ مداه، وتظهر الصّورة السّمعيّة بشكل عارض في البيت الثّالث كصورة تعبيريّة مألوفة بالية، وتظهر في البيت الأخير بحضور جمالي مكثّف، كأنّها تريد أن تعوّض الصّورة السّابقة، فيخاطب الضّمائر الفاسقة المقبورة بهبوطها في سلّم القيم بصورة سمعيّة جميلة، تشكّلت عبر دوائر صوريّة متداخلة تبدأ من الأعلى نزولاً إلى الأسفل، فهي ضمائر ثُقُلت في دائرة (الأسماع)، وتنزل مبتعدة إلى دائرة (الصّدى)، هذا الصّدى لديه دائرة أعمق (الصّدأ)، فهي ضمائر تسكن حضيض الصّورة السّمعيّة.

ويقول من قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

مُتّعتُ مِنْكِ .. وهل يُمتّع سادرُ * ألقى بسمع .. أو أطلّ بأعورا!**

كان الصّدى صوتًا وصوتُك كوكبًا * يُحيي عِطاش البيد للمُتنوّرا!**[2]

ترد الصّورة السّمعيّة كصورة جزئيّة ضمن فاعليّة السّرد الشّعري لقصيدة مطوّلة، فيخاطب "ليلى المقدسيّة"، وهي شخصيّة حقيقيّة، جعل منها "الغماري" رمزًا للتّضحية بمتع الدّنيا الفانية في سبيل تحرير الأقصى، فتلتبس الصّورة السّمعيّة في البيت الأوّل بالفعل التّصويري الصّوري، لتكون مفعولاً لا فاعلاً وقع عليها فعل الإلقاء، وفي البيت الثّاني تلتحم بالصّورة البصريّة أكثر، فكان الصّوت أحد أدوات رسم الصّورة عبر التّقابل بين متنافرين (الصّدى # صوت ليلى)، وصوت ليلى كوكب يبتلع صوت الصّدى، كناية عن تغلّب قيم التّضحية والشّهادة،

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص132–133.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص11.

هذا الاندماج الصّوتي يقوم بفعل تشخيصي بإحياء البيداء العطشى، وكأنّ الأمّة المسلمة صحراء قاحلة سقتها تضحية ليلى فأحيتها، وتبدو مفردة (المتنوّر) كنشاز، لكن عند ربطها بالفعل (يُحيي) تتكوّن علاقة بين السّقي ونموّ الورود.

ويمكن القول، إنّ هناك نمطان من الصّورة السّمعيّة؛ أولاهما يعتمد على حاسّة السّمع من خلال ألفاظ خاصّة مثل: (البكاء، المناداة، القول، الضّحك...إلخ)، وهو يتواتر كثيرًا في شعر "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" من خلال القصائد ذات البناء الدّرامي المعتمدة على تعدّد الأصوات كما رأينا في شعرهما، وتهدف صور هذا النّمط إلى التّأثير في المتلقّي، وتقريب المشهد الشّعري له.

أمّا النّمط الثّاني، فهو يقوم على الوصف الصّوتي للحركة الصّوتيّة: (ضجيج، أزيز، فحيح، صرير، حشرجة ... إلخ)، وهو يتواتر بدرجة تقلّ عن تواتر النّمط الأوّل، لكونه يلائم القصائد ذات البناء القصصي الوصفي المحايد، وعلى الرّغم من تواتره في شعر "محمّد ناصر" إلاّ أنّنا نجد أنّه يقلّ في شعر "الغماري"، الّذي لا يعتمد شعره كثيرا على الطّابع القصصي الوصفي.

2ـ الصّورة البصريّة:

على الرّغم من عدِّ "ابن خلدون" السّمعَ أبا الملكات، إلاّ أنّ مكانة البصر تظلّ في قمّة هرم الحواس الخمس، فهو «**أدقّ الحواس وأكملها وأمتعها، يمدّ العقل بأكبر قدر من الأفكار وأكثرها تنوّعًا، ويلتقط الأشياء من بعد شاسع**»[1]، وتشغل الصّورة البصريّة مجالاً واسعًا ضمن الصّورة الشعريّة الحسيّة؛ لأنّ البصر يأتي في مقدّمة الحواس فهذه الحاسّة لها «**أهميّة كبرى في إدراكنا الحسّي**»[2]، والصّورة البصريّة المقصودة في هذه الدّراسة الشعريّة ليست تلك الصّورة الفوتوغرافيّة المجرّدة، بل هي امتزاج بين البصر والذّهن، فالإنسان عندما تلتقط عينه صورة يحاول أن «**يطابق بين الصّورة المرئيّة، والصّورة العقليّة، حتّى يزول توتّره النّفسي**»[3]، بإيجاد نماذج لها سابقة مخزّنة في ذهنه، هذا الحوار الجمالي بين الصّورتين يُنتج دلالات فنيّة متجدّدة تنبع من الخصوصيّة الرّؤيويّة لكلّ شاعر.

كيف كان تواتر الصّورة البصريّة في شعريّتهما؟ ما هي المصادر الّتي استقى منها الشّاعران أدوات صورهما البصريّة؟ ما الأنماط التّعبيريّة الّتي ترد ضمنها هذه الصّور؟ وما الأغراض الشّعريّة المُعبّرة عنها ضمن اتّجاههما؟ كيف استثمر الشّاعران الصّور البصريّة في صنع جماليّة اتّجاههم الشّعري؟

وعلى الرّغم من تواتر الصّور البصريّة في شعر "ناصر"، إلاّ أنّها لم تكن بوضوح الصّورة السّمعيّة، على أنّنا وقفنا

---

(1) نصرت عبد الرّحمن، **في النّقد الحديث (دراسة في مذاهب نقديّة حديثة وأصولها الفكريّة)**، مكتبة الأقصى، عمّان-الأردن، ط: 1979، ص22. منقولة عن:

Addison Joseph and other, **the spectator**, no 411, bensley printer, London, 1841, P472.

(2) جمال عبد الملك، **مسائل في الإبداع والتّصوّر**، ص104.

(3) نفسه، ص51.

على عديد النّماذج الفنيّة، الّتي شكّلت فيها الصّورة البصريّة ملمحا بارزًا في إيضاح دلالة النصّ، حيث ترد كبؤرة ضمن البناء الوصفي والدّرامي للقصيدة، من ذلك قوله من قصيدة (انفراط عقد...!): (من الكامل)

كم ضمّني والصّحب حضنُ (الكافيتريا) في السّويعات الجميلة/ كان الضّحى البسّام يملؤنا رضًى ويصوّر الدّنيا بأعيننا خميلةْ/ وتميل من آن لآخر قامة هيفاء تُسكرنا بعينيها الكحيلةْ/ العطر يسكر خطوها، وعيوننا في خطوها تقفو بآهات طويلة/ لكنّها تمضي، كما تمضي دقائق نشوتي، فأفيق للدّنيا العليلة[1]

تبدأ الصّورة البصريّة في التّشكّل بداية من وصف المكان (كافيتريا الجامعة)، وآثر الشّاعر ذكره باسمه الأجنبي لتكون لغته قريبة من واقع المتلقّي، فالصّورة البصريّة الكلّية كان محلّها هو مقهى الجامعة، حيث تقوم الصّورة باستحضار الذّكريات الجميلة في بداية القصيدة للتّمهيد إلى موضوعها، الّذي يلخّصه العنوان برمزيّة (انفراط عقد)، ثمّ تبدأ الصّورة في رسم ملامحها بتحديد وقت الضّحى، وهو وقت ذروة النّشاط في الجامعة، وهو وقت تبدو فيه الأشياء ومظاهرها بوضوح شديد، فكان لاختيار هذا الوقت دوره في رسم الصّورة، حيث لوّنه بمظاهر السّعادة والفرح والأمل، وهو ما يتناسب معه، وبعد تحديد المكان والزّمان، يصوّر لنا صورة إغرائيّة متمثّلة في فتاة جميلة تتمايل بعيون ساحرة تثير كوامنهم، ويستعين في رسم المشهد بصورة تراسليّة شمّيّة–ذوقيّة (العطر يسكر خطوها)، فهو أحد أسباب إثارة الشّاعر وصحبه الشّباب، ثمّ يؤنسن حاسّة البصر بجعلها تتأوّه وتتألّم كناية عن حسرته، ويقوم الشّاعر بإسدال السّتار على المشهد في السّطر الأخير، وكأنّ تلك الصّورة كانت حلمًا مضى ولن يعود، يفيق منه الشّاعر على واقع أسود حزين.

ويقول من قصيدة (القطب المضيء): (من الخفيف)

لفّه اللّيل والظّلام رهيب * فانبرى نورُه يزيح الظّلاما/ رامقا طرفُه السّماء يُناجي *** في السّماء العُلى رضًى ومُقاما/ خائفًا راجيًا تحدَّر من عيــ *** نيه دمعٌ من الخشوع سجاما/ ومحيّاه لاح بالعلم بدرًا *** زاده الشّيب هيبة واحتراما/ ينكر الحاسدون نورك حقدا *** ويلجّون فتنة وملاما/ ربّ عين ترى السّها في الدّياجي *** وعن الشّمس في الضّحى تتعامى**[2]

في الأبيات يستخدم الشّاعر الطّاقة اللّونيّة الكامنة في المظاهر الطّبيعيّة المتضادّة (اللّيل (الظّلام) # النّور (النّهار)) في تشكيل صورة بصريّة مشعّة تمهّد لتلقٍّ عالي الحضور، ويرسم صورة ممدوحه بفنيّة بالغة مستخدمًا ألفاظًا تفيض رقّة وجمالاً، فاستخدم لفظة رامقًا بدل ناظرًا، وطرفه بدل عينه، مع مفردتي (يناجي، رضى)، فالملاحظ على هذه المفردات محمولاتها الجماليّة في الذّاكرة الشعريّة العربيّة، ثمّ يصف بكاءه خشوعًا وتقًى مصوّرًا شكل الدّمع المنحدر من عينيه بكثافة، ويستمدّ من صورة البدر جماليّته المتوارثة، ويستعيرها لوصف جمال ممدوحه شكلاً ومضمونًا، ويستمرّ في التّرميز لعلم ومكانة الشّيخ بالنّور، وهو نور ينكره الحاقدون على الشّيخ، ويبارزونه بنشر ظلام الجهل والفتن، أمّا البيت الأخير فورد على سبيل الحكمة متّخذًا الصّورة البصريّة مجالا لتمفصلاتها،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص78.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص164، 165.

ومفسّرًا تضاد المقاييس وانتكاس القيم عند بعض الحاقدين على الشّيخ، فشتّان بين من يرى نجم السّها في دجى اللّيالي، وبين من ينكر نور الشمس في الضّحى، كناية ورمزًا عن الضّالّين عن الحقّ على الرّغم من انبلاجه وعن معتنقيه على الرّغم من تواريه، فالصّور البصريّة هنا اتّخذت من (النّور، الضّياء) بؤرة تنبثق منها مختلف الصّور.

ويقول في قصيدة (أحبّك والله! يا أخي في الله...!): (من البسيط)

هويتك لم أبصرك عن كثب * من قبلُ، لكن يقينًا أنتَ في بصري**

رغم الحواجز، رغم الكيد، ما نظرتْ * إلاّكَ عيناياَ، في مرآي للبشر**

فكم رأيتك نورًا أستضيء به * في ظلمة الكفر تُحلي اليأس عن فكري**

وأجتليك ربيعًا والحياة لظى * وإن دجا الخطب فيها كنت لي قمري**[1]

الأُخُوّة الإسلاميّة في شعر الاتّجاه الإسلامي من أبرز المواضيع بعد شعر الثّورة والرّفض، واستعان الشّاعر للتّعبير عنها في هذه الأبيات بصور بصريّة مزدحمة، فبداية من البيت الأوّل قامت الصّورة البصريّة على إثبات بَعْدَ نفي بمفارقة تضاديّة بسيطة، فنفى رؤيته أخيه في الإسلام عن كثب، بيد أنّ روحه وحبّه في الله ساكن في بصره، فارتكزت هذه الصّورة على مفردتي (لم أبصرك # في بصري)، ثمّ يعرّض بالتّضييق على المسلمين ويؤكّد أنّها لا تنسيه إخوته المسلمين، الّذين يجمعهم بهم دين وسنّة ومذهب واحد، فهم في مرأى بصره دون البشر جميعًا، ثمّ يشبّه أخيه في الله بالنّور الّذي ينير عتمة الكفر والظّلم ويزيح اليأس عن روحه، وهي صورة بصريّة امتزج فيها النور والظّلام ليشكّل معالم هذه الأخوّة، ويواصل تشبيهاته البليغة في البيت الأخير مع استبدال فعل الرؤية والنّظر والإبصار بالاجتلاء، وهو زيادة في النّظر، فأخوه في الإسلام ربيع ينعش عذاب الحياة ولظاها، وهو قمر في دجى المصائب والهموم، المُلاحظُ على الصّور البصريّة ارتكازها على مفارقة التّضاد البسيطة القائمة على الطّباق والمقابلة (نورًا # ظلمة)، (أجتليك ربيعًا # الحياة لظى)، (دجا الخطب # كنت لي قمري)، وعلى التّشبيهات البليغة كثّفت من مشهديّة الصّور الجزئيّة، بالإضافة إلى الأسماء والأفعال الّتي ساعدت على رسم الصّور بدقّة (كثب، الحواجز، أستضيء، تجلي، دجا)، الّذي يجعل الصّور على بساطتها ترتسم أمام ناظري المتلقّي.

ويقول من قصيدة (رسالة مفتوحة إلى "بدر شاكر السيّاب"): (من الكامل)

يا بدر هذا النخل في أرض العراق / كمثل أفراس العراق، فليس يقعدها العِثار / للمجد يحدوها الصّهيل، وليس يدركها الغُبار / في عينها شمم الإباء، فلا تُساوم أو تُعار[2]

تتّخذ الصّور البصريّة في هذه الأسطر عمقًا جماليًّا ترتقي عن الصّور الجزئيّة البسيطة، وعن أفعال الإبصار المباشرة، فيخاطب الشّاعر "بدر شاكر السيّاب" في آخر هذه القصيدة، بعدما شكاه ما حلّ بالعراق السّعيد المتحضّر والمتفوّق، ويطمئنه أنّ النّخل وهو رمز الأصالة يوازي في مجده خيول الفتح، والّتي كان العراق مُنطلقًا

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص246، 247.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص269.

لنشر الحضارة الإسلاميّة بواسطتها، على الرّغم من الفتن والأزمات، ثمّ يؤنسن الصّهيل بأن جعله محفّزًا للخيل كي تصهل وتسرع للمجد، تاركة ورائها الغبار الّذي لا يدركها لقوّتها، ويرسم صورة بديعة للإباء وهو يتجسّد في عين الخيول، كناية عن المتخاذلين العرب الّذين يُباعون ويشتريهم الغرب الصّليبي كما يشاء بثمن بخس.

ويواصل في القصيدة نفسها:

النخل في أرض العراق/ عرائس بيضاء، حُورٌ تزيّن للشّهيد، فليس يقلقها انتظار/ هي تعشق الحنّاء تخضبها دماء الذّائدين عن الدّيار/ وتعطّلت شوقًا لروضته وبدّلت القنابل بالنُّضار/ ومن الشّظايا القاتلات تصوغُ وردًا أو مَحَارْ/ تُهديه عقدًا للحبيب، وقد أتى يوم الفخار[1]

تستمرّ الأسطر في رسم الصّور البصريّة البديعة، فالنّخل بالإضافة إلى كونه رمز الأصالة والسّموّ أصبح في زمن الحروب رمزًا للاستشهاد، ونلحظ هنا التّحوّل اللّوني للنّخل من الأخضر رمز الإسلام والشّهادة إلى البياض رمز النّقاء والحور العين، كأنّ هذا النّخل ملاذ الشّهيد يستشهد لأجله ليحظى بالجزاء، ليتحوّل النّخيل الأخضر سبب الاستشهاد إلى كونه مكافأة تشبه جزاء الشّهيد بالحور الّتي تنتظره في الجنّة، هذا التّداخل الكثيف في العبارة الشعريّة للسّطرين أمدّها بفنيّة ساحرة، ويستمرّ التّداخل حين يجعل الحنّاء رمز زينة المرأة يستعير منها لونها الأحمر، ليلبسها المدافعين عن أرض وديار العراق، وضمير الهاء في (تخضّبها) تعود على العرائس البيضاء بشكل رمزي وعلى النّخيل حقيقة، فهو يتطهّر بدماء الشّهداء الّذين قدّموا أرواحهم فداء له، والصّورة البصريّة الّتي بدأت بالتّشكّل في (عرائس بيضاء) تستمرّ في الامتداد والتّوسّع، هذه العرائس الّتي لا تقلق من انتظار الشّهيد على الرّغم من شوقها له، فالنّخل في أرض العراق يجعل من القنابل والدّمار رياضًا جميلة، كما يصنع من الشّظايا المبيدة وردًا ومحارًا، هذه الصّور الجميلة المستقاة من عناصر الطّبيعة توحي بالأمل، الّذي يحدو الشّاعر بتحرّر العراق بواسطة دماء الشّهداء الزّكية كطهارة وسموّ نخيله، فمن تضحياته ومن عذاباته يصوغ أساطير العزّة والكرامة والحريّة، لتُهدى لشعبه الحبيب يوم النصر، فالحور العين تنتظر الشّهيد (الحبيب) لتهديه عقد تضحياته يوم ولوجه الجنّة.

ويقول من قصيدة (طريق النّور): (من الكامل)

الله! يا وطن العروبة قسّمو * ك جماركًا حتّى تُهان وتُلعنا**

فمتى نراك –وأنت أوطان العمو * مة، رغم أهواء السّياسة– موطنا**

ومتى نراك سحابة، خيراتها * تسقي المشارق والمغارب بالهنا**

الكعبة الفيحاء في أنظارنا * و«الله أكبر» رنّ في آذاننا**

فمن الّذي يُثني النّفوس تفجّرت * شوقًا تلهّب نحو آفاق السّنا**[2]

في النّماذج السّابقة تنفرد الصّور البصريّة برسم دلالات الأبيات والأسطر الشعريّة، إلاّ أنّها في هذا النّموذج

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص270.

[2] نفسه، ص282–283.

تأتي ملتبسة بصور حسيّة أخرى، فيخاطب الشّاعر الوطن العربي بأسى لما فعله به حُكّامُه، فنظرًا لسياق نسجه لهذه القصيدة عندما كان ذاهبًا لأداء مناسك الحجّ، وسبّبت له الحدود والجمارك الانتظار الطّويل، فجاءت الأبيات مفجّرة لهذا الغضب، ويظهر ذلك في قوله (حتّى تُهان وتُلعنا)، وهي تمثّل ذروة الغضب عند الشّاعر الحكيم الهادئ، وتتجسّد الصّور البصريّة بداية من السّطر الثّاني إلى آخر الأبيات في صور جزئيّة في الأشطر الأولى من الأبيات جاءت في صورة استفهاميّة مجازيّة، فيتساءل عن موعد رؤيته لهذا الوطن المتفرّق بسبب السّياسة موطنًا موحّدًا، وتقوم الصّور البصريّة في البيت الثّالث على التّشبيه البليغ، حين شبّه الوطن العربي بالسّحابة وعلى المجاز حين نسب السّقي للسّحابة، وفي الأصل يكون للغيث والأمطار، فكانت في الشّطر الأوّل صورة بصريّة بينما في الشّطر الثّاني صورة ذوقيّة (السّقي)، ومثله في البيت الرّابع حين تتجسّد الكعبة الشّريفة أمام ناظري الشّاعر المشتاق لرؤيتها، ولرسم جلال الموقف استعان بصورة سمعيّة في الشّطر الثّاني، فهو يستحضر صوت أذان المسجد الحرام، وتعود الصّورة البصريّة للتّشكّل على مدى البيت الأخير، فشوق الشّاعر ومرافقيه لبيت الله يتصاعد مثل اللّهب في الأفق المضيء.

ويقول متغزّلاً من قصيدة (ظمآن والكأس في يديه): (من الوافر)

حبيبةٌ كم تطول بنا اللّيالي * ويجمعنا النّهار بلا وصال/ وألمح بين عينيك اشتياقًا *** وبعض الشّوق يوخز كالنّبال/**

وأرسل من عيوني نار شوق * ومن عينيك ناري واشتعالي/ ومن عينيك سلك "بابليّ" *** يكهربني فلا أصحو لحالي**[1]

نسج الشّاعر أبياته الغزليّة من صور بصريّة، فالعين تشكّل أيقونة مهمّة في الشّعر الغزلي، فبها يبصر الحبيب مفاتن محبوبه، وفي العينين تتجلّى مشاعر الشّوق والحنين والحبّ الصّادق، وتبدأ القصيدة بعبارة غزليّة تقليديّة، فالكناية بطول اللّيل من متلازمة العشق، وأيضا المفارقة بين البعد ليلاً والقرب نهارًا، لكنّه قرب بدون وصال، ثمّ تتراصّ الصّور البصريّة في بقيّة الأبيات بواسطة الأفعال (ألمح، أرسل، يكهربني، أصحو)، وبالأسماء (عينيك، عيوني، نار، عينيك، ناري، اشتعالي، عينيك، سلك بابليّ)، وبالتّشبيه المرسل تارة (بعض الشّوق يوخز كالنّبال)، وبالتّشبيه البليغ كما في البيت الثّالث والرّابع، هذه الصّور ارتسمت بالحاسّة البصريّة (العين)، وبرمز الشّوق والعشق الملتهب (النار، اشتعالي، سلك، يكهربني)، فهي صور بصريّة قويّة الرّسم تستمدّ قوّتها من الألفاظ ذات الوقع الشّديد توحي بمدى شوق الشّاعر لزوجته، والملاحظ في شعره أنّه على الرّغم من التزامه نجده في شعره الغزلي لا يتوارى خلف الألفاظ الموحية الرّمزيّة، وإنّما نجده شعرًا غزليًّا صريحًا يفيض مشاعرًا حيّاشةً، فجاء شعره مصوّرًا لأدقّ دقائق حياة الشّاعر، وكلّ ما تحمله نفسه من هموم ومعاناة، وما تمرّ به من لحظات فرح وسعادة.

ويقول من قصيدة (آخر العنقود): (من الخفيف)

كيف أنساك؟ هل تصوّرت صُبحا ** دون فجر بأفقه مولود/ كيف أنساك؟ هل تجمّل عقد ** ما تحلّى بحسن صدر وجيد؟/

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص345.

كيف أنساك؟ هل تشعّ نجوم ** دون أفق من السّماء مديد؟/ كيف أنساك؟ هل رأيت ربيعا ** صدّه الثّلج عن شفاه الورود؟/

كيف أنساك؟ من رأى الطّير تنسى * زُرقة الأفق في الرّبيع السّعيد؟**

كيف أنساك؟ من رأى السّيل ينسى * واحة النّخل رغم قفر وبيد؟**

كيف أنسى؟ وهل تُراني أنسى * نبض قلبي وناظري ووجودي؟**[1]

في قصيدة مؤثّرة يناجي الشّاعر وهو في الغربة صغيره آخر العنقود، ويبثّه مشاعر الشّوق والحنين، وفي هذه الأبيات يتساءل باستفهام مجازي (كيف أنساك؟) على شكل لازمة تتكرّر في مطلع كلّ بيت، وهو تكرار كثّف من الهالة العاطفيّة للقصيدة، وفي كلّ بيت يورد صورة بصريّة جزئيّة خاطفة (فلاش باك)، تختلف عن سابقتها لكنّها تستمدّ مادّتها من الطّبيعة، فيتساءل مستعملاً أداتي الاستفهام (هل، من)، فالصّبح لا يكون بدون فجر يبشّر به، كما أنّ العقد لا يحلو إلاّ على صدر وجيد يماثله جمالاً، والنّجوم لن تضيء دون وجود أفق يحملها، كما أنّ ربيعًا لا يكون بدون ورود، والطّيور لا تنسى أفق السّماء ملاذها الآمن، والسّيل في جريانه لا ينسى واحة النّخيل العطشى كناية عن العلاقة الوطيدة بابنه، فإذا كانت كلّ هذه الكائنات لا تنسى أقرانها، فكيف ينسى الشّاعر وليده نبض قلبه وناظره وعنوان وجوده، فهذه الصّور البصريّة قامت بأنسنة مكوّنات الطّبيعة واستنطاقها، لتعبّر عن شوق الشّاعر ولوعته، لبعده عن صغيره وتوظيفه لمواد الطّبيعة في صوره البصريّة يظهر نزعته الرّومانسيّة، حيث تولّدت هذه الصّور البصريّة عبر العلاقة بين السّبب والمُسبّب، وعلاقة الجزء والكلّ، وعبر العلاقة المكانيّة والزّمانيّة، هذه العلاقات كثّفت من فنيّة الصّور فهي تتجلّى حاضرة في وعي المتلقّي.

ويقول مادحًا من قصيدة (من حرّك الوترا؟ أو نعمة الإخوان!!!): (من البسيط)

مثل النّجوم علوا، يسبيك منظرهم * وعند ربّك يُعليهم بها سُررا**

ألا ترى من سمات البشر محتدهم؟ * هم النُّضار يسرُّ السّمع والنّظرا**

فللسّخاء، كما للغيث، مظهره * يأبى السّخاء –وقد أخفوه– مستترا**[2]

ويظلّ "محمّد ناصر" يستمدّ من مظاهر الطّبيعة صوره البصريّة، فمن خلال هذه الأبيات يشبّه ممدوحيه بالنّجوم الّتي تزيّن السّماء، والّتي تغري النّاظرين إليها وتبهرهم، ويورد في الشّطر الثّاني لمحة بصريّة من مشهد هؤلاء الإخوان وهم جالسين في مقاعدهم في الجنّة، ثمّ يوازيهم بالنُّضار وهو الخالص من كلّ شيء، فهم قوم خُلّص سماتهم التّقوى والطّهر منظرهم يسرّ حاسّتي السّمع والنّظر، فنلحظ التّلازم في كثير من المواضع بين الصّور البصريّة والسّمعيّة في شعر "محمّد ناصر"، هذا النُّضار هو رمز الكرم والفرج كما هم إخوانه، فسخاؤهم على الرّغم من اجتهادهم في إخفائه إلاّ أنّه يبدو مُشعًّا مثل النُّضار، فكان المدح هنا بالصّور البصريّة لكونها أقوى تأثيرًا في وصولها لذهن القارئ.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص363-364.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص74.

ويقول من قصيدة (في رحاب الذّكر): (من المديد)

ولتشعّي نجمة نيرة ** في سماء الدّين تسمو واقده / تنشرين النّور في أوطاننا ** أنت شطر الدّين، أنت القاعده /
يتعالى صرحنا مبتهلا ** مثل بيت الله شمسا خالده/ واذكري في العهد "إبراهيم" في ** رحمات الخلد جدا خالدا/
حين لبى في رياض المصطفى ** فأتاه البشر راض ساجدا[1]

في هذه الأبيات ترد الصّور البصريّة مشعّة كثيفة، وذلك بتوظيف الشّاعر لأسماء وأفعال لها محمولات دلاليّة مركّزة، بداية بتوظيفه لـــ(تشعّي) بدل (تضيئين)، فالإشعاع أقوى من الإضاءة الّتي قد تكون خافتة، ثمّ يشبّه الفتاة الحافظة لكتاب الله بالنّجمة، ويلبس عليها صفة (نيّرة) الّتي وردت بصيغة المبالغة بدل (المضيئة أو المنيرة)، فهي تشعّ نيّرة لأنّنا في زمن كثر فيه فساد النّساء، وصار وجود المرأة الصّالحة شبه مستحيل لذا وصفها بهذه الصّفات، فهي نجمة في سماء الدّين تتّقد نورًا، ويواصل وصفه لها بالنّجمة الّتي تنشر النّور في العالم الإسلامي على الرّغم من صغرها وكونها امرأة، لذا شبّهها بالنجمة لكنّ نورها يغطّي أوطانًا، فالمرأة الصّالحة هي نصف الدّين وهي قاعدة بناء المجتمع المسلم، ويورد صورة بصريّة جميلة حين صوّر صرح (مؤسّسة المنار)، وهو واقف في مكان عالٍ يبتهل ويدعو الله مشبّها له ببيت الله (مكّة)، وهو شمس خالدة بالعلم وتكوين النشء، وينتقل من هذه الصّور إلى تصوير جدّها "إبراهيم القرادي"، شيخ الشّاعر فيورد صورته، وهو في جنان الخلد متنعّما نتيجة لتلبيته نداء الله، فأرضاه الله بأن جعل من ذرّيته هذه الفتاة التّقيّة.

في شعر "الغماري" ترد الصّور البصريّة بفنيّة بالغة وتكشف عن محاور كبرى في شعريّته أهمّها؛ التّصوّف، والثّورة، والرّفض، والحزن، والأمل. يقول من قصيدة (يا قارئي الضّوء السّخي): (من الكامل)

العاشقون سروا .. وأدلج فجرهم * يتسابقون إلى الوصال حشودا**
تتألّق الأشواق في أحداقهم * عشقا .. وتزهر بالسّلام خلودا**[2]

تُظهر هذه الصّورة القصيرة المكثّفة مشهدًا بديعًا لأفواج العاشقين، الّذين يسرون إلى الغاية الكبرى والحبّ الأعظم والوصال الأبدي، محدّدًا إطارًا زمنيًّا لهذه الصّورة، وهو دلوج الفجر بما لوّن الصّورة بدراميّة أخّاذة، ويمثّل البيت الأوّل وصف الصّورة عن بعد، لكنّها في البيت الثّاني تقترب عدسة الشّاعر من أهمّ حاسّة إنسانيّة وهي العيون، فيصوّر إشعاع الشّوق في حدقاتها عشقًا يعد بسلام خالد أبدي، هذه الصّورة البصريّة المكثّفة لم يكن لها أن تبرز بهذه الجماليّة الأخّاذة لو لم تنبثق من خلال هالة من المفردات لها وقعها الجمالي المُغري والمُلفت، فورد الفعل (سروا) بدل مرادفات كثيرة له من مثل: (مشوا، ساروا، سافروا، رحلوا)، فجاءت (سروا) متوائمة مع الفضاء الزّمني للصّورة، وهو (دلوج الفجر)، فالسّرى هو المشي ليلاً لغاية عظمى، هذه الغاية هي وصال الحبيب والّتي لا تعلو عليها غاية، كما جاءت عبارة (تتألّق الأشواق في أحداقهم) بدل (تشعّ أو تبرق في عيونهم)، فللتّألّق

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص77.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص104-105.

محموله الجمالي المتميّز، وحدّد الأحداق ليكون توصيف الصّورة دقيقًا، ففي الحدقة تكمن كلّ دقائق الشّعور من حبّ ولوعة وخوف وألم.

ويقول من قصيدة (الوعد الحقّ): (من الكامل)

عجبًا .. ينابيع الضّياء بمقلتي * عطشى .. ويسكر من دمائي الزّئبق**

لا، والحروف الخضر يا أخت الضّحى * حبّي وعينيك، الوجود المطلق**

كم شعّ في الأكوان .. كونًا أخضرًا * وكما تشائين .. المسافة يخلق**

وأراه يختصر الحدود .. فينتشي * أفق .. ويسمر في ظلالك زنبق**

وكما العصافير الوضاء حروفه * تهب الحنان، كما تشاء، وتغدق**[1]

تتّخذ الصّور البيانيّة في هذه المقطوعة من الصّور البصريّة مادّة لتشكّلها، فيصوّر عطشه لضياء الاستقامة والطّهر والنّهضة ينابيعًا في عينه، لكنّها ينابيع عطشى في مفارقة كئيبة ترمز إلى أنّه على الرّغم من الضّياء الّذي تفيض به نفسه إيمانًا، لكنّه يعطش لتمثّل ذلك في واقعه، ويصوّر الأعداء والمفسدين زئبقًا تائهًا من دماء تضحيته، ويصوّر حروف الثّورة الخضراء عشقه الأوحد وعيونه رمز وجوده واستمراره، فلولا إيمانه بهذه الثّورة لما كان لوجوده معنًى، ويتّخذ في الجزء الثّاني من المقطوعة الصّور البصريّة وسيلة لبوحه متّخذًا الرّموز الغامضة مظهرًا لذلك، ويصوّر عشقه الإلهي ورفضه، وثورته كونًا أخضرًا يتألّق بجانب الأكوان، ويؤنسن هذا الكون بجعله يختصر المسافات، وبحضوره تنتشي الآفاق، وتزهر الزّنابق، فالرّفض هو ما يجمع بين طوائف من المسلمين من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب، وبه تُحرّر الأوطان ويُدحر الأعداء، ويصوّر لهذا الرّفض حروفًا أشبه بعصافير المحبّة والسّلام تجوب العالم الإسلامي، وقوام الصّور البصريّة في هذا النّموذج هو حاسّة البصر (مقلتي، عينيك)، وأفعال الإضاءة والتّلوين، وأسماؤهما (الضّياء، الزّئبق، الخضر، شعّ، أخضرا، أفق، زنبق، الوضاء).

ويقول من قصيدة (إلى روح الشّهيدة "دلال المغربي"): (من الكامل)

في مقلتيك رؤى الجليل وريفة * ومن "الخليل" مواسم تنساب**

ومن الضّفاف السّمر وجهك مشرق * وعلى جبينك شولة "وعقاب"**

عيناك يا "زهراء" رمز ثائر * إن راج في سوق الزّناة عتاب/ أتعرف التّاريخ عبر ملامح *** يلهو بها ظفر، ويسكر ناب/**

فيجيبني جرح بحجم جبينها * الحرف نار، والقصيد شهاب**[2]

يصف الشّاعر وجه البطلة الشّهيدة عبر صور بصريّة قصيرة ومتنوّعة، فيرى في مقلتيها منطقة الجليل الفلسطينيّة خضراء، كما صوّر مواسم العشق والثّورة تنساب من "الخليل" الفلسطينيّة، ويرى وجه البطلة في ضفاف الوطن المحتلّ، ثمّ تعود كاميرا التّصوير الشعريّة إلى وجه البطلة لتتركّز في جبينها، وتصوّر رمزي (الشّولة

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص67-68.

[2] نفسه، ص176-177.

والعقاب)، فيدلّ الأوّل على نجم لامع في السّماء، يُؤذن طلوعه ببداية موسم الغيث والأمطار، فاستعاره الشّاعر لوصف سموّ فعل البطلة، ورمز العُقاب الطّائر الدّال على الشّجاعة والقوّة. ترمز الصّور البصريّة إلى أنّ ثورة البطلة تنبع من عمق أعماق فلسطين بكلّ أماكنها، ويتحوّل السّرد إلى الإنشاء، فيخاطب عيني الشّهيدة الّتي يرمز لها بـــ"الزّهراء"، وهو رمز إسلامي لشخصيّة إسلاميّة هي سيّدتنا "فاطمة" -رضي الله عنها-، فيستوحي من رفضها وثورتها رفض وثورة الشّهيدة "دلال المغربي"، فيرى الشّاعر في عيني الشّهيدة رمزًا منتفضًا حين صارت عيون النّساء رمز الفتنة والمجون، تنتقل الصّور البصريّة من النّداء إلى الاستفهام، حين يسأل التّاريخ عبر صور بصريّة سرياليّة أسطوريّة عن ملامح ماجنة يلهو بها ظفر حيوان متوحّش، ويسكر بلذّاتها نابه، كناية عن التّاريخ المؤلم لهذا الوطن المغتصب ولهذه الأمّة الشّريدة، ليكون جواب التّساؤل عبر صور بصريّة قصيرة، فيجيب جرح بحجم جبين الشّهيدة، وبحجم جبين الوطن أنّ الجهاد هو الفصل، لا يغني شعر ولا قصيد عن ذلك.

ويقول في آخر قصيدة (عين اليقين): (مجزوء الكامل)

ما كنت إلاّ شاعرًا يدمى على شفتي قصيدي / وأرى ملامح أمّتي تُنفى وصوتي في القيود /

وأرى احتراقي في الشّمال أرى الجنوب بلا حدود / والقدس تورق بالجراح وإن سكبن على الجليد[1]

تمثّل المقطوعة صوت الأنا الشّاعرة الدّاخلي الحقيقي، فهو يرى قصائده جريحة بآلام أمّته؛ فشعره يخرج من داخله معذّبًا داميًا على شفتيه، سبب ذلك أورده في صور مؤلمة على مدى الأسطر الثّلاث اللاّحقة؛ فصور المسلمين وهم يُنفون من أوطانهم بسبب دينهم وعقيدتهم، وصوته المقيّد بالقوانين الجائرة المستبدّة الّتي تمنع حريّة التّعبير يثير أحزانه، ويصف ما يحدث في لبنان من احتراقٍ في شماله واحتلالٍ لحدوده، لكن على الرّغم من هذه الصّور المؤلمة، فالقدس على الرّغم من جراحه تزهر في آفاق أمّته وجهادها، يعيد لها ملامح عزّتها، فنارها تورق على الرّغم من سبات الأمّة وجمودها، تنبثق الصّور البصريّة عبر الفعل (أرى)، الّذي تكرّر ببنيته الظّاهرة مرّتين، ومعطوفًا مرّة، بالإضافة إلى صورة السّطر الأوّل، فالصّور البصريّة نقلت لنا صوت وروح وحقيقة الشّاعر، ومذهبه الشّعري بصدق ووضوح، تجلّى منذ الوهلة الأولى في قوله: (ما كنت إلاّ شاعرًا)، هذه العبارة الشّعريّة، الّتي تختزل الكثير من الدّلالات الخفيّة أبرزها نفي تهم أعدائه ومخالفيه.

يقول من قصيدة (وحدي مع الله): (من البسيط)

كشف تجلّى على الأبعاد فانكشفت * للعاشقين مرايا كُنّ صمّاء**

رأيت ما لم ير العذّال يا بصري * ما قيمة العين إذ ترتدّ عمياء!**

فبتّ أروي الحنين الرّطب في سحري * وأحمل العاشقين الجمر والماء**

فواصل الله في عين الحبيب سمت * أرى بها جنّة بالوصل فيحاء**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص91.

هي البصائر لا ما أبدعت زُمَرٌ * من الرّسوم ترى السّوداء بيضاء!**[1]

تنفتح الصّورة البصريّة بداية من الفعل (تجلّى) الّذي يعدنا بمشهد استثنائي لورود مفردة (كشف) قبلها؛ تمتدّ الصّورة عبر فضاء لا محدود في مفردة (الأبعاد)، لنقف بعد ذلك على مشهد مختلف لمرايا كانت صمّاء خالية من كلّ تعبير، فالصّمم هنا صُوَرِي لا سمعي، هذه المرايا تحوّلت بفعل هذا الكشف من جمادها وصممها، هذا الكشف لا يُتاح سوى للعاشقين الّذين عرفوا سرّ المحبّة، وتستمرّ الصّورة البصريّة في الكشف عن أجزائها بطريقة مشوّقة في عبارة (رأيت ما لم ير العُذّال يا بصري)، ويبقى سرّ الصّورة مخفيّا زاد من إبهامه جملة الاستفهام (ما قيمة العين إذ ترتدّ عمياء)، ليتجدّد التّشويق في البيت الثّالث، فلم تخبر الصّورة عمّا رأت الذّات الشّاعرة، وإنّما سردت آثار تلك الرؤيا وردّ فعل الشاعر، فما رآه لا يمكن توصيفه أو تحديده، وتعجز اللّغة الشعريّة عن بيانه يرتبط ذلك بالدّال الأوّل (كشف)، أثر رؤيا الصّورة تتكشّف عن آثار غامضة، يؤكّد ذلك عجز البيت الثّالث (أحمل العاشقين الجمر والماء) في مفارقة متضادّة، وكأنّ هؤلاء العاشقين يحترقون وجدًا ثمّ ينتعشون وصالاً، وفي كلّ ذلك تكمن لذّتهم الكبرى، لكنّ مشهد هذا الكشف يتبدّى بدون تعمية في البيت الرّابع، وكأنّ الشاعر لم يرد حرمان المتلقّي من هذه الرّؤيا، فهذا الكشف العظيم هو فواصل الله في عين حبيبه، الّذي قد يكون أحد عاشقيه، ومن بينهم الشّاعر، أو قد يكون الحبيب المصطفى –صلّى الله عليه وسلّم–، هذه الفواصل ووصالها تعدل رؤيا جنان الخلد، لنستيقظ في آخر بيت من هذه الرّؤيا الكشفيّة على مقارنة الشّاعر لها برؤى الّذين يعبدون الله بدون عشق أو روحانيّة، فبصائرهم الضّالّة ترى السّواد أبيضًا، يوحي ذلك بانتكاس القيم، والفطرة الإنسانيّة في نفوس هؤلاء.

ويقول من قصيدة (مُدِّي مضاءك): (من مجزوء الكامل)

أفغان يا حلمًا يضيءُ . ويا ظلالاً تُشرقُ! / من كلّ رابية يفور دم كريم مُغدق / أفغانُ ... / وانسفحت نفوس في ترابك تُعرق / يا عيدها .. لا اللّيل يحجب ضوءه أو يخنق[2]

يشكّل الدّال المكاني (أفغان) بؤرة الصّورة البصريّة، فيخاطبها الشّاعر كما يراها حلمًا يضيء في سماء الإسلام، تنير عتمة الظّلم والاضطهاد الغربي لهذه الأمّة، كما يراها ظلالاً تشرق كرامة وعزّة، على الرّغم من أنّ الظّلّ ليس مصدرًا للشّروق، وإنّما هو أثر من آثار شروق الشّمس، وكأنّ جهاد الأفغان غير ظاهر للعالم، لكنّ آثاره ظاهرة مثل شروق الشّمس، وتنتقل الصّورة البصريّة إلى التّحديد في السّطر الثّاني، فيصف آثار جهادها بارزًا في كلّ رابية فيها من دماء الشّهداء، وفي كلّ ترابها تمّ سفح دماء مجاهدة طاهرة وكأنّ جهادها هو عيد يبعث الفرحة في نفوس المسلمين كافّة، فجهادها لا يحجبه ليل الطّغيان أو يجهضه، الصّور البصريّة في هذا النّموذج اعتمدت على إظهار الإضاءة (يضيء، تشرق، ضوءه)، تقابلها الظّلمة (ظلال، اللّيل، يحجب، يخنق).

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص38.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص31.

ويقول من قصيدة (مناجيات): (من الطّويل)

وتحملني عيناك حرفًا تغرّبا * وأمعن في وادي الغروب فأغرَبا!/ وعيناك سرٌّ لا يريمُ محجّبٌ *** ما ألطف السرَّ العميق المحجّبا!/ بصحراء يمتدّ فيها الصّدى ***وتشرق بآلال منها الخيامْ!**[1]

تبدو الصّور البصريّة في هذا النّموذج بشكل رمزي، فيصوّر عيون المُخاطب المجهول، وهي تحمل الشّاعر كحرف غريب، فنسب الغربة لحروف شعره وإنّما هي غربة في ذاته المُعذّبة، ففضاء الصّورة البصريّة هنا هي العيون، فعلى صغر حجم هذا العضو الإنساني إلاّ أنّه يحمل أسرارًا عميقة، فهي سرّ غامض يبعث على الفضول، لكنّه فضول لا يلبث أن يطلع على شيء غير مُتوقّع؛ فالحجاب يخفي وراءه صحراء قاحلة يجوبها الصّدى الفارغ، كما أنّ خيامها تشرق بالسّراب بما يدلّ على انكسار أفق توقّع الذّات الشّاعرة.

ويقول من قصيدة (جدائل من خضراء): (من الطّويل)

تراءيت لي يا زهرة النّار .. إنّني * إليك وإن لجّ العذول مشوقُ!**

على جمرك القدسيّ أبدعت واحتي * ومن قدسك النّاري لاح بريق!**

أُجلُّ الهوى لا يعرف القومُ كنهه * وجلّ الهوى من أن يُقال مُرُوق!**

وما القوم إلاّ عابد وثنيّة! * وآخر يهديه العمى ويسوق!**

إذا غاض ماء الوجه من آدميّة * يباب .. فوجه الآدميُّ صفيقُ!**[2]

تتألّق الصّورة البصريّة عبر الدّال البُؤري (تراءيت)، الّذي يوحي بانفتاح على مدى بصري بعيد مخاطبًا تركيبًا انزياحيًّا (زهرة النّار)، الّذي تظهر فيه مفارقة عبر تضاد مسنديها (زهرة # النّار)، وتدلّ عبارة (إن لجّ العذول مشوق) على احتوائها سرًّا جميلاً، فهي نار الثّورة والحكمة، وتذهب الصّورة البصريّة في البيت الثّاني إلى تحديدها، فيصوّر جمر هذه الزّهرة مُقدّسًا بواسطته يصنع الشّاعر جنّته، فنار الثّورة تسعده فهي ثورة تنبئ بغيث نافع دليل ذلك عبارة (لاح بريق)، هذه الصّور الرّمزيّة المكثّفة هي من آثار ومظاهر الهوى العذري الصّوفي يجلّه الشّاعر عن معرفة العوام ودحض اتّهامهم له بالمروق والرّدّة، ثم تنتقل آلة التّصوير في البيت الرّابع إلى هؤلاء القوم الرّامين له بالرّدّة، فيصوّرهم بأنّهم عُبّاد أوثان بشريّة هي المنظومات والحُكّام، كما ترد صورة تجسيديّة للعمى وهو يقود هؤلاء، كناية عن استفحال ذلك فيهم، والصّورة الأخيرة هي صورة بصريّة تخفي حكمة فنيّة، والواردة كما أشرنا سابقًا بأسلوب شرطي (إذا)، فيكنّي عن الحياء بـــ(ماء الوجه) الّذي يشبّهه بالنّبع الّذي يغيض ويجفّ، ويجيب أنّ وجهه سيصبح بدون وقار ولا سمت، تتّخذ الصّور البصريّة اتّجاهات مختلفة، ومتعاكسة ضمن الأبيات عبر مرتكزات بصريّة (تراءيت، النّار، جمرك، واحتي، النّاري، بريق، العمى، الوجه، يباب) ذات مدايات رؤيويّة مختلفة بين القرب والبعد، والضّيق والاتّساع، والوجود واللاّوجود.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص87-88.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص22-23.

ويقول من قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

وإلام تنظر من كوى وتخالها * أفقا يميد برفرف وبعبقر!/ يا حامل الأوهام نُضِّد زهرها *** في مزهر قيد العيون ومَزهَر!/ يا بائع الأوهام .. لا كانت ولا *** كنت الأثير بها .. فبع أو فاشتر**[1]

تقوم الصّور البصريّة في هذه الأبيات بخلاف النّماذج السّابقة على نفيها لا إثباتها، فيتساءل منكرًا على متلقّيه نظره من كوى قديمة، وهي حفر من مباني متهالكة الّتي لعمى بصيرته يراها أفقًا يتمايل حسنا، ويرسم صورة بصريّة تابعة لنسق الرّفض والنّفي، فيخاطبه بحامل الأوهام الّذي مهما ادّعى وأوهم نفسه، بأنّه فنّان يصفّف الأزهار في المزاهر ينسفها في البيت الأخير، بالنفي على سبيل الدّعاء (لا كانت ولا كنت)، ليؤكّد عبثيّة هذه الصّورة بعبارة إنشائيّة (فبع أو فاشتر)، فيستوي الضدّان تبعًا لذلك، فالشّاعر ينتقد الواهمين المدّعين الإخلاص والفهم بواسطة الصّور البصريّة، لترسيخ مبدأ اللاّتوازن والعبثيّة كما أشرنا في تحليلنا للنّموذج.

3ـ الصّورة الذّوقيّة والشّميّة:

لّما كانت الأهميّة الكُبرى لحاسّتي السّمع والبصر من الطّبيعي أن تتراجع بقيّة الحواس، ويقلّ تواترها في الشّعر، ومن ذلك حواس الذّوق والشّم واللّمس، وترتبط صورها الحسيّة شعريًّا، غالبًا، بغرض الوصف والغزل اللّذين يتراجع وجودهما عندهما.

كيف كان تواتر الصّورة الذّوقيّة والشّميّة في شعر الشّاعرين؟ وما الموضوعات الّتي ارتبطت بها هاتان الصّورتان الحسيّتان؟ وما الحالات والاتّجاهات الشّعريّة الّتي تعكسها؟ كيف تَجَسَّدَ مستوى فنيّتها ضمن جماليّة التّصوير في قصيدة الشّاعرين؟

يرد هذا النّوع من الصّور بصورة أقلّ من الصّور السّابقة، كما أنّه يرد ممتزجًا مع الصّور البصريّة والسّمعية في غالب النّماذج، كما أنّ الصّور الذّوقيّة كانت أكثر تواترًا من الشّميّة ويردان متلازمين في عدد من المواضع، وهما تردان غالبًا ضمن وضع شعري رمزي يفيد من حسيّة الذّوق والشّم لكنّهما ينفتحان على دلالات رمزيّة عميقة، وتُعرّف الصّورة الذّوقيّة على أنّها «**تعتمد على ما يتذوّقه الإنسان من طعام أو شراب، فيكون التّذوّق هو الأساس الّذي تُبنى عليه الصّورة الشعريّة**»[2]، وهي تندرج ضمن بابين:

ـ ما يُشرب: مثل (العسل، الماء، اللّبن، الشّاي)، وهي الصّور الغالبة في شعر "محمّد ناصر"، بينما ارتبطت غالبًا في شعر "الغماري" برمز الخمرة، الّتي هي كثيرة التواتر في شكل صورة تراسليّة مع الصّور الشّمّيّة والبصريّة.

ـ ما يُؤكل: مثل (الثّمار، الغسلين والزّقّوم، ...)، وهي تتواتر في شعر "محمّد ناصر" بينما تسجّل تراجعًا في شعريّة "الغماري"، ربّما لارتباط هذه الصّورة بشعره الصّوفي الرّمزي، فشعره لم يكن مسجّلاً لمختلف جوانب

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص20.

[2] فوزي خضر، **عناصر الإبداع الفنّي في شعر "ابن زيدون"**، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، الكويت، ط: 2004، ص196.

حياته الواقعيّة، وإنّما كان صوت ضميره العميق وأناه الكليّة الرّمزيّة.

وهذه الصّور تصبّ في اتّجاهين عند الشّاعرين:

ــ فهي ترتبط عند "محمّد ناصر" بالذّكريات والحنين إلى الماضي غالبًا، لكون شعره جاء مرآة لماضيه وحاضره يصوّره بكلّ دقائقه وحيثيّاته.

ــ أمّا عند "مصطفى الغماري"، فهو يرتبط برغبة الشّاعر في الإبحار في عوالم الوجود الغيبي، وتغييب وعيه للهروب من الواقع الكئيب، وهو كذلك ما يغلب على شعر "مصطفى الغماري".

وكلا الاتّجاهين يدلّ على حالة الاغتراب لدى الشّاعرين، لتميّز شعرهما برؤى الغربة، ورفض الواقع الّذي يبتعد بدوره عن تعاليم الدّين الإسلامي، كما يتصوّرها الشّاعرين برؤيتهما الخاصّة، كما يدلاّن أيضًا وخاصّة عند "مصطفى الغماري" على الحلم والرّغبة في التّغيير، وذلك في لغته الصّوفية (دوالي العنب، الرّيق، السّكر).

أمّا الصّور الشمّيّة والّتي تُعرّف بالصّور **«الّتي تعتمد على ما يمكن استقباله بحاسّة الشمّ، ومجالها الرّوائح وما يدلّ عليها من كلمات، مثل الطّيب والأريج والعنبر والمسك والعطور وما شابه ذلك، حيث تُبنى الصّورة على ما يمكن شمّه»**[1]، فهي تتعالق أيضًا مع الماضي في بعض المواضع من شعر "محمّد ناصر"، كما ترتبط عنده بشكل رمزيّ بالذّكر والودّ وبرائحة الشّهيد، بينما ترد في شعر "مصطفى الغماري" ضمن الصّور التّراسليّة مع الصّور البصريّة والذّوقيّة، وقلّما ترد منفردة ببعد رمزيّ صوفيّ.

يقول مادحًا من قصيدة (لقاء بعد ستّ سنين): (من الخفيف)

ونثرتَ الورود شرقا وغربا * فشفى الجوّ عطر تلك الورود/ أنت أسقيتنا شرابًا طهورًا *** نحتسيه نقول .. هل من مزيد؟**[2]

يمدح الشّاعر شيخه "عدّون"؛ فالملاحظ من خلال شعره أنّه يمتلك مكانة عظيمة في قلب وروح الشّاعر، حتّى غدا رمزًا في شعريّته، فبالإضافة إلى الصّور البصريّة الواردة في الأبيات السّابقة واللاّحقة لهذين البيتين، نجد الصّورة الشمّيّة في البيت الأوّل، فالورود (طُلاّبه) الّتي أنبتها وأنشأها الشّيخ انتشرت في حنايا الوطن العربي الإسلامي، هذه الورود بعلمها وسعيها شفت الجوّ الملوّث بعطرها جوّ هذه الأوطان الكئيبة، فأوحت الصّورة الشّمّيّة برمزيّة بديعة عن مدى أثر علم، واجتهاد الشّيخ وصدقه في تعليم النّشء، كما نجد الصّورة الذّوقيّة الّتي تُطلّ عبر مفردات (أسقيتنا، شرابًا، نحتسيه) في البيت الثّاني، فكأنّ الشّاعر يأبى إلاّ أن يمدح شيخه بكلّ الصّور الحسيّة والبيانيّة، فيصف علمه بالشّراب الطّهور شبيه الّذي يُسقاه المؤمنون في الجنّة، فجنّة المؤمن في الدّنيا هي التُّقى والعلم، ويستعير صورة بصريّة من الغيب (هل من مزيد؟)، وهي عبارة قرآنيّة قام بتحويرها الشّاعرُ عبر تناصّ حواري.

---

[1] فوزي خضر، **عناصر الإبداع الفنّي في شعر "ابن زيدون"**، ص197.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص54.

ويقول من قصيدة (لحنٌ من بلادي): (من مجزوء الرّمل)

اسقني خمرًا حلالاً تُذهب العقل وتُفني / خمرةً رقّت وراقت، ثمّ في سكري دعني[1]

على شاكلة المقدّمة الخمريّة في شعرية "أبي نوّاس" يفتتح "محمّد ناصر" قصيدته، فيخاطب ساقيًا لا مرئيًّا وغير موجود، بأن يسقيه خمرًا حلالاً تُذهب العقل وتُفنيه دون إثم، ثمّ يصف رقّتها وروقانها في صورة بصريّة، ويطلب من السّاقي أن يدعه وسُكره، ويظهر في الأبيات اللاّحقة جوهر هذه الخمرة، فهي ليست ابنة الكرم (العنب)، بل خمره هو صوت بلاده سمعه في غربته فهيّج أشواقه وحنينه إليه، فكتب هذه القصيدة الّتي تخذت الصّورة الذّوقيّة بداية، لتشكّل صورها البصريّة والسّمعيّة الّتي تمتدّ إلى آخر القصيدة.

كما يقول مادحًا شيخه "القطب أطفيّش": (من الخفيف)

وصرير الأقلام في الكتب تُملي ** ذوبَ فكرٍ عن الشّريعة حاما/ فاض "نيلاً" من الشّريعة دفّا ** قًا فأروى من العطاش الأُواما/
كم تجرّعت حنظلاً من أيادٍ * حُسِبت من تودّد أعماما**[2]

يتحدّث الشّاعر في هذه الأبيات عن علم الشّيخ، فيؤنسن الأقلام مستعينًا بصورة سمعيّة إيقاعيّة (صرير)، جاعلاً منها على سبيل المجاز تملي خُلاصة علم الشّيخ الّذي يذود عن الشّريعة الإسلاميّة، ثمّ يشخصن فكره بتشبيهه بالنّهر (نهر النّيل) الّذي يفيض دفّاقًا، والنّيل هو عنوان لأحد كتب الشّيخ، هذا النّيل (نهر علمه) يروي عطاش الجهل للعلم، وجاء بصفة الأوام بديلا عن العطش الشّديد، وللدّلالة على شدّة الجهل في زمن الشّيخ الّذي حاول القضاء عليه بعلمه وتنويره، فأورد لهذه الدّلالة صورة ذوقيّة فهي الأنسب في توصيل الدّلالة المناسبة لهذا السّياق، ثمّ يورد صورة ذوقيّة أخرى تصف جهاد الشّيخ لأعدائه المقرّبين، الّذين يملأ قلوبهم الحسد والغلّ لمكانة الشّيخ، ووردت الصّورة بمفردات مكثّفة دلاليًّا، فأتى بالفعل (تجرّع) بدل (تناول أو شرب أو أكل)، وهو يدلّ على شربه من مكائدهم مرّات عديدة، وأتى بالاسم (حنظلاً)، وهو قمّة الهرم الدّلالي في حقل المرارة والسّموم، فالطّعنة الّتي تأتي ممّن حسبته قريبًا موجعة، لا تسيغها الرّوح المؤمنة الطّيّبة، فهي بطعم الحنظل مرارة وسُمًّا.

وقريبًا من المعنى الأخير نجد قوله من قصيدة (الآيات الشّيطانيّة بين رفث الغرب، وعبث العُرْب): (البسيط)

يقول ساستنا، والقول مجبنة، * «ما ارتدّ رشدي، دعوا الأفكار تُغنينا**
... إن يشرب الكفر، ماذا ضرّ مورده * وإن يسبّ نبينا ليس يعنينا**
.. ونحتسي الكأس سكرى في عمايتنا * سُمًّا زُعافًا وزقّومًا وغِسلينا»**[3]

يورد الشّاعر هذه الأبيات من صدى الشّارع العربي الإسلامي عند صدور كتاب "سلمان رشدي"، الّذي يحوي كلّ ما هو منافٍ ومناهض لروح الإسلام، فيورد أقوال السّاسة العرب على سبيل المفارقة السّاخرة، فهم

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص58.

(2) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص166، 167.

(3) نفسه، ص232.

يرون كتابه إثراء وثورة علميّة، وحريّة شخصيّة فكريّة، ويستعين الشّاعر بصورتين ذوقيّتين من باب الشراب، وردت الأولى في صورة استعارة مكنيّة مشبّها الكفر بالماء أو كلّ ما يُشرب، أمّا الثّانية فجاءت على سبيل المفارقة، نجد في الشّطر الأوّل من البيت الأخير عبارة شعريّة خمريّة على سبيل الكناية، فالعُرب مخمورين سكرى في جهلهم وتخلّفهم، وفي الشّطر الثّاني نجد المفارقة، فالكأس الّذي يسكرهم ليس خمرةً فقط، بل هو سمٌّ وزقّوم وغسلين، وتمثّل هذه المفردات الثّلاث مع صفة (زعافا) قمّة الهرم الدّلالي في هذا الحقل، فجاءت الصّورة الذّوقيّة مركّزة، فالفعل الذّوقي (نحتسي) يحيل على شرب الخمرة، لكنّه ينزاح عن منطقه الحسّي حين يُضاف إلى المفردات الرّمزيّة (سمٌّ وزقّوم وغسلين)، وكذا الدّال الذّوقي (يشرب)، ينزاح كذلك عن دلالته الحسيّة حين يقترن بـــ(الكفر).

ومن قصيدة (رسالة مفتوحة إلى بدر شاكر السيّاب) يقول: (من الكامل)

يا بدر لا مطر يُرَوّي النّخل في أرض الشّهادة ... / إن قضت عطشًا مساجد كربلاء / لا نهر في الدّنيا يُروّي نخل "بغداد" العطاء/ "فالبصرة" الفيحاء نخل رأسه يسقي السّماء[1]

يتجسّد التصوير الذّوقي بداية من (يُروّي النّخل)، وتستمرّ العبارة الصّوريّة الذّوقيّة في التّشكّل في إطارها الحسّي الحقيقي بالفاعل (المطر)، والمفعول (النّخل/أرض)، لكنّ هذه العبارة تنزاح عن هذا الإطار الحسّي الصّريح في السّطر الثّاني إلى فضاء رمزي، عندما نصل إلى (مساجد كربلاء)، لنكتشف أنّنا كُنّا منذ البداية في هذا الإطار، إلاّ أنّ العبارة الشعريّة هي الّتي أوهمتنا بخلاف ذلك، فهو يتحاور مع قصيدة "السّيّاب" (مطر) وهو ينادي (مطر، مطر) يجيبه الشّاعر أن لا مطر سيأتي ليسقي أرض ونخل العراق، إذا كانت المساجد قاحلة في إشارة من الشّاعر إلى ابتعاد الأمّة الإسلاميّة، ومن بينها العراق، عن الدّين وأحكامه، لكنّنا لا نلبث أن نعود في السّطر الثّالث إلى الإطار الحسّي الواضح في عبارة (لا نهر في الدّنيا يُروّي نخل "بغداد" العطاء)، ثمّ تعود العبارة الذّوقيّة إلى التّرميز في السّطر الأخير في صورة ذوقيّة رمزيّة معقّدة، فعلى سبيل المجاز بالعلاقة المكانيّة جعل من البصرة نخلاً، هذا النّخل الّذي يخرج عن طبيعته الواقعيّة؛ بدل أن يكون محلاً ومنتظرًا للسّقي بعلاقة تضادّيّة يتحوّل إلى ساقٍ للسّماء، وهي مصدر المطر، هذه الصّورة ذات العلاقات العكسيّة تشي بانقلاب القيم والموازين في العراق المسلم، فالتّناقض في البنية السّطحيّة يخفي تناقضًا في البنية العميقة.

ويقول من قصيدة ("بدية" حرم للعلم والعلماء...!): (من الخفيف)

كيف لا تهدأ النفوس بأرض * هي للعلم قبلة ومنار / وثراها مضمّخ بصلاة *** وجهاد فريحها معطار**[2]

يصف الشّاعر منطقة (بدية) بكونها قبلة للعلم والنّور، ويورد في البيت الثّاني صورة شمّيّة تقليديّة، غالبًا ما ترد في الشعر العربي، فيصف ثرى هذه الأرض مضمّخًا بصلاة وجهاد، أي يكسوه ريح طهر الصّلاة، وكرامة

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص268.

[2] نفسه، ص279.

الجهاد، فهو ريح ينتشر عبر الآفاق، فجاءت هذه الصّورة الشمّيّة تقليديّة متداولة لأنّها وردت في مقام المدح، وما يستوجبه من تكلّف الّذي يحدو بالشّعر الابتعاد عن الفنّية وعن خلق صور متجدّدة.

لكنّ هذه الصّورة ذاتها عندما ترد في مقام تعبيري حقيقي تكتسب فنيّة نجدها كالآتي، كما يقول من قصيدة (لن تسقط "يايتسي" وفيها مئذنة!..): (من الطّويل)

سلوا قارئًا أردوه يتلو كتابه * فضمّخ عطر الآي ريحان جنّة**[1]

ترد في هذا البيت صورة حسيّة شمّيّة بعلاقات دلاليّة مكثّفة، فيخاطب الشّاعر المتلقّي بفعل الأمر (سلوا)، ويرسم لنا في الشّطر الأوّل صورة بصريّة (صورة القارئ) تندمج بين ثناياها صورة سمعيّة (يتلو كتابه)، بينما نجد في الشّطر الثّاني الصّورة الشّميّة، فالشّاعر أنسن آي القرآن بأن جعل لها عطرا يفوح ويضمّخ ريحان الجنّة، فإذا كان نبات الرّيحان هو مصدر الرّائحة الزّكيّة فكيف به وهو في الجنّة، لكنّه على الرّغم من ذلك يفوقه عطر الآي الّذي يصبح مصدر الرّائحة الجميلة في علاقة تضادّية مفارقة كما رأينا سابقًا.

ويقول من قصيدة (قمّة حاضرة غائبة!...): (من البسيط)

فأرضنا عبق التّحرير ضمّخها * ومسكها بشهيد الحقّ منتشر**

وطيبها زكم في أنف من أبقوا * ينفي فِناها رياح الذّل فاعتبروا**[2]

في هذين البيتين نجد ثلاث صور شمّيّة، فيربط في هذا النّموذج أيضًا بين الأرض والعبق (العطر)، فجعل للتحرير رائحة تضمّخ أرض الجزائر، وفي الشّطر الثّاني صورة شمّيّة تكاد تكون مألوفة، فرائحة دم الشّهيد من المُتواتر تقديسها، وفي الوعي والتّاريخ الإسلاميّين نجد الكثير من نسبة رائحة المسك لدم الشّهيد في السّيرة النّبويّة وما بعدها، لذا تكاد تكون هذه الصّورة حقيقيّة لتواترها، ويستمرّ في نسج الصّور الشّمّيّة فينسب في الشّطر الأوّل من البيت الثّاني رائحة الطّيب لأرض الجزائر، لكنّه بصورة مفارقة عبر الطّباق بين (طيبها # زكم)، فطيب هذه الأرض يراه الخونة نتن ورائحة كريهة، لانتكاس فطرتهم وتعوّدهم على الذّلّ، ويرسّخ هذه الصّور في الأخير بصورة بيانيّة بديعة، فجعل من فناء هذه الأرض ينفي غبار الذّلّ عن مواطنيها، وكذا التّجنيس البديع بين (ينفي، فناها)، صور توحي بغضب ومدى حبّ الشّاعر، وتمسّكه بوطنيّته على الرّغم من الفساد والخيانة والتّخاذل.

ويقول من قصيدة (السّلسبيل يورق في لهواتنا): (من الكامل)

ويجفّ حلقي والمياه كثيرة * لكنّها في الحرّ، لا تُرويني/ وأطايب الثّمرات مغريةُ الرّؤى *** لكنّها كالعلقم الملعون/ غربيّة، زقّومةٌ، سُمجت، بلا *** طُعم، ولا لُبّ، ولا تسمين/ في الآي ثمّ أطايبي، وسكينتي *** وملائك الرّحمات كم تسقيني!/ في الرّحب أغدو طائرًا، وأشمُّ *** عبق جنانه، نفحاته تُعليني/ فأعبُّ سلسال الهناءة مُترعًا *** و(محمّدٌ) بيمينه يسقيني/**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص298.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص421.

وأشمُّ ريح المسك في عتباتها * عَبِقًا، يضوعُ بريحه تكويني**[1]

ترد الصّور الذّوقيّة والشّميّة هنا غير مرتبطة بالذّكريات أو الحنين إلى الماضي، وإنّما تكشف لوعة وألمًا دفينًا في روح الشّاعر لما تعيشه الأمّة المسلمة من مآسي، تطالعنا الصّورة الذّوقيّة الأولى الواردة بصيغة النّفي، فعلى الرّغم من وجود المياه إلاّ أنّه يشعر بالعطش، لأنّ حرّ الظّلم والفساد يطغى على ما بقي من أمل لدى الشّاعر في التّغيير، وينتقل في البيت الثّاني ممّا يُشرب إلى صورة ذوقيّة لما يُؤكل، فعلى الرّغم من الثّمرات الطّيّبة، وما يتوّهمه المسلمون من تقدّم وراحة، إلاّ أنّه في حلق الشّاعر بطعم العلقم الملعون، لكونها تأتي من الغرب العدوّ، فالفكر والعادات الغربيّة طغت على المجتمعات المسلمة بدون استثناء بسبب التّكنولوجيا الّتي لم يحسنوا استثمارها، وصفها بصورة ذوقيّة بمفردات (علقم، زقّومة)، فنلحظ توظيف الشّاعر في التّنفيس عن حزنه لمفردات تمثّل قمّة الدّلالة بما يكشف عن عمق جرحه، لكنّه على الرّغم من كلّ ذلك يبقى كتاب الله وذكره ممّا ينفّس كربته ويمنحه الصّبر على الاستمرار، فلا يجد أطايبه اللّذيذة، وسكينته إلا في آيه، ويورد صورة بصريّة (ملائك الرّحمات)، تندمج بها صورة ذوقيّة (تسقيني) على سبيل التّرميز، وترجمة شعوره بالسّكينة في هذه الصّورة، وينتقل إلى صورة بصريّة غيبيّة تشبه الحلم، فيتخيّل نفسه طائرًا في جنان الخلد، تستعين بصورة شمّيّة لكون الرّوائح الطيّبة من أهمّ ما تمنحه الجنّة من لذّة بعد لذّتي النّظر والسّمع، فهو في رحاب القرآن يستحضر هذه الصّورة البصريّة-الشمّيّة، ويظلّ في الصّورة البصريّة الحُلُميّة، فيصوّر كيف يشرب من الحوض الّذي وعد به نبيّنا محمّد –صلّى الله عليه وسلّم-، بألفاظ بمحمولات جماليّة (سلسال، الهناءة، مُترعًا)، هذه الصّورة الذّوقية البادية من خلال الفعلين (أعبُّ، يسقيني)، ويعود في البيت الأخير إلى الصّورة الشمّيّة الّتي سبق وأن وردت في صوره السّابقة، وهي (ريح المسك) الّذي يستحضره في لاوعيه، وفي تخيّله لعتبات الجنّة، فينغمس في هذا الشّعور وكأنّه واقع حقيقةً، وذلك بتكثيف المفردات في هذا البيت (أشمُّ، عبقًا، يضوعُ، بريحه)، فحشر هذه المفردات المنتمية لحقل واحد في هذا البيت كثّف من الصّورة.

ويقول من قصيدة (رمضان يذكّرني بأمّي...!): (من البسيط)

أنتِ الصّناع، فكلّ أكل من يديــ * ــكِ، تشوقه، وتلذّه أمعائيه**

مازال ريح التّاي بالنّعناع و"الصّــ * ــمصا" بنكهتها تُسيلُ لُعابيه**[2]

وتعود بنا الصّور الذّوقيّة والشّميّة في هذين البيتين إلى ذكريات الشّاعر مع والدته، فعلاقته بها قويّة ووطيدة بدت في أكثر من قصيدة بنموذج قلّما وُجِد يُحسد عليه، يستحضر هنا ذكرياته الجميلة معها من خلال صورتين ذوقيّة وشمّيّة، فهو لفرط حنينه لأمّه وسعادته بها يرى كلّ أكل تُعدّه على بساطته لذيذ تشتاقه أمعائه، فللذّكريات وللطّفولة دائمًا لونها الجميل بالرّغم من أنّها قد تحوي الكثير من النّقص والكثير من الألم والحزن، إلاّ أنّ ما يعلق في الذّهن منها تلك اللّحظات الجميلة جدًّا، أو على النّقيض الأليمة الموغلة في الألم، إلاّ أنّنا لم نلمس في شعر

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص34، 35-36.

[2] نفسه، ص97.

"محمّد ناصر" أيّ ألم يتعلّق بنشأته الأولى، بل كانت صورًا جميلة مشرقة؛ وفي البيت الثّاني من سلسلة ذكرياته نجد الصّورة الشمّيّة فريح الشّاي بنكهة النّعناع لا يزال عالقًا بأنف الشّاعر، وبتصوّره الحسّي مع طعم أكلة الصّمصة الّتي لا تزال تُسيل لعابه، فمن خلال هذه القصيدة يُصوّر الشّاعر تلك اللّحظات الجميلة الّتي قضاها بصحبة أمّه، وما رأيناه من صدق مشاعر يكشف عن دور أمّ عظيمة أنجبت، وأنشأت إنسانًا قويًّا ناجحًا صادقًا ملتزمًا حكيمًا، وقد كتب الشّاعر هذه القصيدة في شيخوخته بما يدلّ أنّ الإنسان عندما يكبر يفتقد أمّه مصدر الحبّ الصّادق، فهي أمّ لم تخالف فطرتها، ولم تغرها المظاهر الاجتماعيّة الكاذبة، ولم تلهها الملهيات عن تربية أبنائها، وأدّت واجبها في العطف والحبّ لأبنائها بعدل ومساواة، لم تورث ضغينة أو حقدًا أو تشوّها نفسيًّا، فكانت النّتيجة فردًا صالحًا متصالحًا مع ذاته ومع مجتمعه في اعتدال وحكمة، فمن خلال قصائد الشّاعر يظهر دور الأمّ في المجتمع الإسلامي فهي المُعوّل عليها في كلّ إصلاح، وهي منبع كلّ إفساد وتشويه إذا لم تكن صالحة المنبت أو ممّن كانت تعيش بالمظاهر فلا تغرس قيمًا حقيقيّة تدوم في نفوس أبنائها، ومن هنا تبدو رساليّة هذا الشعر في غرسه للقيم الصّالحة.

يقول "مصطفى الغماري" من قصيدة (نجوى مسافر بعيد): (من مجزوء الكامل)

أنا ليت لي يا طيرُ ريــ * شًا مثل ريشك أو جناحَا / فأحومُ حول الرّوض أسْــ *** ــترق الأزاهير المِلاحَا/**

وأصُبُّ لحني للورو * دِ وأشرب العطر المُباحا / وأشُمُّ يا طيرُ الحياةَ *** صبًّا .. وأحياها صباحَا**[1]

يناجي الشّاعر الطّير بواسطة صور حسيّة بصريّة، بداية بصورة ثابتة هي صورة ريشه وجناحه، ثمّ صورة بصريّة متحرّكة صورة حوم الطّير حول الرّياض والأزاهير، وفي صورة تخيّليّة يحاول الشّاعر بها الاندماج في الصّور البصريّة للطّير علّه يحوز بعض مزاياه، ثمّ ينتقل إلى صورة سمعيّة تجسيديّة ضمن عبارة (أصُبُّ لحني للورود)، لترد الصّورة الذّوقيّة–الشمّيّة في وحدة مندمجة هي الصّورة التّراسليّة، حيث يصبح العطر (دال شمّي) شرابًا بفعل حسّي ذوقي (أشرب)، وترد صفة العطر (مباحًا) وهي لا ترتبط به بل ترتبط بفعل الشّرب، لدأب "الغماري" في استعارة هذا الفعل لدال (الخمرة)، ثمّ ترد الصّورة الشمّيّة منفردة في البيت الأخير بصورة تجسيديّة رمزيّة (أشمّ الحياة)، ضمن فضاء تكثيفي جمّله جملة الاعتراض (يا طير)، الّتي توحي بمعاناة الشّاعر، كما تشكّل مفردة (صبًّا) حقل دلالي موازي ضمن البيت الشعري، تتركّز فيها خصوصيّة الذّات الشّاعرة في عشقها للحرّيّة والجمال والحياة والعيش بسعادة تشبه فرح الصّباح الطّفولي.

ويقول من قصيدة (برقيّة إلى فتى العروبة): (من مجزوء الكامل)

اشرب على نخب الطّبول ** واطرب كما تهوى الأصول! / واسكر فداك "مشايخ" ** جرّوا بساحتك الذّيول!/

اسكر فأنت فتى العرو ** بة والعروبة في أفول! / اسكر فأنت باسمها "كشــ ** ــفٌ" وثورتك "الحلول"!![2]

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص141.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص57، 58.

تنبثق الصّورة الذّوقيّة منذ بداية المقطوعة عبر الدّال الحسّي الأمري (اشرب)، ومجيء الشّرب وهو فعل عبثي ساقط، لاقترانه بعبارة (على نخب الطّبول) بصيغة الأمر، يوحي بمفارقة ساخرة تتبلور مع بقيّة عبارات المقطوعة (واطرب كما تهوى الأصول)، ذلك أنّ فعل الطّرب والملذّات لا يستوجب أمرًا، لتتأكّد هذه الرّؤية في البيت الثّاني بصورة بصريّة (فداك "مشايخ" جرّوا بساحتك الذّيول)، بما يدلّ على أنّ المخاطب ملك، أو رئيس يتملّق له مشايخ الدّين الّذين باعوا آخرتهم بدنياهم، ليتكرّر عنوان القصيدة في البيت الثّالث، فهو قائد عربي شاب يمدحه الشّاعر بتعصّبه لعروبته حتّى لتقترن به في إسنادها المعجمي، لتبلغ صورة المفارقة السّاخرة مداها حين يتحوّل هذا (الممدوح-المهجو) إلى كشف صوفي، وتصبح ثورته حلولاً لكشفه في أرواح أتباعه، هذه الصّور السّاخرة تخرج من مشكاة صورة ذوقيّة بتكرار الدّال الحسّي (اسكر)، وهو من آثار عمليّة الشّرب، فاستطاع الشّاعر بواسطة صورة ذوقيّة تُعتبر مقارنة بالصّورتين البصريّة والسّمعيّة بسيطة فنيًّا، لكونها تلتزم المحسوسات في رسم واقع متردٍّ بأسلوب ساخر.

يقول من قصيدة (لسنا بغير الضّاد نلتئم): (من السّريع)

غنّى السّراب لهم فأطربهم * عجبًا .. ولا كأس .. ولا نغم!/ المدمنون الغرب يشربهم *** فكر .. بزيف العصر ملتئم/**

سكروا بلا كأس ،، ومن عجب * طربوا، وعقبى سكرهم ندم**[1]

ينتقد الشّاعر جمهورًا غير مرئيّ، فيصف بواسطة صورة سمعيّة بيانيّة تجسيديّة، كيف يخدعهم السّراب الغربي بدون دلائل توحي بصحّة مذهبه، هؤلاء الّذين أدمنوا حضارة الغربيّ فانقادوا له أذلاّء، صوّر الشّاعر ذلك بصورة ذوقيّة تختلف عن سابقاتها في فاعل ومفعول الصّورة، فهو هنا فعل حسّي فوقي تعسّفي (يُشربهم)، لفاعل متغطرس (الغرب)، على مفعول دُوني (المدمنون)، كما أنّها صورة تجسيديّة، فهم مدمنو رؤاه وفكره، يرسّخ هذه الصّورة فضاء زمنيّ هو عصر زائف، لتأتي في البيت الأخير صورة متواترة لآثار الصّورة الذّوقيّة السّابقة، لكنّها متناقضة تدعو للتّعجّب لسكرهم وطربهم بدون خمرة، لتنغلق الصّورة على حقيقة راسخة، هي ندم المدمنين على انسلاخهم من هويّاتهم لصالح هويّات غريبة.

يقول من قصيدة (أنت الحضور): (من الخفيف)

يا حسين الهوى جراحك عطشى * وعطاش جراحنا يا قبور/ نحن نحن القبور لا أنت .. إنّا *** دبكة مرّة .. وكأس تدور/**

كم سكرنا .. وكانت الخمر آلاً * وصحونا .. وحلمنا مخمور**[2]

ترد الصّورة الذّوقيّة ضمن هذا النّموذج بحضورها الغيابي بلبوس رمزي، فيناجي الرّمز الإسلامي (حسين) وهو رمز الثّورة والرّفض والشّهادة، وتبرز الصّورة الذّوقيّة الغيابيّة (جراحك عطشى) نضوب ماء الجهاد والثّورة في واقع الأمّة المسلمة، كما أنّ جراحها تفتقد لرمز (الحسين)، وترد القبور بدلالتها الحقيقيّة، وهي قبور شهداء

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص46، 48.

(2) نفسه، ص61.

حادثة (الشّغور) كما أشار في عتبة العنوان، وتوازي الصّورة الذّوقيّة صورة بيانيّة (تشبيه بليغ) في عبارة (نحن نحن القبور)، فقام التّكرار بتوصيف فجيعة الشّاعر مع الصّورة التّراسليّة (سمعيّة–ذوقيّة) في (إنّا دبكة مرّة)، حيث قامتا برسم بقايا الصّورة الكلّيّة، لتعود الصّورة الذّوقيّة بلازمتها (كأس تدور) ليأخذ الفعل التّصويري، والصّورة الذّوقيّة في البيت الأخير بالظّهور صريحة في بيانها، ففاعل السُّكر هنا سراب وليس خمرة، وتكتسب الصّورة سمتها الجماليّة بالمقابلة بين شطري البيت عبر التّضاد بين (سكرنا#صحونا)، كما تنقلب الصّورة إلى مظهر تعبيريّ جمالي، عندما ينتقل فعل السّكر من جمع المتكلّم إلى حلمهم، يرمز الشّاعر بذلك إلى أنّه على الرّغم من ظهور الصّحوة والوعي في بعض فئات المجتمع المسلم، إلاّ أنّ أحلامهم في التّغيير تظلّ عصيّة، بل قد يكون الخطأ في هذه الأحلام.

ويقول من قصيدة (عش بالكتاب): (من الكامل)

يا أنتِ. والأيّام خمر مُرّة! * ومعاقروا الكأس الخواء ضُرُوب!**

عصروا كؤوس المُوبقات وأدمنوا * فتقيّحت بالموبقات ذُنوبُ!!**[1]

يخاطب الشّاعر أنثى مجهولة دلّ عليها ضمير المخاطب (أنتِ)، بواسطة صور ذوقيّة تبدأ بصورة ذوقيّة سلبيّة في عبارة (الأيّام خمر مرّة)، ويجسّد صورة الفساد المستشري في مشهد ثابت لكأس تحوي خمرًا مرّة المذاق، وحولها معاقرون من مختلف الأصناف والفئات دلالة على تراجع أمل الشّاعر، ويحرّك هذا المشهد بأفعال حركيّة (عصروا، تقيّحت) في صورة سوداويّة لهؤلاء المعاقرين، وهم غارقون في الموبقات في إدمان مُتحكّم لدرجة أنّ الذّنوب، وهي من آثار فعالهم تتلوّث لدرجة القيح بها في صورة توغل في التّردّي.

ويواصل من القصيدة نفسها:

يا حامل الآلام في أقداحه * كأس بكفّك. أم دم مسكوب؟!**

ولكم شربتَ، وما رويتَ. ولم تزل * تُسقى ودربُك ظامئٌ وجديبُ!!**[2]

وينتقل الخطاب من الأنثى، الّتي دأب شعراء التّصوّف استحضارها في أشعارهم، إلى مخاطب مُذكّر الّذي قد يكون الأنا الجمعي الّذي ينتمي إليه الشّاعر، يجسّد من خلالها دال معنوي (الآلام) بتضييق حيّزه المكاني، وهو وعي وقلب الجمع، ووضعه في أقداح للشّرب، بصيغة يتوارى خلفها معنى الشّرب برمزيّة (الكأس) للخمر والسُّكر، غير أنّ الدّلالة تنفتح على اتّجاهين متضادّين ومتناقضين؛ بين سكر وطرب الخمرة (كأس بكفّك)، وبين دماء المجازر أو التّضحيات (أم دم مسكوب)، فتظلّ الدلالة متوارية ضمن هذه الجزئيّة، لكنّ الصّورة الذّوقيّة في البيت الأخير ترجّح إحدى الاتّجاهين، وهو اتّجاه الدّم المسكوب، ذلك أنّ شرب التّربة من دماء الشّهداء صورة تتواتر في شعر هذا الاتّجاه، والفارق هنا في فاعل الشّرب والرّي، فهو ليس دالاً حسيًّا وإنّما رمزيّ، وهو درب الرّفض والجهاد، فما يُقدّم من تضحيات لا تكفي لتحرير البقاع المسلمة المُحتلّة من الخارج أو من الدّاخل.

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص83.

[2] نفسه، ص85.

ويقول من قصيدة (جدائل من خضراء): (من الطّويل)

تفورُ كؤوس من يديها خصيبة * نَهوبٌ لأسرار القلوب سَرُوقُ!**

هي الحبّ .. لا ما يغزل الوهم كاذبًا * وفجر هواها .. إنّه لصدُوقُ!**

شربت ينابيع الجمال بكأسها * فهامت صبابات، وجُنّ حريقُ!**

كأنّي لم أشرب على عطش ولا * سَبَحْتُ فقال المُبحرون: غريقُ!**[1]

تبدو الصّورة الذّوقيّة بدالها الرّمزي (كؤوس)، لكنّها لا تخرج عن مكنوها لتظلّ صورة بصريّة لكؤوس تغلي صبابة، هي صبابة العاشق بجدائل الخضراء الّتي تأخذ بلبّه ولُبابه، حتّى لتغدو مصدرًا للحبّ العذريّ الصّادق بل هي الحبّ ذاته، فخضراء الجهاد والثّورة والرّفض والعشق الإلهي مصدر الحبّ والصّدق والمستقبل المشرق، فهي تلخّص آمال الشّاعر في نهضة متينة صادقة، ثمّ تكشف الصّورة الذّوقيّة عن نفسها، فيقترب وصف الشّاعر من رمز (خضراء) بتوصيف دقائق رؤاه ومشاعره في ظلالها، فيجسّد الجمال ينابيعًا تسيل، ونلحظ هنا دقّة رسمه للصّورة الذّوقيّة، حين جعل من كأس وهو صغير الحجم تندفع منه ينابيع لمحمول دلالي شاسع التّواجد وهو (الجمال)، فللأهميّة الفاعلة لرمز (خضراء) جعلت من المبالغة تبدو طبيعيّة في تناغمها النّسيجي مع الصّورة الذّوقيّة، لتبدو المبالغة في الشّطر الثّاني بتجسيد هيام الصّبابات المعنويّة، وتشخيص الحريق المادّي، وتبدو الصّورة الذّوقيّة الأخيرة من خلال انبثاقة تشبيهيّة (كأنّي) ليست على حقيقتها، وإنّما أتت لتأكيد الصّورة الذّوقيّة السّابقة بواسطة أسلوب النّفي (لم أشرب، لا سبحت).

ويقول من قصيدة (صخب ...!): (من الخفيف)

يا لياليّ بالحمى إنّ موتًا * لحياةٌ في واحتيكِ لَعُوبُ!/ أرتوي منك حين لا المنبع الصّا *** في طهور ولا العشيّات طِيبُ!/**

ما رأيت الحياة تخضلُّ إلاّ * لوجوه يحلو لديها النّعيب!/ عجبًا يا حياة أسقيك بالفنّــ *** نِ وسُقياكِ لي جُحودٌ مُريبُ!**[2]

تأتي الصّور الذّوقيّة كصورٍ جزئيّة ضمن مناجاة الشّاعر الصّوفيّة، فرحاب عشقه الإلهي حمى يلوذ بها من المنابع الملوّثة ومن الأزمان الخبيثة، فيتوجّه إليها الشّاعر، ولا يكتفي بشهودها ومخاطبتها، وإنّما يتطوّر هذا التّواصل إلى صورة ذوقيّة بفعل حسّي (أرتوي) يمثّل تكثيفًا دلاليًّا في حقله، فتطوّر من دال الشّرب إلى نتيجته الرّواء، ويتعجّب من انقلاب النّواميس حين تشرق الحياة لوجوه شؤم مثل نعيب الغراب، بينما روحه تفيض أملاً وفنًّا وحبًّا، وتجازيه بالكفور والجحود، صوّر ذلك بصورة ذوقيّة قائمة على التّبادل الجاحد بين عطاء مخضلّ نديّ، وجزاء مضادّ لذلك، وهو دأب الحياة في جزائها لأنّها ليست دار جزاء أو مقرّ.

ويقول من قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

غوّر فُراتك إن يكن ريُّ الأُلى * حَجبوا كُؤوس الدّرب دونك .. غوّر**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص20، 21.

[2] نفسه، ص42.

واحطم كؤوسك إن تكن تُسقى بها * ماء الهوان وإن يكن من كوثر**

واجعل حياتك من جحيم عذبة * أمررْ بنُعمى من لئيم .. أمرر!**[1]

ترد الصّور صاخبة غاضبة كثّف من حدّتها أفعال الأمر (غوّر، غوّر، احطم، اجعل، امرر، أمرر)، بالإضافة إلى التّكرار لفعلي (غوّر، أمرر)، وعلى الرّغم من دلالة الصّور الذّوقيّة المسالمة، إلاّ أنّها في هذا السّياق اكتسبت ثورة الأبيات، الّتي تستمدّ فورتها من مفردات جاءت منتفضة، من مثل (احطم، الهوان، جحيم، لئيم)، فتذهب دلالة الأبيات إلى اتّجاه عكسي في جلب السّعادة الحقيقيّة، بالتّخلّي حتّى لو كانت أشياء يستحيل تركها مثل الشّرب، فللكرامة قوانينها القاسية، فالموت بعزّة أهون من الحياة بكرامة، وهي قيم تكاد تندثر في الواقع العربي الإسلامي، هذه الدّلالات أُستُعين على توصيفها بضرب المثل بصور ذوقيّة، وهي الشّرب.

4_ الصّورة اللمسيّة:

وتُعرّف بأنّها «**الصّورة الّتي تعتمد على ما تتعامل معه حاسّة اللّمس، من لين وخشونة وطراوة وصلابة وغيرها، ويقوم بناء الصّورة على هذه الأمور الملموسة**»[2]، وهي أكثر الصّور حسّيّة، مقارنة ببقيّة الصّور الحسيّة نظرًا لطبيعتها القائمة على التّجسيد.

فكيف كان تواتر هذه الصّورة في شعريّة الشّاعرين؟ وكيف كان تجسّدها ضمن الآليّات الفنيّة والتّصويريّة لديهما؟ وهل اختصّت بأغراض محدّدة لديهما؟ وهل كان تجسّدها بصبغتها الحسيّة؟ أم أنّها أخذت مدى رمزيًّا دالاً؟ هل كان لهذه الصّورة وظيفة في شعريّة القصيدة لديهما؟

ترد هذه الصّورة في مواضع قليلة من شعر "محمّد ناصر"، وترد ملابسة للصّور البيانيّة ببعدها الرّمزي لا الحسّي، غالبًا؛ لأنّه يقلّ عنده الشّعر الغزلي الحسّي مثلما يُوجد في شعر الحداثة المعاصر، وتأتي لديه غالبًا بمفردتي اللّمس والاحتضان، وهما الفعلان الأكثر رقّة وتدليلاً على العاطفة الجيّاشة، وترد في مواضيع مختلفة من شعره، فهي لا تلتزم بنوع معيّن من العناوين.

يقول في وصف الطّبيعة من قصيدة (سحر الطّبيعة!): (من الوافر)

على أيك بسطت به شعوري * وحيدًا، غير أشتات الخيال/ فلم يك لي عليها من فراش *** سوى الزّهر المنمنم بالدّلال/**

و لم يك لي لديها من تراب * سوى الماء المُصفّى كالزُّلال**[3]

بدأ الشّاعر تصويره الشّعري في البيت الأوّل بصورة بيانيّة (استعارة مكنيّة) توحي بصورة لمسيّة خفيّة، فكأنّه استطاع لمس شعوره وبسطه في الواحة الغنّاء، ويصف في صورة بصريّة جلوسه فيها، وملامسته لفراش الطّبيعة المُكوّن من الزّهر المزخرف على الأرض في صنع إلهي بديع، كما يصف ملامسته لماء الواحة الصّافي الحلو

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص24-25.

[2] فوزي خضر، **عناصر الإبداع الفنّي في شعر "ابن زيدون"**، ص199.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص26.

الّذي كان بمثابة تراب يريح قدميه ملامستُهُ، فالصّور البصريّة في هذه المقطوعة اتّكأت على صور لمسيّة جزئيّة تبدي حركيّتها، وتلوّن ثبات المشهد.

ويقول من قصيدة (ذكرى وحنين): (من مجزوء الرّمل)

أين منّي موطنُ السّحر على تلك الجبال / وعلى أقدامها يلعب بحر باللآلي/ يحضنُ البيضاءَ في رفق وعشق ودلالٍ/
تارة يغفو وديعًا لنُسيمات التّلال / ولقد يهدر جبارًا فيوحي بالنّضال[1]

وكذلك في هذا النّموذج يصف الشّاعر طبيعة بلاده إلاّ أنّه وصف مضمّخ بالحنين إليه، وهو غريب في بلاد بعيدة، فيبدأ المقطع بعبارة (أين منّي) في تناص مع قصيدة (الأطلال) لـــ"إبراهيم ناجي"، الّتي تتكرّر فيها هذه اللاّزمة، إلاّ أنّها جاءت هنا في عشقه لوطنه، فالشاعر لا يجد غضاضة في استعارة أساليب فنّيّة من شعر غيره، لكنّه يحوّرها وفق رؤيته الإسلاميّة، فيصف كيف يلامس بحر اللآلىء حوافّ الجبال في صورة فنيّة بديعة، ويصف البحر الأبيض المتوسّط، وهو يحضن الجزائر العاصمة، والّتي يُرمز لها بالبيضاء، فهذه الصّورة اللّمسية تشبه احتضان الحبيب لحبيبه بواسطة أوصاف حسّيّة تشبه الغزل الحسّي (رفق، عشق، دلال)، كما يؤنسن رقّة البحر وهو ينام وديعًا هادئًا محتضنًا نسيمات التّلال الّتي تجاوره، وينقطع هذا الهدوء والرقّة في الأسطر بصورة سمعيّة صاخبة في السّطر الأخير، توقظ المتلقّي من غفوته وسكونه وخدره اللّذيذ، فيصفه هائجًا مثل نضال شعبه المكافح.

ويقول من قصيدة (صلاة لأوراس الثّورة): (من الخفيف)

أنت عفّرت في الرّغام فرنسا * ووسمت الجباه للرّومان/ وحضنت الهداة جاؤوا بعلم *** وخفضت الجناح للقرآن/**
وحضنت النّفوس مرتعشات * فبنت في حماك عشّ حنان/ لم نطأ كالجبال فيك صخورًا *** إنّما أنت روضة من جنان**[2]

يخاطب الشّاعر الشّهيد "مصطفى بن بولعيد" بطل الثّورة المجيدة على مدى القصيدة بضمير المخاطب، وبالضّمير المستتر وأخرى بالضّمير المتّصل أو المخاطب، فيمدحه في بداية المقطوعة بصورة لمسيّة عنيفة بكونه مرّغ فرنسا في الوحل ببطولاته، ووسم جباه جنودها بوسم الذّل والجبن، ثمّ تقابلها صورة لمسيّة رقيقة في البيت الثّاني، فالشّهيد في كفاحه كان خاضعًا للعلم الشّرعي، ولأحكام القرآن خافضًا جناحه لشيوخ العلم محتضنًا إيّاهم، وفي البيت الثّالث كذلك نجد صورة لمسيّة رقيقة كيف احتضن الشّاعر الجنود المنضوين تحت لوائه في الثّورة، وبنى معهم علاقات متينة، فصوّر هذه النّفوس المرتعشة من الحزن والجوع والفقد، ويمدحه بعبارة جميلة في البيت الأخير، فهي عبارة وقع فيها التّقديم والتّأخير بتقديم شبه الجملة (كالجبال)، للدّلالة على ثبات وصلابة الشّهيد "مصطفى"، فالشّعب الجزائري لم يجد أصلب منه في المقاومين، هذه الصّورة اللّمسيّة البيانيّة يسندها التّشبيه البليغ في الشّطر الثّاني، فجعله روضة من الجنان لتقديمه روحه فداءً لهذا الوطن.

وقريب من النّموذج السّابق نجد من قصيدة (قافلة "مفدي زكريّاء"): (من الخفيف)

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص61.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص175، 176.

حسبكم رفعة "مقام شهيد" * ضمّكم بالحنان حضن المآثر/ ضمّكم أنجمًا تلألؤ تقوى *** واصطفاكم شبيبة كالأزاهر/**
إن يكن جاءكم هنا ألف قلب * فلكم ضمّكم تراب الجزائر**[1]

يخاطب الشّاعر فوج (كشّافة الحياة) الّذي قطع المسافة بين (القرارة) و(الجزائر العاصمة) مشيًا على الأرجل للمشاركة في الاحتفال بذكرى الاستقلال وذكرى وفاة شاعر الثّورة، نلحظ في كلّ بيت من الأبيات الثّلاث تكرّر الفعل (ضمّكم) بصيغته، مرّة في الوسط ومرّة في البداية ومرّة في النّهاية، وكأنّ هذا اللّفظ يُشكّل أطراف الحضن يحيط بالمقطوعة، فأنسن في البداية صرح (مقام الشّهيد، رياض الفتح)، فهو يحضن شباب الكشّافة الميزابيّين في حنان، فبهم من ريح الثّورة والتّضحية ما دفعه لذلك، ويشبّههم في البيت الثّاني بالأنجم المنيرة تُقًى وهدًى، كما شبّههم بالأزهار المُنتقاة لكونهم عصارة شباب (القرارة)، وترد صورة لمسيّة بيانيّة في آخر شطر من المقطوعة بأنسنة تراب الجزائر بجعله يحتضن شبيبة الكشّافة، وهي من التّعابير الشعريّة التقليديّة في شعر "محمّد ناصر".

يقول من قصيدة ("تنوف" الجمال والسّحر): (من الخفيف)

القدود الهيفاء تكشف * ساقا بضّة للمياه، فيها جنون/ تعشق النهر من صفاء، أم النّهـــ *** ـــر فيه إلى الحسان فتون/**
فإذا لامسته قهقه بشرا * وإذا دغدغ الحسان تلين/ وإذا قبّلت شفاهٌ حسانٌ *** وجنّة الماء نازعته الشّجون**[2]

يصف الشّاعر في هذه الأبيات المرأة لأوّل مرّة بتعابير حسيّة صريحة، فيصف أجزاء من جسمها بألفاظ حسيّة صريحة (القدود، ساقا، بضّة، جنون، الحسان...)، ففي رحلته إلى وادي (تنوف) شاهد هذه المشاهد، وهو غريب عن أهله فوصفها وداخله يعتمل شوق كبير، وكانت الصّور اللّمسيّة معبّرة بدقّة عن هذه المشاهد والمشاعر، فيصف كيف تكشف الحسناوات عن سيقانها في هذا النّهر، وشخصن النّهر بأن جعله يقهقه فرحًا لملامسته لسيقانهنّ، ويصف منظر تقبيل شفاه الحسان بجانب ذاك النّهر، هذه الصور اللّمسيّة على الرّغم من اضطرابها وعدم وضوحها إلاّ أنّها تكشف جانبًا من مشاعر الشّاعر حينها، وربّما تكون هذه الصّور رمزيّة بأنسنة المكوّنات الطّبيعيّة، ونظرًا لغموض الأبيات لا يمكن الجزم بإحدى الرّأيين.

وغير بعيد عن هذا نجد قوله من قصيدة (ظمآن والكأس في يديه..!): (من الوافر)

وألمس كفّك الرّخص اصطبارًا * فيشعل لوعتي ويثير بالي/ ونغشى السّوق أغتنم اقترابا *** فتنقدح الشّرارة باهتبالي/**
فلا صبري على بعد مسلٌّ * ولا لمسي على قرب بسالي**[3]

يصف الشّاعر لوعته وشوقه لزوجته في موسم الحجّ عندما افترق عنها، وعبّر عن شوقه بصور حسيّة لمسيّة، وتبدو جليّة منذ البداية في قوله (ألمس كفّك) ذاهبًا إلى حاسّة اللّمس مباشرة، وعلى الرّغم من أنّه لمس حقيقي إلاّ أنّ الشّاعر لا يوحي بإحداثيّاته (نعومة، دفء)، فهو لمس يرجو منه الشّاعر تحقيـــق السّكينة في روحه المضطربة،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص205.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص289.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص345.

إلاّ أنّه يزيده إلاّ ضرامًا وتوقّدا، فبالصّور اللّمسيّة مع مفردات كثّفت من إيحائيّة السّياق، من مثل (اصطبارا، فيشعل، لوعتي، يثير، تنقدح، الشّرارة) وصلتنا شدّة توهّج مشاعر الشّاعر؛ فتوظيف الصّور اللّمسيّة في هذا السّياق أدعى لإثارة العواطف وتغليب المشاعر واستدعاء كوامنها.

كما يقول من قصيدة (قرارة القرآن): (من الرّمل)

إيه يا أمّي: ففي حضنك دِفئي ** أنا طفل أبديٌّ فيك قاصر/ أنا مهما رفّ في الأفق جناحي ** فإلى حضنك ما طوّفت صائر[1]

يخاطب الشّاعر أمّه الثّانية بلدته (القرارة)، فمكانتها توازي مكانة والدته، وكلاهما وطن الشّاعر الأوّل الطّفولي، يناجيها بقوله (إيه يا أمّي) واصفًا حضنها الدّافئ الشّبيه بحضن أمّه، فهو مهما كبر سيظلّ طفلاً قاصرًا في أحضانها، وتتكرّر الصّورة اللّمسيّة في البيت الثّاني كذلك، فيصف تغرّبه عنها لكنّ مصيره إليها مهما ابتعد.

ويقول من قصيدة (السّلسبيل يورق في لهواتنا): (من الكامل)

وتهزّني نذر تقضُّ مضاجعي * كالشّوك في جنبي، تزيد شجوني/ وأكاد أشهق من زفير وعيدها *** وأكاد ألمس لفحها بجبيني/ اللهُ! ما أقسى الوعيد أحس في *** تكوينه نارا، بها تكويني/ لكن لي أملا بعفوك يا كريم *** وبالرّجاء تحفّني، وتقيني../ حبل الرّجاء يشدّني في آيه *** بالعفو والصّفح الّذي يغريني/ فأكاد ألمس جنّة الفردوس تحضـ *** ني، وأفياء الرّضى تسبيني**[2]

تتشكّل إحداثيّات الصّورة اللّمسيّة من الوهلة الأولى حين تُظهر الأبيات انحيازًا نحو تجسيدها، فتبدأ بالفعل (تهزّني)، وهو يوحي باستعمال حاسّة اللّمس، لكنّه عند إسناده للفاعل (نذر) تنتقل الصّورة اللّمسيّة من إطارها الحسّي إلى فضاء رمزي، فالنّذر تهزّ مضاجعه وتقضّها في موقف يوحي بالرّهبة والخشية، وترد صورة لمسيّة بيانيّة في تشبيه النّذر بالشّوك الّذي يوخز جنبه ويمنع عنه الرّاحة، ويورد صورة بصريّة لمسيّة حين يجسّد نار جهنّم ولفحها الّذي يحرق جبينه، فيكاد يلمسها لفرط خوفه، وتكتمل الصّورة اللّمسيّة في البيت الثّالث لتبلغ مداها حين يستغيث الشّاعر بإلهه، وهنا تتكشّف الصّورة اللّمسيّة بالفعلين (أحسّ، تكويني)، والاسم (نار)، والبديع في الصّور اللّمسيّة السّابقة أنّها كانت متوارية، فالصّورة اللّمسيّة النّاجحة هي الصّورة الّتي نتحسّسها من خلال معطيات اللّمس دون التّصريح بها، وننتقل من هالة الخوف والتّرهيب إلى رحاب الأمل والرّحمة، فيؤكّد على كرم الله في العفو عن المذنبين، ويورد صورة لمسيّة رمزيّة، فجعل للرّجاء حبلاً، وهو مجاز متواتر في الشعريّة العربيّة، حبل يشدّ الشّاعر في صورة لمسيّة خشنة، فآيه تجذبه إلى رحاب المغفرة والرّحمة، وبعد أن كاد يلمس لفح جهنّم في جبينه في صورة سلبيّة مظلمة في المقطع السّابق، تقابله في الأخير صورة لمسيّة إيجابيّة مشرقة، حين يكاد يلمس جنّة الفردوس وهي تحضنه في صورة رقيقة، بدت الصّور اللّمسيّة هنا، وفق اتّجاهين دلاليّين في شعر الاتّجاه الإسلامي، اتّجاه الوعيد والوعد، وهما ينبثقان من روح الإسلام وتعاليمه القرآنيّة القائمة على الوعد (الجنّة)، والوعيد (النّار).

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص368.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص35.

ونعود إلى وصف الطّبيعة من خلال قصيدة (ساعة من الجنّة في "جنّات"): (من البسيط)

نلاعب الموج يغزونا ويغمرنا * ويبسم البدر من شيخ غوى فصبا**

وتحمل الموجة البيضاء حاضنة * أجسامنا لرمال تفرش الحبا**

إنّ السّعادة سرب ضمّه فرح * بزقزقات صغار تُذهب الوصبا**[1]

تُعبّر الأبيات عن جمال البحر واستمتاع الشّاعر به، هذا الجمال يبرز من خلال صور حسيّة لمسيّة، تتّخذ طابع التّشخيص والأنسنة لكنّها صور بصريّة حقيقيّة، فالموج يلمسهم ويغمرهم ويلاعبهم في فرح وودّ، وفي البيت الثّاني نجد صورة لمسيّة بديعة، فصوّر الموجة ونسب لها اللّون الأبيض على الرّغم من أنّ لون البحر أزرق، وهي تحضن أجسامهم مثل الأمّ الّتي تحضن صغارها، وتنقلهم إلى شاطئ رمل تلمسه أجسامهم مليء بالحصى، هذا المشهد البديع، مع ما يمدّه اللّمس من كثافة فنيّة، نَقَلَ الصّورة الفنيّة باكتمال، ويؤنسن السّعادة المعنويّة بجعلها سرب طيور يضمّها الفرح بأصوات صغارها، في تعبير رمزي عن أطفاله وأحفاده، هذه الصّورة هي ما يُذهب عناء الشّاعر وتعبه.

كما تستمرّ الصّور على هذه الوتيرة حين يقول من قصيدة (الحبُّ سرُّ السّعادة (1)): (من الكامل)

والشّمس وهي تعانق الأغصان * والظلّ في أحضانها يحميكا/ والنجم والقمر المنير تلاقيا * متعانقين على المدى تهديكا/

ومن النسيم يدغدغ الأنفاس في * حرّ، ويمسح شعرك المسبوكا/ كلّ الخلائق سرّها حبٌّ، أحبّ * ترى السّعادة والهنا تفديكا[2]

تتّخذ الصّور البصريّة في هذه الأبيات من مكوّنات الطّبيعة مادّة لوصفها برقّة وعذوبة تكشف الجانب الرّومانسي من شخصيّة الشّاعر على الرّغم من تقدّمه في السنّ، هذه الصّور البصريّة تتكثّف فنيّتها وجماليّتها بوساطة الصّور اللمسيّة، حين يؤنسن الشّاعر الجمادات الطّبيعيّة بعدّها مصدرًا لـــ: النّور (الشّمس)، والعطاء (الأغصان)، والأمان (الظلّ)، والهداية (النّجم والقمر)، والشّجون (النّسيم)، هذه المحمولات الرّمزيّة الّتي يغدقها الشّاعر، ومن سبقه من مبدعين على هذه الكائنات، تتداخل وفق علاقات توافقيّة متداخلة، فالشّمس بصورة لمسيّة تعانق أغصان الشّجر ينتج عنهما الظلّ الّذي يحمي الإنسان من الحرّ، وصورة النجم والقمر متعانقين تبدي الجمال وتهدي السّائرين في الظّلماء، والنّسيم العليل يلامس الأنفاس وقت الحرّ فينعشها، وأنسنه الشّاعر هنا بأن جعله بشريًّا يمسح على شَعْرِ الإنسان المحروم، كلّ هذه الصّور البصر-لمسيّة تظهر سرّ الحبّ في الوجود الّذي تنتج عنه السّعادة، وردت متوافقة ومنسجمة بمفردات رقيقة تتواءم مع موضوع القصيدة وسياق دلالاتها.

تأتي الصّور اللّمسيّة في شعريّة "الغماري" في آخر ترتيب الصّور الحسيّة لقلّة تواترها في شعره، فهي لا تنهض بصور فنيّة مكتملة مستقلّة بذاتها، بل ترد كصورة جزئيّة محدودة المدى التّصويري متناثرة بين الدّواوين، وترد بصيغتين تتواتران هما، (اللّمس، الضّم)، فهي غالبًا ما تنبثق من هذين الفعلين؛ وهنا يبدو الاختلاف بين

---

(1) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص102.

(2) نفسه، ص140.

الشّاعرين فصور "محمّد ناصر" أكثر حميميّة وقربًا ودفئًا، وترد في كثير من المواضع صورًا حقيقيّة، بينما ترد عند "الغماري" برمزيّة في جلّ المواضع، إن لم يكن كلّها، متلابسة كما عند "محمّد ناصر" بالصّور البيانيّة.

يقول من قصيدة (أغنية الشّمس): (من الكامل)

أنا رَغم أشباح السّراب حقيقة * لم تهوِ في صدأ الزّمان الجاني**

أنا .. وانحنيت على التّراب .. أضُمُّه * في الدّرب قصّة فارس وحصان ..**

في الدّرب أورقت الدّماء لأنتشي * وأضمّ في قمم الهوى إيماني**[1]

تبدأ ملامح الصّورة اللّمسيّة في التّشكّل منذ الحدث الشعري الأوّل، حيث يقف التّصوير الشّعري على نفي حادثة ارتطام، تحمل صورة سمعيّة ولمسيّة في آنٍ معًا؛ وعلى الرّغم من البعد الرّمزي للصّورة، إلاّ أنّ عبارة (لم تهوِ) تحيل على صورة تلامسيّة تمهّد لصور لمسيّة أكثر بروزًا، ثمّ تبدو في البيت الثّاني حقيقيّة وواقعيّة (وانحنيت على التّراب أضُمُّه)، توحي بصورة فجائعيّة لفقد موجع، لكنّها تعود إلى رمزيّتها في البيت الأخير، حين يتجسّد الإيمان والهوى العذري ليشكّلان صورًا لمسيّة بواسطة عضوي اللّمس (الرّجلين) حين تطأ قمم الهوى، واليدين حين تضمّ الإيمان، والفعل الشّعري (أضمُّ) حميميّته تقلّ أمام فعل (الاحتضان) لكون الأخير أكثر رقّة، وهو ما شاهدناه في شعريّة "محمّد ناصر".

ويقول من قصيدة (إلى ناعيك يا سمراء): (من البسيط)

ينعاك ينعاك من بالأمس ينعانا * نحن الغريبان يا سمراء وجدانا/ إن لم نعانق هوانا عبر تذكرة * غضبى الملامح .. لا كُنّا ولا كانا/
وقد لمسنا زفيرًا منه .. يحرقنا * لو يستطيع .. وطرفًا منه يقلانا/ لو تستطيع اللّيالي أن تَمُدَّ يدًا * لذبح الدّرب أطيارًا وألحانا[2]

تعود الصّور اللّمسيّة إلى رمزيّتها بتغيير في أفعال اللّمس، الّتي ترد في الصّورة الأولى بحميميّة إضافيّة بواسطة الفعل (نعانق)، الّذي لا يمثّل الذّات الشّاعرة فقط، بل من ورائها الضّمير الجمعي المتجسّد في رمز مفرد مؤنّث وهو (السّمراء)، وهو رمز صوفيّ ثوريّ ينافس رمز (الخضراء)، مع اختلافهما في محمولاتهما الرّمزيّة، فالسّمراء يرتبط بسياقات ثوريّة رافضة غالبًا، والفعل اللّمسي (نعانق) يرتبط بمفعول رمزي (هوانا) يتعالق بصورة بصريّة ضبابيّة (تذكرة غضبى الملامح)، بينما تتراجع الصّورة اللّمسيّة الثّانية قليلاً عن ترابطها، لكونها صورة لمسيّة سلبيّة بدال (الزّفير) و(يحرقنا)، فجاء الفعل اللّمسي (لمسنا) مناسبًا لها تتعالق كذلك بصورة بصريّة تشبهها، وتبدو الصّورة اللّمسيّة الأخيرة مترنّحة، بين الوضوح الّذي تمدّه أداة الجسد اللّمسيّة الأولى (يدًا)، وبين رمزيّة الفعل اللّمسي (تُمَدَّ) والفاعل (اللّيالي) والمفعول (الدّرب)، لكنّ تركيب (لذبح) يمنح الصّورة اللّمسيّة تجلّيًا أكثر مع الدّال (أطيارًا).

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص24-25.

[2] نفسه، ص75، 77.

ويقول من قصيدة (عبدان): (من الكامل)

عبدان تكبر في الجراح أصيلة * وتظلّ يا عبدان تشمخ هام**

لن يلمسوا منك الجبين .. فإنّه * شمس و"تكريت" الصّغار ظلام!**[1]

تنبثق الصّورة اللّمسيّة في هذا النّموذج ضمن فضاء مكاني وهو "عبدان"، فيمهّد بصورة بصريّة رمزيّة تمثّل مثالاً عن الأنموذج الإيجابي للمكان الشّعري في شعريّة "الغماري"، بمدحها بالصّمود والأصالة والأنفة والكرامة، وهي صورة مجازيّة تنسب لساكني المكان، ثمّ تبدو الصّورة اللّمسيّة بحضور غيابي بواسطة أسلوب النّفي (لن يلمسوا منك الجبين)، فوُظّفت هذه الصّورة الحسيّة لنفي عِظَام الأفعال بنفي صغائرها (لمس الجبين)، ويعمّق حضور الصّورة التّقابل التّضادّي بين دالين مكانيّين متنافرين، أحدهما يمثل صورة يوتيوبيّة حسنة (عبدان)، والآخر صورة مكانيّة مظلمة (تكريت)، والّتي نسب لها قيمة خلقيّة سلبيّة (الصّغار).

ويقول من قصيدة (درب المُحبّين): (من البسيط)

يا جِيلُ .. يا جيلُ .. ضُمَّ الله فاصلةً * وازرعْ شموسك واسطع أيُّها الأُفُقُ**

وارسُمْ بدربك إنّ النّارَ آتيةٌ * من يحملُ الحُبَّ فيها ليس يحترقُ/ فواصلُ الله تأبى أن يحيط بها *** وجهٌ بما تهبُ الظّلماءُ يأتلقُ**[2]

تبدأ الصّورة الكلّية بنداء مُكرّر للفت انتباه السّامع–المتلقّي، وتحفيزه لتلقّي أوامر الشّاعر المُشكّلة في وجود لمسي حسّي لتقريب الهدف منه، على الرّغم من استناد الأفعال اللّمسيّة إلى كيانات رمزيّة، فالتّمازج بين الحسّي والرّمزي يخلق مساحات تأويليّة واسعة، تظهر الصّورة اللّمسيّة الأولى واضحة بفعلها اللّمسي (ضُمَّ)، لتليها صورًا لمسيّة أقلّ جلاءً بأفعالها الحسّيّة (ازرعْ، ارسمْ، يحمل، يحيط)، فهذه الأفعال تتضمّن جانبًا حسيًّا لمسيًّا في فضائها الدّلالي، فكلٌّ من الزّراعة والرّسم والحمل والإحاطة تتشكّل بواسطة الأداة اللّمسيّة (اليدين)، وبتوظيفها لدوال رمزيّة (الله فاصلة (عشق إلهي صوفي)، وشموسك (الحرّيّة/ النّهضة)، والدّرب، والنّار (الجهاد/ الثّورة)، والحُبَّ (الرّوحانيّة)، وجه (الجهل، الكِبْر))، يتمّ تقريب محمولاتها من ذهن المتلقّي لاستيعابها بمظهرها الآمر ونفي الجمود والآليّة عن تلك الأوامر.

ويقول من قصيدة (أمُدُّ يدي ...): (من الطويل)

أمُدُّ .. يدي علّي ألامِسُ حسنائي * فتُورِقُ في كَفّي مسافاتُ صحرائي!**

أمُدُّ يدي .. هل غَيْرُ حُبٍّ عَرفْتُه * فأَجْهَشْتُ بالتُّوبَاءِ .. للفرح النّائي!!**[3]

تنفتح الصّور اللّمسيّة بكثافة وتركيز في البيت الأوّل؛ تبدأ بالفعل الحِسّي الحركي (أمُدُّ)، الّذي لا يترتّب عليه تلامس لو لم يستند إلى دال حسّي لمسي (يدي)، فصورة مدّ اليد تتأرجح بين اللّمسيّة وعدمها، يؤكّد هذا

---

(1) مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص82، 83.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص159.

(3) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص126.

التّأرجح عبارة رجاء (علّي ألامسُ حسنائي)، ومجرّد افتراض التّلامس يُنتج عند الذّات الشّاعرة صورة لمسيّة متجذّرة ومتينة شاسعة وقويّة، فمسافات صحراء الوجد والفقد بمداها الواسع تُورِقُ في حيّز مكاني ضيّق، هي مساحة كفّ الشّاعر دلالة على عظم فعل (الحسناء)، ويتواصل تأثير الفعل الحركي في البيت الثّاني، لكنّه لا يصل إلى غايته اللّمسيّة، لاكتساح الصّورة البصريّة (هل غير حبّ عرفته)، والسّمعية (فأجهشت بالتُّوباء) المشهد الشّعري.

ويقول من قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف)

بعض آفات دهرنا صُنْعُ أيدِ * يهم وبَسَلٌ ما يصنعُ المُبلِسُونا/ من يديهم أوجاعُ أمّتي القُصْـ *** وى وآلامها الّتي يزرعُونا**[1]

تظهر الصّورة اللّمسيّة بواسطة أداة الجسد اللّمسيّة (أيديهم)، الّتي تحيل على فاعل غائب كانت آثار أفعاله مُدمّرة، فالصّور اللّمسيّة لا تبدو جليّة وما يظهر سوى آثارها الّتي تُوغل في السّوداويّة (آفات دهرنا، بسل، أوجاع أمّتي القُصوى)، هذه الآثار تنتمي إلى دائرهم المُتّصفة بصفة (الإبلاس)، لكنّها تتّضح في آخر شطر بالفعل الحسّي الحركي (يزرعونا)، الواقع على مفعول ينتمي لدائرة الآثار وهو (آلامها).

5ـ الصّورة التّراسليّة:

الصّورة التّراسليّة هي الّتي يلجأ الشّاعر فيها إلى «**استعارة ما تؤدّيه إحدى الحواس وخلعها على حاسّة أخرى طبقا للواقع الذّاتي للمدركات على نفسه، الّذي يستند إلى الرّؤية العميقة الشّاملة الّتي توحّد بين الموجودات، وتنفذ إلى خصائصها الداخليّة، التي ينهار فيها ما بين المدركات من حواجز طبيعية**»[2]، فهي عمليّة تبادل بين الحواس كوصف المسموع بالمرئي، والتّذوقي بالمشموم، فـ«**تعطي المسموعات ألوانًا، وتهب الألوان أنغامًا، وتصيّر المرئيّات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحانًا**»[3]، وهو تبادل يكشف علاقات رمزيّة عميقة، ورؤى خفيّة تكشف الجوانب النفسيّة والشّعوريّة للشّاعر، وهي من أخصّ خصائص العمليّة الشعريّة.

كيف كان تواتر هذه الصّورة في شعريّة "محمّد ناصر" و"الغماري"؟ وما المحاور الشّعريّة المُعبّرة عنها في شعريّتهما؟ ما مدى فاعليّتها في البناء التّصويري لقصائدهما؟ وكيف كان تجسيدها لاتّجاههما الشّعري؟

نظرًا لتواضع الآليّات التصويريّة في شعر "محمّد ناصر" وتقليديّتها في أغلب شعره، فإنّنا نجد نماذج الصّور التّراسليّة قليلة، مقارنة ببقيّة الصّور الحسيّة، لأنّها تتطلّب فنيّة عالية، وجهدًا معتبرًا في خلقها.

يقول من قصيدة (لحن من بلادي): (من مجزوء الرّمل)

إنّما خمري صوت بين أوتار ولحن / سال بالرقّة والدّفء حنونًا في تثنّي /

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص92.

[2] بشرى موسى صالح، **الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث**، ص89.

[3] نعيم اليافي، **تطوّر الصّورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث**، ص158.

كيف لا أسكر من صوت أطار العقل مني / إنه صوت بلادي وهي لي جنة عدن[1]

تتشكّل الصّورة الحسيّة بداية كصورة ذوقيّة (خمري)، لكنّها بإسنادها لـــ(صوت) تتحوّل إلى صورة سمعيّة، فحدث تبادل بين حاسّتي الذّوق والسّمع، هذا التّبادل دلّ على شدّة حنين الشّاعر لوطنه لدرجة أنّ صوت ألحان بلاده يسكره كالخمر، وتتكثّف الصّورة في السّطر الثّاني حين يصبغ صفة الخمر السّائلة على الصّوت المسموع، وجعله يتثنّى في حركة راقصة، ويعيد رسم الصّورة الذّوق-سمعيّة في السّطر الثّالث لكن بالانتقال من تعريفها إلى التّعمّق في ماهيّتها، حين ينقل وظيفة الفاعل الذّوقي (الخمر) إلى الصّوت (أسكر) فيتلبّس بهذا الدّور، ولا يكتفي بهذا الفعل بل ينتقل إلى درجات أعلى من السّكر وهو الجنون في مبالغة فنيّة (أطار العقل منّي)، ليخبرنا في آخر سطر عن سرّ هذا الصّوت الّذي امتلك كلّ هذه الوظائف السحريّة، فهو صوت بلاده وحنينه إليها يغذّي هذا التّلقّي للصّوت.

ويقول من قصيدة (كيف أنساك حبيبي..؟): (من الخفيف)

عطر شعرك لم يزل يُسكرني / صورتك بسمتها تؤلمني[2]

نجد هنا صورة التّبادل الحسّي بين حاسّتي الشّم والذّوق، ومصدر العطر شعر الحبيبة الّتي يشتاق إليها في غربته، وهي صورة تقليديّة، فدأب الشّعراء في الغزل العربي على جعل عطر الحبيبة مُسكرًا ومُذهبًا للعقل، كما نجد صورة تراسليّة في السّطر الثّاني لكنّه ليس بين الحواس الحسيّة، وإنّما بين حاسّة البصر وصورة قريبة من عضو حاسّة الذّوق، فعلى سبيل المجاز نسج الشّاعر علاقة بين صورة الحبيبة، وهي الّتي تُدرك بحاسّة البصر، وبين البسمة وهي من متعلّقات عضو حاسّة الذّوق وهو الفم، في صورة فنيّة بالغة التّأثير خاصّة في حدوث الانزياح والمفارقة في آخر السّطر بلفظ (تؤلمني)، فصورة الحبيبة وهي مبتسمة في العادة تبعث على السّعادة والارتياح، بيد أنّها هنا تحزن الشّاعر وتثير مواجعه لكونها صورة في إطار خشبي جامد، وليست صورة حقيقيّة فهي تقوم بفعل عكسي تثير حنينه وأشواقه للحبيبة البعيدة.

ويقول من قصيدة (جبل النّور): (من الخفيف)

ها هنا النّور مصحف وتراتيل * صلاة، وحكمة، وشعور/ ها هنا النّور للصّغار نشيد *** وتسابيح اهتداء، وطاعة، وبرور/**
ها هنا النّور ندوة، وترانيم * سموّ، وصحوة، وضمير**[3]

تنفتح الصّورة التّراسليّة في هذا النّموذج على آفاق وميادين متنوّعة، فهي تنبثق من مكوّن واحد، وهو (النّور) الّذي يعكس صورة حسيّة بصريّة تنزاح هنا إلى صور سمعيّة مختلفة، فعلى الرّغم من اشتراكها في حاسّة السّمع (تراتيل، وصلاة، ونشيد، وتسابيح، وندوة، وترانيم ...) لكنّها تنفتح على أبعاد دلاليّة وتأويليّة عميقة

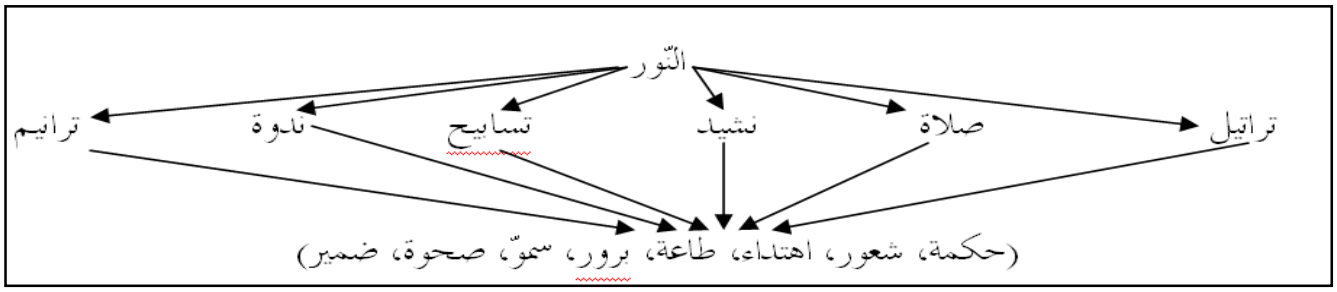
---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص58.

(2) نفسه، ص65.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص448.

تنتقل بين العبادة والفرح، وإذا أضفنا إليها المفردات ذات البعد الرّمزي (حكمة، وشعور، واهتداء، وطاعة، وبرور، وسموّ، وصحوة، وضمير) لتتجاوز الحقلين السّابقين إلى حقول الأخلاق والدّين والشّعور، هذا التّدرّج من المرئي إلى السّمعي إلى الرّمزي يكشف دوائر تصويريّة في وعي الشّاعر، كما يكشف على رحلة الشّاعر الدّائبة في ملاحقة هذه السّلسلة، النّور الّذي يراه هو الموجود المفقود الّذي يعيش في داخله وتراه بصيرته، كأنّه متحقّق بالفعل يسمع أصدائه في هذه الصّور السّمعيّة الواقعيّة، ويلاحق أسرارها في دائرة الرّمزيّات، ويمكننا توضيح ذلك بهذا المخطّط:



ويقول من قصيدة (رمضان يذكّرني بأمّي...!): (من البسيط)

أنت التي علمتني معنى المحبّة * فارتويت كؤوس عطفك صافيه**

وشربت من عينيك رحمة خالقي * فوجدت حبّ الله يملأ ذاتيه**

أمّاه اسمك في فمي شهد الشـــ * ـــفاء ألذّه في شدتي ورخائيه**[1]

ترتبط الصّور التّراسليّة في شعر "محمّد ناصر" بالجانب العاطفي لأنّها تعتمد غالبًا على حاسّة الذّوق أو اللّمس، فنجد التّبادل في البيت الأوّل بين حاسّة الذّوق الّتي وردت بمعناها الحسّي وحاسّة اللّمس الواردة بمعناها الرّمزي، فيتجسّد العطف في شراب لذيذ يرتوي منه الشّاعر، ربّما ترد هذه الصّورة الفطريّة من وحي لاوعي الشّاعر الطّفولي وصورته الواقعيّة، وهو يشرب حليب أمّه، وهو رمز الحنان والعطف كأنّه تخاطر ذو خيط رفيع بين الصّورتين، ويقع التّراسل في البيت الثّاني بين الفعل الذّوقي (شربت)، وحاسة البصر (عينيك)، فمشاعر الحبّ والرّحمة والسّمو كلّها تفضحها العين، فهي موطن كلّ الأسرار، لذا كان التّعالق بين الحاسّتين في هذا السّياق مُتوقّع، وفي البيت الثّالث نجد التّراسل غير بارز وإنّما يبدو باهتًا من وراء الدّلالات، فنطق الشّاعر بلفظ (أمّاه) أو نطقه باسمها هو صورة سمعيّة، لكنّه يبدو في صورة ذوقيّة، فذكر أمّه طعمه كطعم العسل الحلو في فمه لا يفتر عن ذكره في كلّ حالاته.

كما أشرنا سابقًا[2] تتواتر الصّورة التّراسليّة في شعر "مصطفى الغماري"، ويشهد حضورها تنوّعا وفنيّة عالية تُبدي جانبًا مهمًّا من شعريّته، ونلحظ أن أغلب الصّور التّراسليّة تكون الصّورة البصريّة أساس تشكّلها، وتلي ذلك الصّورة الذّوقيّة الشّميّة، بينما وقفنا على نماذج قليلة حضرت فيها الصّور السّمعيّة واللّمسيّة، وعلى

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص97-98.

[2] ينظر ص333.

الرّغم من تواتر الصّور التّراسليّة في شعريّة "الغماري"، إلاّ أنّها تتكرّر غالبًا بنفس دلالاتها بل وبناها، خاصّة عندما ترد في انزياح مصاحب معجمي؛ لذا سنقتصر في تحليلنا على النّماذج الّتي تشهد تنوّعًا في تمازج صورها الحسّيّة والّتي تبدي مستوى فنيًّا متقدّمًا.

يقول من قصيدة (لبنان الرّافض): (من البسيط)

ونحن عبر المدى المصلوب أغنية * تلملم اللّيل .. من عينيه تعتصر**

طلائع الرّفض في لبنان لا تقفي * على الحدود، وإن لاموا وإن هدروا**

لا تسكر الشّمس إلاّ من لهيب دم * ولا تفوز بها الأشباح والصّور**[1]

تقع الصّورة التّراسليّة في البيت الأوّل في فضاء صوري واسع، وأساس تشكّلها هو حاسّة السمع (أغنية)، لكنّها تتبادل مع حاسّة البصر حين تصبح هذه الأغنية كائنًا محسوسًا، ومجسّدًا يقوم بجمع أطراف ليل الأسى والظّلم والاضطهاد، وتعتصر كلّ ذلك من عينيه، فالأغنية هي كتائب الجهاد الّتي تصوغ من صوت الرّصاص والقنابل لحنها الغاضب والثّائر، وينتقل الخطاب من صيغة المتكلّم إلى صيغة المخاطب، فيزول إبهام صورة البيت الأوّل بمخاطبة كتائب الجهاد في لبنان آمرًا إيّاها أن تقتحم حدود إسرائيل، وتغوص فيها دون السّماع للوم أو تهديد، ونقف في البيت الأخير على صورة تراسليّة يقع التّبادل الحسّي فيها بين حواس ثلاث، هي البصر والذّوق واللّمس، حيث تأنسنت الشّمس وهي الصّورة البصريّة لتقوم بفعل السّكر، وهو لا يتأتّى إلاّ من خلال حاسّة ذوقيّة بفعل الشّرب، هذا الشّراب ليس مادّة سائلة، وإنّما هو مادّة تُدرك بحاسّة اللّمس، وهو لهيب دم الشّهادة الحارّ، هذا التّمازج بين الحواس ورد في إطار صورة بيانيّة استعاريّة تشخيصيّة للشّمس، وهي شمس الحرّيّة الّتي لا تنتشي إلاّ بالتّضحية، هذه المعاني (جهاد، حريّة، تضحية، كرامة) ليست مُتاحة لمن تسكنهم رُؤَى فاسدة ونفوس ذليلة.

ويقول من قصيدة (أغنية الشّمس): (من الكامل)

يا ليل .. إنّي في جفونك همسة * تروي على السّحر الخضيل حناني**

تنساب في شفة الحنين حكاية * وتذوب في الشّفق الجريح أغاني**

ترنو ويسفحها الزّمان قصيدة * صوفيّة الأبعاد والألوان**

عذريّة .. بدمي تورّد ضوؤها * عطرًا .. يغنّي للضّحى الرّيّان**[2]

توغل الصّور التّراسليّة في هذه المقطوعة في التّرميز نظرًا لموضوعها الصّوفي، فالذّات الشّاعرة تناجي اللّيل، هذا الفضاء الزّمني هو إطار الصّور التّراسليّة، فهو فضاء التّجلّي والكشف، تعرّف الذّات الشّاعرة نفسها عبر صورة تراسليّة يقع التّبادل الحسّي فيها بين حاسّتي البصر والسّمع، في صورة تشبيهيّة بليغة قائمة على الموازاة بين

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص20.

[2] نفسه، ص22.

كيان الشّاعر وكيان رمزي مجرّد، وهي الهمسة الّتي تقوم بفعل الحكي في إطار زمني هو وقت السّحر، الّذي يتواتر في شعره بشكل بالغ، فبدل أن تصدر الهمسة من كيانه وتصبح جزءً من كُلٍّ هو ذاتُه الرّوحيّة، ألغت هذه الهمسة وجود الشّاعر لتملأ فضاء الفعل الشعري، وتمتدّ هذه الصّورة التّراسليّة وفق هذا النّمط إلى البيت الثّاني، لتتشكّل في صورة سمعيّة (حكاية) سائلة (تنساب)، وفي صورة بصريّة (تذوب)، وسمعيّة طربيّة (أغاني)، وفي البيت الثّالث يقع التّبادل، نقيض ما سبق، في مكانتي الصّورتين السّمعيّة والبصريّة، لتصبح الصّورة السّمعيّة (قصيدة) هي الإطار الّذي تسبح فيه الصّورة البصريّة (الأبعاد والألوان)، لتختتم المقطوعة بصورة تراسليّة بديعة تتبادل فيها حواس البصر والشّم والسّمع حسيًّا، حيث تجسّدت القصيدة الصّوفيّة العذريّة كعطر له بريق مزهر، يشدو بألحان الطّهر والوجد للضّحى الّذي يمثّل صورة زمنيّة بصريّة تمتاز بالوضوح والنّشاط، فقامت الصّور التّراسليّة بالتّعبير عن خلجات الشّاعر المعقّدة بصور بيانيّة تجسيديّة، أتاحت لها الصّور الحسّيّة التّبادليّة الحضور بوضوح حدّ من رمزيّتها الغامضة.

ويقول من قصيدة (يا غارة الله): (من البسيط)

باعوك، باعوك، يا خضراء واقتنعوا * أنّ الجهاد مواويل وأذكارا!**

وآمنوا بالغد النّفطي .. منسكبًا * رؤى يفوح بها "جنس" و"ريكار"!**

بغداد تعرف أنّ البعث مهزلة * وأنّه في ضباب "اللاّت" بحّارّ**

وأنّه في الصّقيع المرّ قافية * حمراء مطلعها التّجديف والعارا!**[1]

تحاول الصّور التّراسليّة هنا رسم خفايا رؤى الشّاعر، حيث تبدأ المقطوعة بخطاب تفجّعي بتكرار دال (باعوك) وجملة النّداء (يا خضراء)، بداية توحي بخطر مهول، فليس هناك أفضع من بيع الإنسان قضيّتَه الوجوديّة والعقائديّة والوطنيّة، ويلخّص رمز (الخضراء) كلّ معاني الرّفض والانتفاضة والثّورة الإسلاميّة وركونهم إلى السّلم المُذلّ، لاعتقادهم أنّ الجهاد مجرّد أغانٍ وأناشيد وقصائد حماسيّة أو مظاهر دينيّة تهاجم الجهاد والخروج عن الحكّام، لتأتي الصّورة التّراسليّة الأولى معبّرة برمزيّة عن دقائق الرؤية الأولى، فهذه الشّعوب وحكّامها ركنوا للدّنيا، وما غدهم سوى نفط منسكب به رائحة الجنس والفلسفات الغربيّة المنتكسة، في هذه الصّورة وقع تبادل حسّي بين الصّورة البصريّة والصّورة الشمّية، فتحوّلت صورة النفط المنسكب (رؤى) إلى شيء له رائحة كريهة (يفوح)، فجاء هذا الفعل ليعبّر بدقّة عن بشاعة الصّورة، لمجيئه بديلاً عن دوالٍ أرقّ، من مثل (يعبق، ينتشر..)، وينتقل رفض القصيدة من دول الخليج إلى العراق لتتركّز الصّورة في أيقونة حزب البعث وخلفيّاته السّياسيّة، فيراه الشّاعر مهزلة وأنّه غارق في الفساد والضّلال، ولتوضيح هذه الرّؤية، استعان كذلك بصورة تراسليّة تبادلت فيها حاسّتا اللّمس والذّوق الأدوار في عبارة (الصّقيع المرّ) لإظهار مرارة جمود الواقع العربي، وهي صورة تُأطّر صورة

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص103-104.

تراسليّة بين حاسّتي السّمع والبصر في عبارة (قافية حمراء)، أي شعارات موغلة في الطّغيان والفساد، ونلحظ أنّ كلا الصّورتين وردتا بنيويًّا على شكل تركيب انزياح مصاحب معجمي نعتي، وهو تركيب يشكّل كما أشرنا في الفصل السّابق حضورًا مكثّفًا[1]، فقامت الصّور الحسّيّة التّراسليّة بتوصيف رؤى الشّاعر بعد بسط رأيه في البداية، فكأنّها وسيلته لترجمة دقيقة لما يراه من أفكار ويحسّه من مشاعر.

ويقول من قصيدة (نجوى): (من مجزوء الكامل)

نجوى تغيب وتحضُرُ * تطوي الحنين وتنشُر / لغة السّرائر عبرها *** مسكٌ يضيء وعنبرُ /**
يا خالق الإنسان .. كم * تُعطي .. وكم ذا يكفُرُ! / لو يستطيع لحوّل *** الصّحراء تبرًا يقطر! /**
كأس شربنا مرّها * ونقول طاب العنبر! / مُرٌّ يروعك منظر *** منهُ .. ويُفزع مَخْبَرُ!**[2]

بخلاف النّموذج السّابق تأتي الصّور التّراسليّة هنا جزءً من اللّوحة التّصويريّة للمقطوعة، فهي مكوّن أساسي فيها، فللعشق الصّوفي نجواه وأسراره تسبح فيها روح الشّاعر، فلغة هذا العشق الّتي تشكّل صورة سمعيّة تتغيّر وظيفتها الحسّيّة من السّمع إلى الشّم، لتصبح مسكًا ذا رائحة زكيّة، لكنّها لا تلبث أن تخرج من هذه الوظيفة أيضًا إلى وظيفة بصريّة، فهي رائحة لا تكتفي بالانتشار خفيةً، وإنّما تضيء لتظهر نفسها وتثبت وجودها، هذه الأسرار الّتي تحملها لغة العشق الصّوفي تطلّبت صورًا على قدر من العمق في خلقها، في الجزء الثّاني من المقطوعة تنقطع المناجاة الإلهيّة لفضاء من النّقد لجحود الإنسان، وكفره بنعم الخالق الّذي يدفعه لإفساد الأرض، فلو بيده لجعل الصّحراء (صورة بصريّة) تبراً (بصريّة) يقطر (لمسيّة)، وتستمرّ الأبيات وفق النّسق الحكمي ليتجسّد في عبارة (كأس شربنا مرّها)، كناية على مآسي وأهوال الدّنيا الّتي لابد أن يذوقها كلّ عاقل، هذه الصّورة الذّوقيّة تتحوّل في آخر البيت إلى صورة شمّيّة (العنبر)، وكأنّ المرارة تزهر عبير صمود وسعادة داخليّة على الرّغم ممّا يحدث، لتعود الصّورة الذّوقيّة البصريّة في آخر البيت، لكنّها تختلف عن صورة النّموذج السّابق، فالذّوق (مرّ) هنا هو فضاء الصّورة التّراسليّة يحمل صورة بصريّة، فاستطاعت الصّور التّراسليّة التّعبير عن مقاصد الشّاعر في مناجاته ونقده.

يقول من قصيدة (جدائل من "خضراء"): (من الطّويل)

جدائل من خضراء يومض عطرها * كما أومضت للمدلجين بُرُوقُ!**
حملت هواها في الضّمير .. وإنّني * لأسكر في نعمائها .. وأَفيقُ**
وآنست نارًا من يديها فأجهشت * قصائدُ تروي شجْوَها .. فتروقُ**
قصائدُ من وجدٍ تبوح بسرّها * كما باح بالعطر الخجُولِ شقيقُ!**

---

[1] ينظر إلى ص240 من فصل شعريّة اللّغة.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص97، 98-99.

أوزّع ذاتي في هواها صبابة * وأفنى .. ويدنو مُطلقٌ فأذوقُ!**[1]

يتكرّر هنا رمز (خضراء)، فإذا وردت في النّماذج السّابقة في سياق ثوري، فهي ترد هنا في سياق صوفي، فتتجسّد كامرأة حسناء لها جدائل وصفها بصورة تراسليّة هي (يومض عطرها)، تبادلت فيها حاسّتا البصر والشّم، هذه الخضراء هي واحة الإيمان والهوى الإلهي استعارت لونها الأخضر من لون الجنّة، فهي واحة يهنأ اللاّئذ بها، لكنّها في الصّورة تبدو فقط خُصَل منها كبريق ذي رائحة متفرّدة، وتستعين الصّورة التّراسليّة بصورة تشبيه مرسل لصورة حياتيّة واقعيّة لتقريب المعنى من المتلقّي، لتنتقل الصّورة من فضاء ممتدّ لا محدود إلى فضاء ضيّق، حين تنتقل إلى قلب وضمير الذّات الشّاعرة، لكنّها تملك عليه نفسه وعقله، فيُصاب بسكر عشقي تغيب فيه نفسه وتحضر، وتنبثق الصّورة الحسّيّة في البيت الثّالث من صورة إشاريّة (تناصيّة) مع نصّ قرآني مقدّس في قول سيّدنا موسى –عليه السّلام– **«إنّي آنست نارًا»** [طه، 10]، فكلا النصّين يلتقيان في طلب الهدى والنّور من المشكاة الإلهيّة، وهي ترد في صورة تراسليّة بين اللّمس (نارًا من يديها)، وسمعيّة (فأجهشت قصائد تروي شجوها)، هذا التّبادل بين الحاسّتين يُظهر مقدرة الشّاعر الفنّيّة، فالتّعالق بين اللّمس والسّمع بعيد لذا فهي صورة فريدة لا تتواتر كثيرًا في شعر "الغماري"، ويقع التّقابل في البيت الرّابع بين صورة سمعيّة هي امتداد للصّورة (قصائد من وجد تبوح بسرّها)، وبين صورة تراسليّة جزئيّة بين حاسّة الشّم كإطار تتموضع فيه وظيفة سمعيّة عبر شخصنة العطر، بين هذه الصّور يمتدّ كيان الشّاعر العاشق فيذوب فيها لذّة عبر صورة تراسليّة بين البصر (يدنو مُطلقٌ) والذّوق (فأذوق)، تبدّت الصّور التّراسليّة من خلال منظومة مفرداتيّة ذات رقّة وجمال (يومض، المدلجين، أجهشت، شجوها، تبوح، سرّها، الخجول، صبابة) جعلت منها على الرّغم من تعقيد علاقاتها تسم النصّ بفنيّة بالغة.

ويقول من قصيدة (أيّها القلب ...): (من الطّويل)

وُعُودٌ يفوزُ اللاّهثون بعطرها * وأظفر من صهبائها بلهيبِ!/ ألملم فيها غُربتي ... وتلمُّني *** كلانا غريبٌ مولعٌ بغريبِ!/ وما غير أحزاني سمير على اللّظى* وما غير لحني مُشرقٌ بوجيبِ!/ وليس رُوَاءً ما أراهُ . وإنّني* لأعرف لوني مُوحِشٍ وخصيبِ!**[2]

تنتقل الصّور التّراسليّة هنا من النّسق الصّوفي الوجدي إلى نسق عاطفي حزين، فالوعود كدال رمزي يصبح لها عطر يتسابق السّطحيّون للفوز بجانبها المشرق، لكنّ الشّاعر يناله منها سوى نار الوجد، ذلك أنّهم لا يعرفون سرّها، فيظنّون أنّهم فازوا بجانبها الروحاني المريح، لكنّها في قلب الشّاعر نار تلظّى، نقل الشّاعر هذه الصّورة الكليّة عبر تراسل الحواس الثّلاث السّمع والشّم واللّمس، فالوعود هي أقرب لحاسّة السّمع تتراسل مع الحاسّتين الشّم واللّمس لنقل صورتين متضادّتين، فكلا الحاسّتين بعيدتين في مجالهما الحسّي الإدراكي عن بعضهما، هذه الوعود الملتهبة تؤازرها غربة الشّاعر الرّوحيّة والواقعيّة مستعينا بصورة إشاريّة (تناص) في نقلها، فالبيت الثّاني يتناص مع بيت للشّاعر (امرؤ القيس): (من الطّويل)

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص19–20.

[2] نفسه، ص57.

أجـــارَتَنـــا إنّـــا غَرِيبَـــانِ هَـــاهُـــنَا * وكُلُّ غَرِيـــبٍ للغَريـــبِ نَسِيـــبُ**

ثمّ ينقل لنا صورة حزنه بأسلوب النّفي، فتتكرّر عبارة (وما غير) لنقل صورتين متقابلتين، كذلك (أحزاني سمير على اللّظى#لحني مشرق بوجيب) في العبارة الأخيرة، نجد صورة تراسليّة وقع التّبادل الحسّي فيها بين حاسّتي البصر والسّمع، فلحن خضرائه يشرق على الرّغم من نار الآلام، لكنّه نور صوتي بطعم الوجيب (وهو ألم القلب وبكاءه)، لتعود فكرة البيت الأوّل بأسلوب مغاير، عندما يؤكّد الشّاعر أنّ مشاعره ورؤاه ليست في مقدور أيّ كان الوصول إليها، فما يراه الآخرون جمالاً وفرحًا ليس إلاّ ظلالاً قاتمة موحشة بالنسبة للشّاعر.

ويقول من قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف)

أيّها الصّوت لا تلُم ماضغي الجمـــ ** ر فأنت الّذي فجّرت العيونا/ لا يُلام الحُسّاد فيك ولا يُعذ ** ل من ينقدون أو يرجمونا/
أنت صيّرتهم عداك بفنٍّ * جلّ فانقضّ دونه الحائمونا/ قدر العبقريّ أن يرث البُؤ *** س ويغنى بفنّه البائسونا/**
ساكب عطره قصائد من نو * رٍ ،، فهلاّ تأنّق المُصطفُونا**[1]

تبدأ المقطوعة بصورة تراسليّة وتنتهي بمثلها، فينفتح البناء التّصويري على صورة سمعيّة لمُخاطب مجرّد هو الصّوت، فالمؤكّد أنّه صوت شريف ومُبجّل عبّرت عن ذلك الصّورة التّراسليّة بين السّمع والبصر، يخاطب الشّاعر الصّوت بنهي وتوكيد؛ نهي على اللّوم وكأنّ هذا الصّوت هو صوت الشّاعر الدّاخلي أو هو صوت الحقّ والثّورة، ويؤكّد صورته الإيجابيّة بمدحه بأنّه فجّر العيون، وبقيت على إبهامها فلم يظهر نوع هذه العيون، هل هي عيون ماء؟ وهو المعنى الأقرب، لأنّ الماء فقط يطفئ (الجمر)، ثمّ تظهر من خلال الأبيات الثّلاث اللاّحقة أنه ليس صوت الشّاعر الدّاخلي، وإنّما هو صوت خارجي له كيان خاص به له حسّاد وعذّال وفنّ، لنكتشف في البيت الرّابع أنّ هذا الصّوت يمثّل إنسانًا فنّانًا عبقريًّا؛ لكنّه يعيش أوضاعًا مؤلمة، ليُرجّح البيت الأخير أنّ هذا الصّوت هو صوت الشّاعر، لأنه وصف ثورته وتضحياته (ساكب عطره قصائد من نور)، وهي صورة تراسليّة خُتمت بها الصّورة الكلّيّة، تبادلت فيها حواس الشمّ والسّمع والبصر متمحورة حول صورة سمعية أساسيّة (قصائد)، وهي ما دلّنا على أنّ الصّوت مقصود به ذات الشّاعر الثّائرة العنيدة.

المبحث الثّاني: الصّورة بين الزّخرفة التّشكيليّة والبناء التّوقيعي

أوّلاً: الصّورة التّشكيليّة

يبدو مصطلح الصّورة التّشكيليّة متعالقًا أكثر بالفن التّشكيلي، لكنّه يُطلق في الشّعر على تلك الصّور الّتي تستند في هيكلتها على عناصر تشكيليّة كاللّون وظلاله وأطيافه، والضّوء والظّلام والظّلال والحجر، وغيرها من الأشياء الّتي تحضر في كلّ لوحة تشكيليّة تكون عناصرها مختارة بعناية، و«**إذا كانت الصّورة السينمائيّة/المونتاج نابضة بالحركة والصّوت، فإنّ الصّورة التّشكيليّة –في الغالب– تعتمد على المرئيّات والألوان، وهي تمكّن الشّاعر**

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص99-100.

من اختزال لقطاته وتكثيفها بما يخدم التّجربة ويُبرزها»[1]، لذا دورها مهمّ في التّصوير الشّعري لأنّ قوام الصّورة الشعريّة هو الاختزال والتّكثيف.

تبدو مقاطع القصيدة في هذه الصّورة على شكل لوحات تشكيليّة موحية، فالشّاعر عندما يوظّف اللّون في صوره لا يستخدمه «**استخدامًا مباشرًا، أي لا يضعنا وجهًا لوجه أمام اللّون، وإنّما هو يبتعث فينا اللّون من خلال الرّمز الصّغير الّذي يدلّ عليه، وهو كلمة ذات عدد محدود من المقاطع الصّوتيّة لا تحمل أيّة خصّيصة من خصائص اللّون المذكور، إنّما كانت قادرة على استحضاره، هذا اللّون تتلقّاه الأذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معيّنة، أو تتلقّاه العين شكلاً منقوشًا في حروف بذاتها، لكنّها لا تتّصل به إلاّ عندما تعود به من صورته المجرّدة هذه، إلى صورته الحسيّة المباشرة**»[2]، وهو ما ينطبق على الضّوء والظّلّ والعتمة وغيرها من العناصر التّشكيليّة.

كيف تجسّدت الصّورة التّشكيليّة في شعر "محمّد ناصر" و"الغماري"؟ وعلى ماذا اتّكأ بناؤها التّصويري لديهما؟ كيف عبّرت هذه الصّورة بخصوصيّتها عن اتّجاه الشّاعرين وعن مستوى فنيّتهما التّصويريّة؟ هل وردت الصّورة التّشكيليّة لديهما بحضورها الحقيقي المباشر أم بوجودها الرّمزي؟ وعن ماذا عبّر كل نمط منها لديهما؟

ترد الصّورة التّشكيليّة في شعر "محمّد ناصر" مرتبطة أكثر بوصف الطّبيعة أو التّأمّل في الوجود، ولم تكن متواترة بشكل مكثّف، لكنّها على قلّتها شكّلت أحد مظاهر التّشكيل الصوري في شعره، ونظرًا لكون غالبيّة شعره ذا اتّجاه تقليدي، فيمكن أن نسمّي هذا النّوع من الصّور في شعره، كما سمّاه النّاقد "نعيم اليافي"، بالصّورة الزّخرفيّة، وهي طريقة تصوير تلتقي مع «**خصائص الطريقة الفسيفسائيّة في التّصوير والزّخرفة الإسلاميّين**»[3]، انطلاقًا من فكرة (الرّوح العام) المشكّلة لمختلف العناصر الجزئيّة «**فالضّوء والظّلال والخطوط ترسم على الأثر نقوشًا مجرّدة .. فنجد الأثر وقد جرت عليه شبكة متّصلة من الخطوط، تنشئ فيه قيمًا شكليّة بعد أن تُقضى على القيمة الذّاتيّة المستقلّة لكلّ عنصر، ولم تفقد كلّ تلك العناصر المكوّنة وجودها الخاصّ باختفاء حدودها، بل خضعت كلّها لقاعدة مركزيّة**»[4]، وهذه الظّواهر والخصائص يشترك فيها الشّعر مع التّصوير والنقش، فكانت إحدى طرق البناء للتّشكيل الصّوري في الشّعر.

يقول من قصيدة (في ساحة الأمير): (من مجزوء الرّجز)

في ساحة الأمير / يسبح النّهار في مواكب الضّياء / وترتمي مناضد الحانات في ارتخاء / ويبسم الحُباب في الكؤوس/ من همس

---

[1] كاميليا عبد الفتّاح، **خصائص التّشكيل الفنّي في القصيدة العربيّة المعاصرة (دراسة تحليليّة في أساليب الأداء اللّغوي، وأنواع الصّورة الشعريّة، وأنماط الإيقاع)**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة-مصر، ط1: 2017، ص90.

[2] عزّ الدّين إسماعيل، **التّفسير النفسي للأدب**، مكتبة غريب، القاهرة-مصر، (د.ت.ط)، ص49.

[3] نعيم اليافي، **تطوّر الصورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث**، ص72.

[4] هيلديه زالوشر، **البناء الاجتماعي والتّعبير الفنّي**، تر: إلياس نعمان حكيم، مجلة الكاتب المصري، مصر، ع31، أفريل 1948، ص405.

عاشقين .... / هائمين في انتشاء / وتلتقي الرّؤوس / في حرّ آهتين / تزخرفان عشّ موعد اللّقاء / في غرفة ورديّة / أمام موقد يغازل المساء / وينبت الرّبيع في الشّتاء[1]

تتّخذ الصّورة في البداية إطارها المكاني، وهو في ساحة الأمير "عبد القادر" في الجزائر العاصمة، ثم تظهر في إطار لوني وهو (النّهار، الضّياء)، ثمّ يضيق الإطار المكاني للسّاحة ليتركّز في الحانة، حيث تتناثر المناضد مرتخية في انتظار زبائنها، ويتركّز المشهد على منضدة واحدة تجمع عاشقين يستهزأ الحُباب في كأسيهما منهما، ودلّت كلمة الحُباب على أنّ المشروب ليس عصيرًا أو ماء وإنّما هو خمرة، لنجد أنّنا في صورة تشكيليّة منبوذة يرسمها الشّاعر للتّعبير عن مظاهر الفساد في المجتمع الجزائري المسلم، وتتكشّف هذه الصّورة أكثر حين يصف حالة العاشقين وهما هائمين منتشيين بالعشق والخمرة، ثمّ يرسم صورة جريئة لالتقاء رأسي العاشقين في تأوّه من النّشوة لنشمّ رائحة الشّهوة تتعالى من هذا المشهد الحيّ، وتنتقل بعد ذلك الصّورة المشهديّة إلى صورة زخرفيّة مركّزة، حين يصف كيف تزخرف هذه الآهات مكان موعد لقاء العاشقين، فهي خطوات متلاحقة ومعروفة، ففي غرفة وردّية اللّون هو لون أوهامهما، لتبرز أمامنا صورة الغرفة فيها موقد دليل على أنّ الزّمن هو شتاء، واللّقاء مسائي (العتمة) ليتحوّل فصل الشّتاء إلى ربيع مزهر، تماشيًا مع صورة الوهم العالقة في ذهن العاشقين، فبالإضافة إلى الأماكن والأشياء الجامدة، نجد أنّ الشّاعر استعان في تلوين المشاهد بالنّور والعتمة والألوان، وفعل الزّخرفة (تزخرفان) واسمها (الرّبيع) رمز الزركشة، فهذه اللّوحة قدّمت نقدًا اجتماعيًّا لظاهرة الفساد الأخلاقي في صورة تشكيليّة بديعة، جعلتنا نلاحق المعاني الخفيّة تحت غلاف الرّسومات والألوان والتّمازج بين النّور والعتمة.

ويقول من قصيدة (رومانسيّة الزّمن الواقعي): (من الكامل)

في هدأة الصّمت البديع سمت به أرجوحة سكرى يهدهده الجمال/ آنا تغازله بنظرتها الوديعة زهرة جلّى الرّبيع بها الدّلال/ ولقد تمرّ يد النّسيم بشعره لترشّ في خصلاته ذوب التّلال/ ومع الهوى صفصافة مالت تسوّي شعر فتنتها على الماء الزّلال/ وفراشة رفّت على الأزهار في شوق لتنشد في مقبّلها الوصال/ وينغّم الأفق الطّروب حمامة راحت تناجي بالسّلامة ذا الجلال/ الكلّ في حضن الطّبيعة عاشق يحي بأنفاس المحبّة والجمال[2]

تتألّف الصورة التّشكيليّة في هذه المقطوعة من ستّة أجزاء، كل صورة جزئيّة تشتغل على مجال صوري تشكيلي مستقل بذاته، ومنسجم مع بقيّة الأجزاء في الوقت ذاته في حركيّة تصويريّة تنجذب لمركز بؤرة لا مرئي لكن يستشعره القارئ، هذه الصّور الجزئيّة تنفرد بكلّ سطر من أسطر المقطوعة وكأنّها ألواح معلّقة في معرض تشكيلي، ففي الصّورة الأولى تتّخذ الأشياء الرّمزيّة وتؤنسنها للتّعبير عن ذات غائبة ربّما هي ذات الشّاعر، فالمشهد يتكونّ من أرجوحة تحمل شخصًا لا مرئيًّا في مشهد صامت لا يحوي إضاءة، ويستكمل المشهد تشكّله في السّطر الثّاني بحركيّة مغايرة، وذلك بشخصنة الزّهرة وجعلها تغازل ذلك الشّخص المجهول، كما يتجسّد

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص112.

[2] نفسه، ص129.

النّسيم في السّطر الثّالث بيد تمرّ في حنوّ على خصلات هذا الكائن اللاّمرئي ناقلة له عطر التّلال، في الصّور الثّلاث السابقة كان الامتزاج بين الجماد والرّمزيّات بدون إضاءة للمشهد، لكن بتلوينه وزخرفته بـــ(الرّبيع، زهرة، التّلال). تتّخذ الصّور في الأسطر اللاّحقة وضوحًا أكثر من سابقتها، فشجرة الصّفصاف تميل في دلال على الماء العذب، وفي الصّورة اللاّحقة ترفرف الفراشة حول الأزهار في مشهد تشكيلي تقبّل الأزهار وتمتصّ الرّحيق، لتختتم الصّورة بصورة سمعيّة لمشهد الحمامة، وهي تصدر نغمات تطرب الأفق، هكذا صوّر لنا الشّاعر جمال الطّبيعة بواسطة ألواح تشكيليّة زخرفيّة.

في شعريّة "الغماري" نكاد لا نعثر على صور تشكيليّة مكتملة مستقلّة نظرًا لاختلافه عن "محمّد ناصر" الّذي يحتفي بالجمال و يتقصّاه ويكتب له برز ذلك في صوره التّشكيليّة خاصّة تلك الّتي كانت في وصف الطّبيعة والمشاهد، وما وقفنا عليه في شعريّة "الغماري" مواضع قليلة تكون العناصر التّشكيليّة فيها من لون وإضاءة وظلال وعتمة واردة برمزيّة بيانيّة تجسيديّة وتشخيصيّة.

يقول من قصيدة (رسم بريشة الحنين): (من الوافر)

أتيت إليكِ شلاّلاً على الأبعاد محترقا / ونايًا تُزهر الأشواق في عينيه مؤتلقا /

وبرقًا في جنون اللّيل بالأضواء منطلقا / وبالحلم الّذي عانيت يا خضراء مغتبقا[1]

تنبئ العتبة العنوانيّة منذ الوهلة الأولى أنّنا بانتظار قصيدة تشكيليّة رمزيّة، فالرّسم والرّيشة من أبرز أسس بناء الصّورة التّشكيليّة، لكنّه رسم رمزيّ لاقترانه بدال (الحنين)، تُشدُّ الصّور التّشكيليّة المكوّنة للمقطوعة إلى بؤرة مركزيّة هي أنا الشّاعر التّشكيليّة المهيمنة على الحركة الشّعريّة، وهي الجزء الأهم في العمارة الفنيّة للمقطوعة، فهي تتلبّس اللّوحات وتتوحّد معها، حيث تعلن الذّات التّشكيليّة في البداية عن تسيّدها بؤرة المقطوعة في (أتيت إليك)، ثمّ تتوالد الصّور تشكيليًّا على شكل طبقات؛ تبدو أولى اللّوحات التّشكيليّة للأنا الشّاعرة ممتزجة بمظهر طبيعي حركي متدفّق (الشّلاّل)، لكنّ هذا الأخير يخرج عن منطقه التّشكيلي إلى صفة عكسيّة (من الإطفاء ـــ إلى الاحتراق)، فالشّاعر لم يُرد الانغماس التّام فيه، بل استعار فقط صفته المتدفّقة الّتي لا توجد قوّة طبيعيّة تقوى على إيقافها، مع الإبقاء على صفته الذّاتيّة الخاصّة (الثّورة والتّوهّج)، لكنّه في الطّبقة الثّانية يتلبّس برسم النّاي، وعلى الرّغم من الخاصّيّة السّمعيّة المرتبطة به نجده هنا يتّخذ صورة بصريّة تشكيليّة، استمدّت حضورها من الفعل الشّعري (تُزهر) والرّسم الفنّي (في عينيه مؤتلقا)، وتتّخذ الصّورة التّشكيليّة في الطّبقة الثّالثة من الإضاءة (برقًا، الأضواء) والعتمة (اللّيل) لتلوينها لتكشف جانبًا من أنا الشّاعر بنورها الّذي يضيء عتمة الواقع، لكنّه نور ضعيف على الرّغم من احتشاد مفردتين لتمثيله، لكنّ اللّيل يُلقي بعتمته على اللّوحة التّشكيليّة، وما البرق والأضواء سوى رسمٍ جزئيٍّ فيها، ويرتمي التّلاحق الدّرامي للّوحات في الأخير أمام لوحة كبرى خضراء، ولأهميّتها لم تقم الرّيشة

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص34.

الشّعريّة بالرّسم عليها، وكأنّها تجمع كل اللّوحات السّابقة حتّى الّتي لم ترسمها ريشة الحنين.

ويقول من قصيدة (على هامش (لقاح)): (من مجزوء الرّمل)

والنّدامى / يعصرون البرتقال المُرّ / (شكلين) / (لونين) / وأكواب سمر! / غرّقتهم فحّة الطّين صراعًا طبقيًّا / لغة تنسل من رحم إله حجري / وبكاء أزرقا / حقدا تدلّى من شفاه تحتضر / النّدامى يعشقون الموت في الرّعب الأشر / حلما أحمر / أفعى .. / وصراعًا شبقيّ اللّون / كأسا ووتر[1]

ترسم المقطوعة مجموعة من المشاهد تتفاعل فيها طاقة الذّهن التّصويريّة مع طاقة التّشكيل الأيقونيّة، فينفتح المشهد الأوّل على مجموعة من (النّدامى) مشيرًا لاجتماعهم على شرب الخمرة بما ينبئ بصورة سلبيّة قاتمة، وتبدو المشاهد المتتالية طبيعيّة لولا انزياح المصاحب المعجمي في عبارة (البرتقال المُرّ)، وضمن الأسطر (1–5) تبرز فاكهة البرتقال بطاقتها اللّونية الفاقعة، والّتي لا تجسّد كتلة واحدة، بل هي شكلين ولونين قد تكون ألوان متدرّجة من اللّون البرتقالي، يُضاف للّوحة (أكواب سمر) المرتبطة بـــ(النّدامى)، فهم اجتمعوا لهذه الغاية، في اللّوحة الثّانية الّتي تمتدّ عبر الأسطر (6–10) يبرز الطّين كمكوّن تشكيلي تقليدي الّذي يُضمر عادات بالية تحكم هؤلاء النّدامى، ويؤازره الحجر كمكوّن تشكيلي حداثي يمثّل رُؤى حديثة لكنّها تُولد من مشكاة مُستبدّة (إله حجري)، ويأتي اللّون الأزرق ليخفّف قتامة اللّوحة بحضورها الدّاكن الجامد فهو بكاء تأمّلي مريح، ويتجسّد الحقد كمكوّن معنوي كعنب يتدلّى من شفاه تفارق الحياة، وكأنّه إرث يحرصون على وصوله للأحفاد، وفي اللّوحة الثّالثة (11–15) تعود الرّيشة لرسم النّدامى بصورة مفارقة ساخرة في البداية (يعشقون الموت في الرّعب الأشر)، ثمّ تظهر صورتهم الحقيقيّة من خلال مكوّنات تشكيليّة لونيّة (حلمًا أحمر، صراعًا شبقيّ اللّون ـــ شهواني) مع أفعى الفتنة الّتي تنفخ في صراعاتهم، وكأسًا ووتر للهوهم، فالكأس يتكرّر في هذه اللّوحة لتكرّر شاربيها (النّدامى)، فقراءة سيميائيّة للّوحات التّشكيليّة الشّعريّة تكشف عن أوجه متعفّنة لواقع عربي مسلم بالاسم فقط، قوامه ملاحقة الشّهوات المُحرّمة وتأجيج الفتن وتوريث الأحقاد والصّراعات.

ثانيًا: الصّورة التّوقيعيّة

وهي الصّورة[2] الّتي تعتمد في بنائها على ما يُسمّيه "محمّد صابر عبيد" بـــ (الضّربة الشّعرية)[3] الّتي «**تنتج صورة واحدة تقدّم فكرة أو انطباعًا أو صورة باقتصاد شديد يتوافر على الدقّة والتّركيز، بما يتناسب مع دقّة فكرة**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص83–84.

[2] يوجد اختلاف بين النقّاد في التّفريق بين الصّور: التّوقيعيّة، والكلّيّة، والومضة، والمفارقة، والقصيدة – الصّورة، والكثير يخلط بين الصّورة التّوقيعيّة وصورة الومضة والصّورة الكلّيّة، فهناك من يعتبرها شيئًا واحدًا، في حين توجد اختلافات دقيقة بين كلّ نوع حاولنا تبيانها باختصار قدر الإمكان، مستفيدين من عدّة أطروحات أكاديميّة، وقراءات نقديّة رصينة وجادّة في نظريّة التّصوير، كما راعينا في التّقسيم والتّفريق بين الصّور، بما وقفنا عليه في المدوّنة الّتي لها الحكم الأخير بعد النظريّات النقديّة.

[3] محمّد صابر عبيد، **عضويّة الأداة الشعريّة (فنيّة الوسائل ودلاليّة الوظائف في القصيدة الجديدة)**، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1: 2012، ص25.

القصيدة وموضوعها وحساسيّة مراياها المكثّفة»[1]، فهي تنبني على طبقتين؛ الأولى هي الشّكل الحسّي الجمالي المتمثّل في البناء اللّغوي الّذي يستقبله المتلقّي استقبالاً مباشرًا، والثّانية هي الأعمق الّتي تتوارى خلف الصّورة السّطحيّة، وفيها يكمن «**المعنى الّذي أراد الشّاعر نقله إليك ونقلك إليه، بما للألفاظ من قدرة إيحائيّة ودلالة معنويّة مجازيّة**»[2]، لذا يستوجب هذا النّوع من البناء الصّوري إتقانًا شديدًا وخبرة واسعة في التّصوير، كما أنّ إجادتها يُظهر قدرة الشّاعر التّصويريّة الإبداعيّة، وهذه الصّورة تكون موجزة غالبًا تبتعد عن الاستفاضة في الشّرح والتّفصيل، وتقوم على عنصر التّخييل الشّعري.

فنّ التّوقيعة يتداخل مصطلحيًّا مع قصيدة الومضة والقصيدة القصيرة والمفارقة عند كثير من النقّاد، لكنّ "عزّ الدين المناصرة" يفرّق بينها وبين غيرها بقوله «**قصيدة قصيرة جدًّا من نوع (جنس الحافة)، تتناسب مع الاقتصاد، والسرعة، وتتميز بالإيجاز والتركيز وكثافة التوتُّر عَصَبُها (المفارقة)، الساخرة، والإيحاء، والانزياح، والترميز ولها ختامٌ مفتوح قاطع أو حاسم، مدهش، أي أنَّ لها (قفلة) تشبه (النَقْفَة) المتقنة، ملائمة للحالة تحكُمُها الوحدة العضوية، فهي متمركزة حول ذاتها، (مستقلة) أو تكون (مجتزأة) يمكن اقتطاعها من بناء القصيدة الطويلة، وهي في شفافيتها وسرعتها تشبه ومضة البرق، لكنها ليست مائعة الحدود كالومضة .. وكلُّ توقيعة هي قصيدة قصيرة جدًا، لكن ليست كلُّ قصيدة قصيرة توقيعة**»[3]؛ فالتّوقيعة يميّزها عنصر المفارقة، وهي أكثر تخصّصًا من قصيدة الومضة، فالّذي يميّز بينهما هو عنصر المفارقة المختصّ بالتّوقيعة على الرّغم من اشتراكهما في الإيجاز والتّكثيف.

وسمّيت بالصّورة التّوقيعيّة لأنّها تُختتم بجملة مفارقة على شكل توقيع في آخرها يُسمّى (الضّربة التّصويريّة الخاطفة)[4]، فيتكوّن المقطع الشعري الّذي تقع على امتداده الصّورة من أسطر أو أبيات شعريّة، وفي نهايته يقع كسر لأفق توقّع القارئ بالاعتماد على المفارقة والمفاجأة الشعريّة تكون على شكل دمغة أو توقيع.

كيف كان تواتر هذه الصّورة في قصيدة الشّاعرين؟ كيف حضر هذا النّمط التّصويري الحداثي في ظلّ التزاميّة هذا الاتّجاه لديهما؟ ما الثّيمات الشّعريّة الّتي عبّرت عنها هذه الصّورة؟ وما الآليّات اللّغويّة التّركيبيّة والبلاغيّة الّتي استعانت بها الصّورة التّوقيعيّة عند الشّاعرين؟

هذا النّوع من الصّور لا يرد كثيرًا في شعر "محمّد ناصر" لأنّه شعر تقليديّ غالبًا، والنّماذج الّتي وقفنا عليها كانت من الشعر الحرّ المنزاح عن قيود العروض والشّعر العربي التقليدي، لأنّه يعتمد غالبا على عدد مفردات أقلّ وهو ما يرتكز عليه هذا النّوع من الصّور القائمة على التركيز والتّكثيف.

يقول من قصيدة (رسالة اعتذار): (من الرّجز)

---

(1) محمّد صابر عبيد، **تجليّات النصّ الشعري (اللّغة، الدّلالة، الصّورة)**، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط1: 2014، ص185.

(2) نفسه، ص186.

(3) عز الدّين المناصرة، **توقيعات عزّ الدّين المناصرة ومضات شعريّة مختارة (1962-2020)، (كتاب مخطوط)**، عمّان-الأردن، ط3: 2020، ص3.

(4) محمّد صابر عبيد، **تجليّات النصّ الشعري (اللّغة، الدّلالة، الصّورة)**، ص185.

إن تحرق الفانتوم ألف مرّةٍ / مدينةً بحالها... / فإنّنا رجال / وإنّنا بحمد الله ألف مرّةٍ / نُقاوم الهزائم النّكراء باحتمال / فإنّنا يا أوكاموتو أمةٌ / في جبهة التّاريخ من رماحنا نصال / وإنّنا بفضل الله ألف مرّة / سياسيّون ساسة / نحرّر التّراب بالجدال[1]

تحضر في هذه المقطوعة كلّ مقوّمات الصّورة التّوقيعيّة من اقتصاد لغوي، وتحديد المكان، وانفتاح الزّمان، والفعاليّة الحركيّة لمفردات المقطوعة، فحددّ الشّاعر المكان وهو مدينة مجهولة ووصف الحدث وهو قصفها بالفانتوم، لنكتشف أنّ هذه المدينة هي إحدى مدن العالم الإسلامي الّتي تتعرّض للغزو الصّليبي الغربي، وتبدأ بعد ذلك الأحداث الشعريّة القائمة على المزاوجة بين الجمل الاسميّة (فإنّنا رجال، فإنّنا يا أوكاموتو أمّة، سياسيّون ساسة)، والجمل الفعليّة (نقاوم الهزائم النّكراء باحتمال، نحرّر التّراب بالجدال) ويحدّد زمن منفتح وهو التّاريخ الّذي يقوم بدور استذكار البطولات المجيدة، كما قامت الأفعال بدورها الدّرامي (نقاوم، نحرّر)، فتسير الحركة التصويريّة بداية من السّطر الأوّل بالمكوّن الشّرطي (إن) الّذي ينبئ بحدث صاخب، ثمّ تأتي الإجابة عن الشّرط بأنّ هذا الحدث المفجع له رجال يقاومون، ويحملون النّصال وأنّهم سياسيّون ساسة، لتأتي الضّربة الشعريّة الموجعة في آخر سطر بأنّ كلّ هذه الصفات هي من قبيل المفارقة السّاخرة، فهم يحرّرون التّراب لكن بالجدال، وهل كان الجدال فعلاً مفيدًا حتّى يقوم بهذا الأمر العظيم وهو تحرير أرض محتلّة؟ لذا كان السّطر الأخير على شكل توقيعة في الصّورة الكليّة للمقطوعة، فنجد التّركيز الشّديد للكلمات في الأسطر الّتي جاءت قليلة قامت بالفعل التّصويري القائم على التّكثيف بما سمح بمساحات للتّأويل.

في شعر "الغماري" نقف على عدد معتبر من القصائد ذات التّشكيل العروضي الحرّ، لكنّ القصائد ذات البناء التّوقيعي قليلة، بالنّظر لارتباط هذه الأخيرة بالشّعر الحداثي، الّذي يولي أهمّيّة للبناء الفنّي للقصيدة بغضّ النّظر عن رسالتها الفكريّة أو الفلسفيّة على أنّ هذا الرّأي ليس على إطلاقه.

يقول في بداية قصيدة (هم الآن ...): (من المتقارب)

هم الآن يبكون في صمتهم / هم الآن يبكون! / ومنتقم همجيٌّ! / وزوبعة من ظنون / تسمّرن في خلجات العيون! / وغامت شجون / هم الآن يبكون / والرّعب يختصر الدّرب / والدّرب أغنية / والأغاني مرايا من الزّمن الكلس / تورق بالشّوك / هم الآن يبكون .. / والحلم البربريُّ .. / مدًى تصدأ الذّكريات العتاقُ / عليه .. ويخبو انطلاقُ! / ومن خبزنا المرّ طاب المذاقُ![2]

تبدأ المقطوعة بعبارة شعريّة (هم الآن يبكون) سوف تتشكّل كلازمة في بقيّة مقاطع القصيدة؛ فكلّ مقطع يبدأ بها ويُختتم بتوقيعة تشكّل مفارقة شعريّة، وهو ما يميّز الصّورة التّوقيعيّة، حيث تتشكّل المقطوعة من ثلاثة طبقات يسبقها غطاء تمهيدي، يتمثّل في السّطر الأوّل (هم الآن يبكون في صمتهم) الّذي حوى مفارقة متناقضة، يتمثّل في تأرجح الصّورة السّمعيّة بين الحضور (يبكون) والغياب (صمتهم)، وتسير الدّلالة في الطّبقة التّصويريّة الأولى في نسق مظلم منسجم من الانتقام الهمجي إلى رياح الفتنة والرّعب، ثمّ تنزاح الدّلالة في آخر سطر عن هذا

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص124-125.

[2] نفسه، ص119-120.

النّسق بتوقيعة (وغامت شجون)، فورود العاطفة والأنس مُستبعد عن هذا النّسق، أمّا الدّلالة في الطّبقة الثّانية تتراوح بين نقيضين، حيث يبدأ نسقها التّعبيري بصورة الحزن والرّعب لينتقل إلى الفرح (أغنية/الأغاني)، لكن يتحوّل دال الفرح إلى التّحجّر بظرف زماني تجسيدي (الزّمن الكلس)، لتعود الصّورة إلى مفارقتها في السّطر التّوقيعي (تورق بالشّوك)، وفي الطّبقة الثّالثة تعود الصّورة إلى سوداويّتها من البربريّة إلى صدأ الماضي الجميل وفتور الهمم، لكن هذه الهالة المظلمة تنزاح في السّطر التّوقيعي عبر مفارقة استمراء المرارة، وتحوّل الملذّات ومفارقتها لمنطقها الحسّي الذّوقي.

المبحث الثّالث: الصّورة بين البناء الكُلّي والتّشكيل الدّلالي

أوّلاً: الصّورة الكليّة

اهتمّ النقّاد قديمًا بالصّور الجزئيّة القائمة على أسس منطقيّة وحسيّة، لكنّ دراسة الصّور الجزئيّة المتمثّلة في الصّور التّشبيهيّة والاستعاريّة والمجازيّة والكنائيّة لا يكون كافيًا لكون «**الصّورة لا تعيش مفردة، فهي ميتة في حالة انعزالها وتفرّدها، أمّا الّذي يمنحها روح الحياة ونبضها فهو العمل الفنّي بمجموعه، أو اقترانها مع أخواتها الأخريات داخل سياق تحيا فيه وتشارك في بنائه**»[1]، وهو ما يقودنا إلى الحديث عن الصّورة الكلّية.

لّما كانت الصّورة الشعريّة من أكثر المباحث الشعريّة الّتي تتعرّض للتّغيير والتّطوير باستمرار لكونها قوام الشّعر قديمًا وحديثًا، لذا نجدها حديثًا قد خرجت من قيود الصّور التقليديّة البلاغيّة، وصرنا نقف في القصيدة المعاصرة على جمع من «**الصّور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة، وهذه الصّور لا ترتبط على وفق النّسق الطّبيعي للزّمن، كما هو الشّأن في المشهد السّينمائي أو التّصوير السّردي في الأدب القصصي، بل على وفق الحالة النفسيّة الخاصّة**»[2]، على أنّ هذه الصّور على تعدّدها تُوحِّدُها رؤية وعاطفة الشّاعر، فنستقبلها كصورة كليّة، هذه الأخيرة يعرّفها "فائز الشّرع" بأنّها قصيدة «**تشغل عدّة أبيات –إن لم تكن القصيدة بأكملها–، مَعْنيّةٌ بأداء فكرة مركزيّة يخضع التّعبير لها شعريًّا**»[3]، فالقصيدة المُتقنة هي الّتي تعطي انطباعًا لمتلقّيها بأنّها شيء كامل موحّد، نظرًا لاتّساق عناصرها الجزئيّة، وخضوعها لنسق تتشكّل بواسطته الصّورة الكليّة، ولعلّ الّذي يحقّق لها ذلك هو الرّوح العاطفيّة السّائدة أي «**هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعوريّة واحدة أو رؤية نفسيّة ذات لون محدّد على العمل الفنّي كلّه**»[4]، فعلى الرّغم من تعدّد التّجارب والصّياغات والمشاعر، إلاّ أنّ ما يجمعها التّجانس بين مكوّناتها بما يشكّل وحدة جماليّة، وهذا النّوع من التّصوير لا يتأتّى لأيّ شاعر بما يتطلّبه من دقّة اختيار للصّور المعبّرة عن

---

(1) عبد القادر الرّباعي، **الصّورة في النّقد الأوروبي (محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم)**، ص59.

(2) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص66.

(3) فائز الشّرع، **الصّورة الشّعريّة الموسّعة**، مجلّة جذور، السّعوديّة، مج8، ع17، يونيو 2004م.

(4) محمّد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النّهضة العربيّة، بيروت–لبنان، ط: 1979م، ص111.

مشاعره، وإيجاد نقاط التّعالق بينها واختيار المفردات المناسبة، كلّ ذلك يحتاج لقدرات فنيّة عالية وإحساسًا مفعمًا.

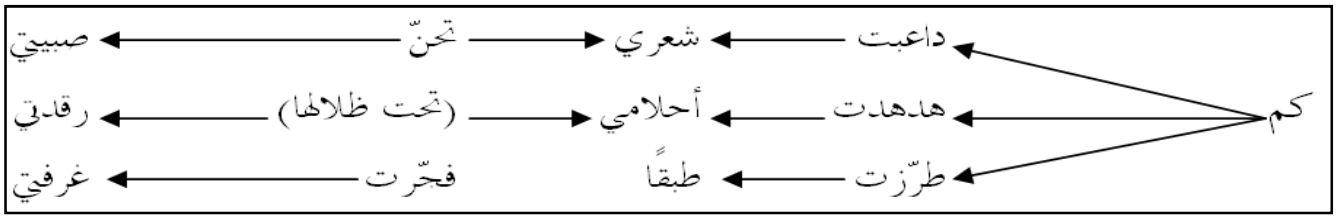
كيف تواترت هذه الصّورة في شعرهما؟ وهل مثّلت الصّور الكليّة لديهما حداثة شعريّتهما؟ ما الأنماط الفنيّة الّتي برزت ضمن صورهما الكليّة؟ وكيف عبّرت هذه الصّورة عن خصوصيّة اتّجاههما الشّعري؟

في شعر "محمّد ناصر" نجد فقط قصيدة واحدة فقط قائمة على البناء المقطعي للصّور الكُلّيّة بالإضافة إلى صور كليّة تتناثر بين ثنايا القصائد، بينما عند "مصطفى الغماري"، عدا عن الصّور الكُليّة الّتي تتخلّل الكثير من قصائده، نجد سبع (07) قصائد قائمة على البناء المقطعي للصّور الكُلّيّة بما يعكس اهتمامه بها، كما يدلّ تواتر الصّور الكلّية في أيّ شعر على متانة البناء التّصويري وإتقانه.

يقول من قصيدة (أمام لافتة الحدود): (من مجزوء الكامل)

زيتونتي في السّهل مازالت مولّهة تحنّ لعودتي / كم داعبت أغصانها شعري ومازالت تحنّ لصبيتي /
كم هدهدت أحلامي العذراء تحت ظلالها في رقدتي / كم طرّزت طبقًا وفجّرت الحياة بنورها في غرفتي /
واليوم يعصرها اليهود فيعصرون دمي بنار الثّورة / وتساءل الأيّامَ هل أنكرتُ حبّي أم سأذكر جنّتي؟[1]

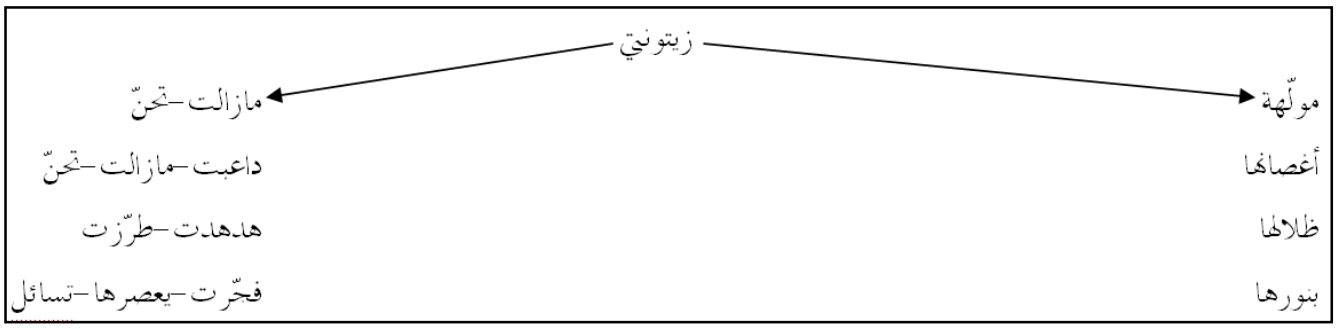
يتبئّر الفعل الشّعري التّصويري منذ البداية في مفردة (زيتونتي)، هذا المُسند الرّمزي الّذي ألحق به ضمير المخاطب الأوّل (الأنا)، لتذهب الصّورة منذ البدء إلى سياق من المكاشفة والتّصريح، حيث يرتسم في السّطر الأوّل الفضاء الصّوري المكاني، الّذي تحتفظ به الذّاكرة لتاريخ الذّات المكاني المُشبع بعواطف، تتركّز في مفردة (مولّهة) الّتي تمثّل قمة الاختيار في محور الاختيار الأفقي، ويتوقّف الفعل الشّعري في نقطة زمنيّة من الماضي، حيث تتكرّر أداة الاستفهام (كم) عموديًّا ثلاث مرّات متتالية، تسترجع في كلّ مرّة لقطة تصويريّة خاطفة تشبه لقطات استذكار الممثّل في عمل سينمائي، هذه الومضات التّصويريّة بدت هيكليًّا بوساطة الأفعال (داعبت، هدهدت، طرّزت)، وبالضّمير المتكلّم المتّصل (ـــي) في (شعري، صبيتي، أحلامي، رقدتي، غرفتي)، في تجاذبات بين الواقعي والخيالي، ويمكننا تمثيل ذلك بهذا المخطّط:



وتعود الصّورة من غياهب الماضي بواسطة الظّرف الزّماني (اليوم) لترسم حدثًا واقعيًا سياسيًّا ثوريًّا لصراع المسلمين مع اليهود، ولنستشفّ الفضاء المكاني دون التّصريح به المتمثّل في فلسطين المحتلّة، لنكتشف أنّ الزّيتونة قد وُظّفت في الصّورة ببعدها الرّمزي، وينتقل السّرد في آخر الصّورة إلى (الزّيتونة) لتقوم بوضع الجزء الأخير من معالم الصّورة الكليّة في فضاء كئيب، تطرح فيه التّساؤلات عمّا حلّ بها، ونلحظ ارتباط دوال المقطوعة بالدّال

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص68-69.

التّبئيري (زيتوني) كما يلي:



قامت شبكة الدّوال ضمن هذه المقطوعة برسم مظهريّة الصّورة الكلّية؛ فاحتشد الدّال التّبئيري الرّمزي مع الدّال المكاني، والأحداث الماضية المتعلّقة به ضمن سياق سياسي تاريخي، لتبدو صورة مكتملة لماضٍ جميل يقابله حاضر موجع جعل من الدّال الرّمزي، يطرح أسئلة عن سرّ تحوّل الحال، وإنّما هي تساؤلات الذّات الشّاعرة.

في شعر "الغماري" سنختار نموذجًا من القصائد الّتي بُنيت على البناء المقطعي للصّور الكلّيّة، كما نشير إلى أنّ قصائده الّتي قامت على بناء مقطعي تتكوّن من صور كليّة جزئيّة، ذلك أنّ دلالة الصّورة الكليّة هي أساسيّة تتشكّل منها كلاًّ من: الصّورة التّوقيعيّة، القصيدة–الصّورة، الصّورة السّرياليّة، وقد تمتدّ عند بعض النقّاد إلى بقيّة أنواع الصّور من تشكيليّة وحقيقيّة وثابتة ومتحرّكة.

يقول من قصيدة (رسم بريشة الحنين): (من الوافر)

وتبقى مثلما كانت، قبيلاً ينشد الثّارا / يحاصر في خريف الدّهر (ميسونًا) و(عشتارا) /

بسيف (عفلقي) الوشم تزرع كفّه النّارا / ويحسب وهمه حلما، وسيف الله أسمارا[1]

تنفتح الصّورة الكلّية على ملمح ماضوي ثابت مستمرّ ومُؤكّد، (وتبقى مثلما كانت) بما يدلّ على اليأس من تغير هذه الحال، وتتوالى الصّور الجزئيّة الممتزجة بين الاسميّة (قبيلاً ينشد الثّارا)، والفعليّة (يحاصر في خريف الدّهر (ميسونًا) و(عشتار))، (تزرع كفّه النارا)، (ويحسب وهمه حلمًا)، وهي حركيّة هدميّة تقويضيّة لا بنائيّة، وردت في الزّمن الحاضر دلالة على استمراريّتها من القدم إلى العصر الآني، فنسيج الصّورة الكلّيّة ينمو عبر التّناسل بين الماضي والحاضر، هي صورة الواقع العربي الحالي، الّذي لم تتغيّر صورته منذ عقود وعهود، فلا عجب أن تمثّل الصّورةُ الكليّة كنموذج فنّي صورةً حقيقيّة واقعيّة كنموذج مادّي؛ هذا الانصهار بين النّموذجين هو أحد أسس شعريّة قصيدة هذا الاتّجاه، تلك الّتي تنشد التّوازن بين الفكر والوقائع، وبين الفنّ الشّعري وجماليّاته وخصوصيّاته.

ثانيًا: الصّورة الحقيقيّة والصّورة الحلميّة (السرياليّة – العجائبيّة)

يقوم جوهر العمل الإبداعي –كما يرى "بنيس"– على آليّات **«التّذكّر والتّجربة والحلم»**[2]، وهي تحضر في الشّعر من خلال الصّورة الشّعريّة لما تقوم عليه من تكثيف وترميز، تخضع لرؤية الشّاعر واتّجاهه الشّعري الّذي

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص35.

[2] محمّد بنيس، **حداثة السّؤال (بخصوص الحداثة العربيّة في الشّعر والثّقافة)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، ط2: 1988م، ص18.

يسلكه، فقد يُفضّل سبيل الوضوح في شعريّته فنجد نمطًا متميّزًا من أنماط الصّور، وهو ما يُسمّى بالصّورة الوصفيّة النّقليّة المباشرة اصطلحنا على تسميتها بـــ(الصّورة الحقيقيّة)، أو يسلك سبيل الغموض والتّرميز فيتّخذ آليّة الحلم في نسج إبداعه فنقف على ما يُسمّى بـــ(الصّورة الحلميّة –السّرياليّة أو العجائبيّة–).

ما الفرق الدّقيق بين الصّورتين؟ كيف كان حضورهما في قصائد الشّاعرين؟ كيف صوّرت الصّور الحقيقيّة الواقع ضمن القصيدة؟ كيف جسّدت الصّورتان ملمحي الوضوح والغموض في شعريّتهما؟ وما الآليّات الّتي ظهرت من خلالها الصّورتان تبعًا لملمحي الوضوح والغموض لديهما؟ وهل كانت الصّورة الحقيقيّة دليلاً على ارتباط الشّاعر بواقعه وقربه منه؟ وكيف كانت الصّورة الحلميّة مظهرًا لتطوّر الآليّات الفنيّة لديهما؟

1_ الصّورة الحقيقيّة:

تطلق على الصّور الّتي يقوم الشّاعر فيها بنقل المشهد الشّعري ووصفه كما يراه في الواقع تشبه تلك اللّقطة الفوتوغرافيّة الخالية من العاطفة ومن تدخّل الشّاعر، إنّ «**التّصوير بالحقيقة يعتمد على رسم مشهد متحرّك، في شكل قصصي، أو حوار درامي تتّجه أحداثه وتسير خطوطه، وتتقدّم نحو اكتمال رسم الشّريط القادر على تجسيد إحساسات الشّاعر**»[1]، فيصوّر الأحداث والوقائع و«**الأشياء جامدة ومتحرّكة في إطارها المكاني والزّماني**»[2]، ويرى "عزّ الدّين إسماعيل" أنّها «**صورة مكتملة أمام العين المبصرة، وهي من النّاحية التّشكيليّة تُماثِل الواقع تَماثُل مطابقة**»[3]، فهي تتطابق مع منطق المكان والزّمان والوقائع.

إنّ الآليّة الّتي يقوم بها الشّاعر في نقل الأشياء كما هي لا تلغي موهبته وإبداعه الشّعري، فهو يُضفي على هذا التّصوير الفوتوغرافي أسلوبه التّعبيري الخاصّ به، ولغته المتفرّدة بشكل يوحي بالرّوح والحياة لهذه الصّورة، وما يميّز هذا النّوع من الصّور استغنائها نسبيًّا عن التّخييل، الّذي يميّز الصّور البيانيّة من تشبيهيّة وتجسيديّة ومجازيّة وكنائيّة، ومن كلّ غموض في اللّفظ والتّعبير.

هذا النّوع من الصّور يتواتر في شعر "محمّد ناصر" بخلاف ما هو موجود في شعر "مصطفى الغماري" حيث نجد حضورها لديه محتشمًا؛ لسلوك الأوّل مذهب الوضوح والواقعيّة، يقول من قصيدته (حسبنا الله ونعم الوكيل) الّتي أشار لها بعبارة (نفثة مصدور، عن واقع مغرور): (من مجزوء الرّمل)

عندما يصبح صوت الحقّ في الآذان مثل الصّخر وقرا / وكلام الله لا ينزل دمعًا في سجود، وهو لا يفتأ يُقرا /
وبنو صهيون يغتالون في القدس نبيّي حوّلوا الإسراء أسرى / وبيوت الله ملأى بملايين ولا تجمع عند البأس صِفرا/
ودعاوى الجهل تغدو عند قومي تنفث العادات سحرا / وبنو الدّين سُكارى، وهم بالحقّ والقرآن أدرى /

---

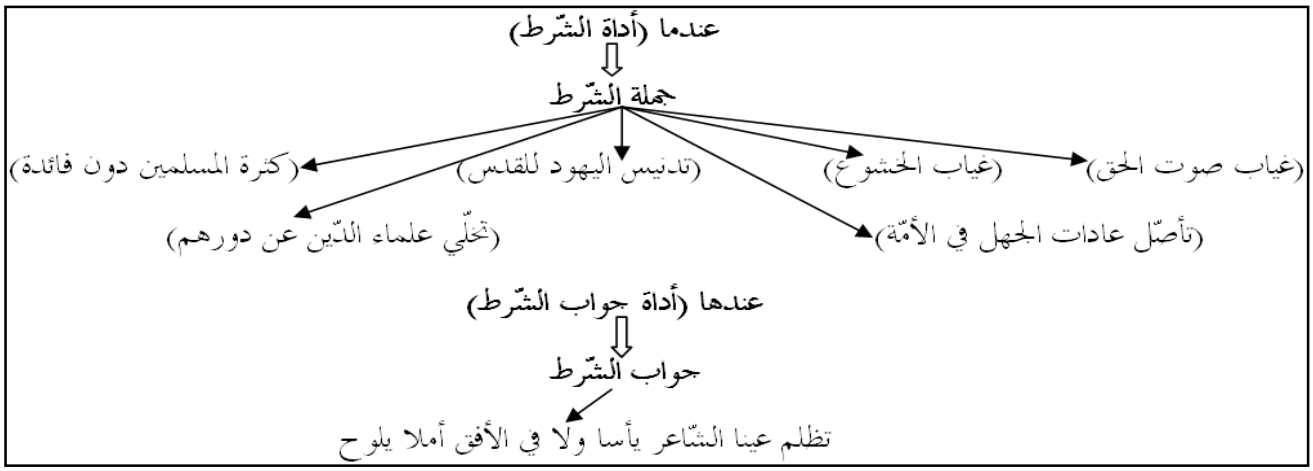
[1] عدنان حسين قاسم، **التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة**، الدّار العربيّة للنشر والتّوزيع، مصر، (د.ت.ط)، ص247.

[2] ساسين عسّاف، **الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نوّاس**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتّوزيع، لبنان، ط1: 1982م، ص23.

[3] عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)**، ص156.

عندها تظلم عيناي فلا أرقب عند الأفق فجرا[1]

ينقل لنا "محمّد ناصر" في هذه المقطوعة صورًا من الواقع الأليم الّذي يحياه، فيصوّر كيف أصبح صوت الحقّ مغمورًا ولا يُعترف به، ويصف قسوة قلوب المسلمين وعدم خشوعهم لسماع القرآن الكريم، على الرّغم من قراءتهم وحفظهم له بالملايين، ثمّ ينتقل من حقل المعنويّات والقيم، إلى مجال الأحداث والوقائع السّياسيّة، فيصف عدوان الصّهاينة على المسجد الأقصى وتحويل أهله أسرى في سجونهم، ثمّ ينتقل إلى واقع المسلمين، على الرّغم من أعدادهم الغفيرة الّتي تعدّ بالملايين، وعلى الرّغم من إقامتهم للصّلاة وبقيّة الشّعائر، إلاّ أنّهم غافلون عن شعيرة الجهاد الّتي تُعدّ من أبرز عبادات وشعائر الدّين الإسلامي، ويصف دور حملات ودعاوى التّجهيل والغزو الفكري والثّقافي والدّيني وتأصّلها في مفاصل هيكلة المجتمع المسلم، حتّى غدت عادات لا يمكن التّخلّي عنها بسهولة، ويشير إلى أمر مؤلم وله دوره الكبير في تدهور الأمّة الإسلاميّة، وهو تلوّن وزيغ علماء الدّين وبيعهم لدينهم بدنياهم، أو بدنيا غيرهم وافتتانهم بالمناصب والجاه والشّهرة والمال، وبيعهم لذممهم لصالح منظومات ومؤسّسات، فتكون نتيجة كلّ هذه المآسي تراجع الأمل واستحواذ اليأس على مكامن الشّاعر، ونلحظ بناء الشّاعر صورته وفق هيكلة شرطيّة قامت على عرض الأسباب وإظهار النّتيجة في الأخير، كالآتي:



نلحظ توافر كلّ خصائص الصّورة الحقيقيّة في هذا النّموذج من تراجع آليّة التّخييل، والاستغناء غالبًا عن الصّور البيانيّة، وأهمّ خِصّيصة هي التّرابط المنطقي، الّذي جسّده الأسلوب الشّرطي القائم على السّبب والنّتيجة، هذا البناء الصّوري لخّص الشّاعر من خلاله ثيمة تتكرّر كثيرًا في شعره، ألا وهي بيان أسباب انحطاط هذه الأمّة وتراجعها الحضاري في سلّم القيم، فلم ير غير الصّورة الحقيقيّة أقدر على تلخيص ذلك وإظهاره ككتلة مترابطة منطقيًّا.

أمّا في شعر "الغماري" فالصّور الحقيقيّة لا تتجاوز (10 مواضع)، وهي لا تخلو كذلك من آليّات تصويريّة بسيطة مثل الاستعارة والتّشبيه الواضحين، لكنّها لا تظهر مقارنة بنماذج ترميزيّة مكثّفة، يقول من قصيدة (الحقّ والسّيف): (من الكامل)

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص42.

واستيأسوا مِنَّا فجُنَّ جُنُونُهم * فينا ،، فهل إلاّ دِمَاءٌ تُسْكَبُ!**
وتفنّنوا في قهرنا ، فمُحَاصَرٌ * ومُشرّدٌ ومُقتّلٌ ومُصلّبُ!**
ومُقاتَلٌ ضاقت عليه سبيله * يبدو فيُؤخذُ أو يَكِنُّ فيُطلبُ**[1]

تنقل لنا هذه الصّورة بوصف متجرّد ما يقع في فلسطين المُحتلّة من أفعال لليهود الغاصبين، حيث نقف على مشهد الدّماء المسكوبة على أراضيها في كلّ مكان إثر الغارات والمشادّات، وينقل البيت الثّاني صورًا حقيقيّة باختصار شديد يلخّص كلّ شيء، فصورة المُحاصر تكشف مقدار المعاناة الّتي يعانيها الفلسطينيّون من جوع ونصب، وصورة المُشرّد تكشف آثار الحرب المتواصلة من تشريد للأسر، ومُقتّل ومُصلّب تتّصل بصورة المشهد الأوّل من مظاهر القتل والدّماء، وتنقل في الأخير صورة المجاهد الّذي يتخفّى بجهاده وقتاله لليهود، وخوفه وذعره المتواصل من أن يُمسك أو يطلبونه، نلحظ استيفاء هذا النّموذج لمقوّمات الصّورة الحقيقيّة من وصف متجرّد بدون تدخّل عاطفي من الشّاعر، وبدون إعمال مخيّلته التّصويريّة لكي تبدو الصّور حقيقيّة، فهي صورة تغني عن كلّ رمزيّة وتصوير.

2ـ الصّورة الحلميّة (السرياليّة – العجائبيّة):

يُعدّ الفنّ الشعري أكثر الفنون اتّصالاً بآليّة الحلم واستدعائه لها، فهو يدخل –وخاصّة عند شعراء الحداثة– في بناء صورهم؛ لأنّ الاعتماد على الحلم يمنح حريّة إبداعيّة للشّاعر ويفتح أمامه آفاقًا متجدّدة من التّجريب، فـ«**كما أنّ الحلم يحتوي على بقايا نهاريّة، فإنّ الواقع يحتوي أيضًا على بقايا ليليّة، على عناصر آتية من الحلم، يحاول السّرياليّون تفصيلها وتكملتها في حالة اليقظة**»[2]، فالحلم يتحرّر من القيود النّفسيّة والفلسفيّة والمنطقيّة وتأثيراتها المتنوّعة، بانفتاحه على أعمق أماكن الإبداع غموضًا وإثارة، فالحلم –على حد قول "باشلار"– «**يفتح أبواب الجمال السّحريّة، وإذا كان الحالم موهوبًا فإنّه سيحوّل حلمه إلى عمل إبداعي عظيم، والحلم الشّعري هو "حلم كوني" كلّي إنّه يمنح الأنا حالة من اللاّأنا، لكنّها تنتهي إلى الأنا**»[3]، هذه الأنا الّتي تتّصل بالوعي تارةً وباللاّوعي تارة أخرى فـ«**بينما يُذيب الحلم اللّيلي الوعي لصالح لغة اللاّوعي، يبقي حُلُم اليقظة الوعي على درجة معيّنة من النّشاط؛ إذ يأخذ مكانه عند فاصل متذبذب يعمل فيه الخيال المُبدع بكلّ إمكانيّاته**»[4]، وضمن هذا الفضاء الكَشْفِي المُتذبذب بين الحلم واليقظة والخيال تنشأ الصّورة الحُلميّة، الّتي تغترف كشفها الشّعري من العوالم الثّلاثة الآنفة، لذا تُعرّف بأنّها تلك الصّورة الّتي يتّكئ الشّاعر فيها على «**الإيحاء والرّمز والتّكثيف**

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص111–112.

[2] نهى بيومي حجازي، **السّرياليّة والتّحليل النفسي**، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع11، نيسان 1981، ص21.

[3] شاكر عبد الحميد، **الحلم والكيمياء والكتابة، قراءة في ديوان أنت واحدها**، مجلّة فصول، أكتوبر 1986–مارس1987، مج8، ع2، ص166، وينظر:

Gaston bachelard, **the poetics of reverie (childhood, language, and the cosmos)**, P12-13.

[4] مجموعة من الكُتّاب (دانيال برجز وآخرون)، **مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي**، ص106.

والتّفكيك والتّحويل أو الإحالات بين العناصر، كما يحطّم منطق التّعاقب الزّمني؛ فتخضع الصّورة الشعريّة لمناخ، هو أقرب لمناخات الحلم والتّمرئي الصّوفي»[1]، فالّذي يحكم هذه الصّورة هو اللامنطقيّة في تشكيلها، وتسلسل أحداثها مع كثافة التّرميز والغرابة والغموض، من أجل التّعبير عن أعقد ما يختلج في بواطن الذّات الشّاعرة، وعمّا يعجز الوعي الشّعري عن استيعابه فيتخلّق على شكل صورة تمعن في الإغراب.

باستثناء موضع واحد نكاد لا نعثر على هذا النّمط الصّوري في شعريّة "محمّد ناصر" لتواضع آليّاته الشّعريّة في هذا المجال، بخلاف ما ألفينا عند "مصطفى الغماري" الّذي يميل شعره للغموض والتّرميز والتّكثيف والإغراب، لذا تُوجَدُ هذه الصّورة في شعره.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (أمام لافتة الحدود): (من مجزوء الكامل)

وتقاذفت شبحي الصّحاري بالمجاعة والضّلال / في حفرة مقرورة الجدران ينهكها السّعال/ عرف الأسى والفقر من أركانها ذلّ السّؤال / يعوي بمدخلها الشّتاء يخاف ظلمتها الخيال/ كم هزّها بالرّعب إسرائيل يلتقم العيال / وأنا هنا في الوحدة الصّمّاء، أجهل ما المآل / ربّاه هل سأموت نسيًّا بين كثبان الرّمال؟[2]

تنفتح الصّورة على مشهد كابوسي يمثّل دال (الشّبح) بؤرة التّركيز، فيبدو المشهد حلم كابوسي لشبح يترامى في أنحاء الصّحاري، هذا الفضاء المكاني الممتدّ والشّاسع يضيق في السّطر الثّاني ليصبح حفرة متداعية جدرانها، لكنّ هذه الحفرة تبدو مريضة منهكة بمرض السّعال، فنلحظ اللاّمنطقيّة الّتي تربط الحفرة بالسّعال أكّدت غرابة المشهد وتفرّده، ويصف في السّطر الثّالث الفقر والأسى يتسوّل ويشكو الفقر في أركان هذه الحفرة، ويجسّد الدّال الزّمني (الشّتاء) في حيوان الذّئب بجعله يعوي، ويجعل من الخيال يخاف ظلمة هذه الحفرة، فالشّبح هو روح الشّاعر المليئة بالأسئلة والمحطّمة بفعل هذا الواقع المرّ، روحه الّتي تنتقل عبر الأبعاد المكانيّة والزّمانيّة، ليستقرّ شبح روحه في حفرة متهالكة مريضة، هي البقعة المكانيّة الّتي يتواجد فيها أثناء كتابة القصيدة، وهي (الحدود المصريّة الفلسطينيّة)، بقعة تشكو الأسى والفقر، حيث ينفرد بها الشّتاء رمز البرد والجوع والضّياع كذئب يعوي بمدخلها، فهي مخيفة لدرجة أنّ الخيال يخاف من ظلمتها، ثمّ يتمّ تصوير الكيان الصّهيوني على شكل غول أسطوري يلتقم الأطفال، للتّعبير عن آلة القتل الإسرائيليّة الّتي تعمل في أطفال ورجال فلسطين، لتخرج الصّورة عن سرياليّتها عندما يعود موقع السّرد إلى الشّاعر، فيتساءل عن نهاية هذا الكابوس الّذي يعيشه من انتظار على الحدود، كابوس لم يستطع التّعبير عنه بغير هذه الصّورة الحلميّة السّرياليّة القائمة على التّنافر واللاّمنطقيّة في توالي أحداثها وتشكيلها الصّوري.

بينما نجدها حضرت في شعر "مصطفى الغماري" في (12 موضعًا)، فهي تناسب شعره الموغل في الرّمزيّة والتّغريب، نختار من بينها قصيدة كاملةً بنيت على صورة حُلُميّة (أضغاث حلم!)، فالصّورة الحلميّة تبدأ في

---

[1] كاميليا عبد الفتّاح، **خصائص التّشكيل الفنّي في القصيدة العربيّة المعاصرة**، ص102.

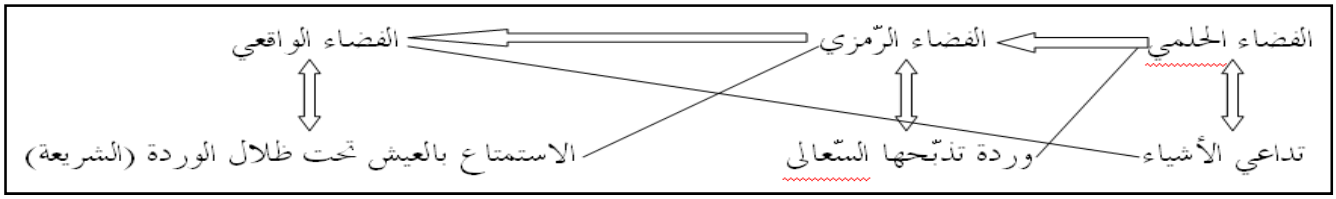
[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص69.

التّشكّل بداية من عتبة العنوان، فهي تركيب مصاحب معجمي نكرة، يأتي الدّال الأوّل بصيغة الجمع (أضغاث) تستند إلى دال مُفرد (حُلُم)، للدّلالة على أنّ هذا الحلم كابوسي، ولا يتغيّر على الرّغم من اختلاف مظاهره، تتشكّل القصيدة من ثلاثة 3 مقاطع تبدأ كلّ منها بفعل رُؤيوي حُلُمي (أُريتُك) بدل (رأيت)، للدّلالة على تغلّب الحلم على الرّؤية الشعريّة وعلى الذّات الشّاعرة، يقول بداية: (من المتقارب)

أُريتُك يا حُلُمًا تتداعى * على مُقليَّ به الكائناتُ/ كأنّ وردة ذبّحتها السّعالى *** فغاضت وراء السّكون الحياةُ!/**

كأن لم تكن ذات يوم .. صباحًا * شفيفًا .. ونجوى الوجود لهاةُ!/ تُنعّم آصالنا بالحنين *** وأسحارنا من دَدٍ مغدقاتُ**[1]

تنفتح الصّورة الحُلميّة على صورة هشّة متداعية بشكل أُخْرَوِي، كأنّه يستحضر مشاهد يوم القيامة حين تتساقط السّماء وتُطوى الأرض وتهوي كلّ الأشياء الّتي طالما استند عليها الوجود الإنساني، يحاول السّرد الحُلُمي تقريب الصّورة من المتلقّي بصور تشبيهيّة مرسلة (كأنّ وردة ذبّحتها السّعالى)، فيشبّه الحلم بوردة وهي رمز الشّريعة الإسلاميّة في شعر "الغماري"، تذبحها كائنات خُرافيّة أسطوريّة هي (السّعالى)، طالما ارتبط ذكرها بعالم الجنّ والأساطير العربيّة القديمة، تقابل هذه الصّورة صورة استعاريّة تجسيديّة (فغاضت وراء السّكون الحياةُ) لتصوير فجيعة المشهد الحُلُمي وآثاره، فهو حلم طويل النّفس بشكل يسمح بإظهار المشاعر والانفعالات النّاتجة عن رؤيته، وبواسطة الصّورة التشبيهيّة المرسلة تعود مشاهد الحلم إلى واقع الشّاعر حين كان الحلم (الإسلام) مُزدهرًا.



فنلحظ هنا تداخل ما هو حلمي بالرّمزي بالواقعي حتّى لنفقد منطقيّة التسلسل الزّمني والمكاني للأحداث، وهو من أهم مميّزات الصّورة الحلميّة.

وتستمدّ الصّورة الحُلميّة في المقطع الثّاني مادّة تشكّلها من المقطع الأوّل، حيث يقول:

كؤوس تملأ منها النّدامى ***ورقّت على حافتيها الصّلاةُ!/ أُريتُ .. وقد صوّحتها السّنون * فغصّت بآلامها الأمسيات!/**

ولولا رُؤاها تسرّبن فينا * ففارت بمعنى الوجود الفلاةُ/ لما أفرعت بالوجيب الحنايا *** وما أورقت بالنّدامى الشّكاة!**[2]

لنرى التّناغم بين جوانب الصّورة الكليّة المتراوحة بين الرّمزيّة والحلم، بالانتقال من مشاهد الحبّ والطّهر إلى الكوابيس، ثمّ العودة للوجد لتُختتم بالحزن واليأس، لكنّ الصّورة الحلميّة شكّلت بؤرة تركّزت حولها الدّلالات الرّمزيّة وقامت بوظيفة تكثيفها.

---

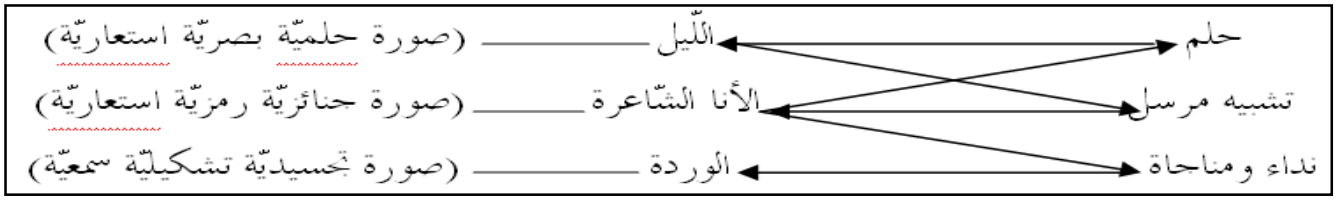
[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص113.

[2] نفسه، ص114-115.

بعدما تنتهي الصّورة الحُلميّة في المقطع الأوّل من استذكار واقعها الماضي الجميل من عالم مليء بالحبّ والنّشوة والصّلاة، تعود الرّؤية الحلميّة (أُريتُ) إلى نسقها الكابوسي، باستثمار آخر صورة من المقطع الأوّل (كؤوس)، فنقف على مشهد إسقاطها بتجسّد السّنون كوحش مُدمّر، وتبدو الأمسيات مثل الثّكالى المتألّمة في صمت، ويستدرك السّرد الحلمي (ولولا) بأسلوب شرطي في البيت الرّابع، لاسترجاع صور سابقة تُخفّف سطوة الحلم الكابوسي على الذّات الجمعيّة، باستخدام صور استعاريّة تشخيصيّة (فارت بمعنى الوجود الفلاةُ)، ليأتي جواب الشّرط في آخر بيت بحضور يؤكّد جمال الصّورة السّابقة في مفارقة مفاجأة بجواب الشّرط المنفي (لَــ) لنفي صور مُظلمة (ما أفرعت بالوجيب الحنايا)، (ما أورقت بالنّدامى الشّكاة).

وتتغيّر مظاهر الحُلُم في المقطع الثّالث:

أُريتُ ... بليل طويل طويل * تسكّعن أبعاده المُصحِراتُ/ كأنّي بها أستدرّ الحياة *** وقد سُربِلت بالمواتِ الحياة!/**
أيا وردتي .. ذبت فيك قصيدًا * يوشّحُه منكِ شَدْوٌ فُراتُ[1]**



نلحظ هنا كيف تتداخل العلاقات الخالقة والمخلوقة في الصّورة الحلميّة، فيصعب العثور على خيط يجمعها منطقيًّا؛ حيث تتلبّس الصّورة الحلميّة ضمن هذا المقطع بداية بفضاء زمني هو (اللّيل)، وهو فضاء مُناسب لتتشكّل فيه الصّورة الحلميّة وتحضر بمختلف أبعادها ضمنه، بما يحمله من غموض وبِعَدِّهِ ظرف زمني يرتبط بالحلم بنوعيه (اليقظة والمنام)، هذا الزّمن الأسود يمتدّ (طويل طويل) امتدادًا لا محدودًا تتحرّك في إطاره لامرئيّات اكتسبت صفة القفر والخلوّ المكاني، وتستعين الصّورة هنا كذلك بالصّورة التّشبيهيّة الاستعاريّة بحضور سوداوي جنائزي (أستدرّ بها الحياة وقد سُربلت بالموات الحياة)، وكأنّ الصّورة تلاحق فجر الحياة والصّحو والشّروق دون جدوى، وتعود الصّورة إلى واقعها بواسطة رمز (وردتي-الإسلاميّة)، الّتي يواصل السّرد الشعري التّغزّل بها حتّى تُختتم القصيدة بصورة حُلميّة أخرى هي امتداد للصّورة الحلميّة-الواقعيّة:

شراب الأُلى هاجَرُوكِ سرابٌ * يضيع النّدامى به والسُّقاةُ/ تُغنّي له في اللّيالي "سَدُومٌ"! *** وتسكر حتّى الثُّمالاتِ "لاتُ"/**
وعشتار .. تكفر بالعاشقين * وكاهنة الحيّ وجه مواتُ!!/ وفرعون .. يرحل في ذاته *** إلهًا .. تُصلّي له الموبقات!!/**
وتبقَيْنَ . يا أنتِ وجهًا أصيلاً * إذا حبلتْ بالطُّرُوحِ النّعاة!![2]**

يتغيّر نمط السّرد في المقطع الثّالث فجأة من التّغزّل بالوردة بتحوّل حقيقة الحبّ للوردة إلى سراب ينخدع فيه النّدامى وسقاة العشق الإلهي، فتنفتح الصّورة السّرياليّة على فضاءات أسطوريّة شاسعة، ثريّة ومتنوّعة بداية

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص115.

[2] نفسه، ص116-117.

بذكر ما يشبه الأسطورة برمز (سدوم)، وهي قرية سيّدنا لوط –عليه السّلام– الّتي كانت تعمل الخبائث، لتتحوّل إلى رمز أسطوري أنثوي يؤدّي صورة سمعيّة (تُغنّي له في اللّيالي "سَدُومُ")، للدّلالة على أنّ متّبعيها كثر في واقع الذّات الشّاعرة، ثمّ تشخيص لرمز (اللاّت)، وهو رمز عبادة الأوثان والشّرك بالله، حيث تتغيّر وظيفتها الدّلاليّة من مفعول تُؤدّى له العبادات إلى فاعل يقوم بالموبقات للدّلالة على إيغالهم في فسادهم، ويحضر كذلك رمز (عشتار) رمز الحبّ والخصب الّتي تنزاح عن وظيفتها الأسطوريّة إلى الكفر والبغض، وتحوّل الفرح والفرح إلى مظاهر جنائزيّة (وجه موات)، ليُختتم برمز ديني (فرعون) بتحوّله كذلك من ملك متغطرس يدّعي الألوهيّة، إلى إله تتبتّل بين يديه الآثام والموبقات، هذا التّسارع في تشكّل الصّورة السّرياليّة المشحونة برموز أسطوريّة ودينيّة تتحوّل عن وظائفها الرّمزيّة التّأويليّة إلى فضاءات عكسيّة مُضادّة، لكنّ هذه الأحلام الكابوسيّة لا تقف أمام إيمان الشّاعر، الّذي يؤكّده في البيت الأخير من القصيدة مخاطبًا وردته (الشّريعة الإسلاميّة) بتحريك وعيها (يا أنتِ)، والتّأكيد على أصالتها حين تكثر المذاهب الفاسدة.

ومنهُ يمكن أن نستنتج:

1ـ في البناء البياني يستند التّصوير في شعريّة "محمّد ناصر" و"الغماري" على آليّة التّجسيد، ثمّ تليها الصّورة التّشخيصيّة؛ وكان توظيفها في شعر عند "محمّد ناصر" إبداعيًّا يرتقي في أغلب النّماذج إلى مستوى جماليٍّ، واستنتج البحث فاعليّة هذه الصّورة في ربطها لسياقات يستحيل الجمع ما بينها واقعيًّا وهو ما ينتج علاقات ضمن لغة شعريّة جديدة ومتفرّدة، وعند "الغماري" تتراجع قليلاً لانصرافه نحو تجسيد المعنويّات الّتي تجيش بها مشاعره وتنوء بها روحه ومحاولة ترجمتها شعريًّا، بينما ينصرف "محمّد ناصر" إلى استنطاق الموجودات الحسيّة وتحريكها، وتختلف طبيعة الفعل التّصويري لديهما، فهو عند "الغماري" إخراجي نقلي إسقاطي من الدّاخل إلى الخارج، أمّا عند "محمّد ناصر" تمثيلي من الخارج إلى الدّاخل بالبحث عمّا يماثل مكنوناته في الموجودات والظّواهر الخارجيّة.

2ـ في التّشكيل النّفسي تتقدّم الصّورة السّمعيّة في شعر "محمّد ناصر" وتليها الصّورة البصريّة، ثمّ الصّورة الذّوقيّة الشّمّيّة، والصّورة اللّمسيّة، لتتأخّر الصّورة التّراسليّة، أمّا "الغماري" فنجد أنّ الصّورة البصريّة لديه حضورًا يفوق تواتر الصّورة السّمعيّة في شعر "محمّد ناصر" وتليها الصّورة التّراسليّة الّتي تقدّمت فنيًّا وشكّلت ملمحًا تصويريًّا جماليًّا بارزًا في شعريّته، ثمّ الصّورة الذّوقيّة الشّمّيّة، وتليها الصّورة السّمعيّة، لتأتي في الأخير الصّورة اللّمسيّة، وهو ما يدلّ على التّمايز الجوهري في شعريّتهما، فشعريّة "محمّد ناصر" تسير وفق اتّجاه من الخارج إلى الدّاخل ودليل ذلك تراجع الصّور التّراسليّة الّتي تمتزج برُؤى وفكر وشعور الشّاعر مع تفوّق تواتر الصّورة السّمعيّة الّتي يكون أثرها مجرّدًا غالبًا من تأثيرات داخليّة تأتي من الذّات الشّاعرة، بينما تسير شعريّة "الغماري" وفق اتّجاه من الدّاخل إلى الخارج ودليل ذلك تواتر الصّور البصريّة وجماليّتهما الظّاهرة وكذا تواتر الصّور التّراسليّة الّتي أبرزت جمالاً استثنائيًّا في شعريّته كما أنّ الانزياح الغيابي للصّور اللّمسية يؤكّد ما ذهبنا إليه؛ ذلك أنّ حضورها يوحي برغبة

الشّاعر في اكتشاف الأشياء وهو اتّجاه ينتمي لشعريّة (من الخارج إلى الدّاخل)، ومنه فالصّور الحسيّة كانت كاشفًا قويًّا وجوهريًّا عن كنه شعريّة الشّاعرين لذا استفاض البحث في تحليلها والوقوف على دقائقها وأسرارها.

3ـ تحضر الصّورة التّشكيليّة في شعر "محمّد ناصر" كصورة زخرفيّة نظرًا لتواضع آليّاته التّصويريّة، ولم يكن تواترها مكثّفًا لكنّها أثبتت حضورها كأحد مظاهر التّشكيل الصّوري في شعره، وتحضر عند "الغماري" باحتشام فهي لا تنهض لديه بصور مكتملة البناء ومستقلّة عن غيرها من الصّور، أمّا الصّورة التّوقيعيّة فكان تواترها قليلٌ في شعر "محمّد ناصر" نظرًا لتقليديّة شعره غالبًا، وهي ترد في شعره المتحرّر من قيود العروض العربي، وهي قليلة الحضور في شعر "الغماري" على الرّغم من تواتر القصائد الحرّة لديه، لكنّها تتميّز بالطّول حيث ترد في القصيدة الواحدة عدّة صور توقيعيّة ضمن مقطوعات شعريّة، وحضور الصّورة التّوقيعيّة في شعرهما يؤكّد أنّ التزاميّة اتّجاههما لا تَحُدُّ من فنيّة قصائدهما بل عبّرت القصائد عن خصوصيّتها الفكريّة بصور حداثيّة ذات توظيف إبداعي عالٍ على الرّغم من محدوديّة حضورها ضمن الكمّ الشّعري لديهما، بما جعل حضورها لافتًا واستثنائيًّا.

4ـ إذا أتينا إلى الصّورة الكليّة في قصيدة الشّاعرين فإنّنا نجدها حاضرة لديهما بقوّة على الرّغم من وسم شعريّتهما بالتّقليد من قبل النقّاد، إلاّ أنّ حضورها في شعر "الغماري" كان أكثر وضوحًا وبروزًا وهو يدلّ على قوّة البناء التّصويري لقصائده، وتشترك هذه الصّورة لديهما في أساس تشكّلها وهو حضور الدّال التّبئيري الّذي تُشدّ إليه عناصر الصّورة الكليّة، والّذي يحضر عند "محمّد ناصر" غالبًا في بداية الصّورة بينما يتنوّع تموقعه عند "الغماري" فيتجزّأ لديه أحيانًا على كلّ أبياتها وأسطرها عندما تنبني صورته الكليّة على آليّتي التّكرار والتّوازي.

5ـ تواترت الصّورة الحقيقيّة عند "محمّد ناصر" لسلوكه مذهب الوضوح والواقعيّة بخلاف "الغماري" الّذي يمتاز شعره بالغموض والرّمزيّة غالبًا، فلا تخلو صور "الغماري" الحقيقيّة من آليّات فنيّة بسيطة لكنّها لا تبدو بوضوح نظرًا لرمزيّة شعره الكثيفة، ويكاد يخلو شعر "محمّد ناصر" من الصّور الحلميّة نظرًا لوضوح شعره وبساطة آليّاته الفنيّة، لكنّها تتواتر في شعريّة "الغماري" كونها تتواءم وشعره الممعن في الغموض والتّرميز حيث وجد البحث لديه قصائد كاملة قائمة على التّصوير الحُلُمي.

الفصل الخامس:

شعريّة الإيقاع

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

أوّلاً: تجلّيات الأوزان في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

ثانيًا: تجلّيات القافية في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

ثالثًا: تجلّيات الرّوي في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

المبحث الثاني: الإيقاع الدّاخلي

أوّلاً: جماليّات التّكرار في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

ثانيًا: جماليّات التّوازي في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

ثالثًا: جماليّات بُنى التّماثل والاختلاف في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

الفصل الخامس: شعريّة الإيقاع

تجاوزت الشّعريّة الحديثة الموسيقى الشّعريّة في صورتها الأوّليّة المتمثّلة في الوزن والقافية، لتتمحور حول الإيقاع الّذي هو ظاهرة حركيّة كونيّة تتجلّى بمختلف صورها في مظاهر الطّبيعة، والحياة، والوجود، فهذه الحركيّة في العمليّات الحياتيّة وطبيعتها التّكراريّة هي المحدّد لـــ«**معنى الإيقاع في العمليّات الطّبيعيّة، وفي أعمال الإنسان، لذا في كثير من الأحيان يتمّ تأسيس التّقاليد الأدبيّة التّنظيريّة، بعدّها مظهرًا إيقاعيًّا يؤكّد الطّبيعة الدّوريّة لهذه العمليّات، ويبدو ذلك في الفنّ بشكل عام**»[1]، فالإنسان أدرك بفطرته قوانين الإيقاع المتمثّلة في «**النّظام، والتّغيّر، والتّساوي، والتّوازي، والتّلازم، والتّكرار**»[2]، والإيقاع أساس بنائي تقوم عليه فنون عدّة؛ كالرسم، والنّحت، والرّقص، والموسيقى، والشّعر، بما يمنحها من تناسق مادّي حسّي لمُبدعها، وتجاوب شعوري عاطفي لمُتلقّيها، لذا ذهب الدّارسون إلى حدّ عدّ «**عدم وجوده يُلغي صفة الفنّ الجميل مهما كانت المعاني المتّصلة به**»[3] ومهما كان العمل الإبداعي ملتزمًا بقوانين الأنساق الأجناسيّة.

لذا تحرّر الشعر المعاصر من قيود العروض العربي الصّارم باحثًا عن الإيقاع العفوي، الّذي ينسجم مع التّجربة الشعريّة، ويتجاوب مع دقائقها الشّعوريّة والنّفسيّة، ويرى "ديفد ديتش" أنّ من وظائف الشّعريّة «**خلق آليّات جديدة للمعرفة، والسّلطة، واللّذّة، والّتي تولّد في العقل رغبة في إعادة إنتاجها، وترتيبها وفق إيقاع، ونظام خاصّ يمكن تسميته بالجمال**»[4]، والشّعر على حدّ تعبير "مالارميه" هو «**التّعبير باللّغة البشريّة، وقد أُرجعت إلى إيقاعها الأساس؛ إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود**»[5]، فاللّغة الشعريّة الإيقاعيّة تنبع خصوصيّتها من محاولتها ترجمة مظاهر الوجود الغامضة والمعقّدة، فينقل الإيقاع ماهيّة الشعريّة «**من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائيًّا في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليديّة الصّرف للإيقاع**»[6]، ويظهر الإيقاع في الشّعر كـــ«**ألفاظ من حيث هي أصوات ترتبط في إيقاع أو انسجام، وقافية ونغم**»[7]، فهو يتجاوز تلك القوالب الوزنيّة الجاهزة الّتي تُلبس بالعبارات المُنمّقة.

والوعي الجمالي الحداثي ينأى عن الجمال الجامد ويمجُّهُ، فهو يَنْشُدُ ما كان «**تعبيرًا عن الحركة، ومن**

---

(1) Yury lotman, **analysis of the poetic text**, edited & translated: D. Barton Johnson, Ardis publishing, Ann arbor-Usa, 1976, P42.

(2) عزّ الدّين إسماعيل، **الأسس الجماليّة في النّقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)**، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط: 1992، ص187.

(3) ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، ص17. وينظر:

(4) David daiches, **critical approaches to literature**, premice-hall, new York-u.s.a, 1956, p125.

(5) محمّد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة (حساسيّة الانبثاقة الشّعريّة الأولى جيل الروّاد والستّينات)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 2001، ص7، وينظر:

Stéphane mallarmé, **correspondance lettres sur la poésie**, Edition de Bertrand marchal, Gallimard, paris-France, 1995, p572.

(6) محمّد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص7.

(7) ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، ص18.

تغيّرات هذه الحركة في ظلّ التّناسب، والانسجام، والاتّساق يتولّد الإيقاع»[1]، والحركة المقصودة هنا ليست تلك الّتي تفرزها الآليّات اللّغويّة من صوت، وتركيب، وأسلوب، ودلالة فحسب؛ بل تكمن في تجاورها وتلابسها الخاضع لرؤية شاعريّة متفرّدة، حينها يُصبح الإيقاع «**النّقطة الّتي تلتقي عندها المتناقضات، ويتّحد عندها الشّكل والمضمون، ويصبح اللاّمحدود عندها محدودًا دون أن يفقد لا محدوديّته، فالسّكون الظّاهري قد يكتسب من خلال طريقة تأليفه واتّساقه شاعريّة تُضفي عليه حركة، هي جوهر الجمال الحقيقي**»[2]، فهو ينبع من ذلك التّمازج بين الحركة والسّكون، والشّاعر في لحظات مخاضه الشّعري تكون انفعالاته وأفكاره في حالة فوضى يسعى إلى تنظيمها بآليّات التّنسيق يَعْقُبُ ذلك «**الإحساس بالفرج والسّكينة والّتي تخلقها آليات التّوازن والتّنظيم للمشاعر المتدافعة**»[3]، وذلك دون قمعها أو الهروب منها؛ بل بإخراجها في قالب جمالي بوساطة الإيقاع.

فاللّغة الشعريّة لا تصبح شعريّة إلاّ من خلال بنية إيقاعيّة، تغيّر مراكز التّأثير في عناصر اللّغة البنيويّة، وفضاءاتها الدّلاليّة لتعبّر عن امتزاج، وانسجام غريب ومعقّد تنضح به التّجربة الشعريّة، لذا يؤكّد "محمّد صابر عبيد" على «**أنّ أي خلل في الموازنة الحرّة بين إيقاع الدّلالة، ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعريّة القصيدة، يؤدّي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها**»[4]، فلا يمكن دراسة دلالة الإيقاع بمنأى عن إيقاع الدّلالة وحركيّتها، وهو ما يحيلنا إلى دراسة عناصر الإيقاع الجزئيّة.

أشرنا في البداية إلى أنّ الإيقاع هو عمود الشّعر، وما الوزن والقافية سوى مكوّنات إلى جانب مكوّنات شعريّة أخرى، ذات فعاليّة توازيها أهميّة، حيث تقول "إليزابيث دور": «**لا يعدو الوزن كونه أحد عناصر الإيقاع، فنقرة الوزن المنتظمة بالنّسبة للشّاعر الحاذق هي القاعدة الّتي يتباعد عنها ثمّ يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التّدفّق أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر ممّا يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التّفعيلات**»[5]، فجوهر الإيقاع محكوم بأنساق منظّمة، لا تُلغي تعدّديّة ولانهائيّة فضاءات الشعريّة، وإنّما تهدف بواسطة الفواصل الزّمنيّة، وتكراراتها، وتراجيعها، وحركيّتها، وسكونها إلى إخراجها في صورة إبداعيّة، وقد أشار الزّمخشري قديمًا إلى محدوديّة الأوزان العروضيّة بقوله: «**إنّ بناء الشّعر العربي على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب لا يقدح في كونه شعرًا**»[6]، وهو يترجم لديه وعيًا عاليًا

---

(1) ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، ص20.

(2) نفسه، ص20. نقلاً عن: شكري محمّد عيّاد، **بين الفلسفة والنّقد**، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة-مصر، ط: 1990. وينظر:

(3) Ivor armstrong richards, **principles of literary criticism**, percy lund-humphries & co ltd, London-great Britain, 4th edition: 1930, p246.

(4) محمّد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص8.

(5) إليزابيث دور، **الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه**، تر: محمّد إبراهيم الشوش، ص50-51. وينظر:

Elizabeth drew, **poetry (a modern guide to its understanding and enjoyment)**, dell publishing co inc, new York-u.s.a, 1st printing: 1959, p41, 51.

(6) جار الله الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط2: 1989م، ص21.

بإمكانيّة نسج الشّعر على ضوء التّجربة الشّعريّة دون تقييد بالعروض الخليلي، ودون نفي لشعريّته وإبداعيّته.

والإيقاع حسب "خالدة سعيد" «**ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب**»[1]، فهو وعي جمالي لدى المبدع يتجسد بشكل منظّم في أحد وجوهه عبر الوزن، هذا الأخير الّذي يرى "كولردج" أنّ «**مصدره (الأوّل) التّوازن في العقل نتيجة الجهد التّلقائي الّذي يسعى إلى السّيطرة على العاطفة الفائرة، توازن يتّخذ شكلاً منظّمًا هو الوزن بالمدلول المتّفق عليه لهذه اللّفظة، وذلك عن طريق تدخّل فعل إرادي، وحكم واع في سبيل الحصول على اللذّة المتوقّع حدوثها**»[2]، فالأوزان تتماهى مع اللّغة الشعريّة وتندمج معها في تجاوب عاطفي، فهي «**تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللّغة وقيمتها، وليس العكس، بمعنى أنّه إذا كانت اللّغة جديدة، أي إذا كانت الرّؤية جديدة، فالأوزان حتّى لو كانت ممّا استعمله القدماء تتحوّل في إطار اللّغة الجديدة، وتصبح عنصرًا جديدًا**»[3]، فاللّغة حينما تتّخذ بعدًا إيقاعيًّا في الشّعر تصبح –مع الوزن والقافية– أحد أهمّ وسائل شعريّة القصيدة؛ لأنّ «**الكلمة والأسلوب والنظام والوزن والقافية وغيرها، كلّها وسائل فنيّة تتّصل مع بعضها البعض لخدمة الإيقاع، ولتحقيق التناسب الهارموني فيه**»[4]، ويُقصد بالهارموني[5] كلّ انسجام واتّساق وتوازن، الّذي هو من أخصّ خصائص الإيقاع الشّعري.

وإذا كان الوزن يتجمّد في عدد محدّد من التّفعيلات فإن الإيقاع يَفْسُحُ فضاؤه «**لأنّه إشعاع من الظّلال النّفسيّة الّتي أضافها الشّاعر على لغته، فيأتي مُشربًا بلون الانفعال، وبجرس الأصوات، وعلاقات الجمل، وكمّ التفعيلات، ومخارج الحروف، والأساليب اللّغويّة والبلاغيّة المتعدّدة في القصيدة، بل إنّ الإيقاع يتولّد من مساحات الفراغ الّذي يتركه الشّاعر متعمّدًا عن طريق الحذف أو التّنقيط**»[6]، لذا تتجلّى شعريّة الإيقاع –الّتي نحن بصدد دراسة تمثّلاتها عند الشّاعرين– بداية؛ في الموسيقى الخارجيّة الّتي تستثمر الطّاقات الكامنة في الأوزان الخليليّة من تنوّع وتعدّد، واستغلالها في كلّ ما من شأنه منح القصيدة حركيّة جاذبة من زحافات وعلل ومزج بين البحور المتقاربة، وتنويع القوافي والرّوي، وتطويعهما لترجمة انفعالات الشّاعر، والبوح بأسرار شعريّته، ثمّ الموسيقى

---

(1) خالدة سعيد، **حركيّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط3: 1986، ص107.

(2) محمّد مصطفى بدوي، **كولردج**، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط2، (د.ت.ط)، ص174، ويُنظر:
S.t.coleridge, **Biographia literaria**, vol ii-oxford, university press, London-great Britain, 1st edition: 1907, p49-50.

(3) محمّد صابر عبيد، **عضويّة الأداة الشّعريّة**، ص129. نقلا عن: أحمد عبد المعطي حجازي، **مجلّة الدستور**، مؤسّسة العروبة، لندن–بريطانيا، ع391، 1985.

(4) محمّد صلاح أبو حميدة، **الخطاب الشّعري عند محمود درويش دراسة أسلوبيّة**، مطبعة المقداد، غزّة–فلسطين، ط1: 2000، ص326.

(5) الهارمونيّة موسيقيًّا هي علاقة الائتلاف بين النغمة الأساسيّة والنّغمات الثّانويّة. يُنظر: شكري محمّد عيّاد، **موسيقى الشّعر العربي (مشروع دراسة علميّة)**، دار المعرفة، القاهرة–مصر، ط2: 1978، ص122.

(6) كاميليا عبد الفتّاح، **خصائص التّشكيل الفنّي في القصيدة العربيّة المعاصرة**، ص158.

الدّاخليّة المتمثّلة في التّكرار والتّوازي وبنى التّماثل والاختلاف، والّتي تتمظهر من خلال اللّغة الشعريّة، وتتناسج ضمنها محقّقة إيقاعًا مختلفًا ينبع من عمق النصّ الشّعري.

المبحث الأوّل: الإيقاع الخارجي

يُفترض بالمقاربة البحثيّة للإيقاع الخارجي للقصيدة عند "محمّد ناصر" و" مصطفى الغماري" الوقوف على محدّدات هذا الإيقاع، والّتي تتمثّل أساسًا في الوزن والقافية والرّوي، وتمثّلات هذه العناصر الإيقاعيّة الخارجيّة في بنية القصيدة لديهما.

أوّلاً: تجلّيات الأوزان في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

لّما كانت الفنون -ومن أهمّها الشّعر- هي استجابات متنوّعة، تعكس مختلف التّجارب الإنسانيّة بصدقها وعمقها وغناها، فإنّ هذه الاستجابات تتعدّد وتتّخذ مظاهر مختلفة، تبعًا لحساسيّة التّجربة الإنسانيّة المُعبّر عنها، وتبعًا لخصوصيّة المبدع وإمكاناته الفنيّة؛ لذلك فإنّ «**وجود عديد بحور الشّعر العربي، ومجزوءاتها ومجزوءات المجزوءات لم يكن عبثًا، لقد كان يكفي الشّاعر بحر واحد لو أنّ النّغم لا علاقة له بالتّجربة، والتّصادي بالأصوات الّتي تعجّ في رأسه، والّتي تحدثها التّجارب المتنوّعة المتباينة في درجة اتّقادها هو الّذي يدفع بتلك الإيقاعات المتنوّعة ويفرض وجودها**»[1]، لذا فإنّ تنوّع الأوزان في القصيدة المعاصرة يعكس صدق تجاربها الشّعوريّة وحيويّتها.

وقد حدّد "محمّد مندور" الفرق الدّقيق بين الوزن والإيقاع في قوله: «**فنحن نقصد بالوزن (measure) إلى كمّ التّفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التّفاعيل متساوية (isometrique) كما هو الحال في الكامل والرّجز وغيرهما، أو متجاوبة (syometrique) كما هو الحال في الطّويل والبسيط وغيرهما، إذ نرى التّفعيل الأوّل مساويًا للثّالث، والثّاني مساويًا للرّابع، وأمّا الإيقاع فهو عبارة عن تردّد ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة محدّدة النّسب، وهذه الظّاهرة قد تكون ارتكازًا كما قد تكون مجرّد صمت**»[2]، أي أنّ مفهوم الإيقاع يتجاوز الكمّ الزمني المتساوي الّذي تحدّده تفعيلات الوزن، إلى الانفتاح على ظواهر تطريزيّة كالنّبر والتّنغيم، وغيرها من مظاهر الإيقاع الصّوتي.

والتّمايز بين الإيقاع والوزن يقع في وظيفيّة الصّوت اللّغوي بين بنيته اللّغويّة وتداوليّته التّعبيريّة، وإذا كان الإيقاع -كما يرى "بيير جيرو"- «**التّكرار المنسجم والمتوازن للصّوت**»[3]، فإنّ الوزن فهو «**بمجموع التّفعيلات**

---

[1] طراد الكبيسي، **التّراث العربي كمصدر في نظريّة المعرفة والإبداع في الشّعر العربي الحديث**، سلسلة الموسوعة الصّغيرة، منشورات وزارة الثّقافة والفنون، بغداد-العراق، ع12، 1978، ص74.

[2] محمّد مندور، **الشّعر العربي (غناؤه، إنشاده، وزنه)**، مجلّة المجلّة، سجل الثّقافة الرّفيعة، القاهرة-مصر، مارس 1959، ص11. وينظر:

[3] Yury lotman, **analysis of the poetic text**, P42. a pris de: Pierre Guiraud, **Problèmes et méthodes de la statistique linguistique**, paris, 1960, p7-8.

الّتي يتألّف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقيّة للقصيدة العربية»[1]، فالإيقاع يرتبط بالصّوت كظاهرة فوق فونيميّة تطريزيّة، بينما يمثّل الوزنُ الصّوتَ كفونيم بنائي يُحدّد بعدد قياسي، ونظامي ضمن نظام التّفعيلات، لذا فإنّ الدّراسات المعاصرة تتّجه إلى الاهتمام بالإيقاع في شموليّته، بِعَدِّهِ الأقدر على تمثيل الصّدق الفنّي في الإبداع ونقده، فالإيقاع هو «**كيان نصّي معارض للوزن الّذي هو نظامي، فالإيقاع هو المتغيّر والوزن هو الثّابت، والوزن الّذي هو نمط مجرّد يُتعرّف عليه بواسطة التّقطيع، يخلق نظام توقّعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آليًّا، والتّنوع الّذي تقدّمه المتغيّرات الإيقاعيّة للوزن يحطّم آليّة الإدراك، ويكون مقوّمًا أساسيًّا في التّأثير الجمالي العام للنّص**»[2]، لذا فإنّ النّظرة الحداثيّة السّلبيّة للوزن تتعلّق بتمظهره الجامد غير المتوافق مع الدّفقات الشّعوريّة للقصيدة، وتغيّراتها صعودًا ونزولاً، حدّة وهدوءً وغيرها.

فاستعمال أوزان محدّدة يحكمه حساسيّة التّجربة الشّعوريّة، ومؤهّلات الشّاعر الإبداعيّة، وطبيعة الزّمان والمكان المحيط به، كلّ ذلك يحاول فرض إيقاع خاصّ يتفاعل مع العوامل المذكورة، ويستجيب لها، وهي تختلف من شاعر لآخر، على الرّغم من اشتراكهما في طبيعة التّجربة وأحداثها وآثارها؛ كما إنّها عند الشّاعر الواحد تختلف من آنٍ لآخر «**فلكلّ شاعر حساسيّة خاصّة في فرحه، وحزنه، وألمه، ويأسه، يعبّر عنها بأسلوبيّة مغايرة عن أيّ شاعر سواه، وقد يمرّ الشّاعر ذاته بتجربة حزن واحدة، تتكرّر أكثر من مرّة، لكنّ القصيدة الّتي يكتبها في كلّ مرّة تختلف إيقاعيًّا، وموسيقيًّا عن المرّة السّابقة**»[3]، لكنّ هذا الرّأي ليس على إطلاقه؛ ذلك أنّ الشّاعر قد تحاصره قيوده الّتي يصنعها بنفسه، أو تلك الّتي تُفرض عليه بإتّباع اتّجاه شعري معيّن.

لّما كانت دواوين الشّاعرين "محمّد ناصر" و"الغماري" ذات تعدّد وزني؛ فإنّ ذلك يترجم تجارب نفسيّة وشعوريّة مختلفة فسّرت ذاك التّعدّد، فكان أن برزت تلك الأحوال الشّعوريّة، ومظاهرها المتباينة في إيقاعات موسيقيّة، ومنه فإنّنا نتساءل: هل اعتمدت قصيدة الشّاعرين على الأوزان القديمة، وعلى نسبة شيوعها؟ أم أنّها جدّدت باختيار أوزان غير متواترة في الشعريّة العربيّة التّقليديّة، وحقّقت بذلك انزياحًا إيقاعيًّا؟ وهل حافظت الأوزان لديهما على نمطيّتها المتوارثة أم سجّلت تجاوزات اقتضتها الضّرورة الشّعريّة الشّعوريّة لديهما؟ هل واكبت القصيدة لديهما جدليّة اختصاص أوزان شعريّة بأغراض خاصّة، وبذلك يتمّ تحديد القالب الوزني قبل نسج القصيدة؟ أم آثرت القصيدة لديهما سلوك مذهب التّجديد؟ وما الدّلالات والجماليّات الّتي تحقّقها القصيدة لديهما في كلا الحالين؟

---

(1) محمّد غنيمي هلال، **النّقد الأدبي الحديث**، ص436.

(2) محمّد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص24. نقلا عن: بارتون جونسون، **دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر**، ت: سيّد البحراوي، مجلة الفكر العربي، ع25، 1982.

(3) محمّد صابر عبيد، **عضويّة الأداة الشعريّة**، ص133.

1ـ إيقاع القصيدة لدى الشّاعرين بين النّمطين العمودي والحرّ:

نبحث بداية في انتظام القصيدة لديهما ما بين النّمط العمودي التّقليدي، والنّمط الحرّ (التّفعيلي)، والنّثري، وهذا الجدول يُظهر ذلك:

النّمط	"محمّد ناصر"					النسبة %	"مصطفى الغماري"									النسبة %
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
العمودي	25	18	17	37	61	92,95	20	13	12	14	10	3	1	27	7	84,92
الحرّ	8	1	1	2	0	7,05	1	0	4	4	6	0	0	0	0	11,90
المزاوج بينهما	0	قصيدة نثريّة	0	0	0	0	0	1	2	0	1	0	0	0	0	3,17

من خلال الجدول نلحظ نسج الشّاعرين قصائدهما وفق النّمط العمودي؛ فيتّخذان الشّكل العمودي مظهرًا لصياغة تجاربهما الشّعريّة، بما يعكس التزامهما بالمبادئ الفنيّة ذات البعد العربي القومي، فكأنّ اتّخاذهما للشّكل العمودي في الشّعر فعل واعٍ ومتعمّد، ومظهرًا من مظاهر رفض الآخر الغربي الحداثي[1]، وربّما يعود ذلك لإمكانات الشّاعرين الفنيّة الّتي تتجاوب مع الشّكل العمودي، أو ربّما لإيلائهما الأهميّة للفكرة والموضوع مقارنة بالاهتمام بالقالب الشّكلي لقصائدهما.

وقد يعود ذلك لكون الأوزان العموديّة تتيح لهما التّعبير المستفيض عن أغراضهما الثّوريّة الرّافضة والوعظيّة الزّاهدة المتصوّفة، وقد نُرجع ذلك إلى أنّ بيئتهما الأوّليّة ونشأتهما الشّعريّة كانت في أحضان الشّعر التّقليدي[2] العمودي، وعلى الرّغم من محاولتهما مواكبة الحداثة في دواوينهما اللاّحقة، إلاّ أنّهما يعودان إلى النّمط العمودي.

لكنّنا لدى المقارنة بين الشّاعرين نجد أنّ "محمّد ناصر" أكثر التزامًا من "الغماري" بالشّكل العمودي؛ فمقارنة بنسبته في الشعريّة الجزائريّة المعاصرة[3] ككلّ، والّتي تأتي بنسبة (72,40%)، نجد تفوّق نسبة قصائد النّمط العمودي في شعريّة "ناصر"، والّتي جاءت بنسبة (92,39%) على الرّغم من تفوّق نسبتها كذلك عند "الغماري"، الّتي وردت بنسبة (84,92%) بما يشكّل انزياحًا حضوريًّا لهذا النّمط لديهما، والّذي ينمّ غالبًا عن فعل شعريّ مقصود، إلاّ أنّ "ناصر" فاقه في هذه النّزعة ربّما يعود لنشأته الإصلاحيّة، وشعرها التّقليدي العمودي.

---

[1] وهو ما تميّز به شعر الاتّجاه الإسلامي في الجزائر. ينظر إلى ص25 من التّمهيد.

[2] وهو يبدو بشكل أوضح عند "محمّد ناصر".

[3] يتمّ قياس نسبة التّواتر الإيقاعي بالرّجوع إلى الدّائرة الأوسع لموضوع البحث، وهي الشعر الجزائري المعاصر، ووجدنا المعين في رسالة الماجستير الآتية: حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، إشراف: مصطفى حركات، رسالة ماجستير، معهد اللّغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1986-1987م. حيث درس الباحث 52 شاعرًا وبحث 3094 قصيدة من النّاحية الإيقاعيّة وهو ما يعطي دراستَه علميًّا مصداقيّة، لكونها شملت جلّ الشّعراء في هذه الفترة، وكمًّا شعريًّا كبيرًا تتجاوز في ذلك دراسة "محمّد ناصر" النقديّة في كتابه الشعر الجزائري الحديث الّذي درس 30 ديوانًا فقط بينما درس الباحث 90 ديوانًا. ينظر للرّسالة، ص3.

وزيادة نسبة القصائد ذات الشّكل الحرّ، وكذا النّمط المزاوج بين النّمطين العمودي والحرّ في القصيدة الواحدة، عند "الغماري" تُفسّر بميل شعريّته إلى التّحرّر والثّورة على القيود التّقليديّة، ووجود هذه النّزعة لديه مع إثباته جدارته الشّعريّة بالنّسج وفق النّمط العمودي، حين كان يُعتبر –وفي إحدى مراحل تطوّر الشّعر العربي والجزائري الحديث والمعاصر– الشّاعر الّذي يكتب الشّعر الحرّ والتّفعيلة فقط، يغطّي عجزه في النسج العمودي وفق العروض الخليلي بكتابة الشّعر الحرّ، المعتمد على الحريّة في توزيع التّفعيلات، وعلى السّطر الشّعري والجملة الشّعريّة، بعيدًا عن ثقل وإلزاميّة التّوازي والتّناظر للتّفعيلات الموجود في الشّعر العمودي.

وإذا أتينا إلى "محمّد ناصر" نجد أنّ نماذجه الشّعريّة الحرّة وحتّى النّثريّة أظهرت مقدرة فنيّة بالغة تتفوّق على الكثير من قصائده العموديّة، واتّجاه الشّاعر إلى الالتزام بالنّمط العمودي كان عن قناعة شعريّة راسخة لديه، وليس عجزًا عن النّسج وفق النّمطين الحرّ والنّثري، ذلك أنّه يتّجه إلى هذين الأخيرين في المواضيع الّتي تكشف عن انفعال صادق وعفوي، كالقصائد الثّوريّة الرّافضة، أو تلك القصائد ذات النّقد الاجتماعي، كما أنّ قصائده الحرّة ترتبط غالبًا بمواضيع عربيّة وعالميّة، أو وطنيّة شاملة بعيدة عن حياته الشّخصية والاجتماعيّة، وكأنّه يرى في النّمط الحرّ وسيلة لإيصال صوته، وسفير شعريّته في الوطن العربي والإسلامي.

2_ الأوزان الشّعريّة في قصيدة الشّاعرين بين الحضور والغياب:

وللكشف أكثر عن نظام الوزن لديهما نتّجه إلى بيان الأوزان الشعريّة الّتي نظم عليها الشّاعران قصائدهما، وعدد أبيات كلّ قصيدة لديهما، لكونها تتفاوت بين الطّول والقصر ودلالة ذلك، وهو ما يظهره هذا الجدول:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		ترتيب نسب تواتر البحر في الشعريّة الجزائريّة المعاصرة[1]
اسم البحر	عدد القصائد	النّسبة المئويّة	عدد القصائد	النّسبة المئويّة	
الكامل	62	36,68 % (+16)	45	35,71% (+15)	الكامل (20,39 %)
الخفيف	32	18,93 % (+3)	15	11,90 % (–4)	المتقارب (16,04 %)
البسيط	25	14,79 % (+2)	23	18,25 % (+6)	الخفيف (15,51 %)
الطّويل	5	2,95 % (–6)	9	7,14 % (–1)	الرّمل (13,24 %)
المتدارك	0	0 % (–0,52)	1	0,79% (+0,27)	البسيط (12,47 %)
الرّمل	20	11,83 % (–2)	12	9,52 % (–4)	الطّويل (8,47 %)
الرّجز	9	5,32 % (+3)	3	2,38% (–0.41)	الوافر (6,74 %)
المتقارب	10	5,91 % (–11)	12	9,52 % (–7)	الرّجز (2,79 %)
الوافر	6	3,55 % (–3)	4	3,17 % (–3)	المجتث (2,21 %)
المجتث	0	0 % (–2)	2	1,58 % (–1)	المتدارك (0,52 %)

ونشير بداية إلى ضوابط هذا الإحصاء وأسسه:

---

(1) حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، ص5.

ـ أنّنا لم نفرّق بين البحر وصوره المختلفة، كالمشطور والمنهوك.

ـ اعتبرنا كلّ منظومة شعريّة قصيدة، بغضّ النظر عن طولها وقصرها.

ويُظهر الجدول تنوّعًا في البحور الشّعريّة الّتي نظم عليها الشّاعران قصائدهما، فهما استعملا جلّ البحور المتواترة في الشعريّة العربيّة، وهو يعكس التّنوّع في بُنَى قصائدهما العروضيّة، وتمكّنهما من مختلف أوزان العروض الخليلي، ورغبة في إثبات شاعريّتهما بمختلف الأوزان، كما يُظهر ذلك ثراء تجاربهما الشّعريّة وغناها الإيقاعي، ذلك أنّ لكلّ تجربة شعوريّة إيقاعها المتميّز، ووفق هذا الطّرح، فإنّ تنوّع الأوزان وصورها المتعدّدة يصاحبه تعدّدًا في التّجارب الشّعوريّة الشّعريّة.

من البحور الّتي حقّقت انزياحًا حضوريًّا لافتًا هما بحرا الكامل والبسيط، لطول تفعيلاتهما الّتي تتيح للشّاعرين الاسترسال في التّعبير، ولما تتّسم به تفعيلات البحرين من خاصيّة الصّعود والهبوط النّغمي، بما يتوافق مع حالاتهما الشّعريّة.

ويتقدّم بحر الكامل بشكل كبير عند كلا الشّاعرين؛ على الرّغم من أنّهما لا ينزاحان في ذلك عن المتواتر في الشّعريّة العربيّة الحديثة والمعاصرة، حيث يرى "إبراهيم أنيس" أنّ بحر الكامل في عصرنا الحديث **«قد أصبح معبود الشّعراء، وهو أيضًا البحر الّذي يستمتع به جمهور السّامعين.. فإذا وصف القدماء الرّجز بأنّه مطيّة الشّعراء، يمكننا الآن أنْ نصف الكامل بأنّه مطيّة شعرائنا المحدثين»**[1]، إلاّ أنّه مقارنة بالشّعريّة الجزائريّة المعاصرة يتقدّم لديهما بمعدّل (15 رتبة)، ذلك أنّ -كما يقول "القرطاجني"-: **«بمجال الشّاعر في الكامل أفسح منه في غيره»**[2]، لذا يعدّ من **«أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقّدة كالغضب والفرح والفخر المحض»**[3]، لذا ناسب توظيفه لديهما هذه الأغراض، وخاصّة عند "محمّد ناصر" وتعدّد أغراضه الشعريّة، يقول معبّرًا عن غضبه في قصيدة (أمام لافتة الحدود): (من مجزوء الكامل)

ويل اليهود إذا دعا داع الجهاد إلى السّلاح (/0//0/0/][/0//0///][/0//0/0/][/0//0///])

وتقدّم الثوّار فاهتزّت بهم دنيا الكفاح[4] (/0//0///][/0//0/0/][/0//0/0/][/0//0/0/])

توحي الأبيات بقعقعة غاضبة بتوالي الحركات والسّكنات وفق نظم خاص في قالب وزني هو البحر الكامل الّذي استعمله مضمرًا ليتيح له مزيدًا من الضّغط والاحتكاك المعبّر عن الغضب الّذي يجتاح الشّاعر.

وعن فرحه من قصيدة (سبحان من علّم الإنسان البيان): (من الكامل)

ومن المنار أضاء نورٌ أشرقت نفسي له إذ شعّ من هدي القُرَانِ (/0//0///][/0//0/0/][/0//0/0/][/0//0/0/][/0//0/0/])

---

[1] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة-مصر، ط2: 1952، ص206.

[2] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمّد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط3، (د.ت.ط)، ص268.

[3] عبد الله الطيّب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2: 1989م، ص316.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص70.

هذا الّذي تهنا به نفسي فتشرق بالسّعادة والرّضى والامتنان[1] (/0//0/0/][0//0/0/][0//0/0/][0//0/0/][0//0///][0//0///][0//0///][0//0/0/][/0//0/0/])

فهذه أبيات تهتزّ فرحًا صادقًا على وقع مناسبة تكريمه، فعبّر عن ذلك بقالب البحر الكامل الّذي اتّسع بتفعيلاته لهذه المشاعر الكبيرة الّتي امتلأت بها ذاته.

كما أنّ هذا البحر يتّسم باتّساعه للتّعبير عن انفعالات مختلفة، فهو فيه إيقاع خاصّ «**يجعله إن أُريد به الجدُّ فخمًا جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللّين والرّقّة، حلوًا مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس**»[2]، فهذه الإيحاءات تتناسب مع رزانة، وحكمة الاتّجاه الإسلامي المرتبط بالثّيمات القيميّة من رفض وحريّة وكرامة والتزام، والّتي وُجدت لدى الشّاعرين في أغراضهما الشّعريّة، ونظرًا لما يتّسم به الكامل من «**غنائيّة، وليّنًا، وانسيابيّة، وتنغيمًا واضحًا**»[3]، لذا حقّق انزياحًا حضوريًّا عند "الغماري"، الّذي تتّسم شعريّته بالاسترسال والتّطويل، يقول "الغماري" في الحبّ الصّوفي من قصيدة (أغليت حبّك): (من الكامل)

حُبّي كأنفاس الرّياض صَبَاحةً * وبكبر هامات الجبال تكبُّرا** [/0//0/0/][0//0/0/][0//0///][0//0///][0//0/0/][0//0///][0//0///]

ولكم سكرتُ به ولذت بكأسه * ويطيب لي أن أستزيد فأعصُرا**[4] [0//0///][0//0///][0//0///][0//0///][0//0///][0//0/0/][0//0///]

فنلحظ تلك الدّفقات الشّعوريّة الحارّة المنتفضة الّتي تجمع بين دفء الحبّ وعنفوانه بما جعل من تفعيلات الكامل الأنسب للتّعبير عنها لما تتّسم به من انسيابيّة نغميّة تتيح الانتقال بين الهدوء والشدّة.

وبما يتميّز به هذا البحر من رصانة وجزالة وطول تفعيلاته الستّ (متفاعلن) جعلته، كما يرى "محمّد ناصر"، «**يتناسب والموضوعات الجادّة الّتي تحتاج إلى نفس طويل، والشّعراء الجزائريّون معروفون بإكثارهم النّظم في هذه الموضوعات دون الموضوعات الأخرى**»[5]، ولمّا كان شعر الاتّجاه الإسلامي من أهمّ وأبرز اتّجاهات الشّعر الجزائري المعاصر، ونظرًا لكثافة الجدّيّة في هذا الاتّجاه بما تتّسم به طبيعته الفكريّة، فإنّ الانزياح الحضوري القويّ لبحر الكامل في قصيدة الشّاعرين أمر طبيعي ومُبرّر، كما يُعزى حضوره القويّ بكونه من البحور الطّويلة الصّافية، والّذي يتيح لهما الحريّة في النّظم، نظرًا لما يحتمله من تغيير الزّحافات والعلل في عروضه وضربه.

يليه البحر البسيط بتسجيله انزياحًا حضوريًّا لديهما، وعلى الرّغم من شبهه ببحر الطّويل من حيث الطّول، لكنّه لا يتّسع مثله للأغراض المختلفة فهو «**من الأبحر الممزوجة التّفاعيل**»[6]، ينتمي إلى دائرة المختلف مع البحرين

---

(1) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص70.

(2) عبد الله الطيّب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص302.

(3) عبد الرّضا علي، **موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ**، دار الشّروق للنشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 1997، ص44.

(4) مصطفى الغماري، **قراءة في آية السيف**، ص150.

(5) محمّد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة (1925-1975)**، ص249.

(6) مصطفى جمال الدّين، **الإيقاع في الشّعر العربي من البيت إلى التّفعيلة**، مطبعة النّعمان، النّجف-العراق، ط1: 1970م، ص101.

الطّويل والمديد، وهو«**بحر راقص يتّصف بنغماته العالية، وبتغيّر حركي موجي ارتفاعًا وانخفاضًا**»[1]، بفعل تفعيلتيه (مستفعلن فاعلن)، فتحتوي الأولى على مطبّات إيقاعيّة، بينما تنساب الثّانية نغميًّا ارتفاعًا وهبوطًا، كما يعتبره "عبد القادر عبد الجليل" بحرًا يتميّز «**بالرقّة والعذوبة، وامتداد النّفس والقدرة على استيعاب الدّلالات، واحتضان المدلولات**»[2]، وقد وظّفه "محمّد ناصر" في قصائده الوطنيّة الحماسيّة والسياسيّة، وفي الإخوانيّات، والتّعبير عن الانتماء، لما يتخلّل هذه الأغراض من تغيّرات دلاليّة؛ شدّة ورقّة والاسترسال في التّعبير، بينما وظّفه "الغماري" في الوطنيّات، وقصائد الرّفض والعشق الصوفي، وفي ثنائيتي المدح والهجاء، مستغلاً إمكاناته الإيقاعيّة، ولحضور هذا البحر في قصيدة الشّاعرين دلالة؛ حيث يرى "محمّد ناصر" ارتباطه عند الشّعراء الجزائريّين بـــ«**الموضوعات الجليلة الّتي تتطلّب الموقف الجاد والنّظرة الصّارمة، كهذه الموضوعات ذات الطّابع التّأمّلي، واستخراج العبرة، مثل النّظر في الكون والحياة والنّاس، ومواقف استنهاض الهمم وتحفيزها إلى العمل الوطني أو القومي، وفي مواطن ذكر الموت كحفلات التّأبين، ومناسبات الرّثاء**»[3]، وهذه الخصائص والمحمولات الدّلاليّة نجدها في شعرهما، لذا فإنّ انزياحه الحضوري كان متوافقًا مع تجاربهما الشّعريّة.

وإذا انتقلنا إلى بحري الخفيف والرّجز، نجدهما حقّقا انزياحًا حضوريًّا لدى "محمّد ناصر"، بينما تراجعا عند "الغماري" بتسجيلهما انزياحًا غيابيًّا، ويتميّز بحر الخفيف بـــ«**الجزالة والرّشاقة**»[4]، كما أنّه يحوي غنائيّة بجمعه بين «**سمة الامتداد والمواصلة كما أنّ فيه بطئًا ظاهرًا**»[5]، لارتكازه على تفعيلتين متناقضتين، حيث يبدأ بتفعيلة متحرّكة منسابة (فاعلاتن)، ثمّ ينتقل إلى السّكون (مستفعلن) ليعود إلى الحركة مجدّدًا في (فاعلاتن)، فجمع بذلك بين الخفّة والرّزانة، وإذا ما علمنا أنّ "محمّد ناصر" وظّف هذا البحر في القصائد المرتبطة بمناسبات غالبًا، فنعتقد أنّ اختياره للخفيف كان عن وعي مسبق؛ فكأنّه يراه قالبًا جاهزًا يتمّ من خلاله نسج قصائده المناسباتيّة، فلا يصعب عليه النّظم حين اضطراره إليه، وبجمع هذا البحر بين الخفّة والرّزانة، كان الأنسب للتّعبير عن المشاعر الّتي ترد في كثير من الأحيان متكلّفة تفرضها المواقف، ولنغميّة هذا البحر كان مناسبًا للتّلقّي من جمهور الشّاعر المرتبط بهذه المناسبات، واستنادًا لكلّ ما أوردنا نفسّر انزياحه الغيابي في شعريّة "الغماري"، الّتي تبتعد عن المناسباتيّة ومحافلها، وما ورد منه لديه ارتبط غالبًا بمناسبة، مثل قصيدة (أنت الحضور)، و(المنتصرة)، و(براءة)[6].

---

[1] عبد الرّضا علي، **موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ**، ص121.

[2] عبد القادر عبد الجليل، **هندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشّعر العربي رؤية لسانيّة حديثة**، دار صفاء للنّشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 1998، ص163.

[3] محمّد ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة**، ص262.

[4] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص269.

[5] علي عبّاس علوان، **تطوّر الشّعر العربي الحديث في العراق (اتّجاهات الرّؤيا وجمالات النّسيج)**، منشورات وزارة الإعلام، العراق، سلسلة الكتب الحديثة، ط: 1975، ص236.

[6] مصطفى الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص57، **قصائد منتفضة**، ص81، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص7.

سجّل بحر الرّجز انزياحًا حضوريًّا لافتًا في شعر "محمّد ناصر"، وهو من البحور الصّافية، ويُعدّ أسهل البحور فهو مطيّة الشّعراء، لكنّ مكانته تغيّرت في الشّعر المعاصر فأعاد الشّعراء المعاصرون له مكانته بالنّظم وفقه، حيث تشير "سلمى خضراء الجيوسي" إلى ذلك بقولها «**ولعلّ اكتشاف إمكانيّات بحر الرّجز كان من أهمّ ما حدث للشّعر العربي في حركته التحرّريّة الجديدة، لقد تكشّف هذا البحر عن إمكانات نغميّة دلّت على استعداده الكبير للمطاوعة وبصورة خاصّة من خلال التّشكيلات الممكن استثمارها بالنّسبة لأضرب السّطر الشّعري**»[1]، فنظرًا لما يتيحه من حريّة التّصرّف في التّفعيلات ومرونته في ذلك، تقدّم لدى "محمّد ناصر" وتواتر في قصائده الحرّة ذات التّفعيلة الواحدة المتكرّرة مثل قصائد (إلى راعي البقر)، و(إلى قاتل الإمام)، و(في ساحة الأمير)، و(رسالة اعتذار)، و(خمس بطاقات إليها)[2]، فلحداثة تجربة الشّاعر في الشّعر الحرّ جعله يختار هذا البحر لما يقدّمه من مرونة في التّشكيل العروضي، بينما كان "الغماري" مستغنيًا عن هذا البحر في شعريّته لا يستحسنه؛ لما ارتبط به الرجز في الذّاكرة العربيّة العروضيّة من انحطاط قيمته، فاستعمله فقط في أراجيزه الثّلاث (قراءة في آية السّيف)، و(أرجوزة الأحزاب)، و(إلى القُمامة حتّى القيامة)[3]، فكان مجيء الرّجز في تشكيل هذه الأراجيز لذاته.

نلحظ تراجع نسب بحور الطّويل والرّمل والمتقارب والوافر لدى الشّاعرين، على الرّغم من مكانتها في الشّعريّة العربيّة والجزائريّة المعاصرة، وإذا نظرنا إلى تراتبيّة بحر الطّويل نجد رتبته عند "الغماري" قريبة من المتواتر في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، وهو بحر «**يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر والحماسة والمدح، كما يتّسع للتّشابيه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال، ولهذا كان نصيبه عند المتقدّمين والمتأخّرين أوفر من سائر البحور**»[4]، وقد ارتبط عند "الغماري" ببوحه الصّوفي الكثيف، بما أتاح له من تكثيف تشبيهي واستعاري، وفي بوحه الحزين، فيصف بواسطته أحواله المختلفة والمعقّدة، بينما ورد عند "محمّد ناصر" بداية في قصيدة رثائيّة موغلة في الحزن بعنوان (في رثاء الشّيخ "إبراهيم قرادي")[5]، وعلى الرّغم من تقليديّة الغرض إلاّ أنّها كانت ذات بوح صادق، فبواسطة بحر الطّويل سرد الشّاعر مآثر الشّيخ المرثي، كما وظّفه في قصائده الحزينة كما رأينا عند "الغماري"، وكأنّ طاقات هذا البحر الإيقاعيّة تفتح الآفاق لهما للبوح الصّادق.

أمّا الانزياح الغيابي لبحور (الوافر)، و(المتقارب) و(الرّمل) في قصائد الشّاعرين نفسّر ذلك بسببين، أوّلاً: هذه البحور من البحور الصّافية، وهي تستعمل بشكل واسع في الشّعر الحرّ، ورأينا سابقًا نظم الشّاعرين لقصائدهما وفق النّمط العمودي، لذلك تراجعت لديهما نسب هذه البحور، وآثرا البحور الممزوجة لملائمتها هذا

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، **بحر الرّجز في شعرنا المعاصر**، مجلة الآداب، ع4، 1959، ص13.

(2) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص263، 104، 113، 124، 131.

(3) مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص91، **براءة أرجوزة الأحزاب**، ص43، ص71.

(4) محمود فاخوري، **موسيقى الشّعر العربي**، منشورات جامعة حلب، حلب-سوريا، ط1: 1996، ص22.

(5) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص248.

النّمط، وثانيًا: نرى أنّ هذه البحور الصّافية تتكوّن من تفعيلة واحدة، تتكرّر بشكل رتيب وآلي، لذا فهي لا تتيح لهما حريّة التّشكيل العروضي بسبب أنّ تفعيلات (مفاعلتن)، و(فاعلاتن)، و(فعولن) تسمح بتغيير محدود بواسطة الزّحافات والعلل، بما يقيّد الدّيناميّة النظميّة لدى الشّاعرين، لذا لم تحقّق حضورها المفترض في شعريّتهما.

3ـ الأنساق العروضيّة للقصيدة لدى الشّاعرين:

وتستوقفنا ظاهرة أخرى في قصائد الشّاعرين، وتتمثّل في القصائد التامّة، والمجزوءة، والمشطور، وحتّى المنهوك، وكذا الجمع بين أكثر من نسق عروضي في القصيدة الواحدة، وهذا الجدول يبيّن نسب ذلك:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		ترتيب نسب تواتر النّسق في الشعريّة الجزائريّة المعاصرة[1]
النّسق	العدد	النّسبة المئويّة	العدد	النّسبة المئويّة	
التام	140	% 90,90 (+11)	85	%76,57 (-3)	% 79,81
المجزوء	13	% 8,44 (-12)	21	% 18,91 (-2)	% 20,18
المشطور	1	% 0,64	0	% 00	غير مذكورة
المنهوك	0	% 00	0	% 00	غير مذكورة
الجمع بينها	0	% 00	5	% 4,50	غير مذكورة

نرى "محمّد ناصر" أكثر التزامًا بالنّسق العروضي التّام، وأكثر تقييدًا لشعريّته به، ويُفسّر ذلك بنظمه وفق البحور التّامّة، لكونها تتوافق مع ما يرمي إليه من رزانة وحكمة ووعظ، وما تتميّز به من منطق وفلسفة، واختصّت القصائد المجزوءة لديه بأغراض: القلق في قصيدتي (بين أنياب القلق، أمام لافتة الحدود)، والحنين في قصيدتي (لحن من بلادي، ذكرى وحنين)، والغضب في قصيدتي (تبّت يداك أبا لهب، عرب الكلام)، وقصيدة هزليّة (هكذا فاز نصير)، وقصائد إنشاديّة (وطني، تاج الكرامة)[2]، وكانت ضمن بحر الكامل والوافر في الأغراض الرّصينة، والرّمل في غرضي الهزل والإنشاد، ونلحظ أنّه لم يستعمل البحور الّتي في أصلها مجزوءة مثل المديد، الهزج، المضارع، المقتضب، المجتث؛ بل استعمل البحور الصّافية الّتي ترد مجزوءة كذلك، وهو في ذلك لا ينزاح عن الشعريّة العربيّة ككل.

بينما نجد "الغماري" ينزاح عن الشعريّة الجزائريّة المعاصرة غيابيًّا برتبتين للنّسق التّام، وتقدّم نسب النّسق المجزوء، مقارنة بـــ"محمّد ناصر" على الرّغم من انزياحها الغيابي عنده، و"الغماري" في ذلك لا يبتعد عمّا هو شائع في الشعريّة الجزائريّة، والعربيّة الّتي تتّجه إلى مجزوءات البحور لخفّتها ورشاقتها، ولصلاحيّتها للإنشاد، فإذا ما علمنا أنّ "الغماري" ينظم الأناشيد، ولديه دواوين مختصّة بذلك، فلا عجب أن تحضر المجزوءات في شعره، ونعثر لديه على قصائد مزجت بين عدّة أنساق مثل قصيدة (وسل الأمير..) وردت مجزوءة ومنهوكة في بيتيها الأخيرين،

---

(1) حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، ص9.

(2) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص140، 180، 328، 405، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص55.

وفي قصيدة (هذي المصاحف .. يا إله) جمعت بين التّام والمجزوء والمنهوك والحرّ، وقصيدة (مناجيات) بين التّام والمجزوء، وقصيدة (رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر) تامّة ومنهوكة[1]، وتتّسم هذه القصائد بالطّول وتفاوت انفعالاتها الشّعوريّة، لذا طوّع "الغماري" أنساق البحور لتخدم فكرته وعاطفته، ونلحظ أن قصائده المجزوءة وردت ضمن بحور مختلفة، بداية بالكامل في (15 قصيدة)، وبحور المتقارب والوافر والرّمل والخفيف بمعدّل قصيدتين (02) لكلّ بحر، والبسيط بقصيدة واحدة (01)، وهو ما يكشف عن مقدرة فذّة لديه، وحريّته النّظميّة الّتي تنبع من انفعالاته المفرطة المعقدّة والمتداخلة الّتي تلجأ إلى التّنويع العروضي في مختلف البحور.

4_ التّغيّرات العروضيّة في تفعيلات الأوزان لدى الشّاعرين:

وإذا ما ذهبنا إلى دراسة مختلف التّغيّرات الّتي تعترض تفعيلات البحور، والمتمثّلة في الزّحافات والعلل، فإنّنا نجد اختلافًا بين الشّاعرين، والجدول الآتي يوضّح عدد تكرارات هذه التغيّرات في قصائد الشّاعرين:

أنواع التغيّرات الزّحاف المفرد	"محمّد ناصر"	البحور	"مصطفى الغماري"	البحور
الإضمار	61	الكامل	59	الكامل
الخبن	77	الخفيف، الرّمل، البسيط، الرجز	97	البسيط، الخفيف، الرمل، المجتث، المتدارك
الوقص	12	الكامل	17	الكامل
الطي	3	البسيط، الخفيف، الرجز	0	0
العصب	4	الوافر	3	الوافر
القبض	17	المتقارب، الوافر، الطويل،	18	الطويل، المتقارب، البسيط
الكفّ	6	الخفيف، الكامل، الطويل	19	البسيط، الرمل، المجتث، الكامل
الزّحاف المركّب	**"ناصر"**	**البحور**	**"الغماري"**	**البحور**
الخبل	2	الخفيف	1	الخفيف
الخزل	3	الكامل	7	الكامل
الشّكل	6	الخفيف	9	الرمل
علل الزّيادة	**"ناصر"**	**البحور**	**"الغماري"**	**البحور**
التّرفيل	11	الكامل	23	الكامل والمتدارك
التّذييل	25	الكامل، البسيط	24	الكامل البسيط الخفيف المتدارك
التّسبيغ	1	الخفيف	17	الخفيف، الرمل، المجتث
علل النّقص	**"ناصر"**	**البحور**	**"الغماري"**	**البحور**
الحذف	18	الرّمل، المتقارب	39	المتقارب، الطويل، الرمل، الكامل
القطع	29	الكامل، البسيط، الرجز	47	البسيط، الكامل، المتقارب
البتر	10	الكامل، الرمل، البسيط	35	المتقارب، الكامل، الرمل

[1] مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص69، 82، **بوح في موسم الأسرار**، ص87، **أغنيات الورد والنّار**، ص191.

القصر	15	المتقارب، الرّمل، الخفيف، الوافر	36	المتقارب، الرمل، الخفيف، الكامل، المجتث
القطف	2	الوافر	0	0
الحذذ	1	الكامل	16	الكامل
التّشعيث	12	الخفيف، الرّمل	15	الخفيف، الرمل، المجتث، المتدارك
العضب والقصم	2	الوافر	1	الوافر
التلم	0	0	1	المتقارب
مجموع التّغيّرات	317		484	

نلحظ ميل "محمّد ناصر" إلى المحافظة والالتزام بالتّفعيلات الصّحيحة للبحور الشّعريّة، بينما تُظهر قصائد "الغماري" ميلاً لكسر هذه التّفعيلات أو أنّ اللّغة هي الّتي فرضت عليه ذلك، كما أنّ التّغيّرات العروضيّة في تفعيلات قصائد "محمّد ناصر" من المتواتر في الشعريّة العربيّة منذ القدم، بينما نجد "الغماري"، علاوةً على تنوّع البحور الشعريّة الّتي مسّها التّغيّر، لديه الجرأة على التّصرّف في مختلف التّفعيلات.

وقصائد "محمّد ناصر" ذات النّمط الحرّ، والّتي وردت غالبًا وفق بحر الرّجز، وردت فيها كلّ زحافات وعلل تفعيلة (مستفعلن) بمختلف تغيّراتها، فكان نظمها في هذا البحر متوافقًا مع رغبته في البوح بأدقّ، ومختلف مكنوناته الّتي ظهرت من خلال هذه التّغيّرات، ووجدنا عند "الغماري" قصائد كاملة وفق بحري الرّمل والكامل وردت بمختلف زحافات وعلل تفعيلتي (فاعلاتن، ومتفاعلن)، في قصائده الصّوفيّة، فالّذي يستوجبه هذا الغرض من تراكيب إيقاعيّة استثنائيّة جعلت من الشّاعر يتصرّف في التّفعيلات بحسب ما يمليه عليه وجدانه.

لّما كان الانزياح الحضوري الكبير لبحر الكامل، فمن المتوقّع أن تتقدّم نسب الزّحافات والعلل الّتي تنال تفعيلته، فنجد قصائد الشّاعرين لا تخلو من الإضمار (متْفاعلن) والتّرفيل (متفاعلاتن)، و التّذييل (متفاعلان)، حتّى إنّه وجدت قصائد كاملة قائمة على زحاف الإضمار، وعلّة التّرفيل أو التّذييل، يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (رومانسيّة الزّمن الواقعي): (من الكامل)

دعني بربّك لا تثر قلبي المسافر في أكفّ الحور في دنيا الخيال [/0//0/0][0//0///][0//0/0][0//0/0][0//0/0][0//0/0][/0//0/0]

في هدأة الصّمت البديع سمت به أرجوحة سكرى يهدهده الجمال[1] [/0//0/0][0//0/0][0///0][0//0/0][0//0/0][0//0/0][0///0][/0//0/]

نلحظ مجيء القصيدة للبوح الخفيّ، فنشعر بحالة المونولوج الّتي يعيشها الشّاعر بمخاطبته إنسانًا لامرئيًّا، ونظرًا لحالة المواصلة والتّتابع لهذا البوح آثر إضمار (متفاعلن)، ليتيح للشّاعر الانتقال من السّكون إلى الحركة الشّعريّة النّغميّة لتعبّر عن أشجانه، كما أنّ التّذييل في آخر كل بيت يسمح للشّاعر بالاستفاضة، ومواصلة فكرته دون انقطاع نظرًا للطّابع الفلسفي للقصيدة ككلّ.

ويقول "الغماري" من قصيدة (لولا المحبّة): (من الكامل)

لولا المحبّة لم تلن مهج * وعلا الظّلام الرّوح والرّهج** [/0//0/0][0//0///][0///][0///0][0//0/0][0///]

[1] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص129.

دين المحبّة في دمي سرب * من ضوئه الأضواء تنبلج**[1] [/0/0//0][///0///][0//0/0/][///0///][0//0/0/][0//0/0/][///0]

نلحظ تفعيلة متفاعلن مضمرة في صدر وعجز الأبيات، وعلّة الحذذ (متفا///0) في عروض الأبيات وضربها إلى آخر القصيدة، هذا التّصاعد وشدّة الاحتكاك والتّفجير الّذي سمح به الزحاف والعلّة، نقل بحر الكامل من انسيابيّته ولينه ورقّته إلى حالة من الثّورة والانتفاضة، واكب ذلك المزاوجة بين الأصوات المجهورة الانفجاريّة (الجيم الظّاء الرّاء)، والأصوات المهموسة الرّقيقة (الحاء الهاء)، فنلحظ للتّغيّرات في التّفاعيل التّأثير البالغ في نقل البحر من كينونة دالّة إلى أخرى مختلفة، وحتّى مناقضة.

كما أنّ بحر البسيط والخفيف لا يرد لدى الشّاعرين إلاّ مخبونين ومنزاحين، ونظرًا لحضور البحرين في شعريّتهما جاءت نسبة زحاف الخبن مرتفعة لديهما، بالإضافة إلى علّة القطع في البسيط، والتّشعيث في الخفيف، فنجد كذلك قصائد كاملة قائمة على الخبن والقطع والتّشعيث في تفاعيلها، يقول "محمّد ناصر" من بحر البسيط من قصيدة (الآيات الشّيطانيّة): (من البسيط)

يا أمّة الوحي أهوال مآسينا * طمّت مواجعنا إذ غاب آسينا** [/0/0//0][/0//0/0][/0//0/0][/0//0/0] [/0/0][0///][0//0/0/][0//0/0/][0/0/]

قد غوّر الجرح في أعماق محنتنا * شعب يغازل حكّامًا فراعينا**[2] [/0/0//0][/0//0/0][/0//0/0][/0//0/0] [/0/0][0///][0//0/0/][0//0/0/][0/0/]

نلحظ مفردة (مواجعنا) في البيت الأوّل رافقها كسر لامتداد المدّ بخبن (فاعلن) لتصبح (فعلن)، كأنّ هذا الوجع مؤلم حدّ ذهاب الصّوت وعبثيّة الصّراخ معه، كما أنّ الحدّة والصّرامة في قطع (فاعلن) لتصبح (فَاعِلْ)، والّتي تقابلها مقاطع (سينا) و(عينا) بما يوحي باستمرار هذا الظّلم والقهر والاستبداد، وامتداده عبر المد اليائي الّذي ينتهي بصراخ والّذي يخرج بعد كتمه.

ويقول "الغماري" من قصيدة (قدر الحرف) من بحر الخفيف:

حينما تومض الجراح بأحلى * ما يُحال الشّفاه نهر غناء** [/0/0//0][/0//0/][/0//0/][/0/0//0][/0//0/][/0/0//]

يورق الموج بالأساطير من دنـــ * يا حداء منمنم بحداء** [/0/0//0][/0//0/][/0][/0/0//0][/0//0/][/0/0//]

وعيون أخالها من تماسيـــ * ح فيا للمدامع الزرقاءِ**[3] [///0/0][/0//0/][/0/0//0][/0/0//][/0//0][/0/0/]

نظرًا للخفّة الّتي يتّسم بها هذا البحر جعله مناسبًا للأغراض الغنائيّة فـــ«**إيقاعه فيه بطء وخفّة وأنّه بحر مزدوج اجتمعت فيه نبرة الرّجز التّرنّميّة (مستفعلن)، وبطء الرّمل ووقاره (فاعلاتن فاعلاتن)**»[4]، فنلحظ في هذه المقطوعة تلك الخفّة والرّشاقة الّتي تنساب بها الأبيات، وتفاوت المقاطع بين السّرعة والانطلاق، الّتي تمنحها لها تفعيلة (فاعلاتن)، ثمّ التوقّف والسّكون في تفعيلة (مستفعلن) المخبونة (متفْعلن)، ثمّ العودة إلى السّيرورة في تفعيلة (فاعلاتن) المخبونة (فعلاتن)، وتستمرّ هذه الديناميّة الإيقاعيّة إلى آخر القصيدة، بنسجها إيقاعًا طربيًّا بواسطة

---

(1) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص29.

(2) محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص230.

(3) مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص95.

(4) علي عبّاس علوان، **تطوّر الشّعر العربي الحديث في العراق (اتّجاهات الرّؤيا وجمالات النّسيج)**، ص494.

زحاف الخبن وعلّة التّشعيث.

وبحر الرّمل عند "محمّد ناصر" ترد تفعيلته غالبًا مخبونة (فعلاتن) ومقصورة (فاعلاتْ)، وذلك في قصائده الوعظيّة، والّتي تصلح للإنشاد، فالرّمل «**يمثّل الرقّة والعذوبة ويسهل فيه الغناء**»[1]، يقول من قصيدة (قم مع الفجر): (من الرّمل)

في سكون اللّيل، واللّيل بهيم * يتعالى صوت رحمانٍ رحيمْ** [/0//0/][0/0//0/][0/0//0/][0/0///][0/0///][0/0//0/][0/0//0/][00//0/]

داعب القلب، له صوت رخيم * دغدغ النّفس بأشواق النّعيمْ**[2] [/0//0/][0/0//0/][0/0//0/][0/0///][0/0///][0/0//0/][0/0//0/][00//0/]

نلحظ في البيتين التوازن بين التّفعيلات المخبونة والمقصورة، فأعطت لإيقاع الأبيات سرعة جعلتها صالحة للإنشاد، كما أعطى الزّحاف والقصر لوزن الرّمل اعتدالاً في حركيّته وحدّته، الّتي تتراوح بين الصّعود في المدّ والتّوقّف في السّكون، ونلحظ مجيء التّفعيلة مقصورة في عروض الأبيات وضربها، بما أعطى للقصيدة نغميّة خاصّة، ونوعًا من التّوازي النّغمي، ففي الشّطر الأوّل من الأبيات ترد مخبونة مقصورة بما يعطي لأحداث القصيدة تسارعًا، وفي الشّطر الثّاني ترد مقصورة فقط، فالسّكون هنا يحمل دلالة إيقاعيّة تأكيديّة.

أمّا بحر المتقارب عنده، فيناله غالبًا زحاف القبض، وعلّة الحذف، ومن ذلك قصيدة (تهنئة صديقي المسجدي)، يقول فيها:

أتتك السّعادة مشتاقة، إليك تجرّر أذيالها [//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][0//]

فأفرش لها قلبك المخمليّ، وسلّم لربّك آمالها[3] [//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][//0/0/][0//]

تعزف هذه الأبيات إيقاعها بتكرار تفعيلة المتقارب (فعولن) تبدأ بها صحيحة (فعولن)، لكنّ إيقاع الفرح جعل من تفعيلته يدخلها زحاف القبض (فعول)، وذلك في وسط الأبيات تناسب ذلك مع إيقاع الخفّة بحذف الخامس السّاكن جلبًا لمزيدٍ من الحركة، لتقفل الأبيات بعلّة الحذف (فعو)؛ أي حذف إيقاع السّبب (لُن) السّاكن والمُوحي بالصّدام والجمود، وهو ما لا يتناسب مع الموقف الاحتفالي للقصيدة.

أمّا عند "الغماري"، فلتواتر الطّويل عنده مقارنة بقصائد "محمّد ناصر"، فإنّنا نجد هذا البحر يُواكبه زحاف القبض (فعول ومفاعلن)، وعلّة الحذف (مفاعي) في كلّ قصائده المنسوجة وفق هذا البحر، ومن ذلك قصيدة (جدائل من خضراء) الّتي رافقها القبض والحذف في كلّ أبياتها، حيث يقول: (من الطّويل)

جدائل من خضراء يومض عطرها * كما أومضت للمدلجين بروق** [//0/][//0/0/0/][//0/][//0/0/][//0/][//0/0/0/][//0/][//0/0/]

حملت هواها في الضّمير وإنّني * لأسكر في نعمائها وأفيق** [//0/][//0/0/0/][//0/][//0/0/][//0/][//0/0/0/][//0/][//0/0/]

وآنست نارًا من يديها فأجهشت * قصائدُ تروي شجوها فتروقُ**[4] [//0/0/][//0/0/0/][//0/][//0/0/][//0/][//0/0/0/][//0/][//0/0/]

---

[1] كامل محمّد عويضة، **ابن رشيق القيرواني الشّاعر البليغ**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (د.ت.ط)، ص62.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص122.

[3] نفسه، ص11.

[4] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص19.

يتوافق بحر الطّويل مع الموضوعات المليئة بالتّشبيهات والمجازات نظرًا لطول مقاطعه، وتفعيلاته المكوّنة من (فعولن مفاعيلن) مكرّرة، فهو لا يرد مجزوءً، لذا كان البحر المفضّل لشعر الاتّجاه الإسلامي منذ بدايته[1]، فالغماري لم ينزح عن هذا المسلك في شعريّته، وورد في الأبيات ضمن الغرض الصوفي بنمط قصصي سردي، لكنّ الشّاعر لجأ إلى قبض (فعولن ومفاعيلن) لتصبح (فعول، مفاعلن) بغية تسريع عجلة السرد، ولكي لا يشعر القارئ بالملل والإطالة، أمّا في آخر كلّ بيت، فإنّ التّفعيلة ترد محذوفة، والّتي يقابلها قافية (روق، فيق، روق)، صنعت إيقاعًا بديعًا وجرسًا موسيقيًّا ممتعًا خفّف من ثقل مقاطع الطّويل.

كما أنّ بحر الوافر لدى الغماري يرد غالبًا معصوب التّفعيلة، الّتي تنتقل من (مفاعلتن) إلى (مفاعلْتن)؛ أي تسكين الخامس المتحرّك، وهو زحاف يختصّ بهذا البحر فقط دون غيره، ونعثر لديه على قصيدة لا يخلو بيت من أبياتها من زحاف العصب، وهي قصيدة (نجوى العشق والنّار):

أسافر .. ليس لي زاد سوى عينيك .. يا سفري [//0///0][//0/0/0/][//0/0/0/][//0///0]

ففي عينيك أشواقي .. تغنّي للهوى العطر [//0/0/0/][//0/0/0/][//0/0/0/][//0///0]

وللجمر الّذي سجنوه في "الوادي" وللوتر [//0/0/0/][//0///0/][//0/0/0/][//0///0]

وللصّبح الّذي دفنوه خلف اللّيل .. يا قدري[2] [//0/0/0/][//0///0/][//0/0/0/][//0///0]

نلحظ المقطوعة منظومة وفق مجزوء الوافر، فاستعمل الشّاعر فقط تفعيلتين، لطول مقاطعه وتفعيلته (مفاعلتن) المكوّنة من 7 أصوات منها 5 متحرّكة و2 ساكنة، بما جعلها تصلح للبوح الصّادر عن نفس متعبة، وهو ما نراه في هذه المقطوعة، ونلحظ أنّ التّفعيلة ترد معصوبة وسط السّطر الشّعري وفي بدايته، بينما لا ترد كذلك في آخره لتفسح للشّاعر إخراج زفراته، ونلحظ أنّ موقع التّفعيلة المعصوبة يتغيّر موقعها في كلّ بيت لترافق حدّة السّرد الشّعري، فهي تقابل (وللجمر)، و(في الوادي)، و(خلف اللّيل)، فالوقف المفاجئ في وسط التّفعيلة بتسكين اللاّم تعكس توتّر الذّات الشّاعرة وتأزّمها.

ثانيًا: تجلّيات القافية في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

يستمدّ الشّعر ماهيّته الأجناسيّة من الإيقاع بعناصره الأشهر المتمثّلة في الوزن والقافية، هذه الأخير عرّفها القدامى والمحدثين على اختلاف بينهم، فهي عند "الخليل بن أحمد" «**ما بين آخر حرف من البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الّذي قبل السّاكن**»[3]، وهي عند "الأخفش": «**آخر كلمة في البيت**»[4]، ويراها "ثعلب"[5]

---

[1] يُنظر: نهى محمّد الدّليمي، **الحياة والموت في شعر صدر الإسلام**، دار الخليج للنشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 2019، ص274.

[2] مصطفى الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص151.

[3] سعيد بن مسعدة الأخفش، **كتاب القوافي**، تح: أحمد راتب النفّاخ، دار القلم، بيروت-لبنان، ط1: 1974، ص8.

[4] نفسه، ص5.

[5] ينظر: يوسف بن أبي بكر السكّاكي، **مفتاح العلوم**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2000، ص688.

الحرف الّذي تُبنى عليه القصيدة أي حرف الرّوي، وهي تعريفات إجرائيّة وظيفيّة ذات نظرة ماديّة حسيّة، على الرّغم من أنّ تعريف "ثعلب" أقرب لتعريفها المعاصر.

أمّا عند الغرب فقد عرّفها "فيكتور جيرمونسكي" "Viktor Zhirmunsk" تعريفًا، شكّل -كما يرى "لوتمان"- أساسًا ارتكزت عليه كلّ التّعريفات اللاّحقة لها[1]، حيث يقول: «**يتحدّد مفهوم القافية في كونها كلّ تكرار صوتي يمتلك وظيفة تنظيميّة في التّكوين الوزني للشّعر**»[2]، وهو تعريف شامل لا يحدّد بدقّة موقع القافية كما نجد في تعريفه الآخر: «**تكرار صوتي ويقع غالبًا في نهاية المجموعات الإيقاعيّة المتناظرة، وقد يقع في أوّل أو وسط السطر الشعري**»[3]، والتّعريف العربي الحديث لا يبتعد عن هذا التّعريف؛ حيث يقول "إبراهيم أنيس" بأنّ القافية هي «**عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكوّن جزءً هامًّا من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن**»[4]، وعلى الرّغم من هذه التّعريفات إلاّ أنّ القافية تظلّ «**ظاهرة شديدة التّعقيد**»[5]، لتفاوت مكوّناتها ومدى الالتزام بها عند الشّعراء.

وعلى الرّغم من تحرّر الشّعر العربي المعاصر النّسبي من الأوزان، إلاّ أنّه لم يتمكّن من التّحرّر من القافية على الرّغم من تجديده وتنويعه فيها، والشّعر العربي القديم كان شديد الارتباط بها حيث يقول "المعرّي": «**إذا جاء الرّوي فضح الغوي، ولو قيل إنّ القافية سمّيت قافية لأنّها تقفو الجاهل بها؛ أي تعيبه، لكان ذلك مذهبًا من القول**»[6]، فهي فيه عنصر جوهري لا سبيل للاستغناء عنه، وعلى الرّغم من محاولات التّجديد قديمًا، إلاّ أنّه لم يستطع الفكاك من أسرها، وفي العصر الحديث انفتح الشّاعر العربي على الآداب العالميّة، ومن بينها الأدب الإنجليزي وشعره المرسل، الّذي لا يلتزم بالقافية، وسعى إلى محاكاته، حيث ظلّت القافية عبئًا ثقيلاً عليه تقيّد فورته الشّعريّة الأولى، وتقولب تجربته وتقزّمها في مفردات لغويّة محدّدة، تقول "نازك" عن القافية: «**تُضفي على القصيدة لونًا رتيبًا يملّه السّامع، فضلاً عمّا يثيره في نفسه من شعور بتكلّف الشّاعر، وتصيّده للقافية.. والمؤكّد أنّ القافية الموحّدة قد خنقت أحاسيسًا كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها**»[7]، غير أنّ التّنويع

---

(1) A pris: Yury lotman, **analysis of the poetic text**, P56.

(2) Yury lotman, **analysis of the poetic text**, P56. transmiting about: *victor Zhirmunsky*, ***Rifma*: ee istoriya i teoriya**, Prague-Czech Republic, 1923, p9.

(3) viktor zhirmunsky, **Introduction to Rhyme: Its "History and Theory"**, translate by: John Hoffmann, Chicago Review, Vol 57, No 3/4, (WINTER 2013), p121-122.

(4) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص244.

(5) رينيه ويليك وأوستن وارن، **نظريّة الأدب**، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط3: 1992، ص216. وينظر:
René wellek and austin warren, **theory of literature**, harcourt brace and company inc, new York-u.s.a, 3rd printed: 1949, p161.

(6) أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعرّي، **رسالة الصّاهل والشّاحج**، تح: عائشة عبد الرّحمن، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2: 1984، ص156.

(7) نازك الملائكة، **الدّيوان**، مج2، دار العودة، بيروت-لبنان، ط: 1997، ص18.

التقفوي الجديد، لا يمكن له أن يقوم بدور شعريّ فاعل، إن لم يواكب ذلك تجربة شعريّة جديدة خلاّقة وصادقة في التّعبير، مستعينة بعناصر إيقاعيّة داخليّة مستمدّة من جماليّة اللّغة الشعريّة، وصدق الانفعالات المعبّرة عنها.

وحضور القافية في الشّعر الحرّ أكثر وجوبًا على الرّغم من التّجديد فيها، لأنّ الشّعر العمودي يُستدلّ على الإيقاع فيه بنظام الشّطرين الوزني، بينما في الشّعر الحرّ، فإنّ تفاوت عدد التّفعيلات في كلّ سطر شعري يصعّب من عمليّة التقاط الإيقاع فيه، لذا فإنّ «**مجيء القافية في آخر كلّ شطر، سواء أكانت موحّدة أم منوّعة يتكرّر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشّعر الحرّ شعريّة أعلى، ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له**»[1]، إلاّ أنّ الإفراط في العناية بالقافية، وتتبّعها والالتزام الشّديد بها في القصيدة، حتّى لو كانت حرّة السّطر الشّعري والتّفعيلة «**يُفْقِدُ الشّاعر ربط المعاني ببعضها البعض ربطًا منطقيًّا، ومعنى هذا أنّه يفقده التفكيرَ**»[2]، لذا عليها أن تتخمّر وتتفاعل في داخل الشّاعر، لتستجيب لحاجات تجربته الشّعوريّة والانفعاليّة، وتتماهى مع أفكاره وعواطفه، فتبدو في القصيدة بعفويّتها وفاعليّتها الدّلاليّة والإيقاعيّة، وفي سبيل هذه الغاية يتمّ اللّجوء –كما يرى هيغل– إلى«**التّجانس الصّوتي للقافية**»[3]، وهي آليّة تركّز على القافية بما تمنحه من انسجام وتوازن صوتي، باستثمار طاقات الأصوات لإنتاج موسيقى خاصّة، فتصبح القافية بهذا الحضور الموسيقي الفاعل من «**أكثر الوسائل وضوحًا للتّأكيد على نبض الشّعور والمعنى أيضًا**»[4]، بما يؤكّد أهميّة التّوظيف الشّعري الصّادق للقافية، لا على تصيّدها وفرضها على الفكرة والمعنى، قبل نضجهما في داخل الشّاعر، ومن هنا تولد شعريّتها وجماليّتها في القصيدة.

ويرتبط توظيفها الجمالي أساسًا بحرف الرّوي، وكذا بتفاوت طولها وقصرها الزّمني، والقافية بمكوّناتها ووفق هذا الطّرح الجمالي، تتعلّق بعمليّة التّخييل والتّصوير البادئين من خلال المعنى، فالقافية –كما يرى "كوهن"– «**تُحَدَّدُ في علاقتها بالمدلول، وسواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة، فهي في جميع الأحوال علاقة داخليّة، ومُكَوِّنة لهذا المُقَوِّم، ويجب أن تُدرس القافية داخل هذه العَلاقَة**»[5]، فالقافية كلّما اقتربت واندمجت ضمن هذه العمليّة يكتسب حضورها جدّة وتنأى عن التّقليديّة، وحينما ترتقي وظيفة القافية إلى هذا المستوى قد تصبح عاملاً في تجديد اللّغة الشّعريّة؛ وذلك بانتخاب المفردات وفق مراتبها في الهرم الدّلالي، بما يخدم الفكرة والخيال والشّعور الّذي تتخلّق منه القصيدة، وعليه فإنّ جماليّتها تأتي من عدم التّركيز عليها بشكل مستقلّ، وإنّما بعدّها أحد وجوه الخلق الإبداعي المتفاعل مع عناصر إيقاعيّة أخرى.

---

(1) نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، مكتبة النّهضة، بغداد–العراق، ط3: 1967، ص164.

(2) جان ماري جويو، **مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة**، ص172.

(3) W.f.hegel, **la poétique**, tome second, veuve Joubert libraire editeur, 1855, p443.

(4) محمّد صابر عبيد، **عضويّة الأداة الشّعريّة**، ص142. وينظر:

Kenneth yasuda, **the Japanese haiku: its essential nature and history**, tuttle publishing, Tokyo-japan, 2nd printed, 1974, p90.

(5) جان كوهن، **بنية اللّغة الشّعريّة**، ص32. وينظر:

Jean Cohen, **structure du langage poétique**, Flammarion éditeur, paris-France, 1966, P32.

وعليه نتساءل: كيف بدت القوافي في قصيدة الشّاعرين؟ وكيف كان انزياحها الحضوري والغيابي مقارنة بالشعريّة الجزائريّة المعاصرة؟ هل اختلف نمط القوافي بين الشّعرين العمودي والحرّ لدى الشّاعرين؟ هل كان الانزياح الحضوري لنمط تقفويّ معيّن دلالة تتعالق بموضوع القصيدة وانفعالاتها؟

نشير بداية إلى أنّ القافية تنهض بوظيفتين؛[1] سبق وأن أشرنا إليهما، وهما الوظيفة الإيقاعيّة النّغميّة، والوظيفة الدّلاليّة في ارتباطها بمعنى البيت وغرض القصيدة ككلّ، وسنتناول القافية من ناحية: إطلاقها وتقييدها، ووحدتها وتعدّدها، وأشكالها في الشّعر العمودي والحرّ، وعناصرها.

1_ القافية المطلقة والمقيّدة:

يُقصد بالإطلاق والتّقييد في القافية حركة حرف الرّوي، فإذا كان ساكنًا وسم القافية بالتّقييد أمّا إذا كان متحرّكًا فإنّ القافية تصبح مطلقة، وهذا الجدول يظهر نسب القوافي من ناحية إطلاقها وتقييدها عند الشّاعرين، ومقارنتها بنسبها في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		ترتيب نسب تواتر النّسق في الشعريّة الجزائريّة المعاصرة[2]
النّسق	العدد	النّسبة المئويّة	العدد	النّسبة المئويّة	
القافية المطلقة	116	% 68,23 (-19)	104	%82,53 (-5)	% 87,18
القافية المقيّدة	54	% 31,76 (+19)	22	% 17,46 (+5)	% 12,82

يُظهر الإحصاء أنّ القوافي في قصائد الشّاعرين قد اختلفت عن نظيرتها في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، وكذا الشعريّة العربيّة، حيث وجد "إبراهيم أنيس" «**نحو 90 % من الشّعر العربي قديمه وحديثه وقعت فيه القافية المطلقة، لأنّها أوضح في السّمع وأشدّ أسرًا للأذن، لأنّ الرّوي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ مدًّا**»[3]، وتراجع نسبتها لديهما هو انزياح عن الشّعريّتين الجزائريّة المعاصرة والعربيّة ككلّ، وإذا كان المدّ في الشّعر يوحي بالانطلاق والطّرب، فإنّ القصيدة لديهما تنزع إلى الابتعاد عن ذلك بسبب اشتغالها الموضوعاتي على قضايا الأمّة، ومشاكلها وترجمة آلامهما في نغميّة مغلقة غير منطلقة، وترد القافية المطلقة عند "محمّد ناصر" في قصائده ذات الطّابع المناسباتي، كما في قصيدة (وصيّة شهيد في ذكرى عيد النّصر): (من البسيط)

آذار ذكراك بالأشواق تُرتقبُ * فأنت عيدٌ تمنّت يومه العربُ (هُلْعَرَبُو)**

أشرقْت بالمجد من أوراس فابتسمت * لك الورودُ وحيّا التّين والعنبُ[4] (وَلْعِنَبُو)**

نلحظ استعماله للقافية المطلقة في التّعبير عن هذه الحماسة، الّتي تبدو مفتعلة يُحاصرها الإطار المناسباتي

---

[1] يُنظر: حسن ناظم، **مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثّقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1: 1994، ص121، 412.

[2] حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، ص132.

[3] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص281.

[4] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص55.

بألفاظ رنّانة وعبارات مبتذلة.

أو تلك المعبّرة عن الفرح والانتصار الحقيقيّين، كما في قصيدة (إلى براعم القرآن): (من البسيط)

إن يبسم الرّوض بالأزهار في جذل * فبرعم الدّين يحيي النّفس بالأملِ (بِلْأَمَلِي)**

هم الحياة، فما راقت لذي ذهب * دون البنين، ولا طابت لذي "فللِ"[1] (ذِيفِلَلِي)**

فعلى الرّغم من الطّابع المناسباتي للقصيدة، إلاّ أنّها تعبّر عن فرح واعتزاز حقيقيين في ذات الشّاعر لحدث تخرّج حفظة القرآن، وعلى الرّغم من تقليديّة الألفاظ إلاّ أنّها لا تحوي مبالغة أو حماسة مفتعلة، فهي تعبير صادق عن فرحه واطمئنانه لبقاء الخير في هذه الأمّة.

وفي عديد من القصائد عبّرت عن أحواله الرّوحانيّة في مناجاته الإلهيّة كما في قصيدة (خاشعًا أدعوكا): (الكامل)

ربّاه إنّي خاشعًا أدعوكا * وبفيض دمعي ذلّة أرجوكا (جُوكَا)**

أنا إن عصيتك والذّنوب كثيرة * فبفضل حلمك، كم غدوتُ مليكا (لِيكَا)[2]**

أمّا عند "الغماري" فتأتي في قصائده الغنائيّة، الّتي تثير حماس المتلقّي كما في قصيدة (المنتصرة): (الخفيف)

لُعن الصّامدونا والسّامدونا * أيّها الحابطون فالحاطبونا (بُونَا)**

أيّها القاتلون أسطورة المجـــ * د ضلالاً لشدَّ ما تأفكونا (كُونَا)[3]**

تشيع في المقطوعة غنائيّة وجوًّا حماسيًّا بفعل المفردات المستندة على القافية المطلقة الموصولة مدًّا في آخرها، فتنتقل مشاعر وانفعالات الشّاعر إلى القارئ بسهولة.

وإذا أتينا إلى القافية المقيّدة نجد خلافًا للمتوقّع في إيقاعيّة "محمّد ناصر"؛ فشعره الموسوم بالتّقليديّة سيضعنا في إطار الحكم عليه بالغنائيّة، والّتي تتّخذ القافية المطلقة الممدودة أحد مظاهرها، لكنّنا نجد تقدّم نسبة القافية المقيّدة في شعريّته، والّتي يقلّ الحماس ويخفت الصّوت ممّا يعرّضها «**للغموض والإبهام**»[4]، لكنّه ولكونها ترد ضمن النّسق العمودي المنتظم لديهما، فإنّها تنسج لحنًا رتيبًا، وقد ارتبطت عند "محمّد ناصر" غالبًا بمشاعر الغضب والحزن الشّديد كما في قصيدة (انفراط عقد): (من الكامل)

لكن غدًا نمضي إلى المجهول، لا ندري المصيرَ، وأين يجمعنا المقرْ (نَلْمَقَرْ)

ولقد تُشتّتُ شملنا ريحُ الحياة ببحرها (الزخّار)[5] في دنيا البشرْ (يَلْبَشَرْ)[6]

تقطر الأبيات حزنًا ولوعةً لفراق الشّاعر صحبته ورفقته، وهي مشاعر صادقة لا يمكن اصطناعها، وتبدو

---

[1] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص30.

[2] نفسه، ص109.

[3] مصطفى الغماري، **قصائد منتفضة**، ص81.

[4] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، ص284.

[5] وردت في الدّيوان الزّخّار وهي صيغة مبالغة من الفعل (زخر).

[6] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص80.

بوضوح في القافية المقيّدة الموحية بمشاعر التّفجّع والضّيق.

وعند "الغماري" تقلّ نسبتها عمّا ورد في شعر "محمّد ناصر" -على خلاف المتوقّع- وترتبط في نماذج بشعره السّاخر، وغالبًا بشعره الصّوفي لارتباط هذه القافية -كما أشرنا- سابقًا بالإبهام والغموض، كما في قصيدة (لا تسقني...): (من مجزوء الكامل)

لا تسقني ماء الملام فإنّني أغرى بمائكْ!(مَائِكْ)

إن رحت تنكر مقليّ فإنّني مجنون حائكْ! (حَائِكْ)[1]

يكتنف الأبيات الغموض المواكب غالبًا للشّعر الصّوفي عند "الغماري"، فيتّخذ من رموز التّصوّف كالخمرة والملام والحبّ الّذي أشار له بحرفي (الحاء والباء) هياكل لقصيدته الصّوفيّة، تنتهي بقوافي مقيّدة تترجم حالة القلق والانفصال الّتي تتوارى خلف هذه الرّموز.

2_ القافية الموحّدة والمتعدّدة:

الوحدة والتّعدّد في القافية يكمن في كون القصيدة ترد بقافية واحدة من بدايتها إلى نهايتها، وتُسمّى قصيدةٌ موحّدةُ القافية، أمّا إذا تعدّدت قوافي القصيدة فتُسمّى قصيدة متعدّدة القافية، وضمن القوافي المتعدّدة نجد نوعين؛ قوافي متعدّدة بشكل منتظم، وتتمثّل في أنواع مختلفة كالمزدوجة والدّوبيت والمربّعة والمثلّثة والمخمّسة .. إلخ بحسب عدد الأشطر في كلّ مقطع، والقوافي المتعدّدة بشكل غير منتظم نجدها في الشّعر الحرّ والمنثور.

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		ترتيب نسب تواتر النّسق في الشعريّة الجزائريّة المعاصرة[2]
النّسق	العدد	النّسبة المئويّة	العدد	النّسبة المئويّة	
القافية الموحّدة	146	% 85,88 (+6)	96	% 76,19 (-3)	% 79,47
القافية المتعدّدة	24	% 14,11 (-6)	30	% 23,80 (+3)	% 20,52

ينزاح النّمط التّقفوي البسيط (الموحّد) حضوريًّا في إيقاعيّة "محمّد ناصر"، بما يفسّر استناد شعريّته إلى الموروث التّقفوي العربي التّقليدي، وهو الّذي ينتج رتابةً وتكلّفًا في قوافيه لتقيّدها بنمط واحد من بداية القصيدة إلى آخرها، وربّما نفسّر هذا التّفاوت بين الشّاعرين بكون قصائد "محمّد ناصر" تبتعد عن الإطالة، فقصائده قصيرة مقارنة بمطوّلات "الغماري"، لذا كان اعتمادها على التّقفية الموحّدة لا يشكّل عائقًا لدى الشّاعر، لكنّ ذلك لا يحميها من التّكلّف والرّتابة، ومن الأمثلة الكثيرة قصيدة (صرخة فدائي)، الّتي على الرّغم من بعدها عن المناسباتيّة، إلاّ أنّ قافيتها الموحّدة خلقت رتابة تشعر القارئ بتكلّف الشّاعر في صوغها، حيث يقول: (الطّويل)

أنا من سجون الظّلم ثُرتُ، و لم يزل معصمي حرٌّ السّلاسل والقيودْ

أنا لن أعانق غير نور الشّمس كالنّسر الطّليق، أقبّل الأفق المديدْ

---

[1] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص87.

[2] حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، ص135.

أنا صاعد كالشّمس، أكشفُ كلّ أوكار الخيانة ثمّ أتركها حصيدْ

مثل القضا ننقضُّ في ثكناتهم، ولو احتموا بالكهرباء أو الحديدْ

لا لا مفرّ ولو يغيرُ "الأعور السّفّاح" بالفانتومُ والويل المبيدْ

تنشقّ عنّا الأرض في "زيوريخ" نسحقهم وفي "برلين" نتركهم حصيدْ[1]

ففي البيت الأوّل كان بإمكان الشّاعر الاكتفاء بمفردة (السّلاسل) لكنّ ضرورة القافية جعلته يضيف (والقيودْ) فهذه الأخيرة تشكّل فائضًا لفظيًّا في البيت، وفي البيت الثّاني نجد صفة (المديد) المسندة لـــ(الأفق) تشكّل زيادة لا داعي لها سوى استقامة تقفية البيت العمودي، وكذا تكرار عبارة (أتركها نتركهم حصيد) المكرّرة في البيت الثّالث والأخير الّذي جعل من القصيدة فجّة، وكذا لفظتي (الحديد، المبيد) كلّها زيادات لا يستوجبها المعنى والتّجربة الشّعريّة بقدر ما هي ملء للفراغ التّقفوي الموحّد كما أنّ كلمات القوافي كلّها أسماء وصفات فلم يقع التّجديد فيها لكسر رتابتها.

أمّا عند "الغماري" فنجد انزياح هذا النّمط غيابيًّا، وفي النّماذج الّتي حضر فيها كان توظيفه إبداعيًّا يستوجبه المعنى الشّعري، لا الضّرورة التّقفويّة للعمود العربي، وعلى الرّغم من ما وجدنا في شعر "الغماري" من تكرار فجّ في لغته الشّعريّة، إلاّ أنّه أظهر براعة في التّقفية، ومن ذلك قصيدة (حنانيكِ..) يقول فيها: (من الطّويل)

أراعَكِ يا بنت الصّباح غُروبُ * وجُنّت بأيدي الحادثات خطوبُ**

وسحّتْ على وادي الأراك سحائبٌ * جهامٌ .. بغير آلالِ ليسَ تصوبُ!!**

رأيت الدّجى يغتالُ خطوَك ساهمًا * وحولكِ شوكٌ غادرٌ .. ونيوبُ!**

أحدّثُ عنك الغاديات عشيّةً * وأرويكِ للأسحارِ وهي غيوبُ!**

وأحملُ همّي فيك يورقُ سرُّه * بوادي الغضا رمزًا عراهُ شحوبُ!**

ولولا الهوى ما كنتُ أُجْهشُ بالهوى * فتخضّلُ بيدٌ .. أو يميد كثيبُ!**[2]

على الرّغم من اشتراك كلمات القوافي في الاسميّة -بخلاف (تصوبُ)- واستنادها على الرّدف إلاّ أنّ كلّ كلمة جاءت منسجمة مع دلالات البيت والقصيدة ككلّ، فـــ(خطوبُ) تنسج بواسطة الفعل (جُنّت) علاقة دلاليّة عميقة مع (الحادثات)، على الرّغم من علاقة التّرادف بينهما، وعبارة (ليس تصوب) منسجمة مع عبارة (سحائب جهام) ومع (الآلال: السّراب) الّذي لا يُدرك، و(نُيوب) متوازية مع الفعل (يغتال)، والقافية (غيوبُ) قامت بوظيفة مفارقة بالإضافة إلى وظيفتها الإيقاعيّة، وفي البيت الخامس لا يمكن الاستغناء عن (شحوبُ)، وفي البيت الأخير تتوازى جملة (يميد كثيبُ) مع جملة (تخضلُّ بيدٌ)، فأنتجت نغمًا موازيًا في البيت، فنلحظ أنّ القوافي في هذه المقطوعة قامت إضافة إلى وظيفتها الإيقاعيّة التّقفويّة، بوظائف دلاليّة وجماليّة خفّف من رتابتها وجمودها.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص99-100.

[2] مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص23-24.

وإذا انتقلنا إلى القوافي المتعدّدة نلحظ حضورها الثّريّ عند "الغماري" بفنيّة ماثلة، ويعود ذلك إلى نزعته التّجديديّة مقارنة بـــ"محمّد ناصر"، كما أنّه اتّجه إليها في مطوّلاته، فقصائده تمتاز بالطّول، ونميّز في القصائد ذات القوافي المتعدّدة نمطين؛ القوافي المنتظمة، والقوافي غير المنتظمة، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		ترتيب نسب تواتر النّسق في الشعريّة الجزائريّة المعاصرة[1]
النّسق	العدد	النّسبة المئويّة	العدد	النّسبة المئويّة	
القافية المنتظمة	14	% 58,33 (+1)	14	%46,66 (-11)	% 57,21
القافية غير المنتظمة	10	% 41,66 (-1)	16	%53,33 (+11)	% 42,78

من خلال الجدول نجد قوافي "محمّد ناصر" المتعدّدة لا تنزاح نسب انتظامها وعدمه عن الشّائع في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، فنسبة القوافي غير المنتظمة تعتبر مرتفعة، يوحي برغبة الشّاعر في الخروج عن النمط المألوف للشّعريّة العربيّة، لكنّها عند "الغماري" تنزاح حضوريًّا بشكل لافت، تقدّمت بـــ(11 رتبة)، فكأنّ "الغماري" أراد أن يرسم مسارًا تقفويًّا متميّزًا لقصيدته، وذلك بالخروج عن النّمط المنتظم للقوافي، فالتّنويع المضطرب في القوافي يوحي بحالة القلق والاضطراب في تجربته الشّعريّة، ويُظهر ترجمة الشّاعر الصّادقة لها بعدم محاولة تطويعها والتّعنّت في قولبتها، كما أنّ طول قصائده وسرديّتها المسترسلة أدّى إلى تنوّع القوافي، لتتيح له حريّة التّعبير دون أن يتقيّد بقافية واحدة تُلزمه بمفردات ومعاني محدّدة.

وضمن النّمط التّقفوي المتعدّد المنتظم، نجد "محمّد ناصر" في قوافيه أكثر تنوّعًا من "الغماري"، فنجد توزّعها بين الرّباعي، والخماسي، والسّداسي، والسّباعي، والمثمّن، والمتسّع.

فنجد عنده ما يُسمّى بنظام (المسمّطات)، وهي «**قصائد تتألّف من أدوار، وكلّ دور يتركّب من أربعة شطور أو أكثر، وتتّفق شطور كلّ دور في قافية واحدة ما عدا الشّطر الأخير، فإنّه يستقلّ بقافية مغايرة، وفي الوقت نفسه يتّحد فيها مع الشّطور الأخيرة في الأدوار المختلفة**»[2]، فنظم وفقه ثلاث (3) قصائد من ذلك قصيدة (وطني): (من المتقارب)

عجبت لحسنك يا وطني ** وحِرتُ لأمرك يا سكني يشيخ النّاس من المحن ** وأنت الشّاب مدى الزّمن وقاك الله هوى الفتن	جبالك رأس مختال ** وماؤك عذب سلسال ونخلك سمح مِفضال ** وزرعك حسن ونوال فداؤك نفسي يا وطني	مآذن هدي مرفوعة ** مصانع خير مصنوعة مدارس علم مشروعة ** وأرض سمحا مزروعة فصن بشبابك ما تبني[3]

تبدو القصيدة كمقاطع إنشاديّة تتنوّع فيها القوافي؛ ففي المقطع الأوّل نجد القافية المتراكبة (يا سكني، دالزّمن، والفتن[/0///0]) الّتي تعطي للشّاعر نفسًا طويلا للبدء في سرده لمآثر هذا الوطن، ثمّ تطالعنا في المقطع الثّاني القافية المتواترة (تانُ، دانُ، طاني[/0/0]) الّتي واكبت التّسارع الإيقاعي للسّرد الشّعري، بما تتيحه من مدّ وصعود

---

(1) حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، ص136.

(2) شوقي ضيف، **العصر العبّاسي الأوّل**، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط8، (د.ت.ط)، ص198.

(3) محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص405-406.

وهبوط صوتي في وصف جمال هذا الوطن، الّذي يستمرّ في المقطع الثّالث بالقافية المتواترة، ومنه نرى أنّ التنويع القافوي واكب تنويعًا في التّعبير الدّلالي الشّعري، فكلّ قافية تعكس وتيرة إيقاعيّة خاصّة تبعًا لدلالات المقاطع، فتنويع القوافي هنا لا يؤدّي إلى الخروج عن الوحدة الموضوعيّة للنصّ، لكنّه يستعرض مشاهد شعريّة يجمعها موضوع الوطن.

كما نجد لديه المخمّسات الّتي يعرّفها "ابن رشيق": «**هو أن يُؤتى بخمسة أقسمة (أشطر) على قافية ثمّ بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها**»[1]، يقول من قصيدة (من قال إنّك غائب؟): (من مجزوء الكامل)

من قال إنّك غائبُ *** من قال بدرك غاربُ في كلّ قلب فرحةٌ *** خضراءُ عنك تخاطبُ تُنبي بأنّك آيبُ	أبتاهُ قد طال الفراقْ *** ومذاقهُ مرٌّ زُعاقْ والذّكريات لها عناقْ *** ولنا لمجلسك اشتياقْ شوق الفوارس للعتاقْ	أبتاهُ أنت القائدُ *** وبنو (الحياةِ) أساودُ ما غبت صوتُك خالدُ *** رفعته عنك معاهدُ والبرُّ بعدك شاهدُ[2]

تطالعنا في المقطع الأوّل قافية المتواتر، والتّواتر في اللّغة هو التّتابع أي «**تتابع الأشياء وبينها فجوات وفترات**»[3]، أي أنّ هناك حركة في هذا التّواتر تنبع من تناوب الحركة والسّكون، لذا نجد فيه ديناميّة من خلال نفي ما يُعتقد أنّها ثوابت راسخة (الغروب والغياب)، ومن خلال الأفعال (تخاطب، تنبي)، أمّا في المقطع الثّاني نجد القافية المترادفة المرتبطة بالقوافي المقيّدة، الّتي تشكّل قيدًا يخنق الشّاعر، وهو ما يتلاءم مع دلالة المقطع المتمثّلة في حزن وألم الشّاعر على فقدان الشّيخ "عدّون"، تؤازرها مفردات (فراق، زعاق، اشتياق، عتاق)، وتنتقل القافية في المقطع الثّالث إلى الصّورة المتداركة، الّتي توحي بالتّسارع بعد بطء المقطع الثّاني، هذه القافية توائم حالة الانتقال من الماضي إلى الحاضر الواقعي في محاولة لاستجلاب مآثر وصفات الشّيخ، ونقلها من صورتها القيميّة الثّابتة الجامدة إلى صورة ديناميّة قابلة للتّجسّد في واقع الشّاعر ومتلقّيه، بمخاطبة الشّيخ (أنت القائد، بنو (الحياة) أساود [أي تلاميذ مدرسة الحياة الّذين درّسهم]، ما غبت، رفعته معاهد)، ومنه نستنتج أنّ القوافي ليست مجرّد حُلى تطريزيّة أو هياكل يملؤها الشّاعر بما يريد؛ وإنّما هي حالة شعوريّة تتطلّبها تجربته الشّعريّة.

أمّا "الغماري" فاقتصرت صور قوافيه المنتظمة -غالبًا- على المزدوج الّذي نظم وفقه أراجيزه، وكذا الدّوبيت والرّباعي، فمطوّلة (قراءة في آية السّيف) نظمها وفق النّمط المزدوج «**تصريع أبيات القصيدة جميعًا، فقافية الشّطر الأوّل هي نفس قافية الشّطر الثّاني، وأميز ما يكون ذلك في الأراجيز**»[4]، يقول فيها: (من الرّجز)

ذكرى نبيّ الله في القلوبِ * لا في الضّجيج الفارغ المكذوب**

---

[1] الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، ج1، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط5: 1981، ص180.

[2] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص437.

[3] محمّد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، مج5، دار صادر، بيروت-لبنان، (د.ت.ط)، ص275.

[4] إميل بديع يعقوب، **موسوعة علوم اللّغة العربيّة**، ج6، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2006، ص114.

ذكرى نبيّ الله في التّمثّل * بخلْقه الكريم .. والتّبتّل**[1]

هذه المطوّلة أرجوزة فاقت مئة (100) بيت نظمها وفق بحر الرّجز باعتماد النّمط المزدوج، وهو ما يتلاءم مع هذا الشّكل الشّعري (الأراجيز)، فنلحظ مجيء البيت الأوّل بقافية المتواتر والبيت الثّاني بقافية المتدارك، فالتّنويع في القوافي يفرضه هذا الفنّ الشّعري القائم على الإطالة والاسترسال.

أمّا الرّباعي فالأمثلة عليه في شعره كثيرة، لولعه بالتّنويع في النظام التّقفوي لقصائده، بغية التّحرّر من قيود القافية الموحّدة، ومن ذلك قصيدة (رسم بريشة الحنين) الّتي وردت فيها المتواترة والمتراكبة، يقول فيها: (الوافر)

أتيت إليك منسحقًا بآمالي وأشواقي	**أخضراء الهوى العذري، ما عرب وما عجم ؟**
بباقية من الأحلام مزهرة بأحداقي	**وما (قوميّة) في عمقها يتسكّع العدم**
بأغلى ما تضمّ الرّوح، يا إشراق إشراقي	**سواك مسافة يمتدّ في أيّامها السّأم**
فداك، برعشة الأشواق في أعماق أعماقي	**وتكبر .. يكبر الطّاعون والأفيون والعُقُمُ**[2]

نلحظ في المقطع الأوّل لّما كان البوح صارخًا، فإنّه استعان بالقافية المتواترة المردوفة والموصولة، بما يتيحه المد من امتداد صوتي يساعد على البوح الصّوفي للشّاعر العاشق، ثمّ ينتقل في المقطع الثّاني إلى القافية المتراكبة الّتي يصاحبها التّأنّي، الذي يبدو في المقطع على شكل تساؤلات واستفهام إجاباتها مؤلمة لذاته الرّقيقة المُحمّلة بهموم أمّتها المتفرّقة والمتناحرة، ونلحظ أنّ "الغماري" لا يتدرّج في الانتقال من قافية إلى أخرى، فالاختلاف بين قافية المتواتر والمتراكب واضح، ويُحدث نوعًا من الخلخلة الإيقاعيّة للمتلقّي؛ إلاّ أنّه يمكن تفسير ذلك باضطراب الحالة الشّعوريّة لديه، وهو صادق في التّعبير عنها دون قولبة.

3ـ صور القافية:

تتنوّع صور القافية في الشّعرين العمودي والحرّ، فنجد في الشّعر العمودي القافية: **المتواترة** (فِعْلُنْ: /0/0)، **والمترادفة** (فاعْ: /00)، **المتداركة** (فاعلن: /0//0)، **والمتراكبة** (مسْتعلن: /0///0)، **والمتكاوسة** (مسْتعلتن: /0////0)، وهي ذاتها ترد في الشّعر الحرّ، لكنّها تختلف في طريقة انتظامها في الأسطر الشّعريّة المكوّنة للشّعر الحرّ، وهي تنتظم على الصّور الآتية: **المستمرّة «اتّساق قوافي آخر كلّ سطر من القصيدة»**[3]، أي تكرار نفس القافية في عدّة أسطر شعريّة تتجاوز السّطرين على شكل (أ أ أ)، **والمتتابعة (المسطّحة) «وهي الّتي تخضع لقاعدة التّتابع فتنتظم على شكل أزواج متتابعة»**[4]، أي قافيتان مختلفتان تتكرّران على مدى سطرين لكلّ قافية على شكل (أ أ ب ب)،

---

(1) مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص93.

(2) مصطفى الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص33، 35.

(3) Charles le goffic & édouard thieulin, **nouveau traité de versification française**, mosson et g^ie editeurs, paris-France, 3^eme édition: 1897, P77.

(4) Ibid, P78.

والمتقاطعة «وهي أن تتقاطع قافيتان مختلفتان»[1]، أي تناوب قافيتين مختلفتين على الأسطر الشّعريّة، وهي تشبه تقسيم البيت العمودي من الشّعر المزدوج إلى أشطر، وترد على الشّكل (أ ب أ ب)، **والمتعانقة «وهي أن تتموضع قافيتان متشابهتان بين قافيتين متشابهتين تخالفهما»**[2]، أي أن تنتظم قافيتان مختلفتان في أربعة أسطر شعريّة بشكل متعانق بهذا الشّكل (أ ب ب أ)، **والمضاعفة «قافية واحدة بعينها تتكرّر أكثر من مرّتين»**[3]، وهي تكرار وحدة معجميّة (مقطع) بعينها في آخر كل مقطع شعري، **والمقطعيّة**[4] أي تقفية أواخر المقاطع الشعريّة، فالمقطع هنا يقابله البيت في الشّعر العمودي.

ـ القافية في الشّعر العمودي:

وقد وردت كلّ صور القافية في قصيدة الشّاعرين باستثناء القافية المتكاوسة، والجدول الآتي يوضّح ذلك[5]:

صور القافية في الشّعر العمودي	محمّد ناصر		مصطفى الغماري	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
القافية المتواترة	85	% 38,11	88	% 43,78
القافية المترادفة	30	% 13,45	25	% 12,43
القافية المتداركة	47	% 21,07	29	% 14,42
القافية المتراكبة	25	% 11,21	16	% 7,96
القافية المتكاوسة	0	% 0	0	% 0

يُظهر الجدول الانزياح الحضوري للقافية المتواترة في قصيدة الشّاعرين، تليها القافية المتداركة ثم المترادفة وبعدها المتراكبة، مع انعدامٍ للقافية المتكاوسة، وهي نسب تقارب نسبها في الشّعر العربي، ما عدا القافية المترادفة، حيث يقول "محمّد بن يحي" عن قوافي المتواتر والمتدارك والمتراكب: **«إنّ هذه الأنواع الثّلاثة هي الأكثر دورانًا في قوافي الشّعر العربي، أمّا (المتكاوس) و(المترادف)، فهما نابتان عن علل»**[6] لذا يقلاّن في الشّعر العربي، وهو كذلك كذلك رأي "حازم القرطاجني" الّذي يقول: **«أمّا القوافي الّتي هي حوافر الشّعر؛ أي عليها جريانه واطّراده وهي مواقفه، فقد كان أغلبها من المتواتر والمتدارك، وأقلّها من المتراكب، ولم يأت منها شيء من المترادف أو**

---

(1) Charles le goffic & édouard thieulin, **nouveau traité de versification française**, p78.

(2) Ibid, P79.

(3) Idem.

(4) ينظر: صالح خليل أبو أصبع، **الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة (بين عامي 1948-1975م) دراسة نقديّة**، دار البركة للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط: 2009، ص303.

(5) لم نقف على نسبها في الشّعريّة العربيّة أو الجزائريّة المعاصرة.

(6) محمّد بن يحي، **قوافي الشعر العربي من التّقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصّوتيّة**، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة-الجزائر، ع5، جوان 2009، ص357.

المتكاوس»[1]، لذا نلاحظ الانزياح الحضوري للقافية المترادفة لديهما، مقارنة بالمتداركة الّتي تتراجع نسبتها عندهما.

ويعود الحضور المكثّف للقافية المتواترة لديهما، لما تتميّز به من خفّة وانسيابيّة وسهولة، وهي غايات ينشدها الشّاعران، لكون الفكرة تشغلهما أكثر من الشّكل، ونجدها عند "محمّد ناصر" متعدّدة الأغراض، مع أنّ قصائده المناسباتيّة نظمها بالقافية المتواترة، وهو يدلّ على كونها قالبًا سَهْلاً ومُريحًا يسكب فيه الشّاعر أغراضه، كما تحضر في القصائد الزّهديّة الرّوحانيّة، والقصائد الوعظيّة التّقريريّة المباشرة، وكذا الإنشاديّة، وهي أغراض ترتبط بالفكرة والموضوع، كما أنّ هذه القافية تشيع حركيّة إيقاعيّة راقصة، بما يجعلها تؤدّي وظيفة طربيّة تشبع أذن السّامع، وتجعله مُقبلاً على معاني القصيدة.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (قافلة "مفدي زكريّاء"): (من الخفيف)

أفرشوا القلب موطئًا لشبابٍ * وَطِئَ الشّوك واستلذّ المخاطرْ /واحملوهم على الرّؤوس منارًا *** يقبس الصّاعدون منهم منائرْ / فوج (كشّافة الحياةِ) و"مفدي" *** علمٌ للوفا يهزُّ المشاعرْ**[2]

تجتمع في الأبيات الغرض المناسباتي، والطّابع الإنشادي، يظهر ذلك في اللّغة الشّعريّة، الّتي يبدو عليها الافتعال، والفخامة، والجزالة، والمبالغة، وهي من سمات التّقليد، لذا تأتي القافية المتواترة في أواخر الأبيات مواكبة للخفّة الرّاقصة في الأبيات، من إبداءٍ للفرح والسّرور بفوج الكشّافة.

ويقول من قصيدة (ربّ طهّر من الرّياء ضميري): (من الخفيف)

ربّ طهّر من الرّياء ضميري * وأنر بالوفاء درب مسيري / خالصًا أبتغيك في كلّ أمري *** أمرِ دنياي أو بشأن مصيري / إنّ نفسي مطيّةٌ للغَرُورِ *** نقّنيها، ونجّني من غُروري**[3]

تبدو المقطوعة واضحة ضمن غرض الزّهد والمناجاة الإلهيّة البسيطة، نظرًا لبساطة لغتها المباشرة، فلولا الوزن لاعتقد القارئ أنّها من قبيل النّثر المسجوع، لذا لم يكن هناك داعيًا للقوافي المعقّدة، كالمتراكبة والمتداركة، فالمعاني بسيطة وواضحة، لذا كانت القافية المتواترة هي الأنسب لها.

وعند "الغماري" تزيد نسبة القوافي المتواترة، مقارنة بنسبتها عند "محمّد ناصر"، وهو عكس المتوقّع، ليسرها ولعناية "الغماري" الفنيّة الجماليّة بشعره، ونجدها لديه في مختلف الأغراض والموضوعات، من الأناشيد والأراجيز إلى الشّعر الصّوفي، إلى الوطنيّات، إلى الشّعر الثّوري الحماسي، إلى الشّعر الرّافض، لذا فهي لديه لا تكتسب أيّة خصوصيّة.

يقول من قصيدة (يا قدس): (من البسيط)

ضاعت فلسطين .. قلناها وقلناها * ويشهد الله أنّا قد أضعناها**

---

[1] عمر إدريس عبد المطّلب، **حازم القرطاجنّي حياته ومنهجه البلاغي**، دار الجنادريّة، عمّان-الأردن، ط: 2008، ص59.

[2] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص201.

[3] محمّد ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص113.

ظلّ التّآمر يطوينا ونحسبه * وجها من السّلم ما ننفكّ نهواها**

تظلّ تعلكنا أيّامها رهقًا * وندمن آلاه .. نفنى في حميّاها**

نقول يا نيل، يرتدّ الصّدى صدأ * مُرًّا .. ويا قدس تنعانا مراياها**

أيّامنا في لهاة العصر لاهثة * وليس إلاّ ظلام الكفر يغشاها**

وأرضنا للألى باعوا ملامحها * واستبطنوا الكفر أضدادا وأشباها**[1]

تبدأ القصيدة بصراخ الشّاعر المتفجّع على ضياع القدس، مستعينًا بالتّكرار (قلناها وقلناها، ضاعت أضعناها) ليبدو تعبيرها بسيطًا، فكانت القافية المتواترة، لكنّ الأبيات المتوالية تأخذ في العمق بالاستعارة التّجسيديّة للتّآمر والسّلم والأيّام، لتبيان عظم مصيبة المسلمين في فقدان القدس، فجاءت القافية المتواترة للمدّ الصّارخ بواسطة الرّدف والوصل، ويستمرّ في الإيقاع الصّارخ المؤلم إلى آخر المقطوعة، بما جعل هذه القافية هي الأنسب لسرعتها وامتدادها، وفي تناوب الحركة والسّكون فيها.

ويقول من قصيدة (أصون الهوى): (من الطّويل)

أصون الهوى من أن يُحيط به الطّينُ * وأهتف باسمِ السّين أن عربدتْ شينُ!!**

أصون الهوى رمزًا على سفر الهوى * وملءُ يدي وردٌ يشِفُّ ونَسْرينُ!**

أصون الهوى من عالَمٍ متخثّرٍ * حُميّاهُ .. هِجّيراهُ مهلٌ وغِسلينُ!**[2]

تنأى هذه المقطوعة عن العالم الواقعي المادّي لتسافر في عوالم الهوى العذري، فرمز بالطّين للعالم المتعفّن بالوحل، ثمّ وظّف رموز صوفيّة موغلة في الغموض، حيث يرمز بالسّين للنّقاء والطهارة، وهو في التّصوّف أسرار العالم الأربعة[3]، ويرمز بالشّين للفسوق والدّناءة، وهو في التّصوّف رمز للجنّ والبهائم[4]، ثمّ يتغنّى بأسراره الصّوفيّة في عالمه الوردي مُبتعدًا عن عالمه الواقعي المليء بالفساد والمادّيات، والبعيد عن الرّوحانيّات، وعلى الرّغم من هذا التّعقيد الدّلالي إلاّ أنّ القافية جاءت متواترة، ربّما لانشغاله ببوحه الصّوفي، ولكون هذه القافية صالحة لكلّ غرض، وقد يكون ورودها لمجيء أوّل بيت بها، فكان أن استمرّ بها إلى آخر القصيدة لإيثاره النّمط العمودي؛ هذا الاتّجاه الّذي تبنّاه الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري المعاصر في محاولة لإثبات هويّته العربيّة الإسلاميّة، على الرّغم من محاولات "الغماري" الخروج عن ذلك.

وتليها القافية المتداركة لديهما، ونجدها عند "محمّد ناصر" تكاد تختصّ بالحزن والألم، فجلّ القصائد ذات القافية المتداركة عبّرت عن الألم والشّوق والمعاناة سواء الشّخصيّة أو العامّة، ويظهر ذلك جليّا في قصيدة (هذا المَلَكُ الّذي يعذّبني): (من الكامل)

---

[1] مصطفى الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص17-18.

[2] مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص39.

[3] أشرنا إلى ذلك في الفصل الأوّل، ص69، 70.

[4] محي الدّين بن عربي، **الفتوحات المكيّة**، ج1، ص110.

ويجيء صوتك من بعيد في مطا * ويهِ البراءةُ مثلَ نفسك صافيه**
«آلو، أبي»، «لبّيك يا كبدي» وتُو * قظ في الحنايا ما يفجّرُ ذاتيه**
«آلو..» وأُوغل صامتًا لا شيء ثـــ * ـــمَّة غير خفقة قلبيَ المتتاليه**
وأُميت في الأحشاء آهة مشفق * خوفًا عليك، فلا يسوؤك ما بيه**
وألوذ بالصّبر الجميل مواسيا * نفسي، وما صبري بقدْر عذابيه**
ويخونني صوتي الأجشُّ ودمعة * حرَّى تسلَّلُ من لظى أحشائيه**[1]

تقطر الأبيات لوعة وحزنًا صادقًا لا مكان للافتعال أو المبالغة فيه؛ بل هو بوح خالص لحزن الشّاعر على فراق فلذة كبده، لذا جاءت بقافية المتدارك لأنّ هذه القافية (/0//0) تمتاز بوجود 3 متحرّكات، والسّاكنين هنا عبارة عن مدّ فكما يقول "عبد الله العشّي": «**الوقوف على ساكن واحد، قاصر على الاستجابة لكثافة الطّاقة الشعوريّة الّتي تعتمل في ذاته، وبالتّالي فإنّ الوقوف على ساكنين -أحدهما حرف مدّ- يمنح فرصة التّعبير عن عمق الحزن**»[2]، كما أنّ مجيء الرّوي بحرف الياء عمّق من دلالة هذا الحزن، ونلحظ انتشار المدود بكثرة، وخاصّة المدّ بالألف في هذه المقطوعة، بما يدلّ على أنّها تعبيرٌ عن حزن خالص، وعن حالة شعوريّة متأزّمة، وموغلة في اللّوعة، ترسّخت أكثر بوجود قافية المتدارك.

لكن نسبتها عند "الغماري" تتراجع إلى قرابة النصف، فيبدو عدم ولعه بهذه القافية بخلاف القافية المتواترة، وهي عنده تختصّ بالشّعر الصّوفي المشوب بحزن، كما في قصيدة (الجرح البلسم): (من الطّويل)

أنا شجر الأحزان تشرب من دمي * ظلالي. ويُغري الحزنُ فضْلَ تبسُّمي!**
وأصطحب الرّمضاء أهلُ جمرها * ومن جمرها وردُ الرُّؤى والتّوسُّمِ**
وكلّ شكاةٍ في هواي حديقةٌ * وصوبُ تباريحي أهازيجُ موسمِ**
إليك حملت الحُبَّ نارًا وغُربةً * ومن غربتي آفاقُ فجرٍ مُنمنمِ!**[3]

يعظُم الحزن في نفس الشّاعر حتّى إنّه تحوّل إلى مصدر إغراء يفسد عليه فرحه القليل، ويسافر في عوالم الجهاد النّفسي حتّى تتحوّل النّار والألم إلى رمز الاستبشار والفرح، فالحبّ الصّوفي عند "الغماري" هو مزيج من نار المعاناة ومشاعر الغربة، فالتّصوّف لديه ليس ترفًا أو بذخًا، وإنّما هو حاجة ملحّة لأجل الاستمرار، ونوع من أنواع الجهاد؛ كلّ هذه المعاني واكبتها القافية المتداركة (/0//0، فاعلن) بخصائصها الصّوتيّة الّتي يغلب عليها الحركة مع المد في آخرها، والّذي يتردّد في حنايا الأبيات ليتيح للشّاعر إخراج زفراته ومكنوناته.

نأتي إلى القافية المترادفة والمرتبطة أساسًا بالقافية المقيّدة، نجدها تحقّق انزياحًا حضوريًّا عند الشّاعرين بنسب

---

[1] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص286.

[2] السّعيد لراوي، **أثر الحزن في البنية الموسيقيّة الشّعريّة عند "بدر شاكر السيّاب"**، مجلّة البحوث والدّراسات، جامعة الوادي، ع5، جويلية 2007، ص251. نقلا عن: عبد الله العشّي، **الحسّ المأساوي في شعر "صلاح عبد الصّبور"**، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1984.

[3] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص65.

متقاربة، وتأتي عند "محمّد ناصر" في قصائده ذات النّبرة الغاضبة والرّافضة، وفي القصائد الوعظيّة ذات الأسلوب التّوجيهي الآمر، والّتي تميل إلى الإنشاد لأنّ سمة الانغلاق والتّقييد في هذه القافية تنطوي عن حدّة تناسب هذه الموضوعات والأغراض.

يقول من قصيدة (عرب الكلام): (من مجزوء الكامل)

أوّاه يا عرب الكلام، أمصرُ تثأر أم شآمْ / ناديت فارتدّ الصّدى، وشكوتُ فانزعج النّظامْ /

مليونُ ألفٍ إخوتي، لكنّ أكثرهم نِيامْ[1]

تتفجّر الأبيات غضبًا ظاهرًا يبدأ ذلك من العنوان السّاخر، ثمّ الصّيغة السّاخرة الغاضبة من العرب الخانعين، واصفًا الضّيق الّذي يحاصره من حالة الرّكود الشّعبي والاستبداد السّلطوي، هذا الرّفض استعان على ترجمته بأسلوب الاستفهام، والمفارقة الضّديّة، فالحدّة الّتي تميّز القصيدة تُختتم بقافية مترادفة (/00، فاعْ) تترجم حالة الغضب والرّفض والضّيق الّتي يعيشها الشّاعر متألّمًا لحال أمّته الجريحة.

ويقول من قصيدة (لُذ بالقويّ..): (من الكامل)

لُذْ بالقويّ لدى المصائب والعللْ * واضرعْ إليه بكلّ قلْبِكَ وابتهلْ**

ودع العباد تتيه في إعجابها * العُجْبُ يسْبِقُها إلى دَرَكِ الزّلَلْ**

ودع الرّشاوى، والوسائطَ إنّها * تُلْقيكَ في درْب الوساوس والحيلْ**[2]

بُنيتْ الأبيات على أساس التّناظر، فهي تُستهلُّ بأفعال الأمر المنتهية بالسّكون، والّذي يعكس ضيقًا في ذات الشّاعر، ظهر على شكل أفعال أمر، وتُختتم بقافية مترادفة مقيّدة (/00)، فهو وعظ نابع من نفس ناصحة لمتلقّي شعرها، تتألّم لضعف إيمانه وابتعاده عن خالقه، وما الحدّة والغضب سوى دليل على صدقها، والّذي يظهر في القوافي المترادفة المقيّدة المناسبة لها.

وهي عند "الغماري" لا تختصّ بغرض محدّد، كما أنّها ترد غالبًا في قصائده المتعدّدة القوافي، يقول من قصيدة (سلم .. ولكن!): (من الرّمل)

أيُّ سلمٍ؟ وعفّة القدس تهوي كما الجليدْ / في ظلامين من رؤى مرّة .. ومدى بليدْ /

نحن جئناك بالوعود .. وكم زهب الوعيدْ / نملأ الدّرب بالحدود، ونغفو بلا حدودْ[3]

يتساءل الشّاعر في نبرة غاضبة عن السّلم الّذي ثمنه تدنيس بيت المقدس، ثمّ يصف كلام ووعود المسلمين بتحرير فلسطين بمفارقات ساخرة تارةً، وبمفارقات ضدّيّة تارةً أخرى، يختمها بقوافي مترادفة مقيّدة، تُظهر غضب الشّاعر لخذلان المسلمين إخوانهم، وتسليم فلسطين إلى الأعداء اليهود.

---

(1) محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص180.

(2) محمّد ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص127.

(3) مصطفى الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص23.

ـ القافية في الشّعر الحرّ:

وردت القوافي في الشّعر الحرّ لدى الشّاعرين بأغلب صورها وأشكالها، إلاّ أنّ نسبها تختلف بينهما، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

صور القافية في الشّعر الحرّ	محمّد ناصر		مصطفى الغماري	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
القافية المستمرّة	11	% 4,93	13	% 6,46
القافية المتتابعة (المسطّحة)	6	% 2,69	5	% 2,48
القافية المتقاطعة	8	% 3,58	12	% 5,97
القافية المتعانقة	10	% 4,48	8	% 3,98
القافية المضاعفة	1	% 0,44	3	% 1,49
القافية المقطعيّة	0	% 0	2	% 0.99

من خلال الجدول، نجد أعلى نسبة هي للقوافي المستمرّة لسهولة النّظم وفقها، لاعتمادها قافية واحدة تتكرّر، ويعود ذلك لانشغالهما بالفكرة على حساب الشّكل، وتليها القافية المتقاطعة والقافية المتعانقة بنسب متقاربة، لما تُضفيانه من تناوب صوتي، وجماليّة ونغميّة آسرة على الإيقاع الشّعري، ثمّ القافية المتتابعة الّتي تتراجع نسبتها نظرًا لثقلها الإيقاعي، والقافية المضاعفة الّتي ابتعد الشّاعران عنها، لكونها تنبئ بقصور الشّاعر عن توليد قوافٍ جديدة، والنّظم النّاجح وفقها يحتاج لتركيز شديد على الشّكل، وهو ما ينأى عنه شعر هذا الاتّجاه، وفي الأخير القافية المقطعيّة الّتي تكاد تنعدم لديهما.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (في ساحة الأمير): (من مجزوء الرّجز)

في ساحة الأميرْ ... / ترتمي مناضدُ الحاناتِ في ارتخاءْ / لتنثر العُزَّابَ للفراغِ، والضّياعِ، والشّقاءْ / صدورهم مليئةٌ، كؤوسهمْ جوفاءْ / عيونهم غريبةٌ، تتوهُ في صحيفة صمّاءْ / تحدّث السّطورْ ... / عن وحدة مريرة خرساءْ[1]

جاءت المقطوعة بالقافية المترادفة في كلّ الأسطر، بصورتين من القوافي، الأولى تمّ البدء بها (مِيرْ) والختم بها (طورْ)، أمّا الثّانية (ـــاءْ) فجاءت في الوسط على شكل قافية مستمرّة، لأنّ الشّاعر هنا مسترسل في وصفه السّردي، فلم يُرد التّشويش على القارئ بتغيير القافية، فهو بصدد سرد حكاية شعريّة تستوجب الانتباه الكامل لمتلقّيه، لأنّ تغيير القافية في منتصف الحكاية، سيصاحبه تغيير في الفكرة أو الشّعور، وهو ما لم يحدث ضمن هذه المقطوعة.

[1] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص113.

ويقول من قصيدة (خمس بطاقات إليها): (من الرّجز)

1	2	3
أميرتي يا ستّ الحسن والجمالْ وددتُ أن أكونَ في هواكِ شاطِرِكْ وأن أكون في رضاكِ يا أميرتي مثالْ وددتُ أن أهْديكِ كلّ شيء باهركْ	ولو آتيك بالتفّاحة السّحريّة ... من جزيرة الخيالْ أن تصبح النّجومُ في يدي جواهركْ وأمتطي لأمركِ الرّياحْ ... وأخرُق الجبالْ	لكنّني فشلتُ يا أميرتي ... فلم أصل مقاصركْ و لم أصرْ –على هواي فيك– شاعركْ فلم يعد هواك يُبتغى بالشّعر والخيالْ وأنت في العشرين لم يعدْ رضاكِ في سذاجة الأطفالْ[1]

في هذه المقطوعة نجد تنويع الشّاعر للقوافي في قصيدته ذات النّظم الحرّ بما يلائم تجربته الاستثنائيّة، فكان البدء بالقافية المتقاطعة (أ ب أ ب) [مالْ، شاطركْ، ثالْ، باهركْ] وتشكيلها الأساسي من قافيتي المتواتر والمتدارك، ثمّ القافية المتعانقة (أ ب ب أ) الّتي بدأت بقافية المتواتر (يالْ) وانتهت بنفس القافية (بالْ)، ثمّ القافية المسطّحة المتتابعة (أ أ ب ب) [قاصركْ، شاعركْ، يالْ، فالْ]، ونلحظ أنّ التّنويع التّقفوي واكب حاجة الشّكل الجديد للشّعر إلى التّغيير، أمّا من ناحية الدّلالة فنلحظ أنّه لم تكن هناك حاجة ملحّة إليه، لكون الشّاعر لم ينتقل بين حالات شعريّة متباينة، فهو لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال التّجريب لديه.

ويقول "الغماري" من قصيدة (لن ينام الحقّ): (من مجزوء الرّمل)

1	2	3
دمنا عبر خُطانا قصّةُ الجيل العجابْ هي إن جُنَّ السّؤالُ المرُّ يا أمّ الجوابْ	كانت النّجوى صلاةً في مسافات الجزائرْ سكبتها أحرف القدْرِ مدًى حرًّا وثائرْ وتغنّينَا ..	ومن أفراحنا الخُضْرِ انتشينَا .. وعلى أهدابنا الهيمِ إلى اللُّقيا سعينَا لا تسلْ كيف سعينَا ؟![2]

تطالعنا في هذه المقطوعة نوعين من القوافي؛ القافية المسطّحة (المتتابعة) (أ أ ب ب) بقافية المترادف لـــ (أ أ) [جابْ، وابْ]، وقافية المتواترْ لـــ (ب ب) [زائرْ، ثائرْ] عبّرت عن الاضطراب والانتقال من الضّيق إلى الفرج عبر الكفاح، ثمّ ينتقل إلى القوافي المستمرّة بقافية المتواتر الّتي ارتبطت هنا بالتّعبير عن الخفّة والفرح (تغنّينا، انتشينا، سعينَا، سعينَا)، ويمكن اعتبار السّطرين الأخيرين كنوع من القافية المضاعفة بتكرار الوحدة المعجميّة ذاتها.

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص131–132.

[2] مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص25.

ويقول من قصيدة (ألمُّ هواك): (من مجزوء الوافر)

المقطع الأوّل	المقطع الثّاني	المقطع الثّالث
ألمُّ هواكِ ..	يدٌ حمراءُ من زبدٍ !	أيا زمن السّلام المُرِّ ..
يا قدر المسافة	وتمتدُّ ..	فينا يُقتل الإنسانُ !
يا شرايين الغد الآتي .. (1)	إلى غايٍ تُلاينها	منّا يُسلب الإيمانُ
ألمُّ هواكِ	وتشتدُّ !	يا زمن الثّراء وباسمه جاعت ملايينُ ! (4)
وأصنع من دمي ..	نسايرها إلى غايٍ (3)	أ إنسانُ ..
من فيض آياتي .. (2)	يطول الجزر والمدُّ !	وفي أضلاعه ينقضُّ تنّينُ !![1]
مواويلا يطير بها جناحان	شبيه الطّحلب الطّينيِّ	
	ما يأتي به البعدُ !	

تقوم القصيدة على القافية المضاعفة بتكرار وحدة (ألمُّ هواك)، بالإضافة إلى أنّ هذه الأخيرة تدخل في تكوين القافية المتعانقة في المقطع الأوّل، فنعثر على قافيتين متعانقتين، الأولى تبدأ بالسّطر الأوّل وتنتهي بالسّطر الرّابع (أ ب ب أ)، والثّانية تبدأ بالسّطر الثّالث وتنتهي بالسّطر السّادس، فنلحظ تداخل القافيتين ضمن المقطع بما يوحي باضطراب التّجربة الشّعريّة لدى الشّاعر، فهو في محاولة الانتقال من حاضره الكئيب إلى مستقبل مشرق ينوّع القوافي، وتدافع المشاعر في وجدانه انعكس على تداخل القوافي بما ولّد إيقاعيّة خاصّة تتوائم مع تجربته، والّتي عبّر عنها بواسطة القافية المتواترة الّتي تتشابه مع رحلة هروب الشّاعر.

أمّا في المقطع الثّاني فتطالعنا القافية المتقاطعة والقائمة على التّناوب بين قافيتين أحدها تتكرّر والأخرى تتغيّر من سطر إلى آخر، ونلحظ أنّ الانتقال إلى هذه القافية تَنَاسَبَ وحالة الصّراع في المقطع في التّراوح بين الشدّ والجذب، فالضّربات التّوقيعيّة للقافية (تدُّ، تدُّ، مدُّ، بعدُ) تلخّص المعركة بين طرفي الصّراع؛ بين الشّاعر ومبادئه واتّجاهه، وبين أعدائه ومنتقديه والفاسدين، لذا فالاعتماد على القافية المتقاطعة ليس مجرّد تجريب شكلي فرضه شعر الحداثة، وإنّما هو ترجمة لأبعاد التّجربة الشّعريّة.

وتتكرّر القافية المتقاطعة في المقطع الثّالث بما يُظهر ميل الشّاعر إليها، فنسبتها في قصائده تفوق نسبتها في قصائد "محمّد ناصر" الّذي ولع بالقافية المتعانقة، والقافية المتقاطعة ترتبط بحالة من التّناوب الّتي تكون بين طرفين، وهو ما تدور حوله شعريّة "الغماري" غالبًا، ففي قصائده يُوجد دائمًا طرفي صراع تشكّل ذاته ومبادئه واتّجاهه أحد طرفيها، وما يعضّد حالة الصّراع والرّفض ورود أساليب الاستفهام والنّداء والمفارقة السّاخرة، ونلحظ في هذا المقطع التّقابل بين القافيتين المتناوبتين؛ أي بين المدّ بالألف (مان، سان) الموحي بالسّمو والرّفعة والرّغبة في

[1] مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص58-61.

الإفصاح، وبين المدّ بالياء (يينُ، نينُ) الموحي بالاضطهاد والسّلبيّة، وهو وجه من أوجه الصّراع الّذي تقوم عليه القصيدة ككلّ.

4_ حروف القافية:

تتكوّن القافية من ستّة (6) أحرف لكنّه لا يرد منها إلاّ خمسة (5)، وفي شعر "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" لم نجد قافية تتكوّن من أكثر من أربعة (4) أحرف، والقافية باعتبار عناصرها تتّخذ لديهما أربعة (4) أشكال، كما يظهر في الجدول الآتي:

حروف القافية	"محمّد ناصر"		"الغماري"		النسبة
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة	(ش.ج.م)
قافية اكتفت بالرّوي (المقيّدة غير المردوفة وغير المؤسّسة)	18	9,67 % (+4)	5	3,33 % (-2)	5,25 %(1)
قافية بحرفين (المقيّدة المردوفة) (المطلقة الموصولة)	85	45,69 % (+11)	51	34 %	34,43 %(2)
قافية بثلاثة أحرف (المقيّدة المؤسّسة) (المطلقة المردوفة الموصولة) (المطلقة الموصولة المخروجة)	65	34,94 % (-18)	86	57,33 % (+5)	52,93 %(3)
قافية بأربعة أحرف (المردوفة الموصولة المخروجة) (المطلقة المؤسّسة الموصولة)	18	9,67 % (+2)	8	5,33 % (-2)	7,38 %(4)

نلحظ من خلال الجدول أنّ القصيدة لدى الشّاعرين اختلفت في ثراء قوافيها عن قوافي الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، بما يكسب هذا الشّعر خصوصيّته الفنيّة الإيقاعيّة، كما أنّ القوافي باعتبار عناصرها عند الشّاعرين تفاوتت نسبها في الحضور والغياب في ما بينهما، وكذا مقارنة بنسبها في الشّعريّة الجزائريّة.

ونلحظ الحضور البارز كان للنّوعين الثّاني والثّالث؛ أي القوافي ذات الحرفين وذات الثّلاثة أحرف، فنجد أنّ القوافي ذات الحرفين عند "محمّد ناصر" تقدّمت حضوريًّا، بينما عند "الغماري" كانت نسبتها مساوية لها، وقد كانت لديهما بصورة (القافية المطلقة الموصولة) غالبًا؛ نظرا لقدرات هذه القافية الموسيقيّة والتّعبيريّة فهي أوضح في السّمع، كما تسمح بإخراج الآهات والزّفرات في حالات الضّيق والحزن والغضب، وتساعد على إيصال صوت الشّاعر عند إلقائه قصيدته، وهو يناسب شعر "محمّد ناصر" المناسباتي.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (مجلس بابا صالح): (من الخفيف)

رحمة الله أنتِ مُنانا * في رضى الوالدين نبذل عُمْرَا / رفرفي حولنا رضاءً وأمنا *** واملئي دارنا ابتهالاً وشكرا/**
قد أتيناكَ يا أبانا سِراعًا * نبتغي الخير في رضائك ذُخْرَا**[5]

---

(1) حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، ص119.

(2) نفسه، ص120.

(3) نفسه، ص121.

(4) نفسه، ص122.

(5) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص435.

يبدو الشّاعر في مقام إنشاد قصيدته أمام جمعٍ هو إحدى مجالس الأعيان في بلدته، لذا بنى قصيدته على القافية المطلقة الموصولة، لكونها أكثر لفتًا لانتباه السّامع وأوضح صوتًا، ونلحظ ورود هذه القافية في الأشطر الأولى للأبيات وفي أشطرها الثّانية، كأنّ هذا الوصل المدّي سبيله في إيصال صوت شعره، كما أنّ صوت الرّاء المجهور والتّكراري أسهم في ذلك.

ويقول "الغماري" من قصيدة (تهويم): (من مجزوء الخفيف)

أيُّ تيهٍ يُريك ما اعوجَّ فيك المُقوَّما؟! / وترى أجبن الدُّعاة إلى الله أحْزَمَا!! /
وترى هل تُريك عينٌ؟ ترى الحُبَّ مغْرَمَا؟!![1]

يتساءل الشّاعر في نبرة رافضة غاضبة عن أسباب الجهل والضّلال في عصرنا الحاضر (2020م) مُستغربًا خطأ بصيرتهم، ومستنكرًا على من يتسمّون بالدّعاة إلى الله إدّعائهم حبّه مع خوف وجبن يسكنهم، فحبّ الله مع الخوف من غيره في قلب واحد لا يجتمعان، كما يرفض رأي مخالفيه وأعدائه من وسم حبّه الصّوفي بالضّلال، هذه المشاعر المتأجّجة في ذات الشّاعر، ظهرت في نهايات الأبيات بقافية مطلقة موصولة في محاولة من الشّاعر لإخراج ضيقه وغضبه وإيصال صوته لمخالفيه.

أمّا القافية الثّالثة ذات الأحرف الثّلاث فإنّها انزاحت غيابيًّا بـــ(18) رتبة عند "محمّد ناصر" نظرًا لميل شعريّته إلى الخفّة والسّهولة بالقوافي ذات الحرفين فقط، والقافية المكتفية برويّها، الّتي تقدّمت لديه بينما انزاحت غيابيًّا عند "الغماري"، وقد تقدّمت القافية الثّالثة عند "الغماري" لميل شعريّته الإيقاعيّة إلى القافية الثّريّة الّتي تُشبع غاياته الشّعريّة المكتوبة لذاته الشّاعرة دون استحضاره لحضورها التّداولي، بينما يميل "محمّد ناصر" إلى استحضار متلقّيه في جزء من شعره لارتباطه بمناسبات وأحداث مباشرة، لذا فإنّ ميله للقافية قليلة الأحرف مرتبط بأغراض كتابة قصائده وبسلوكه سبيل السّهولة والخفّة، وضمن القافية الثّالثة نجدها ترد بصورة (القافية المطلقة المردوفة الموصولة)، وقلّما ترد بصورة (المقيّدة المؤسّسة)، بينما لم ترد بصورة (المطلقة الموصولة المخروجة) لديهما، فالرّدف يشيع إيقاعيّة توقيعيّة متكرّرة تطرب السّامع وتشدّه إلى جوّ القصيدة، والوصل غالبًا ما يكون له صفة الامتداد ودوره واضح في الإفصاح والجهر والبوح.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (شهداء الأقصى): (من الخفيف)

خرس الشّعر هيبةً وانبهارَا * إذ رأى الطّفلَ يُنْطق الأحجارا**
وكسرتُ الأقلام حين تجلّى * ابن سبعٍ يُدوّنُ النّصرَ نارَا**
وانبرى لليهود يكتبُ مجْدًا * من دماهُ، ويغسلُ اليومَ عارَا**[2]

لجأ الشّاعر إلى القافية المطلقة المردوفة الموصولة في قصيدته لكونها تبتعد عن أغراض مناسباتيّة، وإنّما

---

[1] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص115.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص382.

نسجها نتيجة تأثّره بانتفاضة الأقصى، فكان لجوؤه لهذه القافية بثراء عناصرها من ردف وروي ووصل نتيجة صدق تجربته الشّعوريّة، فالرّدف هنا بامتداده يثير حماس المتلقّي، ويُترجم شدّة انفعال الشّاعر، والوصل يمثّل صرخاته الدّاخليّة في نفسه المتألّمة لحال إخوانه المسلمين في فلسطين، وتظهر هذه المشاعر الصّادقة في الاستعارات التّجسيديّة الدّالّة على عمق إحساسه بالعجز.

ويقول "الغماري" من قصيدة (يا قارئي الضّوء السّخي): (من الكامل)

اللّيل دوّى في المسامع والحنا * يا .. آه ما أقسى الظّلام حدودَا !**

تمتدّ حشرجة السّنين بمهجتي * تمتدّ .. يرويها المساء قصيدا**

تتناثر الأشواق من أهدابها * خرساء .. تهوي كالخريف جليدا**[1]

نجد الرّدف في القافية هنا تتغيّر صوره بين المدّ بالواو، والمدّ بالياء، وهو يُظهر مجيئه وفق حالات الشّاعر الشّعوريّة، فلم يُلزم قصيدته بصورة متكرّرة، كما نجد عند "محمّد ناصر"، فـــ"الغماري" يبوح هنا بآلامه وأشواقه في أبيات تختصر تجربته الرّوحيّة المعقّدة بين الرّفض والتّصوّف، ومجيء الرّدف واوًا في البيت الأوّل يوحي بأنّ دائرة الظّلام تحيط به وتحاصره، مثل استدارة الفم عند النّطق بالواو الّذي يخرج عبر الوصل المدّي، أمّا الرّدف ياءً في البيتين يوحي بطول الآلام، واستمرارها في الجزء المُظلم من تجربته يحاول إخراجه كذلك عبر الوصل المدّي.

أمّا القافية الرّابعة ذات الأربعة أحرف فوردت كلّها بصورة القافية (المطلقة المؤسّسة الموصولة)؛ حيث تقدّمت حضوريًّا عند "محمّد ناصر" وغيابيّا عند "الغماري" بنسب طفيفة، تجعلها تقارب نسبتها في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، لوجود التّأسيس فيها الّذي يشكّل تقييدًا لتجربة الشّاعر ولاندفاعه في البوح، وما ورد منها كان ممّا تستوجبه التّجربة الشّعريّة، كالتّعبير عن الحماس، والفرح، أو الحزن الشّديد؛ أي تلك التّجارب الّتي تحتاج إلى أصوات إضافيّة للتّعبير عن نفسها.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (الهلال والصّليب): (من الكامل)

اغرزْ صليبك فوق ظهري حاقدًا * فلكم عرفتك غادرًا بيَ كائدَا**

أُغرزه في جرحي، يُحرّك أمَّةً * نسيتْ جراحاتٍ تُحرّك جامِدَا**

حرّك بخنجرك المواجعَ علّها * تُحيي خناجرَ ما يزلْنَ غوامِدَا**[2]

ترتكز إيقاعيّة الأبيات على الانتقال من حالة الارتفاع مع ألف التّأسيس، ثمّ الهبوط بكسر حرف الدّخيل لتعود إلى الارتفاع مع ألف الوصل، هذا الانتقال بين حالات متضادّة ينسجم مع تجربة القصيدة الّتي تتجاوز حالات الألم والحزن التّقليدي إلى حالة ترتقي إلى التّرحيب بجراحات العدوّ، والّتي ربّما يكون لها مفعول عكسي على الأمّة النّائمة، فالانكسار والنّزول في الكسرة يفصل بين جهدين متوازيين، لمحاولة الارتفاع في المدّين التّأسيس

---

[1] مصطفى الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص103.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص305.

والوصل، بما يبدو ارتباط إيقاعيّة القافية بالمعاني العميقة للقصيدة، وضمن هذا التّعالق تبرز شعريّتها.

ويقول "الغماري" من قصيدة (مُري القلب..): (من المتقارب)

مُرِ القلبَ .. أيّتها الآمرهْ * مُرِيهِ .. فأشواقُهُ عامِرَه !**

ودنياهُ .. لولاكِ أرضٌ يبابٌ * يرودُ الضّياعُ بها خاطِره !**

وصحراءُ تمتدُّ مِثلَ الفراغِ * يُناقضُ أوّلُهُ آخِرَه !**

تعاوتْ عليها رياحُ الجنونِ * زوابعُهُ .. المِزَعُ الكاسِرَه !**[1]

يتكوّن إيقاع القافية في هذه الأبيات من جزئين؛ أحدهما مرتفع بألف التّأسيس أمّا الثّاني فمنبسط بالكسرة والفتحة لأنّ الوصل بالهاء ليس لديه مفعولاً إيقاعيًّا كبيرًا كالّذي نجده في وصل المدود، هذه الحركيّة التّقفويّة تتوافق مع حالة الشّاعر الّذي ترفعه أشواقه، لكنّ الفراغ والجمود والجفاف والتّوحّش يعيده إلى هذه الأرض، الّتي تشبه في انبساطها انبساط القافية في الدّخيل والرّوي والوصل.

ثالثًا: تجلّيات الرّوي في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

يُعدّ الرّوي أحد عناصر القافية الضّروريّة؛ وهو حرف من حروف الهجاء تُختم به أبيات أو أسطر القصيدة كما أنّها تنبني عليه، ويعرّفه "عبد الحميد الرّاضي" بكونه «**النّبرة أو النّغمة الّتي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشّاعر تكراره في أبيات القصيدة، ليكون الرّباط بين هذه الأبيات يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها**»[2]، وتكمن أهميته بما له من خاصيّة تكرار تنغيمي، يسهم في تشكيل اللّحمة الموسيقيّة الكليّة للقصيدة، ويحضر ضمن الإيقاع بخصائصه الصّوتيّة المرتبطة، غالبًا، بالحالة الشّعوريّة للشّاعر حين كتاباته للقصيدة يستمدّ من تلك الحالة خصائصه السّيميائيّة، من قوّة وضعف، وانفعال وهدوء، وحزن وفرح، تبعًا لخصائص الصّوت (أي حرف الرّوي)، وهو لأهميّته كان الشّعر العربي القديم ينسب القصائد إليه، وحسب "الأخفش" يمكن لجميع حروف المعجم أن «**تكون رويًّا إلاّ الواو، والياء، والألف اللّواتي يكُنَّ للإطلاق، وهاء التّأنيث، وهاء الإضمار إذا تحرّك ما قبلها، وألف الاثنين، وواو الجمع إذا انضمّ ما قبلها**»[3]، وهو يحيل إلى وجوب تمييز حروف القافية لتحديد الرّوي، ومنه نتساءل:

ما الأصوات الّتي حضرت كحروف للرّوي في قصائد الشّاعرين؟ وكيف عبّرت عن أغراض القصائد وانفعالاتها؟ كيف ارتبطت صفات الأصوات ومخارجها بدلالات القصائد السّطحيّة والعميقة؟ وهل كانت لحركات الرّوي علاقة بالجوّ الشّعوري للقصيدة؟

1ـ حروف الرّوي:

---

[1] مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص51.

[2] عبد الحميد الرّاضي، **شرح تحفة الخليل في العروض والقافية**، مطبعة العاني، بغداد-العراق، ط: 1968، ص307.

[3] سعيد بن سعدة الأخفش، **كتاب القوافي**، ص16-18.

نظم الشّاعران قصائدهما على سبعة عشر (17) حرفًا، وهو عدد كبير يقارب عددها في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة الّذي كان أربعة عشر (24) حرفًا، فنسبته عند الشّاعرين (60,71 %) من مجموع أحرف اللّغة العربيّة؛ فنجد أنّهما لم يكتبا قصيدة واحدة على حروف: الخاء، والواو، والزاي، والشين، والصّاد، والضّاد، والطاء، والظاء، والذّال، والغين، وهما في ذلك لا ينزاحان عن الشّعريّة العربيّة ككلّ، الّتي تقلّ أو تكاد تنعدم فيها هذه الأحرف كرويّ، والجدول الآتي يوضّح نسبة كلّ حرف ومقارنته بنسبته في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة:

الرّوي	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"		نسبة الحرف في (ش.ج.م)[1]
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة	
الرّاء	44	% 17,52 (+3)	47	% 17,02 (+3)	% 14,86
النّون	36	% 14,34 (+2)	29	% 9,42 (−3)	% 12,36
الدّال	26	% 10,35 (−1)	31	% 11,23	% 11,11
الباء	22	% 8,76 (+1)	32	% 11,59 (+4)	% 7,78
اللاّم	28	% 11,15 (+3)	21	% 7,60 (−1)	% 8,22
الميم	19	% 7,56 (−1)	24	% 8,69	% 8,98
الهمزة	11	% 4,38	17	% 6,15 (+2)	% 4,63
التّاء	9	% 3,58 (+1)	12	% 4,34 (+2)	% 2,34
الهاء	9	% 3,58 (+1)	21	% 7,60 (+5)	% 2,19
القاف	6	% 2,39	17	% 6,15 (+4)	% 2,99
الحاء	5	% 1,99 (−1)	9	% 3,26 (+1)	% 2,80
الياء	19	% 7,56 (+5)	4	% 1,44 (−1)	% 2,72
الكاف	7	% 2,78 (−1)	3	% 1,08 (−1)	% 2,19
السّين	5	% 1,99	3	% 1,08	% 1,68
الجيم	1	% 0,39	2	% 0,72	% 0,32
الفاء	1	% 0,39 (−1)	2	% 0,72 (−1)	% 1,08
العين	2	% 0,79 (−3)	2	% 0,72 (−3)	% 3,15
الشّين	1	% 0,39	0	% 00	% 00

نلحظ حضور حروف (الرّاء، والنّون، والدّال، والباء، واللاّم، والميم) كأكثر حروف الرّوي تواترًا لدى الشّاعرين، وهما بذلك لا ينزاحان عن المتواتر في الشّعريّة العربيّة ككلّ، ونضيف إليها الياء عند "محمّد ناصر"، والقاف والهاء عند "الغماري" كانزياحين حضوريّين لديهما، بينما تأخّرت حروف الكاف والفاء والعين لديهما، مقارنة بنسبها في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، وشيوع الأحرف الأولى يتعلّق بتواترها أواخر الكلمات العربيّة، وثراء المعجم اللّغوي المتعلّق بها، وهو يفسّر انزياحها لديهما، وقد يكون حضورها متعلّقًا بخصائصها الصّوتيّة المتوافقة مع

[1] حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، ص104 وما يليها.

تجارب الشّاعرين وانفعالاتهما.

يطالعنا بداية حرف الرّاء بانزياحه الحضوري مقارنة بنسبته في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، وهو حرف مجهور تكراري متوسّط، وصفات الجهر، والتّوسّط، والاستمرار، والتّكرار، كلّها من سمات شاعر الاتّجاه الإسلامي وشعره، فهو ليس بشعر رومانسي خافت وهادئ، بل شعر قويّ رافض، وهو ينشد التّوسّط في الأحكام وشؤون الحياة، وكذا تكرار ثيماته في جلّ القصائد، على الرّغم من تغيّر صور تمظهراتها.

ونجده عند "محمّد ناصر" ضمن القصائد الّتي تحوي فرحًا ظاهرًا، وحماسًا زائدًا، والقصائد الّتي ارتبطت بمناسبات شخصيّة أو عامّة، فنلحظ لجوء الشّاعر لهذا الصّوت، ربّما لكونه الأقرب إلى انفعالاته وشعريّته، فينظم وفقه متى احتاج إليه ليسره، وربّما يعود ذلك لثراء الكلمات اللّغويّة المرتبطة بهذا الحرف، ممّا لا يُلجئ الشّاعر إلى غريب اللّفظ، أو التّعسّف في استعمال المفردات المعجميّة.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (وعاد الحمام إلى عشّه): (من الخفيف)

أفرشوا القلب والحشى والنّواظرْ * وارشُفُوا الشّعرَ من رحيق المشاعرْ**

آبت الرّوح طائرًا، بعد أن قد * بلغتْ بالأسى القلوبُ الحناجرْ**

ما عسى يُفصِحُ القصيدُ وقلْبي * في فضاءِ الهناءِ مِثْلِي طائرْ**

إيه يا إخوتي، وخفقةَ قلبي * وقُوى ساعدي إذا جار جائرْ**[1]

تبدو الفرحة جليّة بين ثنايا الأبيات، وعلى الرّغم من صدق مشاعرها، إلاّ أنّها تبدو في صورة متكلّفة باعتمادها لغة وأساليب تقليديّة، ربّما هي فرحة الشّاعر الصّادقة بإطلاق سراح أشقّائه من السّجن، فلم يجد المجال واسعًا لإخراج مشاعره في لبوس فنّي، وربّما لكونه كتبها ليُلقيها، ممّا يتطلّب ألفاظًا سهلة قريبة من المتلقّي، وقد واكب صوت الرّوي الرّاء الجو الحماسي والانفعالي للقصيدة، فهو بجهره، وتكراره، وقوّته ضاهى ظروف كتابة، وإلقاء القصيدة، خاصّة وأنّه استند إلى ألف التّأسيس الّتي تلفت المتلقّي قبل الرّوي، ليتلقّاه بصورة واعية.

أمّا "الغماري" فهو ينظم به قصائده الثّوريّة الرّافضة نظرًا لجهره وقوّته، وفي قصائده الصّوفيّة يأتي مكسورًا جامعًا بين قوّة الرّاء وانخفاض وضعف الكسرة، وإذا ورد بحركات أخرى، فإنّه يكون مُشربًا بروح الرّفض، يقول من قصيدة (كشف أسرار ....): (من الكامل)

مالي ألُمُّ الجرحَ ينزُفُ بالأسى؟ * حتّامَ تغتالُ الجراحَ خناجرُ!؟**

حتّام أروي للمساءِ قصائدي * وأُسِرُّها ... حين الوفيُّ الغادرُ!**

ولربّما كان الظّلامُ سريرةً * خسِئ الوُشاةُ بها وعزَّ الشّاعرُ!**[2]

تُبدي الآيات رفضًا متألّمًا يُختتم بنبرة غاضبة متمثّلة في دوال (خناجرُ)، و(الغادرُ)، و(الشّاعرُ)، وهي

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص194.

[2] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص132.

تستمدُّ جهرها من حرف الرّوي الرّاء، فهو بجهره سبيل لجهر الشّاعر بآلامه، وخاصيّته التّكراريّة تُنبئ بتكرار الجراح ولانهائيّتها، وكأنّ الشّاعر لا يمكنه العيش بدون آلام، وكأنّ الآلام سبيله لإنسانيّته، ولاستمراريّة وجوده.

إذا انتقلنا لحرف النّون فإنّنا نجده قد سجّل انزياحًا حضوريًّا عند "محمّد ناصر"، وهو صوت مجهور متوسّط الشّدّة، وفيه غنّة، ونقاء، ورنين خافت، بما يجعله مناسبًا لأغراض التّأمّل، والحزن الهادئ، والّذي يتواتر كثيرًا في شعره، من ذلك قصيدة (النّور والظّلام) حيث يقول: (من البسيط)

تطاوحتنا المُنى دنيا مُغرّرةٌ * تُغري ببسمتها الصّفرا لتُغوينا**

ونحن من غيّنا أسرى لفتنتها * سكرى بخمرتها، نسعى لتُشقينا**

كؤوسها مرّة، والسُّمُّ موردُها * وتنتهي الكاسُ زقُّومًا وغِسلينا**

وحال أوطاننا أشقى كحالتنا * تُجرَّعُ الذُّلَّ والسَّاقي أعَادينا**[1]

تكشف الأبيات عن حالة الحزن العميق الّذي يسكن الشّاعر؛ فحرقته لتردّي حال الأمّة الإسلاميّة لبُعْدِها عن المنهج القويم، وتكالب الأمم عليها من الشّرق إلى الغرب، حرّك دواخله فأفرز حزنًا صادقًا، ظهر من خلال عمق الأبيات وقوّتها فنيًّا ودلاليًّا، لتُختتم الأبيات برويّ النّون يسبقه ردف الياء الموحي بالانكسار والضّعف واستمراريّته، ويليها الوصل المدّي المُظْهِر لآهات الشّاعر وزفراته، والنّون بغنّته يوحي بحالة مظلمة تخيّم على روح الشّاعر وواقعه؛ فالانسداد حال التصاق طرف اللّسان بأصول الثّنايا العُليا، يضاهي مظاهر التّخلّف والرّجعيّة وانسداد الأفق للمسلمين في كلّ الأوطان العربيّة المسلمة، هذا الأزيز الّذي يحاول الانفلات بحركة الفتحة والوصل المدّي، لتصبح القصيدة ملاذ الشّاعر في انكساره لضعف أمّته المسلمة.

لكنّ صوت النّون يسجّل انزياحًا غيابيًّا في رويّ "الغماري"، لصفاته الّتي لا تتوافق وشعريّته الرّافضة الغاضبة الشديدة، فهو صوت لثوي أنفي مائع متوسّط، ونجد أنّ ما ورد منه لديه كان جلّه في القصائد المتنوّعة القافية، أي يرد إلى جانب حروف أخرى، يقول من قصيدة (تساؤل) الّتي يمزج فيها بين النّون والدّال: (المتقارب)

وعيناكِ يا واحةً من ظلال * تضيءُ المسافاتِ للسّالكينا / أسائل نجواهما في الوجود *** إذا أزهر الكونُ بوْحًا حزينا! /**

عن اللّيل تفجُرُ في مقلتيهِ * رُؤًى تتضاغى لُهاثًا مَهِينا! / فتمتدُّ أعراسه في الزّمان *** وأعراسه تحمل الميتينا! /**

تغنّي لغير النّدامى .. وتقفُو * خُطًى . تقرأ الدّربَ واوًا وشينَا / وتهوى تجاعيدَ وجه الزّمان *** شعارًا هجينًا . وخبزا عجينا!/**

وتزرع أوهامها في المدى * ومن يزرعِ آلال يجْنِ الصَّدى! / وجوه تسكّع فيها الضّلالُ *** وإن أبصرت فيه دربَ الهُدى! /**

يجدِّفُ أجفانها في الظّلام * فتصرُخُ أيّامُنا .. أنْ سُدى! / هو الدّربُ يكفر بالبائعيه *** على سوقِ من أوردوه الرَّدى!/**

قد امتدّ صوتُهم في السّكون * أما آن للصّوت أن يُخمدا!**[2]

تمتلئ الأبيات رقّة وجمالاً في صورة حوار بين الشّاعر وخضراءه (العقيدة الإسلاميّة)، الّتي لا يفتأ يناجيها،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص464.

[2] مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص107-110.

ويسائلها، ويحاورها، ويهرب إلى ضيائها، ونغمها من جحيم ليل كئيب، تتعاوى فيه الرّؤى الفاسدة حتّى يظنّها الجاهل مواسم فرح، لكنّها مواسم بوار لا تنجب سوى الميتينا، ولا تغنّي لمن يفقهون اللّحن، وليس لها من غطاء سوى الشّعارات الزّائفة، والانسلاخ من الثّوابت في سبيل لقمة عيشها، هذه الوصلة الشّعريّة الحزينة نسجها الشّاعر رويّ النّون، يسبقه ردف الياء المديّة بكسرتها، لذا فهي قافية لا تنفر عن جوّ القصيدة، بل تتجاوب معها في تداخل بديع، ثمّ تنتقل القافية إلى رويّ الدّال على الرّغم من تتابع سياق السّرد الشّعري بالعطف بالواو، لكنّ القارئ سيبدو له انتقال البوح الحزين إلى بوح متمرّد غاضب، والدّال صوت مجهور شديد انفجاري، وهو انتقال صوّر فيه الشّاعر قبح الفاسدين ورؤاهم الّذين يبثّون الوهم والسّراب، ويؤكّد حقيقة انتصار الطّريق القويم على المُضلّين، ليختتم بتساؤل يُظهر قوّة منطق الشّاعر، واتّجاهه، وثباته، مهما علت أصوات الباطل، هذه المعاني ناسبها الدّال بمحمولاته القويّة المتفجّرة، ليثبت الشّاعر في كلّ مرّة انسجام دلالاته مع دواله الشّعريّة.

كما يتقدّم الباء عند الشّاعرين، لكنّه أكثر حضورًا عند "الغماري"، فالباء صوت شفوي مجهور انفجاري شديد، يتلاءم مع اتّجاه الشّاعر وشعريّته، ونلحظ أنّه يأتي في قصائده الثّوريّة الصّاخبة، كما في قصيدة (إلى روح الشّهيدة "دلال المغربي"): (من الكامل)

الحبُّ إلاّ في مداك ضباب * والوعد إلاّ من هواك سرابُ**
ولأنت يا سمراءُ موسم حبّنا * إن غال موسمنا السّخيّ عذابُ**
قدسيّة العينين . إنّ تساؤلاً * بدمي يَلوبُ، ومقلتاك جوابُ**
أنا أنت فانفجري دلالاً رافضًا * الورد في لغة النّضال حرابُ**[1]

على الرّغم من الدّلالة الرّقيقة لدال (الحبّ)، الّذي تكرّر في الأبيات، إلاّ أنّ احتوائه صوت الباء وسمه بالشدّة، الّتي تبدو في النّبرة الحماسيّة للأبيات في مدح وتأبين الشّهيدة، بمحاورتها بأسلوب يجمع بين رقّة الصّوفيّة وشدّة الثّورة والمقاومة، الّتي تتلخّص في استشهاد البطلة في سبيل الإسلام، فيندمج الحبّ مع الرّفض باديًا بواسطة رويّ الأبيات صوت الباء، يسبقه الرّدف المدّي بالألف الّذي يصنع ثورة صوتيّة موازية للباء المضمومة.

وعند "محمّد ناصر" نجد صوت الحاء على الرّغم من تراجعه الحضوري لديه، إلاّ أنّه ورد بقصائد كاملة قويّة بخلاف وجوده في شعر "الغماري"، الّذي على الرّغم من انزياحه الحضوري، إلاّ أنّ وجوده كان ضمن أحرف أخرى في القصيدة، لذا نجده ينفرد بخاصيّة اختصاصه بالقصائد الحزينة الصّادقة في حزنها عند "محمّد ناصر"، كما في قصيدة (وبشّر الصّابرين...): (من الكامل)

يا ربّ يا ذا المنّة المنّاحُ * أنت الرّحيمُ إذا قست أتراحُ / يا ربّ أنت بلوتني وشفيتني *** وأضأت قلبي كيف لا أرتاحُ / وضممتني أدعوك ستّة أشهر *** غشي الظّلامُ أو اعتلى الإصْباحُ / أدعوك والدّمع السّفوحُ يهزّني *** والآيُ في لهواتيَ المفتاحُ / وحدي وقد لفّ الظّلامُ ترفُّ بي *** نفسي إلى الملأِ العُلى ترتاحُ**[1]

---

[1] مصطفى الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص175.

نجد "ناصر" قد وُفّق في اختيار قافية هذه القصيدة باعتماد الرّدف المدّي إلى جانب حرف الرّوي الحاء، وهو صوت مهموس رخو يناسب حالة الضّعف، والمرض والحزن الّتي يعيشها الشّاعر، ووطأتها على نفسه، فيناجي ربّه، ويدعوه، ويحمده، على نعمه ولطفه به، وما يميّز هذه الأبيات علاوة على جوّها الأليم الكئيب تلك الإيقاعيّة الّتي صنعتها القافية بالرّدف والرّوي، نجدها التمست طريقًا إلى شعور المتلقّي، ولامسته لتنقله إلى حالة من المشاركة الوجدانيّة للشّاعر في أزمته، وهو الّذي يميّز الشّعر الصّادق على الرّغم من رساليّته، فصدقه التّعبيري والفنّي يقدّم تلك الرّساليّة بمستوى تمثّل واعٍ للخصائص الفنيّة وأثرها في إحداث التّأثير المطلوب عند المتلقّي.

كما نجد أنّ اللاّم قد تقدّم في روي "محمّد ناصر"، وهو صوت متوسّط فيه انحراف مجهور، وربّما كان وروده عنده لمجيئه أواخر الكلمات العربيّة، لكونه أكثر الأصوات شيوعًا في الكلم العربي[2]، لذا نجد الشّاعر قد نظم به أغراضًا مختلفة من قصائده، كما نلحظ أنّ هذا الصّوت في قصائد الشّعر الحرّ عند الشّاعرين يقع التّبادل بينه وبين صوت الميم، يتكرّر في جلّ القصائد الحرّة لديهما؛ وربّما يعود ذلك لتقارب صفاتهما ومخارجهما، وكذا لمجيء الكثير من أواخر الكلمات العربيّة بهما، كما يقول من قصيدة (المخاض العسير): (من مجزوء المتقارب)

وبنتٌ تعاني الحياة ذليلةْ / يقتّلها خوفُها من صراع القبيلةْ / فترضعُ أصبعها كيْ تنامْ / فما حفظتْ أمّها أغنياتٍ جميلة / تهدهدها بالمُنى، كهديلِ الحمامْ[3]

نلحظ مجيء الأسطر بحرفي اللاّم والميم كرويّ، فتبدأ المقطوعة باللاّم في السّطرين الأوّلين الّذي يسرد حكاية طفلة ضعيفة تعاني الخوف والذّل والقهر، ثمّ يتبادل روي اللاّم بالميم في السّطر الثّالث، لكنّنا لا نلحظ تغيّرًا مفاجئًا في وتيرة السّرد الشّعري، والقارئ لا يشعر بهذا التّبادل، على الرّغم من تغيّر القافية الجذري، من المتواتر إلى المترادف، ومن المد اليائي إلى الألفي، ومن الفتحة إلى السّكون، ربّما يعود ذلك للتّقارب بين الصّوتين اللاّم والميم، أو يعود لاستمراريّة الحكي، وتعود القافية في السّطر الرّابع إلى اللاّم ثم تنتقل إلى الميم في السّطر الأخير، ونلحظ حالة السّكون والهدوء في الأبيات، لابتعاد الصّوتين عن الشدّة والانفجار على الرّغم من وضوحهما السّمعي.

وعند "الغماري" نجد صوت الهاء يحقّق انزياحًا حضوريّا لافتًا، ولدى استقرائنا للقصائد الّتي كان رويًّا لها، لاحظنا أنّه يلتصق مجيؤه فيها بقافية واحدة، تتكرّر في أغلب القصائد: (ـــيهِ) وهي قافية متواترة بردف يائي وكسرة، ونلحظ أنّ هذه القصائد يلازمها ضياع أمل الشّاعر ويأسه يتوافق مع الكسرة والمد اليائي، كما أنّ الهاء صوت مهموس رخو ومهتوت، وهي صفات ضعف فيه، فوروده في القصائد جاء لبيان ضعف الشّاعر وعجزه عن تغيير واقعه، يقول من قصيدة (قالوا ثوى العشق): (من البسيط)

قالوا ثوى العشق وانفضّت نواديه * الرّيحُ تُغري به والشّكُّ يُغْرِيهِ**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص394.

[2] نظرية الشيوع، يُنظر: إبراهيم أنيس، **الأصوات اللّغويّة**، ص243.

[3] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص351.

فلا ربيع الأغاني في ترنّمه * ولا انسكابُ الأماني في تثنّيهِ**

من ذا يُسلسل أحلام الصِّبا وتَرًا * فتشرئبُّ الحنايا من تغنّيهِ**[1]

تبدو شحنات اليأس وانقطاع الرّجاء في دوال (ثوى، انفضّت، الرّيح، الشّكُّ)، فالشّاعر يكاد يفقد آماله الّتي طالما ثبت على الدّفاع عنها، لكنّها النّفس الشّاعرة في تقلّبها بين حالاتها الشّعوريّة تنتقل من حال إلى آخر، ففي هذه الأبيات يتحسّر على الرّبيع المنتظر، والّذي لا يأتي مهما غنّاه الشّاعر وترنّم له، وعلى ضياع الأحلام وسقوط الأماني، وقد عمّقت القافية هذه الدّلالات والأحوال في أواخر الأبيات، وهذا يظهر لكلّ ممعن فيها كيف تجرّ القافية هذه الأحاسيس، وتكرّرها وتمدّها بالياء والكسرة دون انقطاع.

وأهمّ ما يميّز الرّوي لدى الشّاعرين الانزياح الحضوري القويّ لصوت الياء عند "محمّد ناصر" والقاف عند "الغماري"، ونلحظ ولع "محمّد ناصر" برويّ الياء، فيأتي به في قصائده الّتي تنشد الرقّة والإفصاح عن المشاعر الحقيقيّة، وغالبًا ما تكون مشاعر الحزن والألم الحقيقي غير المرتبط بمناسبة اجتماعيّة، ومن ذلك قصيدته عند سجن إخوته ظُلمًا المعنونة بـــ(الحمام المقفوص): (من المتقارب)

أخي، يا ابْن أمِّي، ووجْدانيه * أناجيكَ في محنتي القاسيَة / أناجي، وأكتُم من لوعتي *** وأُودِعُ للّيل آهاتيَه /**

أصعِّدُها زفرةً منْ حشا * ي، وأشكو إلى خالقي ما بيَه / وأعزف نايي الحزينَ لنجْمٍ *** يقاسمني سُودَ أشجانيَه /**

وأرسلها من كياني الجريح * سهامًا إلى ظالمٍ باغيَه / وأكتب مستلهمًا حسرتي *** بدمعٍ تغصُّ به القافيه**[2]

لو نعود إلى تاريخ الأدب العربي القديم فإنّنا نجد اختصاص قافية الياء بالحزن والشّجن بداية من أشعار الجاهليّة، وهو يفسّر مجيئها في سورة مريم في سياق وصف الحزن الّذي ألمّ بسيّدتنا مريم عليها السّلام وبسيّدينا زكريّا ويحي عليهما السلام، فالقرآن جاء على وفق المتواتر في الكلم العربي، وقد جاءت قافية الياء في هذه القصيدة متناغمة مع حالة الحزن المرير الّذي يمرّ به الشّاعر، نتيجة سجن إخوته عدوانًا، ويظهر ذلك من خلال التّكثيف المخيّم على الأبيات بدوال الأسى والشّجن (محنتي القاسية، لوعتي، آهاتيه، زفرة، الحزين، سود أشجانيه، الجريح، حسرتي، بدمع)، فيشكو الشّاعر لخالقه محنته وألمه، ويصف حزنه بدقّة فنيّة صادقة لا افتعال ولا مبالغة فيها، لكونها خرجت من قلب مثكول لفقد إخوته، ليصف في الأخير حزنه الّذي يظهر من خلال القافية، فالتّأسيس بالألف ثمّ الانكسار في الكسرة ثم إخراج الزّفرات بالياء المفتوحة والموصوله بالهاء تشبه نغم وإيقاع الأنين والبكاء، وشاعر هذا الاتّجاه يلجأ في كلّ حالاته الشعريّة إلى خالقه في فرحه وحزنه، وهنا تكمن رساليّته الّتي جاءت هنا عفويّة صادقة تمثّل حقيقة الشّاعر الدّاخليّة؛ فـــ"محمّد ناصر" هو نموذج لشاعر الاتّجاه الإسلامي الصّادق والعفوي، وشعره يمثّل جوهر الاتّجاه الإسلامي المتكامل والنّابع من عمق تكوينه.

أمّا "الغماري" فتقدّم لديه رويّ القاف بشكل لافت، وهو صوت مجهور شديد انفجاري، ونلحظ مجيئه

---

[1] مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص43.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص188-189.

لديه مرتبطًا بالقصائد الصّوفيّة، وهو ما يشكّل مفارقة؛ وربّما نفسّر ذلك؛ بأنّ توظيفه لهذا الصّوت يعود لارتباطه بأواخر الكلمات من الحقل المعجمي الّذي يميل إليه الشّاعر، كما نلحظ أنّ القصائد الّتي ورد فيها القاف، تحوي غضبًا وقلقًا على الرّغم من أبعادها وصيغها الصّوفيّة، يقول من قصيدة (درب المحبّين): (من البسيط)

وردٌ بظلّكِ غصَّانُ الرُّؤى شَرِقُ * من قاتل الشّمس في أهدابه حُرَقُ**

أيّامُهُ مُثْقَلاَتٌ في ملامِحِهَا * غيمٌ وبرْقٌ بوجه السّيف يأتَلِقُ**

لولا المسافةُ . لولاَ ريحُ من ذَبَحُوا * خيلَ المسافةِ روَّى غيثُهُ الغَدَقُ**

ما كان إلاَّ هوى ليلى بمُقلته * يؤُمُّها العاشِقَانِ الضَّوْءُ والشَّفَقُ**

إذا الجِرَاحُ على أوهامها انسكبتْ * فجرحُهُ في سبيل الله يَنْدَفِقُ**

وفكرُهُ السَّمْحُ أبعادٌ مجاهدةٌ * إن جُنَّ فكرٌ بَوَاحٌ أسودٌ قَلِقٌ**

طريقُهُ في مجال السَّبْقِ مُشْرَعَةٌ * إذا تهاوتْ على أوثانِها «الطُّرُقُ»!!**[1]

يجد القارئ عُسْرًا، وهو يكابد الجهد في ملاحقة دلالات الأبيات القائمة على التّعالق بين رمزيّات موغلة العمق والتّواشج؛ وهي على غموضها ساحرة فالمُتمُّ لقراءة القصيدة لا يسعه إلاّ أن يعدَّها من روائع "الغماري"؛ فهو يصف ذاته القلقة المُثقلة بأوجاعها، لكنّها لا يمكن لها إلاّ أن تقاتل وتجاهد أعداءَ العقيدة والحريّة، باتّباعه سبيل الحقّ والفضيلة والحبّ الإلهي، فهو بذلك مجاهد حتّى لو لم يحمل السّلاح؛ لأنّ كلّ ثورة إنسانيّة إنّما تبدأ بجهاد الكلمة الّذي يمهّد لجهاد السّلاح والمقاومة، وقد تكتفي بجهاد الكلمة، ونلحظ أنّ كلمات القافية جاءت وفق نمط إيقاعيّ متكرّر، يبدأ بمقطع ممدود مرّةً، وأخرى بمقطع متفجّر بواسطة السّكون، ثمّ يصبح الإيقاع متباطئًا بفعل توالي الحركات ثمّ يتّجه إلى الإطلاق؛ وهذه الدّيناميّة الإيقاعيّة المتوتّرة توازيها دلالات متفجّرة وقلقة بدوال (حُرَقُ، ويأتلقُ، ويندفقُ، وقَلِقُ) لنجد أنّ اختيار القاف كرويّ بجهريّته، وشدّته، وقلقلته المُوحية بالقلق، جاء مكمّلاً لإيقاعيّة القافية ودلالات دوالها.

2_ حركات الرّوي:

يختلف الباحثون حول أهميّة حركة الرّوي وعلاقاتها بدلالات القصيدة، وحول الباعث عند الشّاعر في اختيار حركة دون غيرها، وحول الأسبقيّة في اختيار الشّاعر؛ مفردة القافية أو مجراها، فمنهم من يراها «**مفتاحًا للبيت كلّه، لأنّ الكلمة في آخر البيت لابدّ أن تأخذ مكانها مطمئنّة مستقرّة من حيث النّحو من جانب، ومن حيث التّماثل الصّوتي والحركي مع بقيّة الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتّجاهين متعاونين: تركيب البيت النّحوي، وإيقاع القصيدة الصّوتي**»[2]، لكنّ هذا الرّأي ينطبق على بقيّة الأبيات بعد اختيار مطلع القصيدة، وهناك من يرى في التزام حركة الرّوي مجرّد تقليد موسيقي، لأنّ «**وحدة حركة الرّوي في القصيدة أدعى إلى أن يكون**

---

[1] مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص155-156.

[2] محمّد حماسة عبد اللّطيف، **اللّغة وبناء الشّعر**، دار غريب للطّباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1: 1992، ص217.

الشّعر منسجمًا سائغًا»[1]، ولا ترتبط بأغراض ودلالات القصيدة.

يأتي الرّوي بأربعة حركات هي علامات الإعراب؛ والفتحة والضّمّة والكسرة والسّكون، وقد سبق أن أشرنا إلى أنّ هذه الحركات تسم القافية بالإطلاق والتّقييد، وهذا الجدول يظهر نسبها:

حركات الرّوي	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الكسرة	56	% 29,31	50	% 26,59
الفتحة	60	% 31,41	42	% 22,34
السّكون	53	% 27,74	22	% 17,55
الضّمّة	22	% 11,51	63	% 33,51

نلحظ تقدّم الكسرة مع الفتحة، ونشير إلى أنّ الانزياح الحضوري للكسرة لا يختصّ بالشّاعرين فقط، وإنّما هي ظاهرة متأصّلة في الشّعر العربي، ويفسّر أحدهم ذلك «**الفتحة تأتي بالإطلاق وفي الإطلاق الصّياح، لأنه ألف ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق، ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها الكسرة والضّمّة، والشّعراء لا يكثرون منها .. والضّمّة والكسرة متقابلتان، وهما أكثر شيء في الشّعر بينهما نوع من الضّديّة، فالضّمّة تُشعر بالأبّهة والفخامة، والكسرة تُشعر بالرقّة واللّين**»[2]، وقد يكون تفسيره الأوّل منطقي بالنّظر إلى مخارج الحركات الثّلاث؛ فـــ«**مخرج الكسرة من أدنى الحنك، ومخرج الضّمّة من أقصاه، ومخرج الفتحة بينهما، مرقّقة كانت أو مفخّمة**»[3]، أي أنّ ميل الشّاعرين للمجرى يكون بمقدار وضوحه وقوّته، يتناسب مع درجات القوّة فيها، فمراتب حركات الرّوي لديهما وافقت صفات الحركات في الشّعريّة العربيّة، أمّا رأيه الثّاني حول دلالة الضّمّة والكسرة، فلا يمكن الأخذ به على إطلاقه، لأنّ الضّمّة على اعتبار دلالاتها على الأبّهة والفخامة وردت في قصائد: الرّثاء، والزّهد، والحكمة، والحزن، والثّورة عند "محمّد ناصر"، وفي القصائد الصّوفيّة والثّوريّة الرّافضة عند "الغماري"، وربّما نفسّر نسب الحركات لديهما في كونها تعود إلى:

1ـ اختيار أوّل مفردة كقافية في مطلع القصيدة أي بيتها الأوّل؛ فلا يمكن الاعتقاد أنّ الشّاعر يكتب قصيدته، ويحكم بنائها دون مطلع يكون ملهمًا له لكتابة بقيّة أبياتها.

2ـ الموقع الإعرابي لمفردة قافية المطلع (البيت الأوّل من القصيدة)، فالشّاعران لا ينزاحان عن النّظم العربي، ونظامه النّحوي واللّغوي الصّارم، انطلاقًا من كون التّشبّث به مظهرًا من مظاهر اتّجاههما.

3ـ الوظائف النّحويّة لكلمات القافية لديهما تتنوّع بين الفعل، والفاعل، والمفعول به، والخبر، والنعت، والاسم

---

(1) طه أحمد إبراهيم، **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع الهجري**، منشورات البندقيّة، القاهرة–مصر، ط1: 2016، ص41.

(2) عبد الله الطيّب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص87–88.

(3) محمّد الهادي الطّرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس، ط: 1981، ص40.

المجرور، والمعطوف وغيرها من الوظائف النّحويّة المتعدّدة، الّذي يؤيّد رأينا حول نسب حركات الرّوي لديهما.

4ـ لم نقف على ارتباط واضح بين حركة الرّوي، وبين أغراض وموضوعات القصائد؛ فـ"محمّد ناصر" وردت قصائد المدح والرّثاء لديه بالضّمّ والكسر على حدّ سواء، كما وردت الحركتان لدى الشّاعرين في مواضيع مختلفة، لكنّنا نشير إلى تقدّم حركة الفتحة عند "محمّد ناصر"، والّتي نرجعها ربّما إلى ما يميّز شعره –على اختلاف موضوعاته– من نبرة خطابيّة، والّتي تبدو في إطلاق الفتحة وامتدادها، على أنّ ذلك لا يمكن ربطه بثيمة معيّنة في شعريّته، لكونها لا تعدو سمة تميّز أسلوبه الشّعري، كما تقدّمت الضّمّة عند "الغماري" نظرًا لعمق مخرجها، والمرتبط بالتّكثيف والتّرميز العميق لديه، والّتي تشكّل كذلك سمة تميّز شعريّته، على اختلاف موضوعاته.

5ـ نشير إلى ملحوظة تخصّ الشّاعرين، وهي أنّنا لم نقف عند "محمّد ناصر" على تغيير لحركة الرّوي ضمن القصيدة العموديّة الواحدة، فكان حريصًا على إحكام إيقاعه العروضي دون اللّجوء –غالبًا– للضّرورة الشّعريّة، على الرّغم من تكلّفه أحيانًا، وتعسّفه في حشر بعض المفردات الّتي لا تخدم دلالة البيت المباشرة والوثيقة[1]، بينما وقفنا على عدّة مواضع عند "الغماري" اختلفت فيها حركات الرّوي، وهو الّذي كان يُعدّ عيبًا في الشّعر العربي يُعرف بـــ(الإقواء)، إلاّ أنّ الإحكام الّذي يميّز تلازم كلمات قوافيه مع دلالات الأبيات العميقة، وحتّى القصيدة ككلّ، لم يظهر هذا كعيب، وإنّما عُدَّ من دلالات فنيّة شعره، ففي النّموذج الأخير من قصيدة (درب المحبّين) يقع الإقواء في البيت الثّالث في جملة (روّى غيثُهُ الغدقُ) فكان وضع الضّمّة على القاف مسايرة للإيقاع، وإلاّ فهي تأتي بالفتحة منصوبة (الغدقَ) على عدّها مفعولاً به، وغيرها من الأمثلة، لكنّ قوّة المعاني، والمفردات، وتلاحمها، وانسجامها في السّياق الشّعري لديه، غطّى على ما يُعدُّ خطأً عروضيًّا، أو ضرورة شعريّة.

المبحث الثّاني: الإيقاع الدّاخلي

أشرنا في بداية الفصل إلى الفرق بين الإيقاعين الخارجي والدّاخلي، هذا الأخير يتجسّد في الانسجام والتّناغم بين دوال القصيدة ومدلولاتها؛ فالجرس الموسيقي الّذي تشيعه المفردات والأساليب يشكّل مكوّنا فاعلاً لتلقٍّ عميق للقصيدة، ويعتبر الباحثون هذا الإيقاع «**ترجيع منظّم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، وتكون مواضع التّرجيع متناغمة وخاضعة لتنسيق منظّم**»[2]، هذا الأخير ينبثق من الحالة النّفسيّة والانفعاليّة للشّاعر الّتي تترجم أحاسيسه، ومشاعره المبعثرة إلى إيقاعات، وتناغمات منظّمة.

والإيقاع الدّاخلي يسمح لنا بأن نحيط الشّعرَ بنظرة نسقيّة متكاملة؛ لكونه إنتاج «**ظواهر عديدة: نحويّة، وبلاغيّة، وصرفيّة، ودلاليّة**»[3]، لذا فهو يتمظهر ضمن المستويات اللّغويّة من خلال التّكرار الفاعل للمباني الصّوتيّة

---

[1] أشرنا إلى ذلك في تحليل القافية لديهما، ينظر ص417.

[2] عبد القادر الرّباعي، **الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، بيروت–لبنان، ط: 1999، ص255.

[3] عبد العزيز موافي، **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعيّة**، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة–مصر، ط1: 2004، ص250.

والشّكليّة، ويبدو كذلك في التّوازي بما يشيعه من انسجام وتناغم وتوقيع، لتتبلور أخيرًا في بُنى التّماثل والاختلاف بما تشيعه من أجواء حسيّة ساحرة، وفكريّة راسخة، وروحيّة رقيقة؛ تلك الّتي تلقيها ظلالُ معاني الأبنية؛ ومن هنا يمكننا تقصّي شعريّة الإيقاع الدّاخلي من خلال تتبّع جماليّة هذه المكوّنات الثّلاث؛ أي التّكرار والتّوازي وبُنى التّماثل والاختلاف.

أوّلاً: جماليّات التّكرار في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

قد لا نبالغ إذا اعتبرنا أنّ الإيقاع يستمدّ ماهيّته من آليّة التّكرار، فلا يمكننا الوصول إلى حالة إيقاعيّة، وفي أبسط مستوياتها، دون الاستعانة بالتّكرار الّذي يوقّع نغمات وحركات وسكنات الإيقاع داخل فضائه الشّامل، بل إنّ جوهر التقنيّة الشّعريّة كما يرى "جاكبسون" تتجسّد في **«الرّجوعات المتكرّرة»**[1]، والتكرار ظاهرة متجذّرة في الشّعر منذ القدم، فهي مكوّن أساسي فيه، إلاّ أنّ وجوده تكثّف في الشّعر الحديث والمعاصر، ويميّز "رجاء عيد" هذا التّطوّر بقوله **«إن كان التّكرار التّراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجّه إلى الخارج، فإنّ التّكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي»**[2]، لكنّ هذا الرّأي ليس على إطلاقه؛ فليس كلّ شاعر قادرًا أن يذهب بواسطة هذه الآليّة إلى مستويات فنيّة عالية، فالكثير من الشّعراء يلجأ إلى التّكرار لضمان سيرورة قصيدته أو لأغراض توكيديّة بسيطة، حيث يرى "محمّد بنيس" أنّ **«تكرار الحروف، والمفردات، والتّراكيب، يخلّص الشّاعر من عناء إقحام أدوات الرّبط المختلفة، والّتي تسم النصّ الشّعري بالرّتابة والجمود»**[3]، لكنّ التّكرار يدلّ في كلّ الحالات على أهمّيّة المُكرّر في نفس الشّاعر، سواء كان المُكرّر حرف، أو كلمة، أو جملة، أو بيت، أو شطر، ممّا يُظهر الوظيفة النفسيّة الإيحائيّة للتّكرار في القصيدة، وفي ذلك يقول ريشار: **«التّكرار أينما كان دليل على الهوس»**[4]، بالإضافة إلى الوظيفة الإيقاعيّة الّتي يسعى الشّاعر إليها، والّتي تتكامل بدورها مع الوظيفة الأولى؛ ذلك أنّه، وكما أشرنا في البداية، أنّ الإيقاع إن لم يتواشج بشكل مباشر بالدّلالة وبشعور المبدع، فإنّه يغدو مجرّد أطر موسيقيّة رنّانة تمجّها أذن المتلقّي.

بالإضافة إلى الوزن والقافية، فإنّ القصيدة المعاصرة تجد توازنها الموسيقي، وبمستوى أكثر فنيّة —كما ترى "يمنى العيد"– **«في التّكرار على أنواعه: التّكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والّذي هو تكرار لأصوات،**

---

(1) تزفيتان تودوروف، **الشّعريّة**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء–المغرب، ط2: 1990، ص64. وينظر:
Roman Jacobson, **Questions de poétique**, seuil, paris, 1973, p234.

(2) رجاء عيد، **لغة الشّعر قراءة في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندريّة–مصر، (د.ت.ط)، ص60.

(3) يُنظر: محمد بنيس، **ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيويّة تكوينيّة**، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت–لبنان، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، ط2: (د.ت.ط) ص175. بتصرّف.

(4) عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعي نظريّة وتطبيق**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت–لبنان، (د.ت.ط)، ص41. وينظر:
Jean-pierre richard, **l'univers imaginaire de Mallarmé**, édition du seuil, paris-France, 1961, P25.

لمسافات زمنيّة لغويّة، وقد يكون اللّفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها»[1]، فهو عنصر بنائي فعّال لا يمكنها الاستغناء عنه، وهو ليس مجرّد آليّة بسيطة، بل تقنيّة بالغة التّعقيد، خصوصًا إذا واكب توظيفَها وعيٌ شعريٌّ عالٍ لدى المبدع، حينها يصبح التّكرار في حقيقته –على حدّ قول "غيورغي غاتشف"– «**تهديدًا لطغيان الإيقاع، ذلك أنّ الكلمة (أي المكرّرة) تنتفخ، وتسمّر الانتباه، إنّها تقف، فيما يتحرّك كلّ شيء**»[2]، وبذلك يرتقي التّكرار بقيمة الكلمة المكرّرة، وفي الوقت ذاته يكسر نمطيّة وآليّة الإيقاع بجذب انتباه القارئ، وجعله يقف أمام هذا التّكرار الّذي يشكّل إيقاعًا مختلفًا داخل الإيقاع الكلّي، وضمن هذه الدّينامّية المتغايرة تتولّد جماليّة الإيقاع.

ويُعرّف التّكرار في أبسط مفاهيمه بـــ«**أن يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يعيده بعينه، سواء أكان اللّفظ متّفق المعنى أو مختلفًا**»[3]، فإذا كان المعنى متطابقًا، فإنّ تكراره يأتي للتّوكيد، وإن كان مختلفًا، فإنّه يأتي للدّلالة على كلا المعنيين، لذا فإنّ التكرار يسمح لنا بمعرفة دواخل الشّاعر باهتمامه بدوال أو مدلولات معيّنة دون غيرها، وفي هذا المعنى يقول الشاعر والنّاقد الفرنسي "بودلير": «**قرأت لناقدٍ أنّه لكي نستكنه ونخمّن روح وذهنيّة الشّاعر، أو على الأقلّ شاغله الأساس، دعنا نبحث في أعماله عن تلك الكلمة، أو مجموع الكلمات الّتي تحضر وتتردّد عنده كثيرًا، حينها نستكشف أنّ تلك الكلمة بمثابة هاجس يؤرّقه**»[4]، لذا فإنّ بنية التكرار ودلالته لا تنفصل عن شعور الشّاعر وروحه وفكره، كما قد تظهر لنا نقاط قوّة وضعف الذّات الشّاعرة.

ومن هنا نتساءل: ما هي أنواع التّكرار الّتي يميل إليها الشّاعران والّتي حقّقت انزياحًا حضوريًّا لديهما؟ وما دلالة هذا الحضور في شعريّتهما؟ كيف تعالقت المحمولات البنيويّة والجذريّة لمكوّنات التّكرار مع الأنساق الدّلاليّة والفنيّة والفكريّة لقصائد الشّاعرين؟ كيف استثمر الشّاعران آليّة التّكرار في الارتقاء بفنيّة القصيدة لديهما؟ وكيف أبان التّكرار عن أهمّ الموضوعات والثّيمات والهواجس الّتي تشغلهما؟

وسنتتبّع ظاهرة التّكرار عند الشّاعرين من خلال استقراء؛ تكرار الحروف، والأدوات، والضّمائر[5]، ثمّ تكرار الكلمات، وتكرار الجمل، وكذا التّكرار المقطعي، وهذه الأنواع من التّكرار هي البارزة عند الشّاعرين، لذا سيقتصر البحث على دراستها دون غيرها من الظّواهر.

---

(1) يمنى العيد، **في القول الشّعري**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء–المغرب، ط1: 1987، ص17–18.

(2) غيورغي غاتشف، **الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصّورة الفنيّة)**، ص64.

(3) أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، ج1، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، وزارة الثّقافة والإعلام العراقيّة، بغداد–العراق، ط1: 1989، ص370.

(4) Charle baudlaire, **article sur banville**, revue fantaisiste, paris-France, n° 17, 15 octobre 1861, p359.
a pris de: Sainte Beuve, **(vie, poésies et pensée de Joseph Delorme)**, édition avec introduction par Gérald Antoine, nouvelles éditions latines, paris-France, 1956, P: lxx.

(5) اقتصرنا على دراسة الحروف والأدوات والضّمائر، لكونها الأكثر بروزًا وتأثيرًا في الإيقاع من دراسة الصّوت المتكوّن من صامت وصائت، وكذلك لأنّ خصائص الصّوت تظهر في الكلمات والجمل باعتباره المكوّن البنائي لها، كما أنّ حجم المدوّنة المكوّنة من أربعة عشر (14) ديوانًا لا تسمح بدراسة علميّة دقيقة لتكرار الصّوت.

نعرج بداية إلى نسبة حضور ظاهرة التّكرار في الإيقاع الدّاخلي للشّاعرين ضمن هذا الجدول:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الإيقاع الدّاخلي الكلّي	3146	% 100	3880	% 100
التّكرار	1646	% 52,32	1898	% 48,91

يُظهر الجدول عناية "مصطفى الغماري" بالإيقاع الدّاخلي لقصيدته؛ فلم يمنعه الاتّجاه العقدي والفكري الإيديولوجي من الاهتمام بفنيّة قصائده، ذلك أنّ كينونته الشّعريّة سابقة وراسخة فيه، بينما نجد عناية "محمّد ناصر" بالإيقاع الخارجي لقصائده من وزن وقافية وروي؛ لنشأته الشّعريّة الإصلاحيّة التّقليديّة الّتي لم يستطع الفكاك من قيدها، على الرّغم من محاولاته التّجديديّة في بداية مسيرته الشّعريّة.

وعلى الرّغم من ذلك فإنّنا نجد تقارب نسب التّكرار في شعريّتهما، فهي تقنيّة يستحيل أن يستغني عنها الشّاعر، وتكاد أن تستحوذ على نصف الإيقاع الدّاخلي في شعريّتهما، فهي ظاهرة فنيّة شكّلت منذ القدم عنصرًا بنائيًّا فاعلاً، وإنّما الاختلاف يكمن في تطوّر توظيفها من خلافه، ومع هذا فعند "محمّد ناصر" تزيد نسبتها قليلاً عن نسبتها عمّا عند "الغماري"، على الرّغم من أنّنا لاحظنا العكس في الفصول السّابقة بوجود التّكرار عند "الغماري"، حيث أشرنا في مواضع مختلفة من هذا البحث إلى تنامي ظاهرة التّكرار، الّذي لا يتعلّق بالإيقاع الدّاخلي وفنيّته عند "الغماري"، حتّى إنّها تتحوّل أحيانا إلى تكرار فجّ، وهو أمر وقف عليه البحث وذكره عدد من الباحثين والنقّاد[1]، لكنّ تكرار الإيقاع الدّاخلي آليّة فنيّة تختلف عن التّكرار الّذي لمسناه سابقًا عند "الغماري"، بينما لم نلاحظه عند "ناصر" الّذي تشهد مواضيع قصائده تنوّعًا في الثّيمات والطّرح والتّعابير.

1ـ تكرار الحروف والأدوات والضّمائر:

لّما كان الحرف –سواء كان صوتًا معزولاً أو تركيبًا دالاً– أحد الأسس الأوّليّة لبناء التّعبير الشّعري، ظهر الاهتمام به منذ فجر الدّراسات النّقديّة؛ فهو على الرّغم من ضآلة كينونته البنيويّة مقارنة بالكلمة الدالّة، والجملة، والبيت إلاّ أنّ تكراره يعبّر عن خصائص دلاليّة ونفسيّة وإيقاعيّة مختلفة، فتكراره «**يحدث نغمة موسيقيّة لافتة للنّظر، لكنّ وقعها في النّفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات، وأنصاف الأبيات، أو الأبيات كاملة**»[2]، ومع ذلك

---

[1] من هؤلاء نذكر: النّاقدين "يوسف وغليسي"، "عبد الملك بومنجل"، والأديب "الطّاهر يحياوي"، حتّى إنّ أحدهم قال إنّ "الغماري" لم يكتب سوى ديوانًا واحدًا، بينما بقيّة دواوينه هي تكرار لذلك الدّيوان، لكنّنا لا نذهب إلى هذا الرّأي، فمن دواوينه الّتي شكّلت فارقًا فنيًّا –حسب رأيي– ديوانا: (أيّها الألم)، و(بوح في موسم الأسرار)، فرغم تكرار الثّيمات والرّموز إلاّ أنّها أبدت جماليّة تصويريّة وتعبيريّة قلّما وُجدت –حسب رأيي– عند الشّعراء الجزائريّين على اختلاف اتّجاهاتهم ومشاربهم.

يُنظر إلى بسط هذه القضيّة في: يوسف وغليسي، **في ظلال النّصوص تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة**، ص25 وما يليها.

[2] موسى ربابعة، **التكرار في الشّعر الجاهلي: دراسة أسلوبيّة**، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، قسم العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة مؤتة، الأردن، مج5، ع1، 1990، ص168.

قد يشكّل تكراره فارقًا إيقاعيًّا ينطوي على دلالات ويصنع جوًّا نفسيًّا خاصًّا.

وقبل البدء في تتبّع مظاهر هذا التّكرار نشير إلى نسبة حضوره عند الشّاعرين ضمن بقيّة الأنواع، وبالنّظر إلى الإيقاع الدّاخلي:

نسب تكرار الحروف والأدوات والضّمائر	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع التّكرار	363	% 22,05	289	% 15,22
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	363	% 11,53	289	% 7,44

هذه النّسب لا تنزاح عن المتواتر في الشّعريّة ككلّ؛ فكما أشرنا أنّ تكرار الحروف والأدوات والضّمائر على الرّغم من أهميّته، إلاّ أنّ تكرار الجملة والبيت والشّطر أَظْهَرُ إيقاعيًّا، على الرّغم من أنّه من النّاحية الدّلاليّة داخل النّسق الشّعري، قد يكون الأمر مختلفًا، لأنّ الدّلالة داخل النّسق الشّعري تختلف مؤثّراتها ومحرّكاتها؛ فيكون لتكرار الحروف والأدوات والضّمائر التّأثير الأقوى من بقيّة أنواع التّكرار.

وقد ميّز البحث في تكرار الحروف والأدوات والضّمائر نمطين من التّكرار، أحدهما تكرار عمودي يحقّق اتّساقًا تميّزه عين القارئ ووعيه، والنّمط الثّاني تكرار عشوائي لا يحقّق اتّساقًا، وإنّما يتجلّى كترديد ضمن المقطوعات والقصائد، والجدول الآتي يُظهر نسب كلٍّ من النّمطين:

نمط التّكرار	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
التّكرار العمودي	259	% 71,34	117	% 40,48
التّكرار العشوائي	104	% 28,65	172	% 59,51

نلحظ من خلال الجدول أنّ تكرار الحروف والأدوات والضّمائر جاء بنسبة كبيرة عند "محمّد ناصر" وفق النّمط العمودي حيث فاقت السّبعين (70%)، وهي نسبة مهمّة ممّا يدلّ على عنايته بالجانب الاتّساقي للإيقاع لديه، ويُفسّر هذا بأنّ الاتّساق العمودي يُقارب في ماهيّته الإيقاع الخارجي، الّذي يتكرّر بشكل عمودي في القصيدة ككلّ على شكل وزن وقافية ورويّ، بينما نجد عند "الغماري" التّناصف التّقريبي بين شيوع النّمطين، وبتزايد طفيف لنسبة التّكرار العشوائي، والّذي يدلّ بدوره على عنايته بالإيقاع الدّاخلي، والّذي يؤيّده تفوّق نسبة الإيقاع الدّاخلي لديه مقارنة بنسبته عند "محمّد ناصر".

ننتقل الآن إلى بيان عدد تكرارات أنواع الحروف والأدوات والضّمائر، كما يوضّحها هذا الجدول:

أنواع الحروف والأدوات والضّمائر	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النّسبة	العدد	النّسبة
أداة النّداء	15	% 4,13	33	% 11,41
أدوات الاستفهام	70	% 19,28	41	% 14,18

أدوات النهي والنّفي	81	% 22,31	85	% 29,41
حروف الجرّ	49	% 13,49	55	% 19,03
حروف العطف	40	% 11,01	20	% 6,92
حروف التّوكيد	28	% 7,71	8	% 2,76
الضّمائر	40	% 11,01	30	% 10,38
أدوات الشّرط	11	% 3,03	7	% 2,42
أسماء الإشارة	15	% 4,13	2	% 0,69
أدوات الاستثناء	1	% 0,27	2	% 0,69
ظرف المكان والزّمان	6	% 1,65	3	% 1,03
اسم الموصول	4	% 1,10	0	% 0
وأدوات التوجّع	3	% 0,82	0	% 0
أداة التّشبيه	0	% 0	3	% 1,03

يُظهر الجدول تفوّقا في عدد أدوات النّهي والنّفي لدى الشّاعرين، وكانت النسبة الأكبر للأداة (لا) عندهما فهذه الأدوات، وخاصّة (لا) تُعرف أنّها من سمات الشّعر الرّافض المعاصر، فهي تتواتر عند أغلب شعراء الرّفض مثل "أمل دنقل" و"أحمد مطر"، ونعلم أنّ شعر الاتّجاه الإسلامي المعاصر قد اتّخذ في أغلبه سمة الرّفض، لكونه انطلق في ظروف طغت فيها تيّارات الحداثة والعولمة لتنال من الهويّة الإسلاميّة[1]، لذا كان تيّار الرّفض إحدى أبرز سماته، وهو تيّار لم يتشكّل مع الاتّجاه الإسلامي، وإنّما وُجِدَ من قبل مع ظهور الحركات التّحرّريّة في العالم العربي الإسلامي، ونجد نسب حضور هذه الأدوات متقاربة عند الشّاعرين مع تقدّم طفيف عند "الغماري"، فرفضه في كثير من الأحيان أكثر حدّة وانفعالاً.

وتليها أدوات الاستفهام في الحضور لأنّها أداة الشّاعر في رفضه وتمرّده غير المباشر فهو رفض متوارٍ[2]، والسّؤال يحمل في بذوره رفضًا للواقع وللكينونة الحاضرة، لكنّه رفض أقلّ حدّة من رفض النّهي والنّفي لكونه يحاول البحث عن حلول وتحليل دقائق هذا الواقع والكينونة، ونجد تفوّق نسبة حضور أدوات الاستفهام عند "محمّد ناصر" مقارنة بحضورها عند "الغماري"، لكون الأوّل يتّسم شعره في أغلبه بالحكمة والرّويّة والتّوسّط، لذا يحاول البحث عن إجابات منطقيّة لما يراه خاطئًا ومقلوبًا، وإذا ذهبنا إلى أدوات النّداء والمتمثّلة فقط في الأداة (يا) على الرّغم من تأخّر نسبتها، إلاّ أنّها قرينة الاستفهام والنّفي والنّهي ضمن آليّات الرّفض، فمن خلالها يُخرج الشّاعر آهاته وزفراته المكبوتة، ونجد تفوّق نسبة حضورها عند "الغماري" عمّا هو موجود عن "محمّد ناصر"، لأنّ الأوّل يطغى على شعره الألم والحزن، فيجد في النّداء فسحة لتخفيفه.

---

[1] يُنظر الاستفاضة في هذه النقطة في التّمهيد ص11.

[2] يُنظر: سعاد بن ناصر، **صورة الرفض في شعر مفدي زكريّاء بعد الاستقلال من خلال ديوان (أبجادنا تتكلّم) –دراسة فنيّة موضوعيّة–**، ورقة بحثيّة مقدّمة ضمن الملتقى الوطني "مفدي زكريّاء والاستقلال"، 6 و7 نوفمبر 2018، غرداية–الجزائر، ص9.

تليها حروف الجرّ بنسبتها المعتبرة، فنجد حضورها غالبًا عند "محمّد ناصر" بواسطة الأداة (في)، بينما عند "الغماري" بـــ (مِنْ)، وكأنّ شعريّة الأخير تتّخذ اتّجاه من الدّاخل إلى الخارج[1]، فهي شعريّة تستخرج مشاعرها وآلامها وآمالها لتتجسّد في قصائده، بينما شعريّة "محمّد ناصر" شعريّة تموضعيّة عموديّة تحاول تحسّس الشّعور بغبطته وحزنه وتضع يدها عليه، وعند كلاهما وُظّفت حروف الجرّ للوقوف على حساسيّة تلك المشاعر المتضاربة وتفصيلها واحتوائها وترجمتها.

لنجد بعدها الضّمائر، ولا يخفى ما لها من دور وظيفي، ودلالي في الشّعريّة من تحقيق التّماسك النصّي للقصيدة، والوصول إلى حالة الاتّساق البنيوي الإيقاعي والانسجام الدّلالي بما يسهم في الرّسم الدّقيق لتفاصيل الإيقاع الدّاخلي، على أنّنا نجد اتّكاء "محمّد ناصر" على الضّمائر بما يفوق قليلاً ما عند "الغماري"، فنجد عند الأوّل تواترًا متفوّقًا لضمير المتكلّم (أنا) وضمير المخاطب (أنت)، والّذي استعملهما غالبًا لأغراض المدح والفخر والرّثاء المُتّخذ لسان أبطال المقاومة والجهاد الفكري وسيلة للتّعبير عنه، كما في قصيدتي (صرخة فدائي)، (إلى مربّي الجيل)[2]، بينما نجد عند "الغماري" تواترًا لتكرار ضمير المخاطب (أنت)، والّذي يرد غالبًا بصيغة التّأنيث في قصائده الصّوفيّة المتّخذة لرموز الخمرة و"ليلى" قناعًا لها، أو في قصائد مدح أبطال المقاومة والجهاد الإسلامي، وتقاربها نسبة حروف العطف الّتي اتّخذت حرف (الواو) أداة حضورها، ونجد تفوّق نسبته عند "محمّد ناصر" عمّا عند "الغماري"، ممّا يدلّ على سمة الاستفاضة والمواصلة التّعبيريّة في شعريّته، ويغلب ورودها لديهما وفق النّمط العمودي، بما ينسج حالة من تواصل الجوّ النّفسي والشّعوري عبر مساحة معتبرة من القصيدة، بما يحقّق إيقاعًا مختلفًا يسهم في تنوّع الإيقاع الدّاخلي لديهما.

وتأتي أحرف التّوكيد في آخر الأدوات المُحقّقة للتّكرار الدّاخلي عند الشّاعرين، ونلحظ نسبتها الكبيرة عند "محمّد ناصر" مقارنة بنسبتها عند "الغماري"، وأحرف التّوكيد على الرّغم من دورها الإيقاعي في تحقيق أغراض مختلفة —وهو ما يتناسب مع شعر "محمّد ناصر"–، إلاّ أنّها في غالب الأحيان لا تحقّق شعريّة إبداعيّة، لذا نجد شعر "الغماري" ينأى عنها.

ونأتي إلى عرض نماذج عند الشّاعرين حقّقت فيها الحروف والأدوات والضّمائر دورًا إيقاعيًّا بارزًا، يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (عرس لقمان): (من الكامل)

لمن القصائدُ والنّشيدُ؟ تلي المواعظَ، والنّصائح واللآلي والدّررْ؟ / لمن الهتاف؟ لمن زغاريد النِّسا؟ لمن المحافلُ ليس يشقيها السَّهرْ؟ / لمن المحاجر كحّلت؟ لمن الجيودُ تزيّنت وتحرّرت ذات الخفرْ؟/ لمن الشّباب مشمِّرٌ يسعى لإرضاء المطالب وهو لا يشكو الضّجرْ؟/ لمن الوزيرُ وقد تأهّب كي يلبّي طائعًا أمر المليك متى أمرْ؟ / لمن المحافل والمنابر، والمآدب والمسارح، والفكاهة، والسّمرْ؟ / لمن الأفاضلُ، والأماجدُ، زيّنوا صدر المجالس؟ هل لشخصك يا عمرْ؟

---

[1] يتوافق مع الذّي وقفنا عليه في شعريّة الصّورة ص314، 333.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ص99، 398.

كلاّ وربِّك ما لشخصك هذه، لكن لشيء هو في الرّأس استقرْ

أهو العُقال؟ هو الرّداء؟ وهذه رمز لما حوت الحنايا والفكر

للعلم، للإصلاح، للأخلاق، للدّين المقدّس، للمآثر، للغُرر[1]

أبرز ما يميّز المقطوعة هو التكرار العمودي لحرف الجرّ (اللاّم) الملصق بأداة الاستفهام (مَنْ)، و لم تكتف بتكرارها العمودي بل تتكثّف بتكرارها المبعثر وسط الأبيات، ونلمس في المقطوعة وتيرة نغميّة تتكرّر مرّتين على مساحتها؛ يبدأ تكرارها الأوّل في البيت الأوّل بعطف مكوّنات تُشيعُ دلالةً ذاتَ بعدٍ صوتي إيقاعي (أناشيد، قصائد، مواعظ، نصائح) تتضافر مع الإيقاع التّكراري لـــ(لِمَنْ)، وتتواصل الدّلالة الصّوتيّة في البيت الثّاني (هتاف، زغاريد، محافل)، وكلّها تحمل فرحًا وحماسًا متأجّجًا يظهر من بداية العنوان (العرس)، ثمّ ينتقل الإيقاع إلى حركيّة تُستمدّ من الأفعال في البيت الثّالث والرّابع والخامس، ليبدأ بعدها التّكرار الثّاني للوتيرة النّغميّة في البيت السّادس بنفس النّمط العطفي لمكوّنات مناسباتيّة مختلفة الأبعاد (المحافل، المنابر، المآدب، المسارح، الفكاهة، السّمر)، ثمّ نجد الحركيّة الخفيفة للفعل (زيّنوا) في البيت السّابع، ونلحظ فيه استعمال أداة الاستفهام (هل)، ممّا يوحي باقتراب التّساؤلات المتوالية من الوصول إلى إجابة، وكأنّ الشّاعر يضع نفسه ومتلقّيه أمام خيارات متعدّدة لسؤال تكرّر بأوجه مختلفة طوال الأبيات السّابقة، ونلحظ النّفي في البيت الثّامن يقترب من الإجابة بشكل إلغازي مشوّق (لكن لشيء هو في الرّأس استقر)، لنتفاجأ في البيت التّاسع بالعودة إلى طرح الأسئلة (أهو العُقال؟)، لننتهي في البيت الأخير من رحلة الأسئلة المنفتحة على أبعاد، ومناسبات، وأصوات، وإيقاعات دلاليّة، وصوتيّة مختلفة، لنحصل على الإجابة متمثّلة في ثيمات (العلم، الإصلاح، الأخلاق، الدّين، المآثر) هي أسس شعريّة "محمّد ناصر"، لنستخلص أنّ الأداة (لمن) قامت بشدّ انتباه القارئ البصري بالتّكرار العمودي والإيقاعي بتوقيع بداية كلّ بيت بها، بما هيّأ المتلقّي في الأخير إلى الوصول إلى تلك الثّيمات المستهدفة منذ البداية في وعي الشّاعر.

ويقول مخاطبًا أطفال فلسطين من قصيدة (شهداء الأقصى): (من الخفيف)

يا ابن سبع يداك نار ونور * أنتَ من حوّل الظّلام نهارَا / أنتَ من صاغت الملائكُ منهُ *** لفداء الأقصى الحزينِ انتصارَا / أنتَ لم ترْم إذ رميتَ ولكن *** أرسل الحقُّ من ثباتِك ثارَا / أنتَ من طار للجنان يُلبّي *** داعيَ الله حيثُ أسرى وسارَا / أنتَ زيتونةٌ أضاءت بنُورٍ *** يقْبِسُ الثّائرون منه النّهارَا / أنتَ من لقّن الكبار دروسًا *** صار منه الكبارُ حقًّا صغارَا**[2]

بدأ التّكرار لضمير المُخاطب (أنتَ) بشكل عشوائي بدايةً لينتظم في الأبيات اللاّحقة بشكل عمودي، ويقوم الإيقاع التّكراري هنا على آليّة التّنويع في الأخبار، يغلب على مجيئها بواسطة (مَنْ) الموصولة، والّتي تحقّق إيقاعًا أكثر حدّة من غيرها، ونشعر بـــ(أنت) كبؤرة ثقل تشعّ منها تأكيدات أراد لها الشّاعر أن تترسّخ في وجدان وضمير متلقّيه، فيبدو تواليها كضربات إيقاعيّة ترسم هالة من القوّة والصّمود انعكست على كلّ الأبيات،

---

[1] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص39-40.

[2] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص382-383.

وتبدو جليّة في أفعال القوّة (حوّل، لم ترم، طار، يلبّي، أضاءت، لقّن)، ونلحظ كذلك ثقل التّضعيف الّذي تشكّله الشدّة، والّذي تختلف مواقعه من بيت لآخر (حوّل، الظّلام، الحقُّ، يُلبّي، الثّائرون، لقّن، حقًّا) لتتضاعف في البيت الأخير بكلمتين، يواكبها تفخيم يحاكي تلك المآثر، والّذي يحقّقه صوت القاف في ثلاثة (3) مواضع والباء والظّاء، ونرى وتيرة إيقاعيّة تستمرّ على مدى الأبيات تبدأ بشكل عمودي إسقاطي في بؤرة (أنت)، لتتصاعد بتوالي الدّوال وصولاً إلى التّأسيس والوصل المدّي بالألف، والّذي يسمح بخروج ذاك التّصاعد، لينتقل باتّجاه عكسي من الأسفل إلى الأعلى، وكأنّهما يشكّلان وَتَدَين قامت عليهما المقطوعة.

ويقول من قصيدة (القرارة قرّة العين): (من البسيط)

الأمن نورٌ من القرآن منبثق * كما سرى من حراء غير مستتر**

أراه في مسجدي، في الدّرب، في سكني* في معهدي، في إمامي، في خطى عمري**

في نخلتي، في غديري، في النّجوم، بدت * في صحوة الصّيف، في الأسحار، في**

في هبّة الرّيح في زغرودة صحبت * ميلاد طفل بريء النّفس والفِطَرِ**

قرارتي أنتِ، أنتِ الشّمسُ مشرقةً * أتنكرُ العينُ ضوء الشّمس من بهرِ؟**[1]

يتفاعل حنين الشّاعر إلى قرارته مع إيقاع التّسارع المتلاحق بواسطة حرف الجرّ (في)، والّذي يقوم مع شبه الجملة بتصوير لقطات (فلاش باك) من ماضيه يستحضرها من فرط اشتياقه لبلدته، يبدأ ذلك الإيقاع من البيت الثّاني يستمرّ بنمط متسارع يتوقّف في آخر البيت الثّالث ليأخذ الإيقاع نفسًا توافق مع القافية، أو قد تكون هي الّتي فرضته، ثمّ يواصل مساره لينتهي باحتضانه القرارة في البيت الأخير، مؤكّدًا ذلك بتكرار الضّمير (أنتِ) فتكرار حرف الجرّ والضّمير ساعد الشّاعر على ترجمة ما يختلج في مشاعره، ويتدافع في ذهنه.

ويقول "الغماري" من قصيدة (لا تسقني ...): (من مجزوء الكامل)

إنّا لنحمل سرّ فاصلة الهوى * إن راح يرتفق الخراب مُغامرُ!!**

وعدٌ من القدر البهيجِ يؤمُّنا * إن أمّ بالأدنيين وهمٌ صاغرُ!**

لا نصطفي إلاّهُ في صلواتنا * إن راح يرجمُ بالصّلاة مُتاجرُ!!**[2]

نلحظ هنا تكرارًا عموديًّا لكنّه بصورة مختلفة لكونه جاء في الشّطر الثّاني من الأبيات، وعندما ندقّق نجد الأبيات قائمة على التّقابل بين الأشطر الأولى من الأبيات القائمة على الضّمير المتكلّم الجمعي (إنّا، يؤمّنا، نصطفي صلواتنا)، يتغيّر موقعه كلّ شطر لتحقيق موازنة صوتيّة، بنقل بؤرة التّأكيد من موقع إلى آخر مختلف، بينما كانت البؤرة ثابتة في الأشطر الثّانية، والّتي تعكس الآخر العدوّ بسرد أفعاله الموغلة في النّفاق والإفساد (يرتفق الخراب، وهم صاغرُ، يرجم بالصّلاة)، وكأنّ هذا التّقابل بين ثنائيّة [النحن (الأنا) # الهو (الآخر)] واختلاف مواقع بؤرها

---

(1) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص152.

(2) مصطفى محمّد الغماري، **أيّها الألم**، ص 138-139.

بين التبعثر والانتظام متّصل بتشتّت الأنا (النحن) وتشرذمها، وبثبات وانتظام الآخر (العدو)، على الرّغم من الّذي تبديه دلالة الأبيات من محاولة مقاومته ومجابهته.

ويقول من قصيدة (ليدع ... ناديه ...): (من البسيط)

ويلي .. ويرحل قلبي في مآسيه * الشّمس تنشره واللّيل يطويه**

لا شوق حاضره يندى فيسعده * وليس يورق بالآمال ماضيه**

ولا ربيع الهوى يخضلّ في غده * ولا طيور الضّحى تدنو .. تحيّيه**

جفّت دواليه .. وامتدّ الضّياع بها * لم يبق إلاّ هشيم من دواليه**[1]

نظرًا لجوّ اليأس الّذي يحيط بالأبيات، فإنّ إيقاع النّفي الّذي تقوم به (لا) (ليس، لم) على الرّغم من تواليه واستمراره في كلّ المقطوعة، إلاّ أنّه إيقاع خافت امتصّ حدّة (لا)، ونميّز في هذا النّموذج خاصيّة في إيقاع التّكرار لدى "الغماري"، وهو أنّه لا يأتي بحرف أو أداة أو ضمير ويكرّره بعينه في مساحة واسعة من الأبيات، كما شهدنا عند "محمّد ناصر"، وإنّما نجده كثيرا ما يستبدله بما يساميه دلالةً أو وظيفةً وإن تفاوتت درجاتها، كما أنّ هذا الاستبدال كثيرا ما يخدم خصوصيّة الدّلالة، فنلحظ أنّ (ليس) في البيت الثّاني واكبت دلالة قطعيّة أكثر حدّة من (لا)، وفي ذلك نكتة لكون الحاضر يحمل في بذوره الأمل على الرّغم من مآسيه، بينما الماضي مضى ولا يمكن إعادة كتابته من جديد، وتستمرّ (لا) في البيت الموالي في ندب الحاضر، ونلحظ أنّها قائمة على (لا) والفعل فهو يأس فاعل ينهش روح الشّاعر ويؤرّقه، لتختتم المقطوعة بنفي صارم بالأداة (لم) لتؤكّد حالة الضّياع الّتي تسبح فيها الذّات الشّاعرة دون قرار.

ويقول من قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

باع العُروبة مُدّعوا أمجادها * يا للعروبة من عبيد المتجر!**

ولرُبَّ منتسب إلى عدنانه * دَجَلاً وطالعه نَفيُّ الأعصُر!**

ولرُبَّ محترف الهُدى بلسانه * والقلبُ .. يُبحرُ في الضَّلال الأغبَر!**

ولرُبَّما بكت العيونُ وما لها * في الصّدق إلا عَبْرة المستهتر!**

ولرُبَّ مُطّلعٍ إلى أقداره * سفهًا ولا يدري سُهًى من مُشتري!**

ولرُبَّ عربيد يعُدُّ نجومه * سبْقًا ليُحسَبَ في العِتاق الضّمّر!!**[2]

تُفتتح المقطوعة بسرد فجائعي يحمل في طيّاته استنكار الشّاعر لفئة من الحكّام تمارس النّفاق والشّعارات الكاذبة، ثمّ يبدأ وصلة من النّفي والتّكذيب لهؤلاء تتكئ على التّكرار العمودي لتركيب (ولرُبَّ) المتكوّن من حرف عطف يسمح بتوالي واستمراريّة السّرد، ومن لام الابتداء وحرف جرّ (رُبَّ)، وهو تركيب يدلّ هنا على

---

[1] مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص53-54.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة**، ص37.

التّعجّب والاستنكار لهذه الفئة الّتي تدّعي العروبة، والهدى، والورع، والعلم، والتّقوى، حيث يقوم الشّاعر بنسفها في الأشطر الثّانية من الأبيات بأسلوب صارم تَمَثَّل في المصاحبات المعجميّة ذات الإيقاع الدّلالي المدوّي (نفيٌّ الأعصر، الضّلال الأغبر، عبرة المستهتر، العتاق الضّمّر) والّتي تشكّل بدورها تكرار عموديّ في أواخر الأبيات، فنسج المقطوعة قائم على سيرورة إيقاعيّة تبدأ خافتة بتركيب (ولربّ) الّذي يحمل –بالإضافة إلى الدّلالات السّابقة– دلالة احتماليّة؛ هذا الخفوت يضمر في أواخر الأبيات بالإيقاع المدوّي للمصاحبات المعجميّة.

2_ تكرار الكلمة:

يشكّل تكرار الكلمة كما أشرنا أهميّة تفوق تكرار الحروف والأدوات والضّمائر، فهي تُعتبر **«الرّكن الثّاني مباشرة بعد الصّوت في بناء النصّ الشّعري»**[1]، وبذلك تأخذ مساحة أكبر منه، والكلمة بواسطة التّكرار تصبح محور الدّلالة في المقطوعة، فينضاف إلى دلالتها الأصليّة حمولات رمزيّة مكثّفة، كما أنّ تكرار الكلمة **«يحقّق إيقاعًا يساير المعنى ويجسّمه ويعبّر عن معانيه»**[2]، بالإضافة إلى أنّها تخلق حالة من التّكثيف الشّعوري يتّفق والسّياق الشّعري.

وقد تحمل الكلمة موسيقى خاصّة بها حين تستند إلى أبنية صرفيّة دالّة، أو إلى جذور معجميّة لها خصوصيّتها، فيغدو تكرارها تكريسًا وتعميقًا لتلك المعاني الخاصّة، لكنّ موسيقاها تنشأ غالبًا –وكما يرى "إليوت"–: **«أوّلاً من علاقتها بما يسبقها وبما يتبعها من الكلمات في التّركيب، وثانيًا من المعنى المباشر الّذي تكتسبه داخل السّياق الشّعري، والمتّصل بالمعاني الّتي تكتسبها الكلمة في سياقات أخرى، وهو ما يصنع لها ثرائها أو فقرها الدّلالي على حدّ سواء»**[3]، ونلخّص ذلك بأنّ الكلمات لها خاصيّة الإيحاء الّذي اكتسبته من توظيفها في سياقات دلاليّة مختلفة، والّذي يتفاعل بدوره مع السّياق الشّعري الّذي تحضر فيه، لذا فالتّكرار يحقّق التّكثيف الدّلالي والشّعوري ضمنه.

ويعرض الجدول الآتي نسبة تكرار الكلمة بالنّظر لأنواع التّكرار وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

تكرار الكلمة	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع التّكرار	667	% 40,52	982	% 51,73
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	667	% 21,20	982	% 25,30

نلحظ تقارب نسب تكرار الكلمة عند الشّاعرين، وهي نسب لا تنزاح عن المتواتر في الشّعريّة، فتكرار الكلمة يستحوذ على نسبة مهمّة من أنواع التّكرارات عند أغلب الشّعراء، لكنّنا نلحظ زيادة قليلة في نسبتها عند

---

(1) مراد عبد الرّحمن مبروك، **من الصّوت إلى النصّ (نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشّعري)**، ص53.

(2) صالح خليل أبو أصبع، **الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة بين عامي (1948–1975) دراسة نقديّة**، ص416.

(3) T.s. Eliot, **On poetry and poets**, printed in faber and faber, London-great Britain, seventh impression: 1984, p32-33.

"الغماري"، فربّما يعود ذلك لظاهرة التّكرار لديه الّتي أشرنا إليها سابقًا، أو يعود إلى رؤيته الشّعريّة المتميّزة، والّتي تحاول الإلحاح الفنّي باستغلال البعد الإيحائي لمفردة ما، وإسقاط أبعادها المختلفة على المعنى الشّعري للمقطوعة، وربط تأويلاتها المختلفة بالسّياق الشّعري الواردة فيه.

وميّزنا في مدوّنة البحث ثلاثة (3) أنماط من تكرار الكلمة تظهر نسبها كالآتي:

أنماط تكرار الكلمة	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
التّكرار العمودي	74	% 11,09	199	% 20,26
التكرار العشوائي	434	% 65,06	672	% 68,43
التّرديد[1]	159	% 23,83	111	% 11,30

نلحظ استحواذ نمط التّكرار العشوائي على نسب تكرار الكلمة لدى الشّاعرين بنسب متقاربة، وذلك يعود إلى استحواذ الفكرة على الشّاعرين بما يجعلهما لا يكرّسان كلّ جهدهما في التّنسيق الإيقاعي العمودي، لأنّه يغدو تكلّفًا منهما حين لا تستدعيه الدّلالة الشّعريّة، كما أنّ نسبة التّرديد القليلة عائد لكونه نمطًا تستدعيه حالات شعوريّة وشعريّة خاصّة تجعلهما يلحّان على مفردة بعينها، لكنّنا نلحظ ارتفاع نسبة التّكرار العمودي عند "الغماري" مقارنة بما عند "محمّد ناصر"، وهو على نقيض ما وجدناه في (تكرار الحروف والأدوات والضّمائر)، وكأنّ "الغماري" يرى في المفردة المكرّرة عموديًّا مصدر إلهام لبقيّة دوال الأبيات، كما نلحظ زيادة نسبة التّرديد عند "محمّد ناصر" والتّرديد يرتبط عنده بأغراض المدح والرّثاء والبوح بمشاعره المختلفة، والّتي تستوجب أحيانًا ترديد مفردة ما قد تكون شخص الممدوح أو المرثي، أو مفردة تكتنز زخمًا دلاليًّا فتسهم في ترجمة مشاعره.

ونأتي الآن إلى عرض بعض النّماذج من أنواع تكرار الكلمة، والّتي حقّقت جماليّة بارزة لقصيدة الشّاعرين، يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (الوردة البيضاء): (من الطّويل)

عَشِقْتُكِ عشقا قد سرى منكِ في دمي * فأنتِ بقلبي ما حييتُ وفي عيني**
عَشِقْتُكِ فوق الاسم، والفعل، واللُّغى * عَشِقْتُكِ فوق الشّعرِ، والرّسم، والفنِّ**
عَشِقْتُكِ لا أبغي سواكِ ومن يذُقْ * هواكِ، يذق سرَّ التّعلّقِ بالوطنِ**
فإن تُلْقني الأيّامُ في لُجّة النّوى * فطيفُك قُربي في اليقين وفي الظّنّ**

---

[1] تختلف تعريفات التّرديد عند الدّارسين قديمًا وحديثًا، وأقرب تعريف له كان لـــ"ابن أبي الإصبع" يقول: «بأن يعلّق المتكلّم لفظة من الكلام بمعنى، ثمّ يردّدها بعينها ويعلّقها بمعنى آخر»(أ)، لكنّ "حسني عبد الجليل يوسف" يرى عدم إلزاميّة تعليقه بمعنى آخر، بل الاكتفاء بترديد الكلمة بلفظها ومعناها في مواضع مختلفة(ب)، ولكي أميّزها عن التكرار المبعثر للكلمة قمت بتحديد ضابط التّرديد بأن تتكرّر الكلمة في مقطوعة شعريّة أكثر من ثلاث (3) مرّات، لأنّها إن كانت مرّتين فقط وفي بيت واحد تندرج ضمن التّصدير وإن كانت في بيتين مختلفين اندرجت ضمن التكرار المبعثر.

(أ) عبد العظيم بن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن**، تح: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التّراث الإسلامي، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، ط: 1963، ص253.

(ب) حسني عبد الجليل يوسف، **موسيقى الشّعر العربي دراسة فنيّة عروضيّة**، ج1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط: 1989، ص179.

أُحِبُّكِ عند القُربِ، حُسنكِ ماثلٌ *** بعيْنيَّ، يُزْري بالحِسانِ وبالحُسْنِ
أُحِبُّكِ عند البعدِ، ريحُكِ مُنْعِشٌ *** يرُدُّ لِيَ الأنفاسَ في وحْشَةِ البينِ
أُحِبُّكِ مهما سيّجوكِ بشائكٍ *** فلَسْتُ أبالي في هواكِ أذًى يُفْنِي
أُحِبُّكِ كالعصفورِ بلّله النَّدى *** أُحِبُّكِ كالمظلوم في ظُلْمَةِ السِّجن
أُحِبُّكِ في خوفي أُحِبُّكِ في أمْني *** فحسْبُكِ أن تَرْضَى، وحسبيَ أن أجنِ[1]

يرتكز تكرار الكلمة العمودي في جزئها الأوّل على الماضويّة بواسطة الدّال (عَشِقْتُكِ)، فعشقه قديم ومتجذّر قدم هذه الأرض وشعبها، وهو دال يكتنز مشاعرَ ودلالات مفعمة بالقوّة والحبّ، فالسّمات الجهريّة للجيم والقاف امتزجت بهمس الشّين والتّاء والكاف، لتُنتج هذا الدّال الّذي جاء تكراره العمودي ملخّصًا لما تموج به ذات الشّاعر من حبّ وحنين صادق لوطنه الجزائر، والّذي يناجيه بالرّمز الأنثوي (أنتِ) تبدو رمزيّته جليّة من العنوان (الوردة البيضاء)، ونلحظ أنّه لم يكتف بالتّكرار العمودي للإيقاع الدّاخلي بل استعان في البيت الثّاني بالتّوازي التّناظري المرتكز على ذات الدّال المكرّر، كما نجد في البيت الموالي التّجنيس النّاقص بين (هواكِ، سواكِ) والتّصدير بـــ(يذق)، ثمّ يفصل الجزأين بالبيت الرّابع، وفيه إشارة إلى انتقاله من الماضويّة بقوله (فإن تلقني الأيّام) إلى الحاضر الّذي يتجلّى في التّكرار العمودي للدّال (أُحِبُّكِ)، وهو أكثر رقّة من سابقه تتكثّف دلالته بدوال مشتقّة (الحسن) في البيت الخامس، وبالتّضاد في البيتين الموالِيين (القرب # البعد) المُوحي بعمق حبّه لبلاده، وبالتّرديد لذات الدّال (أُحِبُّكِ) في بقيّة الأبيات، وكأنّ حبّ وطنه يفيض به وجدانه حتّى ظهر ذلك في نسجه الشّعري، فالإيقاع الدّاخلي هنا لا ينفصل عن الجوّ النفسي والشّعوري الوجداني للمبدع بل يتناغم معه ويترجمه، ونلحظ أنّ تكرار الكلمة العمودي في الجزأين ورد بالصّيغة الفعليّة الّتي تنبئ بالحيويّة والتّجدّد والاستمراريّة، فحبّه لوطنه لم ولن يتوقّف أو يخبت أو يتغيّر مهما جارت عليه الظّروف والمآسي، فيظلّ الوطن ذلك الحضن الدّافئ يلجأ إليه في قوّته وانكساره.

ويقول "الغماري" من قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة) مخاطبًا المشرك "قدار" عاقر ناقة "صالح" –عليه السلام–، والّتي تتداخل مع قصّة قتل سيّدنا "الحسين" (عليه السلام) ومن سار على نهجهما: (الكامل)

يا عاقرًا لولا شقاؤك لم تكن *** تَشْقَى "ثَمودُ" عَقرْتَ أم لم تَعْقِرِ!
قُطِعتْ يمينُك حين أثمرَ كَفُّها *** نصلاً يُراشُ به الفَنَاءُ لمعشَرِ!
تَرمي به في اللّيل نحر فصيلها *** وتُريقُ من دَمِه حديثَ الأعصُرِ!
واللّيلُ مائدة الفَناء لفاكهٍ *** ثَمَرُ الرُّؤوسِ بها شهيُّ المنظَرِ
واللّيلُ ظهرُ الفاتكين كأنّهمُ *** واللّيلُ نجمٌ في هلال أصفَرِ!!
واللّيلُ مَشربَة على أسمارها *** شاهَتْ مناظِرُ مُخْبِر عن مُخبرِ!!

[1] محمّد ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص318.

والّليلُ ... أفصحت الدّنانُ بسرّهِ * إلاّ غُثَاءَ مُؤوّل. ومُفَسِّر!**[1]

يخاطب الشّاعر عاقر النّاقة بأسلوب هجوميّ فيه الكثير من الشدّة والغلظة، ويورد إشارات رمزيّة لقصّة ناقة صالح بقوله (تشقى ثمود) وهو لقب حمله عاقر النّاقة، وعبارة (نصلاً يُراشُ به الفناءُ لمعشر) من كون فعل الفرد (عاقر النّاقة) جلب اللّعنة لعشيرته، وصفتا الشّقاء وجلب اللّعنة لم تنفكّا عن الظّهور في الفتن الّتي حدثت في التّاريخ الإسلامي، كفتنة قتل عثمان وعليّ –رضي الله عنهما– وقتل "الحسين" وغيرها من حوادث الاغتيال، الّتي أحدثت فجوات عميقة في التّاريخ الإسلامي، ثمّ ينزاح فضاء السّرد الشّعري لينحصر في الدّال الزماني (اللّيل)، فعند الفضاء الزّماني لحادثة عقر النّاقة يتوقّف الحكي الشّعري ليلبس على اللّيل أبعادًا موغلة في البشاعة والإدبار، فعبر تكراره العمودي تنسلّ أيدي الغادرين لقطع رؤوس الأبرار، وتشويه الوجود بأفعالهم عبر انزياح المصاحبات المعجميّة (مائدة الفناء، ثمرُ الرّؤوس، اللّيل نجم، هلال أصفر، غثاء مؤوّل)، والصّورة التّراسليّة الذّوق–بصريّة (شهيّ المنظر)، والتّكرار العمودي للّيل ينتج قيمة مُضافة في كلّ تكرار له ممّا ينفي عنه الرّتابة؛ فهو يتموقع بداية بشكل منبسط (مائدة) ثمّ ينحسر ورائيًّا ليسند أفعال (الفاتكين)، لكنّه بعد ذلك يصعد عاليًا (نجم، هلال) عائدًا إلى مكانه الأوّل، لكنّها عودة مريضة باتّخاذ النّجم المضيء الهلال الأصفر المريض النّاقص مرفأ له، لكنّه يعود إلى التّموقع الدنيء (مَشربة الخمر) فيجتمع حوله الأُفّاك والمُخبرون، ثمّ ينحسر في البيت الأخير ليصبح سرًّا يتناقله روّاد الفساد والإفساد منذ بدء الخليقة، لترد في الأخير إشارة إلى شيوخ الحكّام (غثاء مؤوّل ومفسّر)، فدأبهم تزيين أفعال الحاكمين دون العودة إلى أحكام الشّرع، والشّاعر هنا يتّخذ ثيمة اللّيل المكرّرة عموديًّا –والّتي تتداخل مع فضاءات مكانيّة– كغطاء رمزي مرّر من خلاله رسائلاً سياسيّة، ودينيّة، واجتماعيّة تُعتبر خطيرة وحسّاسة.

ويقول "محمّد ناصر" من قصيدة (حسبنا الله ونعم الوكيل): (من مجزوء الرّمل)

ونعيش اليومَ مثل الأمسِ عُسْرًا، ثمّ عُسْرًا، ثمّ عُسْرَا / كلّما ننفض عَشْرًا، عصرتنا عشراتٌ، ليس عَشْرَا /
وحزام العيش شدٌّ بعد شدٍّ، لا يني يزدادُ خُسرَا / إن نقل نُكْبَتْ، وإن نُكْبَتْ نَمُت غيظًا، ولا نملك صبرَا /
هكذا تصبح أرض الله للأحياء –قبل القَبْرِ– قَبْرَا / خالق الخَلْقِ، وكيل الخَلْقِ، حسبي، أنت بالإنسان أدرى[2] **/**

تمثّل الأبيات كما –سمّاها الشّاعر– نفثة مصدور عن واقع مغرور، فالذّات الشّاعرة تعيش في دوّامة لا تنتهي بين الأمس والغد، فتغدو حاله الشّعريّة كدائرة مغلقة بين ماضيه وحاضره، تبدأ بالعُسر وتنتهي به، والتّدوير هو جوهر التّكرار الشّعري؛ يقول "كوين": «**كلّ وزن هو دائري في مواجهة النّثر الّذي هو امتدادي، الوزن يدور دائمًا حول نفسه**»[3]، وفي البيت الثّاني تُطِلُّ الذّات الشّاعرة وتحدّدُ موضوعها، وكينونتها الزّمانيّة بتوالي العقود المثخنة بالآلام (عَشْرًا، عَشْرَا)، فغدت الذّات تابعة للكلمة المكرّرة، وتتحوّل الذّات من كونها منفصلة عن

---

[1] مصطفى الغماري، **قصائد منتفضة**، ص32.

[2] محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص145–146.

[3] جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، سلسلة كتابات نقديّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة–مصر، ط: 1990، ص58.

الألم، على الرّغم من إحاطته بها في البيت الأوّل إلى كونها صنعه ونابحة عنه (تعصرنا)، وكأنّها تسير بنا في مدارج الحكي من السيئ إلى الأسوأ، لتنتقل في البيت الثّالث من ذاتها إلى موضوع متعلّق بها (حزام العيش)، تظهر ماهيّته المتأزّمة كدائرة إعصار (شدٌّ بعد شدٍّ) تدمّر كلّ شيء تمرّ به مسبّبة الخسائر للذّات وما يحيط بها، ويحدث التّحوّل في ردود فعل الذّات الشّاعرة في البيت الرّابع من القول والسّرد إلى الفعل (إنْ نقُلْ)، لكنّه حُكم عليه بالكبت والإسكات الّذي يتحوّل إلى شعور مدمّر قاتل لا ينفع معه التّصبّر، فيمكن تمثيل ذلك بمعادلة منطقيّة (القول = الكبت)، (الكبت = الغيظ القاتل)، ومنه يصبح (القول = الغيظ القاتل) وهو ما يؤدّي إلى انتفاء القول وغيابه ما دامت نتيجته مأساويّة، وهي نتيجة يُريدها الآخر المسبّب في هذا الألم والدّمار، ونلحظ أنّ هذه الحالة موجودة عند جلّ الشّعوب العربيّة المسلمة، فاليأس هو الجامع المشترك بينها، ويعيي الذّات الشّاعرة بوحها الحزين لتتّجه بسردها نحو المكان (الأرض)، مُغيّرة ماهيّتها الوجوديّة الدالّة على الحياة والعيش إلى قبر كبير للأحياء المُتعبين، فهو موت نفسي وشعوري قبل الموت الحقيقي كلّ هذا لخّصته العبارة الشعريّة (قبل القبر قبرا)، وتخرج الذّات الشّاعرة في البيت الأخير من الحالة الميلودراميّة[1] إلى المناجاة الإلهيّة، وهو ما يميّز شعر الاتّجاه الإسلامي عن غيره، فالذّات المسلمة لا تنفصل في أقصى حالاتها يأسًا عن خالقها، فتناديه بالتّعظيم المُنْجز في التّركيب الإضافي والتّكرار العطفي (خالق الخَلْقِ، وكيل الخَلْقِ)، والتّكرار هنا ليس مجرّد مكوّن فنّي بل هو مكوّن دلالي ورمزي وتصويري لا يقلّ عن المكوّنات الشّعريّة الأخرى، وقد سمحت له صفة التّبعثر والتّجاور بالتّغلغل في المكوّنات الشّعريّة للأبيات.

ويقول "الغماري" من قصيدة (أيّها اللّيل ....): (من الخفيف)

مَهْمَهٌ تَاهَ فِي مَدَاهُ الجوادُ * واستوى الجمْرُ عنده والرّمادُ! / ضلّ فيه عَقْلٌ ... وهَوَّمَ حادٍ *** حينَ لا صبوة ولا إنشادُ! / غاض ماءٌ وفاضَ بالعطشِ الرَّمْـ *** ـلِيِّ بُعْدٌ تَغْتَالُهُ أبْعادُ! / ليس إلاّ شَكَاةُ وَرْدٍ جريحٍ *** تتشظّى شَكَاتُهُ أو تَكادُ / أمطرتها رِيحٌ وريحٌ وريحٌ *** يا رياحًا يصُوبُ مِنْهَا القَتَادُ**[2]

تشكّل مفردة (مَهْمَهٌ) بؤرة الدّلالة والتّصوير في المقطوعة، وتعني المفازة البعيدة والبلد المُقفر والصّحراء الواسعة البعيدة الّتي لا ماء فيها[3]، هذا الفضاء المكاني الواسع تتسكّع في أبعاده ثيمات التّيه والضّياع واللاّمبالاة والضّلال والجنون والظّمأ والألم والتّشتّت، وكأنّ هذه المفازة تختزل عالم الذّات الشّاعرة باعتمادها معادلاً موضوعيًّا، تُسقط عليه أسباب ضيقها وثورتها، وذلك باعتماد تقنيّة التّرميز، فالجواد هو الإنسان العارفُ بالحقّ المتّبعِ له، والّذي لامتداد ثورته وديمومتها استوى عنده الحالان المتناقضان بين الثّورة والخمود، هذه المفازة رمز لعالم الشّاعر، ونظرًا لانسحاب الحبّ والصّبابة من أبعادها أصبحت مرتعًا للضّلال والتّهويم، وينتقل التّصوير الشّعري

---

(1) الميلودراما: وهي فنّ قائم على المراوغة والمبالغة والمفارقة يقدّم القضايا الواقعيّة بأسلوب مفارق، ينظر:

Peter brooks, **the melodramic imagination (balzak, henry james, melodrama, and the mode of excess)**, Yale university press, u.s.a, 2nd printed: 1995, p7-8.

(2) مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص51-52.

(3) ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مج13، ص542.

بداية من البيت الثّالث إلى مستوى من التّكثيف باعتماد آليّة التّكرار، فتشتدّ حالة التّصحّر والجفاف حتّى تتلبّس صفة الفيضان بالمصاحب المعجمي (العطش الرّمليّ)، لتتحوّر عن دلالتها المعجميّة إلى اتّجاه مضاد يواكب دلالة المصاحب المعجمي، ويتّخذ التّكرار في عبارة (بُعْدٌ تَغْتَالُهُ أبْعادُ!) اتّجاه الهجوم المحيط (أبْعَادُ) بالهدف (البُعْدُ)، ثمّ يرد التّكرار في البيت الموالي في قالب تصويري، فتظهر المفردة المكرّرة (شكاة) كدال ظاهر على الرّغم من دلالته السّلبيّة، لكنّها تضمحلّ في تكرارها (تتشظّى)، حيث تكتسب آليّة التّكرار ديناميّة مغايرة لأصل طبيعتها بتحوّلها من الزّيادة إلى النّقصان، فوجودها البنيوي لا يعكس وجودها الدّلالي، وفي البيت الأخير نجد كذلك أنّ التّكرار ورد في سياق مفارق للحقيقة الواقعة بإسناد فعل الإمطار إلى الرّيح، وهو تكرار متجاور يتّخذ بعدًا عموديًّا رأسيًّا من الأعلى إلى الأسفل، هذا الدّال المكرّر (رياح) تنبت فقط القتاد، وهو نبات ذو أشواك حادة[1]، ومن هنا كان التّكرار العشوائي والمتجاور مَعينًا لتعانق الواقع المقلوب بالدّلالة الفنيّة المفارقة.

ويقول "محمّد ناصر" من قصيدة (في هالة المحراب أنت): (من الكامل)

يا راحلاً لم نُبكهِ بالدّمعِ والـــ * أحشاءُ من هوْلِ المُصابِ تعانِي / ما الدّمعُ؟ لو بالدّمعِ فديتُه *** بكيناهُ بلا أمدٍ بدمعٍ قانِي / ما الدّمعُ؟ إنّ الدّمعِ للأمواتِ *** نطويهمْ مع الأكفانِ للنّسيانِ / هل أنت منسيٌّ وذكرُك موسمٌ *** حجّت إليه أشعّة العرفانِ / ما أنت منسيٌّ وتُرسِلُك (الحياةُ) *** تَشِعُّ بالأنوارِ في الأوطانِ**[2]

تتردّد دوال الأسى والحزن في المقطوعة الّتي تنبئ بتفجّع صادق في ذات الشّاعر على فقدانه شيخه، لكنّ خطابها يتحوّل من الموضوع (مخاطبة الرّاحل) إلى محاورة الكلمة المردّدة (الدّمع)، فترد بداية كدال حيادي منفي ليصف عظيم مصابه بموت الشّيخ، ثمّ ينتقل إلى مساءلتها (ما الدّمع)، لتعود بعد ذلك إلى تبعيّتها في وصف حزنه، ويكرّر مساءلتها (ما الدّمع) عموديًّا، لكنّها ترد هنا كمكوّن بجعلها محور الدّلالة عن طريق التّوكيد (إنّ الدّمع)، ويظهر التّرديد في الجزء الثّاني من المقطوعة في دال (النّسيان) الّذي يظهر في ختام التّرديد الأوّل كمكوّن إضافي (للنّسيان) ثمّ يتحوّل إلى مكوّن ترديدي في الأبيات اللاّحقة، ويظهر الاستفهام بأسلوب رثائي مباشر لتوكيد حالة الحزن؛ هذه المباشرة تلقي بظلالها على بقيّة دوال البيت ما قبل الأخير باعتماد أسلوب المبالغة التّقليدي، ثمّ يظهر في النّفي التّقليدي المباشر في البيت الأخير والّذي يوازي البيت السّابق في أسلوبه المباشر التّقريري، ليبدو لنا أنّ ترديد (الدّمع) على الرّغم من كثافته (5 مرّات في 3 أبيات فقط) كان أصدق في التّعبير عن مشاعر الشّاعر، لكونه أكثر التحامًا بالبنية الرّثائيّة من لاحقه (النّسيان)، وكأنّ للدّمع حضوره المقدّس الّذي يلقي بظلاله الكثيفة على الدّلالة الشّعريّة، فالدّمع حاضر وحقيقي مؤكّد، بينما النّسيان نسبيّ الحدوث والدّلالة.

ويقول "مصطفى الغماري" من قصيدة (غربة الفنّ): (من الخفيف)

أيّها الشّاعرُ الغريبُ. وما في الدْ * دار إلاّكَ سادرٌ في الغَرامِ! / أغرامٌ ذاكَ الّذي يتملاّهُ *** رفيفُ الصّبَا وشدو الحمامِ! /**

---

[1] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مج3، ص342.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص156.

أغرامٌ .. ولا أدِلُّ بحبّي * آيةُ الصّدقِ سَجْدَةٌ للخيَامِ! / آيةُ الصّدقِ أن تموتَ وتحْيا *** لعُيونٍ تفُكُّ لُغزَ الظّلامِ! / لعُيونٍ ما شاكلتْها عُيُونٌ *** ومُدامٍ تُزْري بكُلِّ مُدامِ! / ومقامٍ من المواجدِ سَمْحٍ *** أريحيٍّ، أفدي شهيدَ المقامِ!**[1]

يتوجّه الخطاب في المقطوعة إلى الشّاعر الغريب، والّذي قد يكون الذّات الشّاعرة في غربتها ومن يساميها في ذلك الشّعور، ويبدو الخطاب بمظهر المعاتب للشّاعر الغريب، وكأنّه يمارس آليّة الحكي الخارجي في محاولة تقمّص دور الآخر المضادّ لفكر الذّات الشّاعرة، وتنطلق رحلة المحاججة بين الطّرفين في فضاء سردي تنسحب فيه الأخيرة من المشهد الشّعري؛ هذه المناظرة قامت على آليّة التّرديد، فتخاطب الذّات الشّاعرة (المتقمّصة لدور الآخر السّلبي) ثيمة الشّعر في زمن الغربة معاتبة إيّاه على (غرامه) هذه المفردة الّتي تشكّل حلقة وصل بين الماضي الجميل والحاضر والمستقبل المأمول، شكّلت بواسطة التّرديد ركيزة تنفتح منها آمال الذّات الشّاعرة في إعلان عشقها، لكنّها تستنكر بوساطة الاستفهام ضعف وانسحاب قيمة هذا الغرام بالتّكرار العمودي، لينتقل التّرديد إلى عتبة دلاليّة جديدة (آية الصّدق) والّتي يحاول الخطاب كشف حقيقتها الجليّة في كونها التزام أصيل (سجدة للخيام) ووجد صوفي تتساوى فيه الموت والحياة، ثمّ ينزلق التّرديد إلى عتبة أخرى (العيون) الّتي ما فتئت عن كونها رمز التّغزّل والحبّ، لكنّها هنا هي رمز الاستنارة والهدى، ويستمرّ التّرديد في مدحها (لعيون ما شاكلتها عيون)، ثمّ نجد الخطاب يذهب إلى رمز الخمرة (المدام) في تركيب تقليدي مكرّر، ويتداخل التّرديد في البيت الأخير مع آليّة التّجنيس (المدام، المقام) ليضخّ فيه بعدًا إيقاعيًّا مختلفًا ينأى عن رتابته الاعتياديّة، كما يواكبه التّصدير (ومقام .. المقام)، ونلحظ أنّ الإيقاع هنا يتّخذ نمطًا دائريًّا بواسطة التّرديد في محاولة اللّحاق بالدّلالة المنشودة، الّتي تنفتح على آفاق وعتبات ورموز صوفيّة تنشدها الذّات الشّاعرة، والتّكرار يعكس الدّوران في الشّعر حيث يقول "باشلار": **«الوجودُ المستدير ينشر استدارته وينشر معها هدوء كلّ استدارة»**[2]، فكأنّ الرّاحة الّتي يمنحها التّكرار الشّعري المستدير بواسطة التّرديد للذّات الشّاعرة تشبه تلك الرّاحة الّتي يولّدها دوران الوجود في فلكه.

3_ تكرار الجملة:

يفرض تكرار الجملة هيمنته البنيويّة والدّلاليّة الواسعة على الإيقاع الشّعري، لكونه ينطوي على أبعاد دلاليّة مختلفة، كالزّمن والأسلوب وثنائيّة الثّبات والسّكون، وكلّها تشيعُ حركيّة متنامية في القصيدة، يكون لها الأثر التّكثيفي البالغ في العزف الإيقاعي بمكوّناته الصّوتيّة والدّلاليّة المتجدّدة.

ويعرض الجدول الآتي نسبة تكرار الجملة بالنّظر لأنواع التّكرار، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

تكرار الجملة	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة

[1] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص37-38.

[2] غاستون باشلار، **جماليّات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط2: 1984، ص212. وينظر: Gaston bachelard, **the poetics of space, translated from: the french by maria jolas**, beacon press, boston-u.s.a, 4th printed: 1994, p239.

ضمن أنواع التّكرار	510	% 30,98	548	% 28,87
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	510	% 16,21	548	% 14,12

نلحظ أنّ نسبة تواتر تكرار الجملة تقلّ عن نسبة تكرار الكلمة وهو المنطقيّ في الشّعر لأنّ الجملة تأخذ مساحة بنيويّة ودلاليّة في الأبيات والقصائد أكبر ممّا تأخذه الكلمة ولو زادت نسبتها أكثر لحلّت الرّتابة والتّكرار الفجّ على قصيدة الشّاعرين ولأنّ التّكرار فخّ على الشّاعر أن يكون حذرًا في توظيفه فهو السّهل الممتنع فإن لم ينغمس في الدّلالة ويتجاوب معها صار وجوده رتيبًا فجًّا.

وميّزنا في مدوّنة البحث نمطين (2) من تكرار الجملة تظهر نسبها كالآتي:

تكرار الجملة	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
التّكرار العمودي	335	% 65,68	362	% 66,05
التكرار العشوائي	175	% 34,31	186	% 33,94

نلحظ هيمنة النّمط العمودي على تكرار الجملة، ربّما ليقين الشّاعرين أنّ تكرارها العمودي يمنح لها ظهورها اللاّفت لرؤية وذهن المتلقّي، أو ربّما لاندفاع التّركيب لدى النّسج الشّعري لقصائدهما، ورغبتهما في تصدّره مداخل الأبيات الشّعريّة لإلحاح الفكرة عليهما، ولدى قراءتنا لمدوّنة الشّاعرين وجدنا أنّ التّكرار العمودي للجملة كان أكثر تأثيرًا من النّاحيتين؛ الدّلاليّة والإيقاعيّة على حدّ سواء، كما نلحظ تقارب النّسب لدى الشّاعرين في ذلك لصدور شعريّتهما من مشكاة واحدة، وللتّقارب الزّمني الّذي حضن شعريّتهما.

ونأتي الآن إلى التّمثيل لكلا النّمطين من أنواع تكرار الجملة والّتي حقّقت شعريّة بارزة لقصيدة الشّاعرين، يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (قمّة حاضرة غائبة!...): (من البسيط)

سيّان عندي إن غابوا وإن حضروا * فليس للعُربِ تأثيرٌ ولا أثرُ**
فهل سمعتَ لهم حِسًّا، فمُذ وُجِدُوا * من رُبْعِ قرنٍ مع الأمواتِ قد قُبِروا**
وهل رأيت لهُم فِعْلاً، وديدنُهم * كِذْبٌ، وتصفيقٌ كذا أُشْتُهِرُوا**
فأيّ جامعة، والجمع منقسم * وأيّ قوميّة والقومُ قد نُثِرُوا**
وأيّ سلمٍ؟ وهل عزٌّ بلا شرفٍ * و"قُدسُنا" وطئت محرابَهُ الغَجَرُ**
وأيّ سلمٍ؟ وبغدادٌ يجوسُ بها * عِلْجٌ صليبيٌّ الهوى بَطِرُ**[1]

يتّخذ التّكرار التّركيبي هنا من أسلوب الاستفهام الاستنكاري مظهرًا لتصدّره مشهد الخطاب الشّعري، حيث بلغ اليأس بالشّاعر إلى حدّ عدّ حضور ساسة العرب وغيابهم سواء، ويتساءل وكأنّه يجيب مجادلاً لامرئيًّا قد سأله عن سبب تشاؤمه مستخدما التّركيب الاستفهامي بشكل عمودي في البيتين الثّاني والثّالث، لكنّ التّكرار

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص421-422.

الجُملي هنا نشأ على التّغاير في عناصره المكوّنة:

حرف استئناف	أداة استفهام	فعل ماضٍ وتاء الفاعل	جار وضمير مجرور	مفعول به
فـــ	هل	سمعتَ	لَهُمْ	حِسًّا
و	هل	رأيتَ	لَهُمْ	فِعْلاً

نلحظ وقوع التّبادل في حرف الاستئناف بين الفاء والواو، وكانت الفاء مناسبة لمقام الإجابة عن التّساؤل المُتخيّل، بينما كانت الواو عطفًا لفكرته الّتي بدأها، ويقع التّبادل الفعلي بين ملكتي السّماع والرّؤية لكونهما أكبر دليل منطقي على صحّة رأيه، ونلحظ اتّخاذ الخطاب صيغة المُخاطبة للمُجادل اللاّمرئي في تاء الفاعل، كما تبادلت مفردتا الحسّ والفعل لمراعاة التّناسب مع الفعل، هذا التّوازن أنتج موسيقى داخليّة خاصّة بالجملة المكرّرة، ونلحظ عدم تغيّر أداة الاستفهام (هل)، وتركيب الجار والمجرور (لهم) لكون الفكرة والموضوع بين الجملتين موحّدين.

ثمّ يكرّر جملة (وأيّ سلمٍ؟) عموديًّا دون تغاير بين عناصرها لأنّها جملة أبلغ من كلّ تعبير ومجيئها كان للاستنكار والشجب والرّفض، حيث يقابلها أفقيًّا في كلّ بيت فضاء مكاني مكلوم يخز ضمير الأمّة الإسلاميّة ويُدميها مع ذكر الآخر (العدوّ: الغجر والعلج)، وهي مصطلحات تمنح القصيدة لديه خصوصيّتها.

ويقول "الغماري" من قصيدة (فدى «ألم يأن...»): (من البسيط)

أُسائِلُ الفَجْرَ عن ذاتي .. وأين أنا؟ * لأيّ حاليَّ إيجافي وإسئادِي!؟**

أُسائِلُ الفَجْرَ سُؤلاً حار في شفة * كما تحيّر أفلاكٌ بآمادِ!**

ما كان سُؤلي لميلاد فأعرفهُ * كلّ الدّقائق إن تخضرَّ ميلادي!**

ما كان سُؤلي لأورادٍ أرصّعُها * فِدى الحبيبة أشواقي وأورادِي!**

يا مُلهم الرّوح ما تلقاهُ من حَزَنٍ * ومُودِعَ القلبِ شكْوى الرّائح الغادي!**

ويا معلّم نفس المرء قيمتَها * و لم تكن غيرَ ضِغْثٍ رَهْنَ آبادِ!**

ويا مورّد أشواقي ومُوقِدَهَا * بين الضُّلوعِ سعيرًا ذات إيقادِ!**

لم أسلُ يومًا وهل يسلو ذوو مِقةٍ * إن حنَّ بالرّجز المُعشوشب الحادِي**

لم أسلُ يومًا. وما صبرٌ لذي مِقَةٍ * طاغٍ هواهُ، وما سلْوى لغرّاد؟؟**[1]

يسلك الشّاعر في بوحه المُتعب سبيل التّدرّج بواسطة التّكرار العمودي للتّراكيب الجمليّة، ويبدأ سرده الشّعري بالتّساؤل الّذي كان ولا يزال أساس الوعي والوجود والتّطوّر، لكنّه ورد في تركيب فعلي إخباري مكرّر دون تغيير، ومساءلة الفجر تدلّ على تطلّع الشّاعر وهمّته العالية، بعدّ الفجر رمز الهمّة والفرج والبدء، ثمّ ينتقل من الإخبار إلى النّفي المكرّر الجزئي، والمتعلّق بالتّركيب المُكرّر السّابق، وبالإضافة إلى الإيقاع الّذي يعزفه التّكرار الجملي، نجد التّصدير (لميلادٍ – ميلادي، لأورادٍ – أورادي) في تناغم بديع يشدّ ذوق القارئ لإكمال القصيدة،

[1] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص76-78.

ثم نجد تركيب النّداء الّذي جاء في قمّة التّدرّج البوحي، الّذي يستجلب طاقة إضافيّة لذا استغرق ثلاث (3 أبيات) من المقطوعة بغية ترسيخه، وبعدّه كذلك روح موضوع الخطاب لكونه محرّك الذّات الشّاعرة منذ البداية، ومحرّضها على البوح، والّذي تظهر بعض ملامحه في عبارة (رهن آباد)، فأشواقه وحنينه وثورته ورفضه رهن للثّورات الإسلاميّة المجاهدة، وقد جاء كتكرار بصور متغايرة لكنّها صفات لثيمة واحدة، لاشتراك دوال (ملهم، معلّم، مورّد) في مصدرها الدّلالي وبنائها الصّرفي، ثمّ يسعى الشّاعر بعد مناداتها ومناجاتها إلى التّبرير لها في التّكرار الجملي الأخير بواسطة النّفي المكرّر التّام دون تغيير معزّزًا نفيه بالاستفهام الإنكاري، ونلحظ أنّ التّكرار الجملي في هذه المقطوعة شكّل بؤرًا دلاليّة تشكّلت منها الدّلالة الكليّة، وكان لها بهذا التّكرار تثبيتًا لركائزها والتّدرّج في الوصول بالبوح الشّعري إلى غايته المنشودة.

ويقول "محمّد ناصر" من قصيدة (عرب الكلام..!): (من مجزوء الكامل)

أوّاه يا عرب الخصام أمصرُ تُنْجِدُ أم شآمْ / الشّرقُ يحكمه الهوى، والغربُ فرّقه النّظامْ / واليعربيّة كالنّياق يقودها أوْهى زِمامْ / متضامنون على الخواءِ، مقاتلون بلا حُسامْ / متوحّدون إلى غد متعاهدون بلا ذِمامْ[1]

وغير بعيد عن سياق النّموذج السّابق للشّاعر نجد اليأس مستحكمًا بالذّات الشّاعرة دون أمل يلوح في الأفق، لكنّه لم يركن إلى الصّمت بل راح يجلد بشعره ساسة العرب المتخاذلين، ويعرض الواقع العربي السّياسي المتأزّم بالتّكرار الجملي المتتابع غير العمودي، متحدّثًا عن ثنائيّة الشّرق والغرب الّتي حاكميها الهوى والظّلم، اللّذين هما من أكبر أسباب تراجع الأمّة الإسلاميّة في العصر الحاضر، ويورد ثيمة العروبة في صورة مخذولة كفاصل بين جزئي الإيقاع الجملي، لينتقل إلى الجزء الثّاني منه متّخذا آليّة المفارقة السّاخرة في وصفه ظهرت في أربع (4) جمل قامت على:

جمع م س	حرف جر	اسم مجرور	جمع م س	حرف جر	أداة نفي	اسم مجرور
متضامنون	على	الخواء	مقاتلون	بـــ	لا	حسامْ
متوحّدون	إلى	غد	متعاهدون	بـــ	لا	ذمامْ

قام التّتابع الجملي على المبتدأ جمع المذكّر السّالم الّذي يمثّل بؤرة الدّلالة في تعداده للصّفات التّهكميّة للعرب، لكنّ هذا التّتابع يتّخذ في داخله التّناسق والانسجام فهي بعثرة منظّمة، وكأنّها شتات العرب الّذي يوهمون أنفسهم بضدّه.

ويقول "الغماري" من قصيدة (لبنان الرّافض): (من البسيط)

دمى التّآمر في لبنان تذبحنا * ونحسن الظنّ يغرينا .. فنغتفر**

خرافة السّلم كم باعت كرامتنا * للفاتحين !! إذا صالوا وإن ثأروا**

ونحن عبر المدى المصلوب أغنية * تلملم اللّيل .. من عينيه تعتصر**

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص182.

طلائع الرّفض في لبنان لا تقفي * على الحدود، وإن لاموا وإن هدروا**
لا تسكر الشّمس إلاّ من لهيب دم * ولا تفوز بها الأشباح والصّور**[1]

تلتحم الذّات الشّاعرة بالضّمير الجمعي مبتعدة عن ذاتيّتها الضّيّقة يبدو ذلك في ضمير (نا) على مدى الأبيات الثّلاث الأولى، لتكشف عن الدّسائس وخبايا المقاومات الإسلاميّة المعاصرة وما يُحاكُ لها في سبيل إبطالها، ثمّ ينتقل الخطاب للفئة المجاهدة ناصحًا لها، ونلحظ استعانة الخطاب بالتّكرار الجملي المتجاور والمبعثر، فيرد في أربعة (4) مواضع على سبيل نفي تأثير الآخر (العدوّ) وإغاظته، ثمّ يرد التّكرار المتناظر في البيت الأخير على سبيل الحكمة والقول السّائر، والّذي ينضح عزّةً وشموخًا وأنفةً يعزّزها النّفي (لا)، ولعلّنا نلحظ هنا كيف أنّ التكرار المبعثر للجملة لا يسهم في تماسك نسق البنية الشّعريّة، ولا في نسج إيقاع موسيقي خاص متوائم مع الدّلالات الجزئيّة والكليّة للأبيات لذا نأى عنه الشّاعر.

4ـ التّكرار المقطعي:

وهو تكرار لبيت أو شطر أو سطر، سواء كان تكرارًا مفردًا للبيت والسّطر والشّطر الواحد أو بأكثر من ذلك، وسواء كان في ثنايا القصائد أو في نهاياتها، وهو أقلّ أشكال التّكرار في الشّعر لأنّه «**أطول الأنواع حيث يشمل عددًا من الأبيات أو الأسطر ويحتاج إلى عناية بالغة**»[2]، لكونه يأخذ مساحة معتبرة من بناء القصيدة، لذا على الشّاعر توخّي الحذر في توظيفه كي لا يؤدّي بقصيدته إلى الرّتابة والجمود، فـ«**تكرار المقاطع تكرار طويل في النّغمات، والإيقاع والمعنى، وكثيراً ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية**»[3]، لذا على الشّاعر أن يحدّد أغراضه من هذا التّكرار، وما يريده من المقطع المكرّر في أداء دلالات مختلفة، وفي تحقيق نغميّة متفرّدة، والّتي قد تنبع من جماليّة الإيقاع الدّاخلي للمقطع ذاته، أو من حسن ترديده ومن علاقته بما يسبقه وما يليه، وترى "نازك الملائكة" أنّ «**أضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشّاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر**»[4]، وذلك يضفي على قصيدته عنصر المفاجأة بكسر أفق توقّع القارئ، هذا الأخير المؤسّس الأوّل لجماليّة ولذّة التّلقّي.

ونعرض الآن نسب التّكرار المقطعي بالنّظر لأنواع التّكرار، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

التّكرار المقطعي	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع التّكرار	106	% 6,43	74	% 3,89
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	106	% 3,36	74	% 1,90

---

(1) مصطفى الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص20.

(2) عمران خضير حميد الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، إشراف: سهير القلماوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1: 1982، ص167.

(3) نفسه، ص167.

(4) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص236.

من خلال الجدول نرى النّسبة القليلة لتكرار المقطع لقلّة تواتره في الشّعريّة ككلّ، كما أنّ توظيفه يستوجب تركيزًا وجهدًا مضاعفًا من الشّاعر، ويستلزم تكريس اهتمامه بالمستوى الفنّي لشعريّته على حساب الفكرة والدّلالة، ونلحظ زيادة نسبته عند "محمّد ناصر" –على غير المتوقّع– مقارنة بنسبته عند "الغماري"، لاختصاص هذا الشّكل من التّكرار بالقصائد الطّويلة غالبًا، ومن سمات قصائد "محمّد ناصر" القصر، مقارنة بقصائد "الغماري"، وربّما يعود ذلك لتنوّع الموضوعات في قصائد "محمّد ناصر"، ذلك أنّ التّكرار المقطعي يسمح بوضع نهاية للموضوع داخل القصيدة، والبدء بموضوع آخر.

وميّزنا في مدوّنة البحث ثلاثة (3) أنماط من التّكرار المقطعي، تظهر نسبها كالآتي:

أنماط التّكرار المقطعي	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
تكرار الشّطر	15	% 14,15	23	% 31,08
تكرار البيت	31	% 29,24	8	% 10,81
تكرار السّطر	60	% 56,60	43	% 58,10

نلحظ أنّ الهيمنة كانت لنسبة تكرار السّطر، ربّما يكمن السّبب في أنّ التّكرار المقطعي بخصائصه، ومقوّمات نجاح توظيفه تُلائِمُ، إن لم نقل تقترن بالشّعر الحرّ مقارنة بالشّعر العمودي، كما أنّ الشّعر الحرّ تبرز فيه خاصيّة التّكرار المقطعي بوضوح، بينما الآليّة الإيقاعيّة الجامدة في الشّعر العمودي يجعل من التّكرار المقطعي عاملاً إضافيًّا لرتابة القصيدة العموديّة، ونرى أنّ نسبة تكرار الشّطر عند "الغماري" تزيد عن نسبتها عند "محمّد ناصر"، ربّما يعود ذلك لطابع الاستمراريّة والمواصلة في السّرد الشّعري عند "الغماري"[1]، فلمسنا في قصائده النّفس الطّويل الّذي كتب به المطوّلات، لذا يستعين بتكرار الشّطر ليضمن متابعة القارئ له في فكرته الأوّليّة، وربّما لتذكيره بمسار بوحه الشّعري، كما أنّ زيادة نسبة تكرار البيت عند "محمّد ناصر"، وزيادة نسبة تكرار السّطر عند "الغماري" يعود، كما أشرنا في مبحث الإيقاع الخارجي[2]، إلى هيمنة النّمط العمودي على قصائد "محمّد ناصر"، بينما زيادة مُعتبرة للنّمط الحرّ عند "الغماري".

ونأتي الآن لتحليل نماذج من الأنماط الثّلاثة الآنفة الذّكر لدى الشّاعرين، يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (في رثاء الشّيخ "إبراهيم قرادي"): (من الطّويل)

أتيتك يا عطفاء والحزن موعدي * وقد كنت إمّا جئتُ بالبِشر أغتدي**
أتيتكِ زادي آهةً في جوانحي * وما كُنتِ لي غيرَ الغناءِ المُردَّدِ**
أتيتك يا عطفاء واليُتمُ صاحبي * وكان أبي إنْ جئْتُ يُكرِمُ مشهدي**

---

[1] تنبّأنا بذلك في الفصل الثّاني: شعريّة العتبات، يُنظر: ص195.

[2] ينظر: ص400.

ويحضنني بالباب عطفًا وبهجة * ومن غير إبراهيم للضّيفِ يفتدي**
أتيتك يا عطفاءُ والهمُّ رائدي * وللرّزء في الأحشاء وقع مهنّد**
أتيتك يا عطفاء وللثّكل أدمع * تحدَّرُ في صمتٍ من الحُزنِ أسودِ**
وكُنْتُ إذا ما جئتُ حُضنكِ يائسًا * أؤُوبُ بقلبٍ مُفعمِ الأنسِ مُسعدِ**
فكيف استحالَ البِشْرُ عندكَ أدْمُعًا * وكيف استحال الرّوضُ غيرَ مُغرّدِ**[1]

يهيمن الحزن والأسى على قلب وروح الشّاعر حتّى فاض به وجدانه، وأنتج هذه الأبيات الصّادقة في ألم فقدانها، فهو رثاء صادق ليس فيه تكلُّفًا، وقد وُفّق الشّاعر في التّكرار المقطعي، فكرّر بدايةً بيت مطلع القصيدة لوقعه المُريح على روح الشّاعر وعلى متلقّيه، وقد كان تكراره للبيت نافيًا عن الإيقاع الرّتابة؛ لأنّه غيّر في دوال البيت، فتمّ استبدال (والحزن موعدي) بـــ(واليُتمُ صاحبي)، هذا التّقابل يشي بالانتقال الزّمني بين لحظة وصول الشّاعر إلى بلدة (عطفاء)، فكان الحزن مُلاقيه الأوّل، ثمّ اللّحظة الّتي تليها حيث ازداد الحُزن، ليتحوّل إلى يُتم لا يتركه، خاصّة عندما استذكر أفعال الأبوّة الّتي لقيها سابقًا من الشّيخ الفقيد، بينما يقع الاستبدال في الشّطر الثّاني من التّعميم إلى التّخصيص لانتقال السّرد الشّعري، كما أشرنا، لوصف أفعال الشّيخ، ثمّ يقع الاستبدال في التّكرار الثّالث بـــ(والهمّ رائدي)، فالحزن واليُتمُ لا ينفكّان يعذّبان قلب الشّاعر وروحه، ثمّ نلحظ أنّ البيت المكرّر قام الشّاعر بتكرار كلّ شطر منه على حدةٍ في بيت منفصل مع الاستبدال بـــ(وللثّكل أدمعٌ)، و(حضنك يائسًا)، وكأنّ البيت بأشطره أصبح مثل التّرديد الّذي يخفّف عن الشّاعر مصابه، فالأشطر المكرّرة تحمل في ثناياها راحة الشّاعر، فالنّداء في (يا عطفاء) بخاصيّة الامتداد تسمح بخروج آهاته، وعبارة (كنت إمّا جئتُ) مفتاحًا يستذكرُ الشّاعر من خلاله الأوقات الجميلة الّتي قضاها رفقة الشّيخ.

ويقول "مصطفى الغماري" من قصيدة (ليلى المقدسيّة مهري بندقيّة): (من الكامل)

ليت الّذي نَدَبَ الحُسينَ عَدِمْتُهُ * فعدِمْتُ فيه سماعَ خطبٍ أحمرِ!**
يا قاتليه .. قتلتُمْ أيّامكُم * خُضْرًا . فهل غيرُ الزّمانِ الأغبَرِ!**
يا قاتليه قتلتم قرآنهُ * فيكم وبُؤتم بالكتاب الأكفر!**
يا قاتليه زرعتم أحقادكم * شجرًا فأورق خنجرًا من خنجرِ!**[2]

كان قتل الحسين، ولا يزال، جرح الأمّة الإسلاميّة الّذي به تفرّقت وتشتّتت، لذا كان رمزه حاضرًا في شعر الغماري بعدِّ سيّدنا –الحسين عليه السّلام– رمز الجهاد والعزّة، كما أنّ قتله رمز الغدر والخسّة والانحطاط، ويتّكأ ندبه في هذه الأبيات على تكرار شطر يخاطب فيه الشّاعر قاتليه، والّذين هم حاضرون في كلّ زمان منذ صدر الإسلام وحتّى عصرنا الحاضر (2020م)، ويصوّر لهم عظيم وشنيع فعلهم لأنّهم حكموا على أنفسهم

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص248، 249، 250.

[2] مصطفى الغماري، **قصائد منتفضة**، ص21–22.

بالموت بقتله، واستبدلوا العقيدة السّمحة خضراء الظّلال بزمان أغبر لا حياة ولا نضارة فيه، كما حكموا على أنفسهم بالكفر بقتلهم سبط رسول الوحي والقرآن، ويورد في الأخير منبع كلّ ما سبق، ألا وهو أحقادهم الدّفينة، فواكب تكرار الشّطر سياق النُّدبة والتّفجّع المتحوّل إلى الغضب والرّفض، وقد كان للتّغيير الّذي صاحب كلّ تكرار أثره في التّناسب الإيقاعي الجامع بين الدّلالة والموسيقى.

ويقول "محمّد ناصر" من قصيدة (رسالة مفتوحة إلى "بدر شاكر السيّاب" وهو غريب بالخليج): (الكامل)

يا بدرُ إن عطش العراقُ / وتاه في حمّى التّفرّق والشّقاقْ.. / أبشر فقد عاد العراقْ؛ / عادت به الأبطالُ والشّهداءُ فجرًا وانْعتاقْ / أبشر فقد عاد العراقُ ... / سحابة وطفاء يزجيها البُراقْ / يا بدر ما عطش العراقُ ... / وإنّما خذلته آبار النّفاقْ[1]

يخاطب الشّاعر رمز الشّاعر (بدر شاكر السيّاب) رائد الشّعر العربي المعاصر، الّذي استسقى المطر في قصيدته (غريب على الخليج)، فيحاول مواساته وفي ذلك مواساة لذاته المسلمة الجريحة على فقدان العراق، فمن خلال إعطائه الأمل للسيّاب يعطي لذاته الأمل في عودة العراق، وقد استعان لذلك بالتّكرار السّطري، فابتدأ بالسّطر الأوّل الّذي كان افتتاحيّة لقصيدته بواسطة (إنْ عطش العراق)، والّتي جاءت إجابتها في السّطر المكرّر الآخر (أبشر فقد عاد العراق) يكرّره مرّتين دون تغيير لاستجلاب الأمل الكامن في بنى العبارة الشّعريّة، وفي نهاية المقطوعة ينفي عطش العراق بأسباب الشّقاق والتّفرّق، فوقع الاستبدال بين (إنْ–ما) ليُظهر سبب عطشه بواسطة صورة مجازيّة، حين نسب الخذلان للمصاحب المعجمي المُنزاح (آبار النّفاق) كناية عن شيوخ وحكّام البترول، ومنه فالتّكرار السّطري هنا لم يكن فائضًا عن المعنى الشّعري؛ بل هو مكوّن أساسي فيه، وربّما استعان الشّاعر به في بدء مقطوعته وإنهائها، إلاّ أنّ وجوده لم يكن محشورًا أو منفصلا عن دائرة السّرد الشّعري.

ويقول "الغماري" من قصيدة (أغنية للحزن والجهاد): (من مجزوء الرّمل)

وجهه يحلم بالموتِ / ويندى بالسّرابِ المُرِّ من نوءِ الصّدِيد! / يا إلهًا من حديدْ!! / في الخلايا / في مرايا الشّمس / في عقم المرايا / في لهاث الرّيحْ / في عبيد الخبزِ / في خبز العبيدْ / يا إلهًا من حديدْ!! / عامِرٌ وجهُكَ بالموتِ الجديد! / عامِرٌ وجهُكَ بالموتِ الجديد! / عاقرٌ .. مرٌّ .. صعيد / عاقرٌ .. مرٌّ .. صعيد[2]

انتقل الشّاعر من بوحه الحزين في أبيات سابقة إلى استلهام مادة حكيه الشّعري من حكايا المُتعبين، فيرى في وجوههم رغبة في التّخلّص من عبء الحياة ومسؤوليّاتها بالحلم بالموت، الّذي يتحوّل في هذا المقطع من ثيمة تمثّل الخوف والرّعب والفناء إلى رمزٍ للأمل والرّاحة، فقد أنهكته السّنون بالانتظار المرّ والحلم الّذي تحوّل سرابًا، تعفّنت فيه الأحلام والآمال والرّغبات، ثمّ يخاطبه محاولاً بثّ الأمل فيه من جديد بأن يعتبره إلهًا من حديد، كناية عن عظيم صبره على الرّغم من الدّمار والموت، وفي الأسطر الموالية المكرّرة تبدو صور مختلفة لهذا الكائن المُعذّب، وكلّها صور أليمة حزينة، ليكرّر ندائه له بتكرار ذات السّطر دون تغيير، فليس أبلغ من هذا الوصف ليصفه به،

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص266.

[2] مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص131–133.

لكنّ الشّاعر يتحوّل بهذا الكائن من اليأس والألم إلى اتّجاه مضاد يستعيض فيه عن الموت البائس بموت جديد عزيز فيه جهاد تليه شهادة، لكنّه ليصل تلك المرتبة العظيمة عليه أن ينتفض ويتحرّر ويثور بقسوة ومرارة وجلد، فتكرار الأسطر عمّق من الدّلالات على الرّغم من تركيزها في السّطر الواحد ليتفوّق الرّفض والثّورة على اليأس والذّلّة.

ونورد لنمط تكرار البيت من قصيدة (في وداع رمضان) حيث كرّر "محمّد ناصر" بيتًا ثلاث (3) مرّات دون تغيير حيث يقول: (من الخفيف)

إيه يا شهرُ كم وددناكَ دهرًا * كيف والدّهرُ في حماكَ عشيّة**[1]

نلحظ أنّ الشّاعر افتتح به قصيدته ثمّ تحدّث على مدى عشرة (10) أبيات عن أجواء هذا الشّهر الرّوحانيّة، وإحساس الشّاعر خلالها بالرّاحة والطّمأنينة والسّعادة، وبعدها يكرّر البيت وفيه إيذان بتغيير موضوع القول الشّعري، حيث ينتقل إلى وصف أوضاع الأمّة الإسلاميّة الأليمة من حروب وغربة وتهجير وقتل وجبن وتخاذل وتكالب الغرب عليها، وذلك على مدى سبعة (7) أبيات، ثمّ يعيد تكرار البيت نفسه دون تغيير ليعود إلى جو الرّوحانيّات الّذي يشيعه شهر رمضان وأثره على النّفس المسلمة، ليختم قصيدته ببيتين مزج فيهما الشّاعر بين الموضوعين السّابقين؛ بأن ناجى شهر رمضان بعدّه معادلاً موضوعيًّا ليكون سببًا في زوال الذّل والمهانة عن المسلمين بإحياء روح العزّة والجهاد فيهم، وعلى الرّغم من الرّتابة المصاحبة لتكرار البيت في بنيته الدّاخليّة وتقليديّتها، إلاّ أنّ توظيفه جاء منسجمًا مع تمفصلات القصيدة، فوظّف البيت في الانتقال من موضوع إلى آخر.

وكذلك نشير إلى خاصيّة إنهاء الشّاعرين "الغماري" و"محمّد ناصر" قصائدهما بمقطع مكرّر، بيتًا أو سطرًا فالشّعراء و«**تخلّصًا من المتاعب الّتي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثّرة ذات مغزى عميق مكثّف**»[2]، يلجأ إلى ختم قصيدته بمقطع مكرّر يراه مؤثّرًا؛ لأنّ «**الوقوف مشكلة كبيرة لعلّها أشدّ عُسرًا من البداية، وربّما يشعر الشّاعر أنّ قصيدته متدفّقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلاّ بتكرار مقطع من مقاطعها**»[3]، حيث وقفنا على العديد من النّماذج الّتي ختم بها الشّاعران قصائدهما بمقطع مكرّر، سواء كانت أبياتًا أو أسطرًا شعريّة.

ويقول "الغماري" من قصيدة (عرس في مأتم الحجّاج): (من الكامل)

قمم تشيخ ... وأمّة تنهار * واللاّهثون ... إلههم «عشتار»!**
وعلى الجنوب ملاحم وملامح * وعلى الشّمال قصيدة و«نزار»!**
وعلى الجنوب دم «الحسين» مقاتلاً * وعلى الشّمال تسلّق وفخار**
وتثور في «بغداد» ألفُ خليّة * غدها على سفر اللّهيب منار!**
وتثور في «الشّهباء» ألفُ خليّة * غدها على سفر اللّهيب منار!**[4]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص430، 431.

[2] عمران خضير الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، ص 171 .

[3] نفسه.

[4] مصطفى الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، ص11، 12، 17.

تُستفتح القصيدة بوصف انتكاس الأمّة الإسلاميّة في سلوكها طريق الانهيار باتّباع شهواتها وطواغيتها، مثّل لهم برمز (عشتار) رمز اِتّباع الشّهوات، وجاء تكرار البيت في الجزء الأوّل من المقطوعة متغايرًا في عناصره من خلال المقابلة بين الشّمال والجنوب، فالجنوب هو رمز الجهاد والمقاومة والممانعة والتّضحيات، وربّما يشير بذلك إلى جنوب لبنان أين تتمركز المقاومة الإسلاميّة ممثّلة في حزب الله، أمّا الشّمال فهي كلّ الدول العربيّة المجاورة لبؤرة الصّراع الإسلامي الإسرائيلي، والّتي رمز لها بالشّاعر "نزار" شاعر اللّهو والعبث، أو التّعريض بالعروبة وجدّها "نزار"، كما وسمها بالحرص على المناصب والتّسلّق والافتخار الفارغ دون إنجازات تُذكر، لذا وائم تغيير العناصر في تكرار البيت هذه المقابلة بين النّقيضين، لكنّه في الجزء الثّاني من تكرار البيت يكاد يحافظ البيت المكرّر على تركيبته، فقط استبدل مكان (العراق) بـــ(الشّهباء)، وهي منطقة في سوريا بعدّهما مكانين لبزوغ فجر الثّورات والاستشهاد الّتي تحرّك ضمير الأمّة وذاكرتها، مذكّرة إياها دائمًا بالصّراع الأبدي، وإيقاظها من سباتها وتعايشها مع الآخر العدوّ، وهو أمر ثابت لا يمكن أن يتغيّر لذا كرّر الشّاعر البيت نفسه.

ثانيًا: جماليّات التّوازي في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري"

إذا كان الإيقاع –كما أشرنا سابقا– يستمد كينونته من ظواهر الوجود القائمة على حركيّة منظّمة، فإنّ التّوازي –وهو أحد أكثر مظاهر الإيقاع جاذبيّة– آليّة ترتقي بتنظيمها المُحكم فوق مستوى الحركيّة الإيقاعيّة البسيطة الّتي بدت في التكرار، لتتجلّى في أطر الاتّساق البنيوي والانسجام الدّلالي، فيغدو التّوازي حينها أحد أدوات توليد الشّعريّة حيث يقول "رومان جاكبسون": «**إنّ الشّعر يرتدّ بما هو ممارسة فنيّة –بل قد نحتاج إلى القول كلّ ممارسة فنيّة– إلى مبدأ التّوازي، إنّ بنية الشّعر تتألّف من توازٍ مستمرّ**»[1]، والتّوازي يعتمد على آليّة التّكرار في تشكّله إلاّ أنّه تكرار للبنى مع اختلاف عناصرها ودلالاتها، والّتي قد تقوم على المشاكلة والتّوافق أو على التّضاد والتّنافر، ولعلّ تعريف "محمّد مفتاح" للتّوازي الأكثر إيجازًا وإحاطة بمدلوله، حيث يراه بأنّه «**تشابهُ البنيات واختلافٌ في المعاني**»[2]، وهو تعريف أساسي لمفهوم التّوازي، لكنّ "رومان جاكبسون" يعرّفه بشكل دقيق بقوله هو «**توازيات ومُشابهات تنتظم بالتّرتيب كأزواج داخل الأبيات، يحكمها عنصري المشابهة أو التّباين، فتصنع وزنًا مختلفًا، وتوحي بدلالة شكليّة خاصّة مثيرة في داخلنا لاشعوريًّا الحاجة إلى التّساؤل والتّفكير**»[3]، ومنه يمكن القول، إنّ التّوازي الشّعري هو انتظام بنيوي داخل أشطر وأبيات وأسطر؛ قائم على أساس من التّناظر

---

(1) Roman Jakobson, **le parallelisme grammatical et ses aspects russes Question**, de poetique seuil, paris, 1973, p234.

وهو تعريف استقاه من تعريف قديم لـــ"جيرار مانلي هوبكنس" (1844–1889)، يُنظر:

رومان جاكبسون، **قضايا الشعريّة**، تر: محمّد الوليّ ومبارك حنون، دار توبقال، الدّار البيضاء–المغرب، ط1، 1988، ص105–106.

(2) محمّد مفتاح، **مدخل إلى قراءة النصّ الشّعري مفاهيم ومعالم**، فصول مجلّة النّقد الأدبي، أفق الشّعر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مج16، ع1، صيف 1997، ص259.

(3) رومان جاكبسون، **قضايا الشعريّة**، ص106 بتصرّف.

البنيوي بين طرفين بأبعادهما التّركيبيّة والصّرفيّة والدّلاليّة، والّذي قد يكون متوافقًا ومتشابهًا أو يكون متضادًّا، وفي كلا الحالين يحقّق جماليّته الإبداعيّة.

ومنه نتساءل: ما هي أنماط التّوازي الّتي أبانت عنها قصائد الشّاعرين؟ وكيف كرّس تكرار بعض أنماط التّوازي سمات فنيّة في شعريّة قصيدتهما؟ كيف كان لأنماط التّوازي دور في تحقيق التّميّز للإيقاع الدّاخلي لديهما؟ وهل كان للتّوازي دور في إظهار هيمنة الفكرة أو الاهتمام بالتّشكيل الفنّي للقصيدة لديهما؟

نشير بداية إلى نسبة حضور ظاهرة التّوازي في الإيقاع الدّاخلي للشّاعرين ضمن هذا الجدول:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
التّوازي	645	% 20,50	693	% 17,86

نرى من خلال الجدول أنّ نسبة التّوازي لدى الشّاعرين ضئيلة، وهو يعود لكونه آلية تحتاج إلى جهد مكثّف وكبير من الشّاعر لكي يبنيها، وهذا الجهد المضاعف في بناء التّوازي يعادله جهدٌ أكبر في محاولة التّوفيق بينه وبين السّياق الّذي يرد فيه، فهو آليّة فيها تقييد لحريّة الشّاعر في النّظم وفي انطلاقه الإنشادي، ونلحظ –وعلى غير المتوقّع– زيادة نسبة التّوازي عند "محمّد ناصر" عمّا هي موجودة عند "الغماري"، على الرّغم من عناية الأخير البالغة بفنيّة نظمه الشّعري، وسيُظهر التّقدّم في دراسة أنماط التّوازي لديهما علّة هذا التّفاوت.

وقد وقف البحث على أشكال متعدّدة من التّوازي كان من أهمّها التّوازي العمودي والتّوازي الأحادي والتّوازي المزدوج وكذا شبه التّوازي الخفيّ للأصوات والتّصدير والتّصريع لكون الأخيرين يعتمدان على نظام تناظري وعمودي في تمظهرهما.

1ـ التّوازي العمودي:

هو[1] اشتراك ثلاثة (3) أبيات فما أكثر في التّطابق الجزئي أو التّام لبنيتها النّحويّة، ممّا يصنع إيقاعًا موسيقيًّا خاصًّا بالمقطع المتوازي، ويأتي وفق نمطين هما: توازي عمودي جزئي، والّذي فيه بعض الاختلاف في البنية التّركيبيّة للجملة المتوازية، والتّوازي العمودي التّام وفيه يقع التّماثل التّام للعناصر النّحويّة داخل التّركيب المتوازي.

ونعرض الآن نسب التّوازي العمودي بالنّظر لأنواع التّوازي وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

نسب التّوازي العمودي	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع التّوازي	22	% 3,41	10	% 1,44
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	22	% 0,69	10	% 0,25

على الرّغم من أهميّة التّوازي العمودي مقارنة بأنواع التّوازي الأخرى ضمن الإيقاع الدّاخلي، إلاّ أنّ

[1] يُنظر: محمّد مفتاح، **التّشابه والاختلاف نحو منهاجيّة شموليّة**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، ط: 1996، ص102.

نسبته هنا تكاد تنعدم لديهما ربّما لصعوبة هذا النّوع من التّوازي، ولاستغراقه مساحة معتبرة من القصيدة تتجاوز الثلاثة (3) أبيات، ونلحظ أنّ ما ورد منه لدى الشّاعرين؛ إمّا أن يستغرق غالبًا شطرًا فقط بشكل عمودي، أو يكون توظيفه في القصيدة الحرّة المعتمدة على الأسطر الشّعريّة لا الأبيات، وذلك في محاولة للتّخفيف من وطأة الالتزام الاتّساقي الصّارم لهذا النّمط من التّوازي.

ويُظهر الجدول الآتي نسب النّمطين التّام والجزئي للتّوازي العمودي:

أنماط التّوازي العمودي	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
التّام	12	% 54,54	6	% 60
الجزئي	10	% 45,45	4	% 40

نرى وجود تقارب بين نسب النّمطين لكون كلّ نمط يرد متوافقًا مع السّياق والتّجربة الشّعوريّة، وكذا مع الإيقاع الكلّي للقصيدة، ولكنّه توجد زيادة طفيفة في نسبة النّمط التّام، وخاصّة لدى "الغماري" ربّما لولعه بالجانب الفنّي لقصائده، والّتي من أهمّها الإيقاع الدّاخلي، والّذي سيظهر في تحليل النّماذج الآتية.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (الحمام المقفوص): (من المتقارب)

وصَولتُنا بين ظُفرٍ وناب * وجولتُنا «ضربةٌ قاضيه» / وأسواقُنا طبْلةٌ وربا *** بٌ، ففي كُلِّ سُوقٍ لنا راويه /**
وحارسُنا «ثعلبٌ ناسكٌ» * ونَاسِكُنا ماكِرٌ داهِيه / ونَاهِقُنَا بُلبلٌ صادِحٌ *** وصادحُنا بُومَةٌ عَاويه /**
وأبيضُنا أسْودٌ حالكٌ * وحالكُنا مُشرقُ النّاصيه / وأرواحُنا «دوسيهاتٌ» عليها *** نسيجُ العناكب في زاويه**[1]

نلحظ بدء تشكّل ملامح التّوازي في البيت الأوّل والثّاني من خلال التّراكيب المتماثلة (ظفر وناب = طبلة ورباب)، وكذا التّكرار العمودي لـــ(وصولتُنا، وأسواقُنا)، فنلحظ بدء رغبة التّوازي في الإفصاح عن نفسها، لأنّ التّوازي العمودي التّام اتّساق مُحكم يُفضّل التّمهيد له، ليكون هناك انسجامٌ في الإيقاع الموسيقي الدّاخلي للأبيات، ثمّ يتجلّى التّوازي في الأبيات الثّلاث الموالية، حيث تُشكّل بنية التّوازي من خلال تعادل وحدات الأشطر، ونوضّح ذلك في الجدول الآتي:

الأطراف المتعادلة	و	حارسُنا	ثعلب	ناسكٌ	و	ناسكُنا	ماكرٌ	داهيه
	و	ناهِقُنا	بُلبُل	صادِحٌ	و	صادِحُنا	بُومةٌ	عاويه
	و	أبيضُنا	أسودٌ	حالكٌ	و	حالِكُنا	مُشرق	النّاصيه
الموقع النّحوي	حرف عطف	مبتدأ + ضمير م م إليه	خبر	صفة	حرف عطف	مبتدأ + ضمير م م إليه	خبر	صفة / م إليه

بُنيت تراكيب التّوازي بواسطة الجملة الاسميّة الموحية بالثّبات، والمكوّنة من تكرار حرف عطف الواو، بينما استند إلى الاستبدال في بقية المكوّنات اللّغويّة المكوّنة من مبتدأ وخبر وصفة؛ وتكشف اسميّتها عن واقع ثابت

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص189.

ومستمرّ، والاستبدال يُظهر توازيًا دلاليًّا بالإضافة إلى التّوازي التّركيبي، وهو توازٍ قائم على التّضاد من خلال إسناد صفات متناقضة مع حقيقة المُسند إليه؛ فنسب الحراسة والنُسك للثّعلب الّذي من صفاته المكر، ونسب المكر والدّهاء إلى النّاسك المُتعبّد، كما نسب حُسن الصّوت وعذوبته للنّاهق (الحمار)، ونسب العُواء والصّوت القبيح للصّادح ذي الصّوت الجميل، ونسب السّواد الحالك إلى البياض النّاصع، ونسب الإشراق والإضاءة إلى الحلكة والظُّلمة، ويتّخذ التّوازي الدّلالي القائم على التّضاد مستويين؛ في تشكيله الأوّل قائم على التّقابل المتضاد بين الشّطرين (حارس#ناسك، ناهق#صادح، أبيض#حالك)، والثّاني قائم على الانزياح الإسنادي القائم على التّناقض والتّنافر في إسناد صفات لموجودات تُناقض طبيعتها، وهذا التّضاد يعكس تناقض واقع الشّاعر المقلوب في قيمه وفكره وصفاته بأسلوب مفارق ساخر دلاليًّا، ومتّسق ومتماسك تركيبيًّا، لذا كان التّوازي العمودي التّام إحدى أهمّ أشكال الإيقاع الدّاخلي تأثيرًا وأبرزها شعريّة، ثمّ يعود الإيقاع الموسيقي الدّاخلي إلى بعثرته تدريجيًّا في عبارة (وأرواحُنا «دوسيهاتٌ») بعدما أدّى التّوازي وظيفته السّاخرة.

يقول "الغماري" من قصيدة (حطّم القيد): (من الخفيف)

أيّها الحاكمون دِيست على أعـــ * تابكم أمّةُ السّنا والخلودِ!**

لعن الشّعبُ خطوكم وَهْوَ خطوٌ * لم يكن بالرّشيد أو بالسّديدِ!**

لعن الشّعبُ ليلكُم وهو ليلٌ * لقِطافِ الرُّؤى وجنيِ النّهودِ!**

لعن الشّعبُ فكركم وهو فكرٌ * هل سوى ركضِ مُقعدٍ في القُيودِ!**

لعن الشّعبُ رأيكم وهو رأيٌ * صِيغ من أفنٍ ومن تفنيدِ!**[1]

يخاطب الشّاعر الحكّام العرب بصوت الشّعب المعذّب والمضطهد، ويستعين في سبيل إيصال رسالته الرّافضة بآليّة التّوازي العمودي التّام المغطّي للأشطر الأولى من بداية البيت الثّاني، فجاء بتكرار تركيبٍ يتكوّن من جملة فعليّة وجملة اسميّة، ونلحظ أنّ الفعليّة ترجمت ردّ فعل الشّعب الّذي لم يتغيّر، وهو فعل متجدّد مستمرّ، بينما واكبت الاسميّة أفعال الحكّام المتجبّرة الّتي ظلّت على حالها منذ عقود، ونوضّح ذلك في الجدول الآتي:

الأطراف المتعادلة	لعن	الشّعب	خطوكم	و	هو	خطوٌ
	لعن	الشّعب	ليلكم	و	هو	ليلٌ
	لعن	الشّعب	فكركم	و	هو	فكرٌ
	لعن	الشّعب	رأيكم	و	هو	رأيٌ
الموقع النّحوي	فعل ماضٍ	فاعل	مفعول به+م إليه	حرف عطف	ضمير م مبتدأ	خبر

بني التّوازي التّركيبي هنا على تكرار جملتين؛ فعليّة واسميّة، فكانت هناك عناصر ثابتة لم تتغيّر وهي (لعن الشّعب)، (وهو)، بينما وقع الاستبدال على المفعول به الّذي يمثّل أفعال الحاكم، وكذا على الخبر الّذي هو تكرار

[1] مصطفى الغماري، **قصائد منتفضة**، ص52، 53.

للمفعول به، وكأن هذا التّوازي تكرار ترديدي يشدّ القارئ بخفّته الإيقاعيّة ودلالته القويّة، الّتي تتبدّى منذ البداية في الدّال (لعن)، بينما يظهر التّنغيم الموسيقي في ترديد دوال (الخطو، اللّيل، الفكر، الرّأي) في كل بيت عموديًّا.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (الدّامغة!!): (من الكامل)

صِد ما تشاءُ بكيدِ حبلك إنّ لي * رميًا لصيدك في النّهاية صائدَا**

واجمع بإفكك ما تروم، فإنّ لي * علمًا لإفكك بالدّراية حاصدَا**

حرّف كلام الصّادقين، فإنّ لي * قلمًا لزُور الحاقدين مُجاهدَا**

وأثر نزاعات العشائر إنّ لي * في محكم التّنزيل نهجًا قاصدَا**[1]

بُني التّوازي في هذه الأبيات على التّماثل الجزئي بين المكوّنات اللّغوية للأشطر الشعريّة، والّذي يبدو بوضوح أكثر في الجزء الثّاني من الأشطر الشعريّة، ونوضّح ذلك بالجدول الآتي:

الأطراف المتعادلة	ø	صِدْ	جملة	ø	إنّ	لي	رميًا	لصيدك	في النهاية	صائدَا
	و	اجمع	جملة	فـــ	إنّ	لي	علمًا	لإفكك	بالدّراية	حاصدَا
	ø	حرّف	م +م إليه	فـــ	إنّ	لي	قلمًا	لزُور الحاقدين	Ø	مُجاهدَا
	و	أثر	م +م إليه	ø	إنّ	لي	نهجًا	في محكم التّنزيل	Ø	قاصدَا
الموقع النّحوي	حرف عطف	فعل أمر	Ø	لا محلّ لها من الإعراب	أداة نصب وتوكيد	متعلّق بمحذوف خبر إنّ	اسم إنّ منصوب	جار ومجرور +م إليه	جار ومجرور	صفة

قامت بنية الأبيات على التّشابه في بنيته النّحويّة الأساسيّة مع اختلاف في بعض عناصرها، بما يصنع للدّلالة حيويّتها بخروجها عن النّسق الصّارم للتّوازي التّام، والعناصر المكرّرة المشتركة بين كلّ الأبيات هي فعل الأمر وأداة التّوكيد، والجار والمجرور (لي)، وفي الشّطر المقابل نجد في بدايته اسم إنّ المنصوب وفي نهايته الصّفة، وكأنّ هذه العناصر المكرّرة تشكّل أعمدة يتّكأ عليها إيقاع التّوازي في الأبيات، فلجأ لآليّة الاستبدال في فعل الأمر واسم إنّ والصّفة، ونلحظ أنّ هذه العناصر في كلّ بيت تربطها علاقة استلزاميّة سببيّة، فالصّيد يقابله الرّمي وتنتقل صفة الرّمي من الموضوع إلى الذّات الشّاعرة في صفة (صائدَا)، وجمع الأكاذيب والإشاعات يقابله علم زاخر يحصد جهل الآخر المتعدّي، والتّحريف يستوجب قلمًا فذًّا لتفنيده ومجاهدًا يحمله، وإثارة الفتن تستدعي اتّباع منهج ربّاني لضمان عدم الظّلم والجور، بينما نجد أنّ عناصر (إنّ، لي) لم تتغيّر لكونها جزءً لا يتغيّر في ذات الشّاعر، فهو يريد التّوكيد على ردّه الشّعري، وعلى ملكيّته لتلك المقوّمات في شخصه، والتّوازي هنا يعتمد على تكرار البنى النّحويّة على الرّغم من تغاير محمولاتها فـــ«**التّكرار يساهم في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار،**

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص427-428.

وكلّما كان هذا التّوازي واضحًا في تكوينه أو نغمته، تولّد عنه توازٍ قويّ بين الكلمات والمعاني»[1]، لذا لا يمكن للتّوازي أن يحقّق غايته الإيقاعيّة والدّلاليّة دون التّكرار ويظهر بشكل أوضح في التّكرار العمودي.

يقول "مصطفى الغماري" من قصيدة (إلى ناعيك يا سمراء): (من البسيط)

سمراءُ .. عفو الهوى ما شِمْتُ بارقة * إلاّ حننت إلى ناديك أهواه**

ولا نظرت جمالاً في تأوّده * إلاّ سبتني إلى واديك عيناه**

ولا عصرت ضياء الحرف مُنْسكبًا * إلاّ سرت بي على الأشواق نجواه**[2]

يناجي الشّاعر رمز سمراء وهي البديل لرمز خضراء، ويرمز بهما للعقيدة الإسلاميّة ولحبّه الإلهي وطريقه الإسلامي في الثّورة والحبّ، وقد عبّر عن عشقه وتماهيه بها عبر التّوازي العمودي الجزئي الظّاهر في الأشطر الثّانية من الأبيات، وهو توازٍ تركيبي قائم على التّرادف الدّلالي بواسطة متوالية من العناصر اللّغويّة غير المتماثلة كليًّا، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

الأطراف المتعادلة	إلاّ	حننت	إلى	ناديك	أهواه
	إلاّ	سبتني	إلى	واديك	عيناه
	إلاّ	سرت بي	على	الأشواق	نجواه
الموقع النّحوي	أداة استثناء	فعل ماضٍ	حرف جر	اسم مجرور	فعل + فاعل

ونلحظ من خلال الجدول وجود عناصر ثابتة لم تتغيّر وهي أداة الاستثناء الّتي تعدّ أساس وركيزة بنية التّوازي في الأبيات، وبقيّة العناصر اللّغويّة تابعة لها في المدار النّحوي والدّلالي، بينما نجد الاستبدال في الفعل الماضي لكنه وَقَعَ بين دوال من الحقل الدّلالي نفسه؛ أي حقل العشق الصّوفي، ونجد ثبات حرف الجرّ (إلى) في البيتين الأوّل والثّاني، بينما حدث استبداله في البيت الثّالث بـــ(على) بما يستوجبه السّياق الدّلالي، ورغبة في كسر حدّة ووطأة إيقاع التّوازي، كما نجد التّماثل بين (ناديك، واديك)؛ يجمعهما ذلك الفضاء المكاني الرّحب للتّجربة الصّوفيّة، بينما تمّ استبداله في البيت الموالي بـــ(الأشواق)، ونجد في الأخير غياب التّماثل تَجَسَّدَ في الانتقال من الفعل (أهواه) إلى الفاعل (عيناه، نجواه)، ممّا عمّق من هيمنة الحالة الوجدانيّة الصّوفيّة على الذّات الشّاعرة، بانتقالها من حالة الحركة والفعل إلى حالة التّأثّر والاستجابة العرفانيّة، فحاول التّوازي تنظيم فوضى الذّات الشّاعرة في شتاتها وتبعثرها الصّوفي، لذا جاء وفق النّمط الجزئي لعجزه عن قولبتها في نموذج صارم كالتّوازي التّام.

2ـ التّوازي التّناظري (الأحادي):

هو توازي[3] يكون بين شطري البيت ويستغرق غالبًا بيتًا واحدًا، فتتناظر البنية النّحويّة لشطري البيت

---

[1] يُنظر: محمّد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ص24-25.

[2] مصطفى الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص80.

[3] يسمّيه محمّد مفتاح التّوازي الأحادي، لكنّ التّسمية الّتي اصطلحناها (التّوازي التّناظري) نجدها الأقرب في الدّلالة عليه، يُنظر: محمّد مفتاح، **التّشابه والاختلاف نحو منهاجيّة شموليّة**، ص103.

وتتساوي في عدد عناصرها ووظائفها النّحويّة، وهو نمطان جزئي وتام.

ونعرض الآن نسب التّوازي التّناظري بالنّظر لأنواع التّوازي، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

التّوازي التّناظري	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع التّوازي	51	% 7,90	84	% 12,12
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	51	% 1,62	84	% 2,16

نجد زيادة في نسبة التّوازي التّناظري مقارنة بنسبة التّوازي العمودي، ربّما يعود ذلك لعدم إلزاميّة هذا النّمط باستغراق عدد من الأبيات إنّما قد يتوفّر في بيت واحد فقط، فشرطه الأساس هو تناظر بنيتي الشّطرين التّركيبيّة في البيت، سواء استغرق ذلك بيتًا واحدًا أو أكثر، ونلحظ زيادة معتبرة لنسبته في شعر "الغماري" مقارنة بنسبته عند "محمّد ناصر"، ربّما لولع الأوّل بالزّخرفة الفنيّة لشعريّته، فالتّناظر إحدى خصائص الفنّ والزّينة.

ويُظهر الجدول الآتي نسب النّمطين التّام والجزئي للتّوازي التّناظري:

أنماط التّوازي التّناظري	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
التّام	40	% 78,43	37	% 44,04
الجزئي	11	% 21,56	47	% 55,95

نلحظ اختلاف نسب النّمطين للتّوازي التّناظري عند الشّاعرين، فبينما تقدّمت نسبة النّمط التّام عند "محمدّ ناصر" نجد عند "الغماري" زيادة لنسبة النّمط الجزئي، لذا يمكن تعليل سبب تفوّق نسبة آليّة التّوازي ككلّ عند "محمّد ناصر"، مقارنة بما عند "الغماري"، إلى تفوّق نسبة التّوازي التّناظري لديه، الّذي لا يستغرق غالبًا أكثر من بيتٍ واجدٍ.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (تعلّمُوا يا عربْ!): (من البسيط)

الله أكبر كم في الفتح من عَجَبٍ * وكم لربّك من جُنْدٍ لدى الكُربِ**

فكم له في بهيم اللّيل من ألَقٍ * وكمْ له في جحيم الظُّلْمِ من أربِ**

يفجّر الفجر للسّارين من قبسٍ * ويكتبُ النّصرَ للمغلوب بالغلبِ**[1]

يفتتح الشّاعر قصيدته بتذكير نفسه ومتلقّيه بنصر الله، الّذي عندما يشاء يضعه في أضعف خلقه وأهونهم وأبعدهم منزلةً، ولكي يعمّق من حالة الامتنان للخالق أورد صورًا مجازيّة تكنّي عن عظيم عطائه وقت الشّدائد والكُرب، والّتي ظهرت بواسطة التّوازي التّناظري، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

الأطراف المتناظرة	فـــ	كم	له	في	بهيم	اللّيل	من	ألقٍ

[1] محمّد ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص78.

	و	كم	له	في	جحيم	الظُّلم	من	أَرَبٍ
	يفجّر	الفجر	للسّارين	من	قبسٍ			
	يكتب	النّصر	للمغلوب	بـــ	الغلبِ			
الموقع النّحوي	حرف عطف	أداة استفهام	جار ومجرور	حرف جرّ	اسم مجرور	مضاف إليه	حرف جرّ	اسم مجرور
الموقع النّحوي	فعل مضارع	مفعول به	جار ومجرور	حرف جرّ	اسم مجرور			

يقوم التّوازي المتناظر في البيتين على خاصيّة التّوافق والتّماثل الدّلالي، والمستمدّ من العلاقة المجازيّة التّشبيهيّة بين (بهيم اللّيل) و(جحيم الظّلم)، وبين (من ألقٍ) و(من أربٍ)، ومن العلاقة التجسيديّة بين (يفجّر الفجر للسّارين) و(يكتب النّصر للمغلوب)، فالسّاري والمغلوب كلاهما ينشد فجر الوصول والحريّة، ومنه فالتّوازي التّناظري هنا يستمدّ قوة تأثيره من امتزاجه بالصّورة الفنيّة للأبيات، وهو الّذي يمنحه بعدًا شعريًّا بارزًا.

ويقول "الغماري" من قصيدة (لبّيكَ): (من البسيط)

يا قاتلَ الورْدِ في أنفاس غربتِه * وساجنَ السّيفِ في أعماقِ ذِكراهُ**

وعاصرًا من غُبارِ العصْرِ خمرتَهُ * وصانعًا من عراء الجيلِ عُزَّاهُ!**

وساكبًا في غُثَاءِ الدّربِ ثورتَهُ ***وقارئًا في عيون الوهمِ ليلاهُ

«أَطرقْ كَرَى» يا رُكامًا في مسافتنا * ما أنت «نيرونُ» في الدّنيا ولا «الشّاهُ»!**[1]

تتكوّن بنى التّوازي المتناظر في هذه الأبيات من خلال التّكرار العطفي، والّذي يتّصل بأداة النّداء (يا)، فكلّ الأشطر المتناظرة العموديّة تتّصل بها، ونلحظ أنّ التّوازي التّناظري هنا يندمج مع الصّور المجازيّة، والمتبدّية في انزياح المصاحب المعجمي، فكلّ شطر متناظر يتأسّس على مصاحبين معجميّين يربطهما انزياح، بالإضافة إلى تماثل البنى النّحويّة للأشطر المعطوفة على النّداء، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

الأطراف المتناظرة	يا	قاتل الورد	في	أنفاس غربته		و	ساجن السّيف	في	أعماق ذكراه			
الموقع النّحوي	أداة نداء	منادى + م إليه	ح ج	اسم مجرور + مضاف إليه		ح ع	منادى معطوف + م إليه	ح ج	اسم مجرور + مضاف إليه			
الأطراف المتناظرة	و	عاصرًا	من	غبار العصر	خمرته	و	صانعا	من	عراء الجيل	عُزّاهُ		
	و	ساكبًا	في	غثاء الدّرب	ثورته	و	قارئًا	في	عيون الوهم	ليلاهُ		
الموقع النّحوي	حرف عطف	منادى معطوف	ح ج	اسم مجرور + م إليه	مفعول به	ح ع	منادى معطوف	ح ج	اسم مجرور + م إليه	مفعول به		

على الرّغم من التّماثل التّام الّذي يبدو في الأبيات الثّلاثة من ناحية عموديّة، إلاّ أنّنا عند تحليل بناها النّحويّة وجدنا البيت الأوّل يختلف عن البيتين اللاّحقين، ففي حين يتكوّن البيت الأوّل من أداة نداء ومنادى يلحقه مضاف إليه وحرف جرّ واسم مجرور معه مضاف إليه، فتتطابق بنية الشّطر الثّاني مع هذا التّرتيب التّركيبي

[1] مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص164-165.

باستثناء أداة النّداء والمستبدلة بحرف عطفٍ يُوَازِي حضورُه حضورَ أداة النّداء وظيفيًّا، فإنّ بنية البيتين اللاّحقين مختلفة على الرّغم من تشابه عناصرها المكوّنة من حرف عطف ومنادى معطوف وحرف جرّ واسم مجرور ملحق به مضاف إليه مع مفعول به، وبدورها تتكرّر هذه المتوالية في الأشطر المتناظرة بشكل متطابق، ونلحظ أنّ التّوازي المتناظر التّام يُسنده تماثلاً سطريًّا في الصّيغ الصّرفيّة للمنادى والواردة بصيغة (فاعل)، ممّا عمّق من حالة الاتّساق الإيقاعي بالإضافة إلى النّغميّة المفاجأة الّتي تحقّقها انزياحات المصاحبات المعجميّة في الأشطر المتناظرة، والتّي تعكس مفارقات دلاليّة تبدو في العلاقة الرّابطة بين المنادى والمصاحبات المعجميّة، والّتي تظهر بشكل أوضح في البيتين الثّاني والثّالث بالإضافة إلى علاقة التّوافق الرّابطة بين المنادى والمفعول به، كما يلي:

عاصرًا ـــــ **تنافر** ـــــ غبار العصر	عاصرًا ـــــ **توافق** ـــــ خمرته
ساكبًا ـــــ **تنافر** ـــــ غثاء الدّرب	ساكبًا ـــــ **توافق** ـــــ ثورته
صانعًا ـــــ **تنافر** ـــــ عراء الجيل	صانعًا ـــــ **توافق** ـــــ عُزّاه
قارئًا ـــــ **تنافر** ـــــ عيون الوهم	قارئًا ـــــ **توافق** ـــــ ليلاه

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (الوادي يحتضن الرّئيس): (من الوافر)

حبيب الشّعب أنت لنا المُرجّى * ليرقى الشّعب مِعراج الصُّعودِ**

تلفّت نحو شعبٍ بات يحيا * على الأحلام والأمل البعيدِ**

يخيّب ظنّه خُلفٌ ومَطْلٌ * ويُفرغ صبرَه نقضُ العهودِ**

فما عرف المُخطّطَ غير خطٍّ * و لم يُعْطَ الحقوقَ سوى وعودِ**[1]

يخاطب الشّاعر شخص الرّئيس بأسلوب التّرجّي والتّملّق غير الصّادق، والّذي يبدو في تصنّعه للفخامة والجزالة في البيت الأوّل مطلع القصيدة، هذه المقدّمة كانت تمهيدًا لما يرجوه الشّاعر منه فيستعطفه بوصفه لأحوال الشّعب المتردّية، ويظهر صدق تعبيره في البيتين المتناظرين جزئيًّا، والقائمين على تناظر جمل فعليّة مثبتة في البيت الثّالث ومنفيّة في البيت الرّابع، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

الأطراف المتناظرة	Ø	يخيّب	ظنَّهُ	خُلفٌ	و	مَطلٌ
	و	يُفرغ	صبرَه	نقض العهود	Ø	Ø
	فـــ	ما	عرف	المخطّطَ	غير	خطٍّ
	و	لم	يُعطَ	الحقوقَ	سوى	وعود
الموقع النّحوي	حرف عطف	فعل مضارع	مفعول به	فاعل + م إليه	حرف عطف	معطوف
الموقع النّحوي	حرف عطف	أداة نفي	فعل ماضي معلوم + فعل مضارع مبني للمجهول	مفعول به	مستثنى	م إليه

نلحظ أنّ التّناظر لم يكن تامًّا في البيت الأوّل، بوجود حرف العطف في الشّطر الثّاني وغيابه عن الشّطر الأوّل، بينما وُجد حرف العطف والمعطوف في آخر الشّطر الأوّل، واستبداله بالمضاف والمضاف إليه في الشّطر الثّاني، وكأنّ شاغله الأساس الرّغبة في إيصال فكرته للرّئيس، والتّناظر هنا قائم على المماثلة الدّلاليّة للتّركيب

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص102.

الفعلي في الوجهين المتناظرين، وفي البيت الثّاني تمّ استبدال الفاء الاستئنافيّة بواو العطف، و(ما) النّافية، والّتي هي أقلّ حدّة لكون المعرفة نسبيّة وغير ملموسة، بـــ(لم) النّافية الحادّة القويّة لكون عدم إعطاء الحقوق ثابت وحقيقي، فالتّوازي التّناظري هنا يُسهم في تثبيت الدّلالة الشّعريّة وتوضيحها، بالإضافة إلى وقعه الإيقاعي.

ويقول "الغماري" من قصيدة (أغنية العاشق المجهول): (من الكامل)

في القلب .. أنت ضلاله وهُداه * عبر المسافة .. فارحمي شكواهُ**

ولأنت يا صور المواجد دينه ***ولأنت في مقل الهوى دُنياه

الخلد .. ما سكرت به أهدابه * والضّوء ما عبقت به شفتاه**

لولاك ما عرف الوجود حدوده * لولاك ما طابت له نعماه**[1]

يخاطب "الغماري" كعادته الأنثى الرّمز الّتي يشكوها هواه وعشقه علّها تخفّف عنه وجده، ويبدأ التّوازي التّناظري الجزئي من البيت الثّاني، والّذي يظهر كأنّه تام ثمّ يليه البيت الثّالث بتوازي تناظري شبه تام يعقبه البيت الرّابع فيه توازي تناظري جزئي، والجدول الآتي يوضّح بنى الأبيات المتناظرة:

الأطراف المتناظرة	و	لأنت	يا	صور المواجد	دينه	و	لأنت	في	مقل الهوى	دُنياهُ
الموقع النّحوي	ح ع	مبتدأ	أداة نداء	منادى	خبر	ح ع	مبتدأ	ح ج	ا مجرور	خبر
الأطراف المتناظرة	الخلد	ما	سكرت	به	أهدابه	و	الضّوء	ما	عبقت به	شفتاه
الموقع النّحوي	مبتدأ	اسم موصول	فعل ماض	جار ومجرور	فاعل	ح ع	مبتدأ	اسم موصول	فعل + جار ومجرور	فاعل
الأطراف المتناظرة	لولاك	ما	عرف	الوجود	حدوده	لولاك	ما	طابت	له	نعماه
الموقع النّحوي	امتناعيّة	حرف نفي	فعل ماض	فاعل	مفعول به	امتناعيّة	حرف نفي	فعل ماض	جار ومجرور	فاعل

في البيت الثّاني تتماثل العناصر المكوّنة لبنية التّوازي التّناظري بين شطري البيت، باستثناء الاستبدال الواقع بين (أداة النّداء والمنادى)، و(حرف الجر والاسم المجرور)، الّذي جعله يندرج ضمن النّمط الجزئي، مع تكرار حرف العطف والمبتدأ بألفاظها، ووجود التّرادف الدّلالي بين (صور المواجد) و(مقل الهوى)، والتّضاد الدّلالي في استبدال (دينه) بـــ(دنياه) الموحي بانتمائه إلى النّمط التّام، كما يحوي البيت الثّاني توازيًا تناظريًّا شبه تام لتطابق عناصر بنيته التّركيبيّة، والّتي اختلفت فقط في ترتيبها بدخول حرف العطف على الشّطر الثّاني منه، بالإضافة إلى التّوازي الدّلالي بين (الخلد، الضّوء) و(سكرت، عبقت)، و(أهدابه، شفتاه)، لنأتي إلى البيت الأخير حيث يظهر النّمط الجزئي بوضوح فيه لاختلاف البنية النحويّة لشطريه، فاشتركت في تركيب (لولاك ما + فعل ماضي وقع فيه الاستبدال الدّلالي بين [عرف وطابت]) المنتميين للحقل الدّلالي نفسه، واختلف في التّركيب اللاّحق والمكوّن من (فاعل ومفعول به) في شطره الأوّل ومن (جار ومجرور وفاعل) في شطره الثّاني، ونلحظ أنّ التّناظر شبه التّام

[1] مصطفى الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، ص125، 126، 127.

ترجم مشاعرًا ورؤى راسخة في ذات الشّاعر، لذا انتظمت بهدوء في قالب التّناظر المتوازي، بينما أنبأ التّناظر الجزئي عن قلق يحاول الشّاعر السّيطرة عليه بأساليب التّوكيد والنّفي الوارد بـــ(ما) الّتي عندما تقترن بالفعل الماضي تفيد النّفي غير المؤكّد.[1]

3ـــ التّوازي المزدوج:

يماثل التّوازي العمودي لكن يختلف عنه في كونه يستغرق بيتين فقط، لذا سمّي بالتّوازي المزدوج، وهو كذلك يأتي وفق نمطين جزئي وتام.

ونعرض الآن نسب التّوازي المزدوج بالنّظر لأنواع التّوازي، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

التّوازي المزدوج	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع التّوازي	56	% 8,68	33	% 4,76
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	56	% 1,78	33	% 0,85

كذلك نجد نسبة التّوازي المزدوج تزيد عن نسبة التّوازي العمودي، وتقارب –خاصّة عند "محمّد ناصر"– نسبة التّوازي التّناظري، لاستغراق الأوّل مساحة أصغر من مساحة التّوازي العمودي فيقتصر وجوده على بيتين فقط، ونلحظ زيادة نسبته عند "محمّد ناصر" مقارنة بنسبتها عند "الغماري" لاهتمام الأوّل عمومًا بتقنيّة التّوازي في شعريّته.

ويُظهر الجدول الآتي نسب النّمطين التّام والجزئي للتّوازي المزدوج:

أنماط التّوازي المزدوج	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
التّام	25	% 44,64	21	% 63,63
الجزئي	31	% 55,35	12	% 36,36

نجد نسبة النّمط الجزئي تزيد قليلاً عند "محمّد ناصر" بينما نجد زيادة معتبرة في نسبة النّمط التّام عند "الغماري"، وهذا النّموذج يرد لدى "الغماري"، غالبًا، عندما تطول القصيدة وتتنوّع موضوعاتها وثيماتها، فيترجم هذا التّوازي مشاعرًا خاصّة ومتقلّبة.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (لا يهمّ من تكون..؟!): (من مجزوء الرّجز)

من أنت من تكون؟ / المارِدُ الجبّار أنت زَلْزَلَ المكان / أين الحزام «السّامري»؟ / أين الحدود المُوصدة؟ / خرافةُ منطقة الأمان /

---

[1] يُنظر: جلال الدّين السّيوطي، **شرح عقود الجُمان في علم المعاني والبيان**، دار الفكر، بيروت–لبنان، (د.ت.ط)، ص36–37.

و: كريم حسن ناصح الخالدي، **نظريّة المعنى في الدّراسات النّحويّة**، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان–الأردن، ط1: 2006، ص384–385.

خرافة شجاعة الشّجعان / أين «الرّدار» الدّائري؟ / أين الأسلاك الموقدة؟ / خرافةٌ واهيةُ المفاصل[1]

تمثّل القصيدة نموذجًا للتّجريب عند الشّاعر لقصيدة الشّعر الحرّ والخروج عن قيود الوزن والقافية إلى فضاء الإيقاع الدّاخلي الّذي يُعدّ أصعب مراسًا من إيقاع القصيدة العموديّة، ولجأ الشّاعر في سبيل نسج إيقاعه الدّاخلي إلى التّوازي المُزدوج حيث ينفتح فضاء المقطوعة بواسطة الاستفهام البادئ من عتبة العنونة، فتشكّلت بُنى المقطوعة من توالي السّؤال وجوابه، والّذي انتظم على شكل ثنائيّات تمثّل توازيًا مزدوجًا نوضّحها كالآتي:

الأطراف المتعادلة	أين	الحزام	السّامريّ
	أين	الحدود	الموصدة
	خرافة	منطقة	الأمان
	خرافة	شجاعة	الشّجعان
	أين	الرّدار	الدّائري
	أين	الأسلاك	الموقدة
الموقع النّحوي	اسم استفهام (خبر مقدّم)	مبتدأ مؤخّر	صفة
الموقع النّحوي	مبتدأ	خبر	مضاف إليه

بعدما يُدخلنا الشّاعر في جوّ المقاومة في السّطرين الأوّل والثّاني بمخاطبته ذلك المُقاوم الّذي تحدّى الخوف، يؤكّد لنا في الأسطر الموالية أنّ الشّجاعة تغلب الكثرة، وأنّ قوّة العدو الّتي يتشدّق بها ما هي إلاّ أسلاك واهية، والحدود الّتي رسمها سوى خرافة ضحك بها الغرب على المسلمين، وأنّ شجاعتهم وقوّتهم الّتي لا تُقهر تحدّاها أطفال الحجارة، ووسائلهم المتطوّرة وبال عليهم، فكلّما يطرح الشّاعر سؤالاً في ثنائيّة مزدوجة يجيب عنها في ثنائيّة تليها، ويؤازر التّوازي المزدوج في إيقاع الأسطر الاشتقاق في (شجاعة، الشّجعان)، والتّجنيس في (الموقدة، الموصدة)، و(الدّائري، السّامري)، وعلى الرّغم من هذه الإمكانات الإيقاعيّة في المقطوعة، إلاّ أنّنا نشعر بضعفها ربّما لغياب العنصر المفارق الإدهاشي، وضعف التّصوير فيها، لذا نستنتج أنّ الإيقاع الدّاخلي إن لم يمتزج باللّغة الشّعريّة والصّورة الفنيّة يكون حضوره باهتًا على الرّغم من استيفائه الشّروط.

يقول "الغماري" من قصيدة (ألمُّ هواكِ): (من مجزوء الوافر)

أيا زمنَ السَّلامِ المُرِّ .. / فينا يُقتل الإنسانُ! / مِنّا يُسْلبُ الإيمانُ / يا زمن الثّراءِ وباسْمِه جاعتْ ملايينُ! / أإنسانٌ .. / وفي أضلاعه ينقضُّ تنّينُ!![2]

نُسج المقطع الشّعري وفق توالي أسلوبي النّداء والاستفهام ممّا يُترجم حالة القلق والتّأزّم في ذات الشّاعر المضطربة، السّاعية إلى البحث عن استقرارها بإخراج زفراتها، والبحث عن أجوبة لحيرتها، ويتبئّر الخطاب في دال الزّمن، هذا الفضاء الّذي نُسجت في أبعاده المقطوعة ككلّ، ويخاطب الزّمان المرّ بآفاته الّتي تقتل معاني الإنسانيّة في

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص211.

[2] مصطفى الغماري، **بوحٌ في موسم الأسرار**، ص62-63.

روحه وتنزع الإيمان من قلبه، فنسج ذلك وفق التّوازي المزدوج التّام في السّطرين الثّاني والثّالث بالتّرتيب النّحوي:

	فينا	يُقتل	الإنسانُ؟
	منّا	يُسلبُ	الإيمانُ؟
الموقع النّحوي	جار ومجرور	فعل مضارع مبني للمجهول	نائب فاعل

تمّ استبدال حرف الجرّ (في) بـــ(من) مع بقاء ضمير المتكلّم الجمعي، ويليها الفعل المضارع الدّال على الاستمراريّة والتّجدّد، والوارد بفعلين من ذات الدّائرة الدّلاليّة السّلبيّة، بينما يختلف الدّالان الممثّلان لنائب الفاعل، ويشيع هذان السّطران جوًّا من المحاكمة والاستنفار المُحرّك للمتلقّي بواسطة الاستفهام الاستنكاري، ويستمرّ الشّاعر في مخاطبة الزّمن الفاسد الّذي يزداد الغنيّ فيه غنًى والفقير فقرًا، كما يستنكر بشاعة الإجرام والإفساد في إنسان العصر الحاضر.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (ثورة ونيران): (من البسيط)

ويل الطّغاةِ إذا ما ثارَ غَضبانُ * فللشّعوبِ، كما للأرضِ، بركانُ**

فللشّعوب غداة البأس رجّتُها * غصّت بها مصر والتّحرير عنوانُ**

اِرحل (مُكابر) ما للكبر أوطانُ * اِرحل ذليلاً فلن يَبكيك إنسانُ**

اِرحل سريعًا فلن يأويك بُنيانُ * اِرحل طريدًا فما للصّ إخوانُ**[1]

يصف الشّاعر ثورات الرّبيع العربي مقتبسًا تعبير نونيّة "أبي البقاء الرّندي"، الّتي يرثي بها سقوط الأندلس على اختلاف غرضي القصيدتين، فغرض القصيدة حماسي ثوريّ، لكنّ إيقاع القصيدة يستمدّ جماليّته من تعالقه الأصيل بإيقاع النّونيّة، ويختصّ موضوع القصيدة بثورة مصر الّتي انطلقت من ميدان التّحرير، فيخاطب الرّئيس المخلوع "حسني مبارك" آمرًا له بالرّحيل مكرّرًا ذلك في بيتين ذوي توازٍ مزدوج، بنيتهما النّحويّة كالآتي:

الأطراف	اِرحل	مُكابر	ما	للكبر	أوطان	اِرحل	ذليلاً	فلن	يبكيك	إنسانُ
المتعادلة	اِرحل	سريعًا	فلن	يأويك	بُنيانُ	اِرحل	طريدًا	فما	للصّ	إخوانُ
الموقع النّحوي	فعل أمر	حال	Ø	Ø	Ø	فعل أمر	حال	Ø	Ø	Ø

تتشكّل بنية البيتين من عناصر أساسيّة ثابتة، وهي فعل الأمر المكرّر (اِرْحَلْ)، والحال الّذي يتمّ استبداله في كلّ شطر بصفات تعكس خسّة وفقدان قيمة الرّئيس المخلوع، أمّا بقيّة العناصر اتّخذت آليّة جديدة في التّموقع، فنجدها قامت على التّوازي المقلوب مشكّلاً علامة (×) كالآتي:

أداة نفي + جار ومجرور (مبتدأ) + خبر	×	الفاء الاستئنافية + أداة نفي، فعل مضارع منصوب + فاعل
الفاء الاستئنافية + أداة نفي، فعل مضارع منصوب + فاعل		أداة نفي + جار ومجرور (مبتدأ) + خبر

وردت هذه الآليّة عند "الغماري"، وعلى قلّة ورودها لدى الشّاعرين، إلاّ أنّها تشكّل فارقًا إيقاعيًّا في

[1] محمّد ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص22.

شعريّة الإيقاع الدّاخلي لديهما، لكونها انزياح عن المعتاد في إيقاع التّوازي، ويختصّ بالتّوازي المزدوج، فهو يعبّر عن مراوغة إيقاعيّة تُدهش القارئ، وتكسر أفق توقّعه، وتحدث خلخلة تحرّك انتباهه، ووعيه الموسيقي، والدّلالي.

يقول "الغماري" من قصيدة (اليأس أولى): (من المجتث)

يا دربُ وردُك دِفلى والعطرُ ومضٌ موتُ! / ما رفّ حلمك إلاّ .. وألجمته الحُماةُ! / كأنّه ما تجلّى فداعبتْهُ الإيَاةُ! / ما ذوّب الشّعرَ ظِلاً تحلُو لديهِ الحياةُ! / ما صيّر الحزنَ حَقْلاَ تناهبتْه الشُّداةُ! / إنْ شاعرُ الدّربِ أحْلى فما تقولُ الرُّواةُ! / قد يُصبح اليأسُ أوْلى حين الذّئابُ الرُّعاةُ![1]

الدّرب الّذي طالما تغنّى بحبّه "الغماري" في شعره يحدث أن يصبح مصدر الأسى واليأس، وذلك حين تتحوّل إحداثيّاته من (الورد إلى الدّفلى) ومن (العطر إلى الموت)، وينهي كلَّ بادرة للحلم الجميل عُتاةٌ يدّعون حمايته (شيوخ السّلطان والهوى)، على الرّغم من اِزْهِرَار هذا الدّرب طويلاً وإضاءته دروب السّالكين منذ قرون وعقود، ويرد التّوازي المزدوج الجزئي هنا كتركيب عطفي بُني على محذوف مُقدّر هو (كأنّه) وفق التّركيب:

الأطراف المتعادلة	ما	ذوّب	الشّعرَ	ظلاً	تحلو	لديه	الحياةُ
	ما	صيّر	الحزنَ	حقلاَ	تناهبته	Ø	الشُّداةُ
الموقع النّحوي	حرف نفي	فعل ماض	مفعول به 1	مفعول به 2	Ø	Ø	Ø

يستعجب الشّاعر من خذلان الدّرب له بالتّوازي المزدوج الجزئي المكوّن من عناصر تركيبيّة ثابتة هي: حرف النّفي مكرّر، وفعل ماض يحمل دلالة التّحويل (ذوّب، صيّر)، لذا يليه اثنان (2) من المفعول به يمثّلان الدّلالة المحوريّة في هذا التّوازي، بالإضافة إلى الفاعل في آخر السّطرين (الحياةُ، الشّداةُ)، الّذي يستمدّ أهميّته من علاقته بالمفعول به، بينما كانت العناصر الأخرى مختلفة، ففي السّطر الأوّل كان الفعل مضارعًا بينما في السّطر الثّاني كان فعلاً ماضيًا، ويتّخذ الاختلاف اتّجاهًا أشدّ بظهور الجار والمجرور في السّطر الأوّل وغيابه عن الثّاني، فيوحي التّوازي المزدوج بنبرة النُّدبة الّتي ترثي ضياع هذا الدّرب بسبب ضياع سالكيه وانحرافهم، فإذا كان شاعر الدّرب منحرفًا، فلا لوم على غيره من الرّواة وشعراء المذاهب الأخرى، ويصبح اليأس حينها مذهبًا أولى بسلوكه لانقلاب القيم وتحوّلها.

4ـ شبه التّوازي الخفيّ للأصوات:

وهو[2] أن يشيع زمن نحوي (ماض، مضارع، أمر)، أو صيغة صرفيّة معيّنة، سواء تعلّقت بفعل أو باسم على مدى عدّة أبيات وأسطر، ويُظهر الجدول الآتي نسبته بالنّظر إلى أنواع التّوازي، وإلى الإيقاع الدّاخلي ككلّ:

شبه التّوازي الخفيّ للأصوات	**"محمّد ناصر"**		**"مصطفى الغماري"**	
	العدد	**النسبة**	**العدد**	**النسبة**

[1] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص86.

[2] ويسمّى أيضًا (شبه التّوازي السّطري)، ويحدّده "محمّد مفتاح" بـــ: «يشمل أصوات الكلمات وصيغها الصّرفيّة والوزن والإيقاع»، يُنظر: محمّد مفتاح، **التّشابه والاختلاف نحو منهاجيّة شموليّة**، ص104.

ضمن أنواع التّوازي	100	% 15,50	95	% 13,70
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	103	% 3,17	95	% 2,44

ونلحظ زيادة نسبة هذا التّوازي مقارنة بالأنواع الماضية لأنّه توازٍ يندمج مع الدّلالة الشّعرية ويتطلّبه المعنى والشّعور أكثر ممّا يتطلّبه الإيقاع والنّغم، وتوظيفه ميسورًا للشّاعرين لذا تتقارب نسبته لديهما، ويرد هذا النّوع من التّوازي بأشكال مختلفة تبعًا لنوع الصّيغة الصّرفيّة المكرّرة والّتي بطبيعة الحال تنتج دلالة مختلفة حسب كلّ صيغة، وأكثر الصّيغ تواترًا لديهما هي صيغ الفعل في أزمنته الثّلاث الماضي والمضارع والأمر بالإضافة إلى صيغة اسم الفاعل عند "محمّد ناصر" وصيغة جمع المذكّر السّالم عند "الغماري".

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (فلّوجة الشّهداء): (من مجزوء الكامل)

العلج في أرض الشّهادة والفداءْ ... / يزهو وينتعلُ المصاحف في مساجد كرْبلاء ... / والحاكمون بنو العُمومة في المخادع، يشربون وينكحون / وبنُو الخُؤولة في الجوارِ، يُراقصُون ويلعبُون / الخائنون بنُو العمومة في الدّيار ... إلى الكراسي يقفزون ... / ركعوا لأسياد الدُّلاَرْ ... / باعوا التُّرابَ أذلّةً لبني قِمارْ ...[1]

يتمحور الخطاب في المقطع الشّعري حول ثنائيّة (نحن/الآخر) يمثّل (نحن) التّخاذل واللّهو والاستهتار، بينما يمثّل الآخر العدوّ الّذي لا ينفكّ عن إجرامه في أرض الإسلام من المشرق إلى المغرب، ويسرد الشّاعر بداية جرمه بواسطة صيغ الفعل المضارع في المفردتين (يزهو، ينتعل)، ويقابله بفعل النّحن المتخاذل بتكثيف لصيغة اسم الفاعل الواردة بصفة جمع المذكّر السّالم في المفردات (الحاكمون، الخائنون)، وهما وجهان لعملة واحدة فالحكم عند العرب يرتبط عادة بالخيانة، بالإضافة إلى صيغة الفعل المضارع الواردة بصفة الجمع (الأفعال الخمسة) في المفردات المكثّفة (يشربون، ينكحون، يراقصون، يلعبون، يقفزون)، فهذه الصّيغة نسجت ما يشبه الدوّامة المستمدّة من امتداد الواو في صيغة (ـــون)، وكأنّ الحضور المستمرّ لفعل العدوّ (يزهو، ينتعل) نتيجة حتميّة للفعل الحضوري المستمرّ والمكرّس بالصبغة الجماعيّة لفعل النّحن المستهتر، ويواصل الشّاعر فضحهم مستعينًا بصيغة فعل الماضي نهاية بالمفردات (ركعوا، باعوا) المكرّسة كذلك بالفعل الجمعي الامتدادي (ـــوا)، فشبه التّوازي الخفيّ للأصوات الّذي تحقّق بواسطة هذه الصّيغ نسج إيقاعًا داخليًّا دالاً ناتجًا عن الدّلالات الّتي تضفيها الصّيغ الصّرفيّة على المعنى الجذري للدّوال الشعريّة.

يقول "الغماري" من قصيدة (رسم بريشة الحنين): (من الوافر)

أتيت إليك شلاّلاً على الأبعاد مُحترقا / ونايًا تُزهر الأشواقُ في عينيه مُؤتلقا / وبرقًا في جنون اللّيل بالأضواء مُنطلقا / وبالحلم الّذي عانيتُ يا خضراء مُغتبقا / أجل غامت عيون الثّلج جُنّت أوجه (الوثن) / وشاخ الحرف مصلوبًا على أطروحة الزّمن!/ وللفقراء كم غنّوا، وما غنّوا بلا ثمن! / وفي الصّحراء كم زرعوا، وما زرعوا سوى الدّمن![2]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص409-410.

[2] مصطفى الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص34-35.

تفصح الذّات الشّعريّة عن نفسها في السّطر الأوّل عبر صيغة اسم الفاعل (مُحترقا) تمثّل قمّة العشق والحبّ، بأن يحترق الحبيب عشقًا في سبيل ما يحبّ، لكنّها في الأسطر الثّلاث الموالية تتخفّى الذّات الشّاعرة بداية في صورة سمع-بصريّة (ناي-عينيه مؤتلقا)، حيث تتحوّل كلّ حواسها إلى نبض عشقي، وتُظهر صيغة اسم الفاعل (مُؤتلقا) قمّة هذا التّلبّس، ثمّ الصّورة البصريّة حيث تتحوّل الصّيغة الصّرفيّة (مُفْتَعِلاَ) من طور التّأثّر والتّذوّق إلى طور الفعل الظّاهر في مفردة (مُنطلقا)، تليها الصّورة الحُلُميّة الّتي تأخذ رمز الخضراء فضاءً لتمظهرها، وتُختتم رحلة هذا الشّعور بمفردة (مُغتبقا)، والّتي تعني منتشيًا بشربه عشيّة من نهر خضرائه[1]، فالحضور العمودي المتكرّر في نهاية الأسطر لصيغة اسم الفاعل والحاملة لدلالة الفعل وثقل فاعله، بالإضافة إلى الدّلالة الجذريّة لصيغة (افتعل) الدّالّة على المبالغة يمثّل كنه الدّلالة وجمالها في هذه الأسطر، ثمّ تنتقل الدّلالة في الجزء الثّاني من المقطوعة إلى الزّمن الماضي والمُمثّل في الأفعال الماضية لكنّه زمن مستمرّ إلى وقتنا الحاضر، فالصّقيع الرّاكد حاضر في زمننا البعيد عن الإسلاميّة الحقّة، والأوثان حاضرة في قلوب وعقول وواقع المسلمين من أفكار مسمومة، ومذهبيّات مقيتة، وحكّام طغاة، كلّ ذلك يقابله حرف مجاهد شاخ في جهاده، ولم تتعب روحه أو تيأس المحاولة، وقام التّكرار المُجاور للفعلين (غنّوا، زرعوا) في البيتين الأخيرين بصنع وتيرة إيقاعيّة مُغايرة، والمتلبّسة بحضور (كم الموصولة، وما النّافية) لتُظهر قتامة الواقع البائس الّذي يُحاصر فيه الحرف المجاهد.

5_ التّصدير:

هو نوع من التّكرار المتوازي يسمّى في البلاغة بـــ(ردّ الأعجاز على الصّدور)، ويعرّفه "ابن أبي الإصبع" بأنّه «**عبارة عن كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظيّة غالبًا، أو معنويّة نادرًا، تحصل بها الملاءمة والتّلاحم بين قسمي كل كلام**»[2]، ونجده في الشّعر والنّثر، واقتصرنا في البحث على الرّابطة اللّفظيّة فقط، لكونها الأدلّ على الإيقاع الدّاخلي، وهو يرد في الشّعر بأشكال مختلفة بحسب موقع الكلمة المكرّرة في شطري البيت يمكن وصفها بهذا الشّكل:

(الكلمة) ـــــــــــــــ *** ـــــــــــــــ (الكلمة) [وهو الشّكل الأشهر]

ـــــــــــــــ (الكلمة) *** ـــــــــــــــ (الكلمة)

(الكلمة) ـــــــــــــــ *** (الكلمة) ـــــــــــــــ

والجدول الآتي يُظهر نسبة التّصدير بالنّظر لأنواع التّوازي، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

التّصدير	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مج10، ص281.

[2] عبد العظيم بن أبي الإصبع المصري، **بديع القرآن**، تح: حفني محمّد شرف، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، (د.ت.ط)، ص36.

ضمن أنواع التّوازي	255	% 39,53	334	% 48,19
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	255	% 8,10	334	% 8,60

نلحظ أنّ نسبة التّصدير تفوق نسب التّوازي السّابقة لاعتماد بنائه على مفردة واحدة فقط، وكذا لبعض الحريّة في اختيار ظهورها المتوازي، وعدم اشتراط هذا النّوع من التّوازي استغراق أكثر من بيت واحد، لذا كانت نسبته عالية لديهما، فهو لا يؤثّر على سيرورة الدّلالة الشّعريّة ولا على سياقها وأفكارها، على أنّ هذا النّوع من التّوازي لا يشكّل داعمًا أساسيًّا لجماليّة الإيقاع الدّاخلي في قصيدة الشّاعرين، لقصوره عن نسج إيقاعيّة مستقلّة بذاتها إلاّ في نماذج قليلة، حين يتكرّر على مدى أبيات متواصلة، لذا فإنّ نسبته المهيمنة ليس لها الأثر البالغ على شعريّة الإيقاع الدّاخلي لديهما، ولاحظنا من خلال استقراء المدوّنة أنّ "الغماري" أكثر احتفاءً بالتّصدير في شعريّته من "محمّد ناصر"، وتوظيفه له جاء موافقًا لحقيقة هذه الآليّة الإيقاعيّة بالتزام شروطها وهو يبرّر نسبتها المتفوّقة قليلاً عنده.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (وصيّة شهيد في ذكرى عيد النّصر) على لسان الشّهيد: (من البسيط)

فمن دمائي كتبت المجد ملحمةً * ليقرأ الجيل سِفْرًا كلّه عجبُ**

لكي تعيش أنا روّيتها بدمي * فروّها عرقًا تسْعَد بما تهبُ**

حملتُ رشاشتي من أجل نُصرتها * وحِملُك اليوم أنت الفأسُ والكُتُبُ**

فقلّب الأرض تعطيك العَنَا ذهبًا * وقلّب الكُتُبَ تبلغ مجدَ مَنْ كتبُوا**

أخي مددت يدي فامسكْ فإنّ لنا * أخًا لوحدتنا بالشّوق يرتقبُ**

ونصرُنا بيد المولى نعزّزه * نصرًا بعزّتنا يأتي به الغلبُ**[1]

يتّخذ التّصدير في المقطوعة ثلاثة (3) مسارات زمنيّة مختلفة، تبدأ بالزّمن الماضي (روّيتها، حملتُ) والزّمن الحاضر (قلّب، أخي) والزّمن المستقبل المأمول (نصر)، ونرى أنّه في الزّمن الماضي يقوم التّصدير على التّقابل بين زمنين، الماضي (روّيتها، حملتُ) والحاضر (فروّها، حمِلُك اليوم)، وكأنّه يريد التّأكيد على أنّه لا حاضر لأمّة دون قراءة فاحصة ومُراجعة لماضيها بمآثره وأخطائه، ويركّز هنا على المآثر لكونها المحفّز لإصلاح الحاضر والاقتداء بالماضي، كما يتقابل مع التّصدير في البيتين فعلان شعريّان مختلفان؛ الأوّل قائم على الكفاح والجهاد المسلّح الدّامي، بينما يقوم الثّاني على العمل الحضاري المؤسّس لدولة وأمّة متقدّمة بجهودها وعلمها، وكلاهما يمثّلان مرحلتين في سيرورة ديناميّة لأمّة واعية، وهو ما يأمله الشّاعر ويرتجيه من أمّته في الزّمن الحاضر؛ وما وُجِدَ الماضي إلاّ لاستخلاص الدّروس، كما يقوم التّصدير في الزّمن الحاضر على: فعل الأمر (قلّب) وهو دال واقعي تطبيقي يتّخذ محوري (الأرض–الكتب) فضاءً لحضوره، وعلى ثيمة الأخوّة (أخ)، وهي من أهمّ وأبرز الثّيمات الفكريّة الملتزمة في قصيدة الشّاعر، أمّا التّصدير في الزّمن المستقبل المأمول، فقائم على ثيمة النّصر، وهي تمثّل قمّة الهرم

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص55 وما يليها.

الموضوعي والقيمي في القصيدة، لأنّ النّصر المسلّح لم يحقّق للأمّة تطوّرها وازدهارها، لذا ورد في آخر القصيدة كتعبير مفتوح مُستبطَن في الأفعال (نعزّزه، يأتي به) يستوعب الحاضر بتجليّاته والمستقبل بآماله.

يقول "مصطفى الغماري" من قصيدة (اعترافات عاشق): (من مجزوء المتقارب)

نَشُدُّ الرِّحالَ، ولكن * لطين الخطايا نُشَدّ / نسافر همًّا غريبًا *** فيمتدُّ سدٌّ وسدّ /**

نَعُدُّ الثّواني وننسى * بأنّ القضاء يَعُدّ / ونكبر حُلُمًا .. كأنّا *** لنا فيك يا أرض خلد**[1]

يقوم التّصدير في المقطع الشّعري بدور إيقاعي بارز، فهو يترجم حالة الحصار والضّيق الّتي تعيشها الذّات الشّاعرة، فتتمازج الدّلالة الجذريّة للشدّ الحاملة للعنف مع دلالة الأصوات المتمثّلة في الضّغط، الّذي يشيعه صوت الدّال الانفجاري المكثّف بالشّدّة، هذا التّمازج الّذي يبني جدارًا يحيط بالدّلالة الشعريّة، يُنبئ بالضّغط النّفسي الّذي تتألّم فيه الذّات الشّاعرة المتلبّسة بالضّمير الجمعي في محاولة للتّخفيف من حدّة الضّغط، وتحاول الدّلالة الانفلات من هذا القيد في البيت الثّاني عبر (نسافر همًّا غريبًا)، لكن يفاجئها حصار دوال (السدّ) المكرّرة، الّتي تستمدّ تأثيرها من توازيها شبه اللّفظي مع التّصدير في البيت الأوّل، وتهرب الذّات الشّاعرة من واقعها المادّي إلى الواقع الافتراضي الزّمني في البيت الثّالث، لكنّها تظلّ محاصرة بواسطة التّصدير (نَعُدُّ، يَعُدّ) بواسطة سلطة القضاء المتحكّمة، وفي الأخير تجد الدّلالة الشّعريّة سبيل حريّتها وراحتها في الحلم بالخلود.

6ـ التّصريع:

يُسامي التّصريع آليتي الوزن والقافية في كونه أحد أسس الشّعر العربي قديمًا وحديثًا، وأبرز مؤثّرات الموسيقى الشّعريّة في القصيدة التّقليديّة، وأحد عناصر تشكيلها الجمالي، وتظهر هذه الأهميّة من قول "ابن رشيق القيرواني" الّذي يقول: «**وإذا لم يصرّع الشّاعر قصيدته كان كالمُتسوّر الدّاخل من غير باب**»[2]، فلبالغ أساسيّته في الإيقاع الشّعري كان مثل العتبة الّتي لا يحسن الولوج إلى القصيدة دون الوقوف عليها، ويعرّفه "قدامة بن جعفر" بقوله: «**هو تصيير مقطع (آخر) المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها**»[3]، وهو من أبرز الآليّات الّتي تميّز الشّعر عن النّثر، والتّصريع «**في حقيقته ليس إلاّ ضربًا من الموازنة والتّعادل بين العروض والضّرب، يتولّد منها جرس موسيقيّ رخيم**»[4]، لذا كان أحد أوجه التّوازي الشّعري، وعلى الرّغم من محدوديّة وجوده في مساحة القصيدة إلاّ أنّ تفرّده واستئثاره بمطلعها منحه تلك الأهميّة، فحضوره في مطالع القصائد يُضفي «**جمالاً إيقاعيًّا مُطربًا يساهم في تقوية المعنى وتجلية الموقف وإشباع خاصيّة التّوقّع لدى المتلقّي**»[5]، أي توقّع قافية القصيدة

---

[1] مصطفى الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، ص28.

[2] الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، ج1، ص177.

[3] قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، مطبعة الجوائب، قسطنطينيّة-الدّولة العثمانيّة، ط: 1302 هـ، ص14.

[4] علي الجندي، **الشّعراء وإنشاد الشّعر**، دار المعارف، مصر، (د.ت.ط)، ص134.

[5] عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريّين: مفدي زكريّاء ومصطفى الغماري**، ص204.

والغرض الشّعري الّذي ستُبنى عليه، لكنّه مع ظهور شعر الحداثة في العصر الحديث انحسر وجوده نسبيًّا، لاعتماد قصيدة الحداثة على السّطر الشّعري، واتّخذ التّصريع نمطًا جديدًا مواكبًا لهذا التّغيير، حيث تحوّل من وجوده في شطري البيت العمودي إلى حضوره كرويّ في الأسطر الشّعريّة، وذلك «**بتوحيد حرف الرّوي في السّطرين الأوّل والثّاني، كأنّ السّطرين قد احتملا -إيقاعيًّا- إمكانات الشّطرين في البيت الشّعري التّقليدي**»[1]، أي يغدو السّطران معادلين إيقاعيًّا للشّطرين، لكنّ دراستنا لشعر "محمّد ناصر" و"الغماري" أبانت عن حضور مُعتبر لآليّة التّصريع الشّطريّة في شعريّتهما، لاحتفائهما بالنّسق العمودي للشّعر في قصائدهما.

ويعرض الجدول الآتي نسبة التّصريع لديهما بالنّظر إلى أنواع التّوازي، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

التّصريع	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع التّوازي	158	% 24,49	137	% 19,76
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	158	% 5,02	137	% 3,53

يُظهر الجدول تقدّم نسبة التّصريع عند "محمّد ناصر" مقارنة بنسبتها عند "الغماري"، يعود ذلك، وكما أشرنا سلفًا، وفي عديد من المواضع في هذا الفصل إلى التزام "محمّد ناصر" الشّديد بالنّسق العمودي للقصيدة العربيّة[2]، بينما يجنح "الغماري" إلى التّجديد على الرّغم من الحضور المُعتبر للنّسق العمودي لديه، لكنّ هذه النّسب ليست دليلاً على شعريّة التّصريع لديهما، فلدى استقرائنا للمطالع المصرّعة لديهما، نلحظ أنّ التّصريع عند "الغماري" ينهض بمستويات عالية من الإبداع والجمال، وهي لديه شديدة اللُّحمة بغرض القصيدة والجوّ الشّعوري السّائد فيها، كما أنّ الفضل الكبير في جماليّات القافية والرّوي عائد لدى "الغماري" إلى التّصريع، بعدِّه المُنبئ بقافية القصيدة ورويّها، ونلحظ تراجع نسبة التّصريع بالنّظر إلى الإيقاع الدّاخلي ككلّ، ونُرجع ذلك إلى وفرة عناصر الإيقاع الدّاخلي الموزّعة على المباحث الثّلاثة.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (الجسر المعلّق): (من البسيط)

نعم لم أزل والشّوق يحرقني * أحِنُّ للنّيل علَّ الوصلَ يُحييني / سئمتُ منه مواعيدًا تعلّلني *** وهل مواعيدُهُ في البُعد تكفيني / وغربتي حسرةٌ والذّلُّ يأكلني *** وواحد منهما يكفي ليُرديني/ أأزدهي طربًا والنّذلُ يعصرني *** وطور سيناء بالثّارات يكويني**[3]

يمثّل التّصريع في الأشطر الأولى من الأبيات حالة شعوريّة تحيط بالشّاعر وتنهش روحه (يحرقني، تعلّلني، يأكلني، يعصرني)، هذه الدّوال تمثّل قمّة الهرم الشّعوري والدّلالي للشّطر الشّعري، بينما يمثّل التّصريع في الأشطر الثّانية حالة شعوريّة تستجلب الأمل وتستدعيه للهروب من الحالة الأولى، ويترجم ذلك المدّ اليائي الموجود في

---

(1) محمّد عبد المطّلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التّكوين البديعي)**، دار المعارف، مصر، ط2: 1995، ص371.

(2) ينظر: ص400، 462.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (أغنيات النّخيل)**، ص126.

دوال (يُحييني، تكفيني، ليُرديني، يكويني) كأنّه يحاول إخراج ضيقه وزفراته من خلال المدّ اليائي، لذا بإمكاننا ملاحظة أنّ التّصريع هنا ليس مجرّد حلية موسيقيّة؛ بل يمثّل توازيًا دلاليًّا ونفسيًّا بين شطري القصيدة.

ويقول "الغماري" من قصيدة (مناجيات): (من الطّويل)

وتحملني عيناكِ حرفًا تغرّبَا * وأَمْعَنَ في وادي الغُروبِ فأَغْرَبَا!**
وعيناكِ سرٌّ لا يريمُ مُحجّبٌ * ما ألطفَ السرَّ العميقَ المُحجَّبَا!**
وتوغلُ بي عيناكِ جُرحًا تورّدَا * ومن مُقلتَيْ ليلى وقيسٍ تزوّدَا!**
تعدّد .. يُغريه الفراغُ فعدّدَا * ووحّدَ معنَى ذاتِه فتوحّدَا!**[1]

يستمدّ التّصريع جماليّته في هذه الأبيات من اندماجه بآليّات إيقاعيّة أخرى، فهو في البيت الأوّل يُلابس الاشتقاق (تغرّبا، أغربا)، وهو جذر معجمي يمثّل ثيمة الغربة الّتي يشعر بها "الغماري"، والّتي تلقي بظلالها على أغلب أشعاره، وفي البيت الثّاني يرد ضمن التّكرار التّصديري (مُحجّبٌ، المُحجّبَا)، ونلحظ في البيت تلك الجماليّة الإيقاعيّة الأخّاذة الّتي تطرب لها الأذن وتصعد بها في آفاق الجمال والطّرب، ويتحوّل التّصريع في البيتين المواليين إلى رويّ الدّال، ومثله يندمج التّصريع بآليّة التّجنيس في البيت الثّالث (تورّدا، تزوّدا)، الّذي يستلهم من رموز العشق والصّبابة (ليلى وقيس) مشاعر الوجد الحارق (جُرحًا تورّدَا)، فهو بالجرح يحيا وتورق روحه بعيدا عن جمود المادّة، وفي البيت الأخير يتوازى التّصريع مع التّصدير الجزئي الاشتقاقي داخل الأشطر (تعدّد–فعدّدَا)، (وحّد–توحّدا) والّذي يشيع إيقاعًا دائريًّا مُطربًا.

كما نشير إلى خاصيّة التّصريع المتتابع داخل القصيدة لديهما، حيث وقفنا على أربع (4) قصائد مصرّعة كليًّا عند "محمّد ناصر"، وثلاث (3) عند "الغماري"، بما يُظهر أهميّة هذه الآليّة لديهما، ووقفنا على ميزة التّصريع المختلف، والّذي يتمايز عن التّصريع التّقليدي وهو تصريع عمودي يمتدّ عبر الأبيات مع اختلاف حرف الرّوي بين الشّطرين كالآتي:

———————— روي أ *** ———————— روي ب
———————— روي أ *** ———————— روي ب
———————— روي أ *** ———————— روي ب

ونجده في أربع (4) قصائد عند "محمّد ناصر" وفي قصيدة واحدة (1) عند "الغماري"، وقد يُفسّر لجوءهما لهذا النّمط من التّصريع هو سيطرة شعورين مختلفين على ذات الشّاعر في القصيدة، ويمثّل كلّ تصريع شعورًا مختلفًا، وترتبط عند "محمّد ناصر" بقصائد الحنين والذّكريات والحزن.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (القرارة قرّة العين): (من البسيط)

يا قُرّة العين، يا نبضي، ويا سكني * إليكِ أفزعُ عند البأس والضّررِ**

---

[1] مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص87–88.

فإن تضق بي آفاقي وتأسرني * يلفّني حُضنُكِ الدّافي بلا كَدَرِ**[1]

بالإضافة إلى التّوازي الّذي يشيعه التّصريع في مفردات (سكني، تأسرني)، (الضّرر، كَدَرِ) نجد التّوازي الدّلالي المنبثق من الدّلالتين المتضادّتين؛ دلالة الهناء والرّاحة والسّعادة، والّتي تمثّلها مفردتا (سكني، تأسرني)، ودلالة الضّيق والكرب في مفردتي (الضّرر، كَدَرِ)، وكلاهما تنبثقان من الفضاء المكاني (القرارة) الحضن الأوّل، الّذي يشبه حضن الأمّ في حنوّه وعطفه، فإذا كان الشّاعر وهو طفل يتشبّث بحضن أمّه، فإنّه في كبره وهرمه يلوذ بقرارته الّتي يوازي عطفها حنان الأمّ الرّؤوم، فالتّصريع في البيتين يترجم شعورين مختلفين يتوازيان في الأشطر ويغوصان في أعماق الدّلالة والشّعور.

أمّا "الغماري" فنجده قد نسج قضيدته (زمن الطّاغوت ولّى)[2] من ديوان (قراءة في آية السّيف)، وفق النّمط التّصريعي المختلف تتوازى فيه القوافي إيقاعيًّا بشكل عمودي، ونجد أنّه نظم القصيدة على شكل رباعيّات تصلح للإنشاد نظرًا لخفّتها الوزنيّة، والمنظومة وفق مجزوء الرّمل يشيع في القصيدة حماسًا وطنيًّا لكونها تتّخذ من الجزائر موضوعًا لها، ونلحظ أنّ كلّ رباعيّة تنفرد بنسق دلالي خاصّ يجعل من تغيير القوافي والرّوي مواكبًا لها، ويقوم التّوازي التّصريعي في القصيدة بنسج ديناميّة خاصّة تشبه حالة الصّعود والهبوط من خلال الانتقال من الانفتاح المدّي إلى السّكون المُغلق والعكس.

ثالثًا: جماليّات بُنى التّماثل والاختلاف في قصائد الشّاعرين

لم تكتف الشّعريّة المعاصرة في رؤيتها الوظيفيّة للموسيقى الشعريّة بالقوالب الهيكليّة المتمثّلة في الوزن أو الحلية التّشكيليّة المتمثّلة في القافية والرّوي، ولكنّ نظرتها تطوّرت إلى عدّ الموسيقى الشّعريّة خاضعة بشكل مباشر للحالة الانفعاليّة للشّاعر، وذلك بمحاولة نسج «**صورة موسيقيّة كاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق مُحدثةً نوعًا من الإيقاع، الّذي يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتّتة**»[3]، وإذا كان التّكرار والتّوازي أحد أبرز آليّات الإيقاع الدّاخلي بهيمنتها الهيكليّة على مضمار القصيدة، سواء بنمطها العمودي أو المبعثر، فإنّ الإيقاع الدّاخلي قد يحقّق جماليّته عبر مستويات أكثر عمقًا وأشدّ تجاوبًا مع الدّلالة الشّعريّة، وبشكل هادئ محقّقًا التّنغيم الإيقاعي والانسجام الدّلالي في آنٍ معًا، وذلك بواسطة تقانات قائمة على التّماثل البنيوي والاختلاف الدّلالي، تتمثّل في إشباع الحركة أواخر الأبيات، مع تحويل التّاء إلى هاء السّكت، والاشتقاق، وفي التّجنيس، والتّضاد.

ومنه نتساءل: كيف حقّقت بنى التّماثل التّكريس البنيوي الحضوري لأصوات وجذور معجميّة معيّنة؟ وكيف عمّقت هذه البنى المجرى الدّلالي للسّياقات الواردة فيها؟ هل كشفت بنى الاختلاف الدّلالي عن مفارقات جماليّة لها أثرها في شعريّة القصيدة لديهما؟ أم أنّها لم ترق للمستوى الإبداعي في توظيفها؟ هل تُظهر هذه التّقانات

---

[1] محمّد ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص151.

[2] مصطفى الغماري، **قراءة في آية السّيف**، ص85.

[3] عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)**، ص63.

بأنواعها المختلفة الأصالة اللّغويّة والثّراء المعجمي لشعريّتهما؟ وكيف تُضمر في مكنوناتها البنيويّة والدّلاليّة والسّياقيّة التزامها الشّعري عند الشّاعرين؟

نعرض بداية نسبة حضور هذه البنى في الإيقاع الدّاخلي للشّاعرين ضمن هذا الجدول:

	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الإيقاع الدّاخلي الكلّي	3146	% 100	3880	% 100
بنى التّماثل والاختلاف	855	% 27,17	1289	% 33,22

نلحظ من خلال الجدول زيادة نسبة هذه البنى لدى الشّاعرين مقارنة بآليّة التّوازي، وذلك عائد إلى يُسر وعفويّة توظيفها في القصيدة، واندماجها مع الدّلالة الشّعريّة بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي الرّصين، ونجد الزّيادة المُعتبرة لحضورها عند "الغماري"، حيث لاحظ استقراءُ المدوّنةِ لديه تفوّقًا في التّشكيل الفنّي لهذه البنى، وجمالاً إبداعيًّا عاليًا في توظيفها ضمن قصائده، كما أنّها تتماهى لديه مع النّسق الدّلالي والشّعوري والانفعالي للقصيدة ككلّ، وتُبين عن تنامي الحالة الشّعريّة أو خفوتها تبعًا للسّياق الواردة فيه.

1ـ إشباع الحركة وتحويل التّاء إلى هاء السّكت:

إشباع الحركة يتحقّق في إتباعها بالحرف الّذي هو من جنسها، ويسمّيها "ابن جنّي" (مطل الحركات) حيث يقول: «**إذا فعلت العرب ذلك أنشأت عن الحركة الحرف من جنسها فتنشأ بعد الفتحة الألف، وبعد الكسرة الياء وبعد الضمة الواو**»[1]، والتّفاوت الصّوتي الزّمني بين الحركة والمدّ له أثره على الدّلالة والإيقاع، وهذا المبحث يحضر في كثير من الدّراسات الّتي تُعنى بالإنشاد الشّعري، لما له من أثر على الإنشاد، ويصف "ثامر سلّوم" هذا التّفاوت بين الحركة والمدّ بقوله «**الحركات تمثّل أوّل النّفس، أي تقع في زمن ضعيف، فإذا ما أصبحت حرف مدّ فإنّها تمثّل آخر النّفس، أي تصبح واقعة في زمن قويّ**»[2]، وسمات القّوة والضّعف مُستمدّة من الزّمن الّذي تستغرقه صوتيًّا، ومن الامتداد النّغمي الّذي تشيعه موسيقيًّا، أمّا تحويل التّاء إلى هاء السّكت يقوم بوظيفتين؛ فهو يكرّس ويثبت الحركة الّتي تسبقها، ومن جهة أخرى يجنح إلى وقف امتداد حركة التّاء وثقلها بواسطة هاء السّكت، ويشير "محمود عبيدات" إلى دورها في النصّ القرآني بكونها جاءت «**لتحقيق غرض صوتي، هو الانسجام الصّوتي عن طريق مراعاة الفاصلة القرآنيّة، وموافقة رؤوس الآي**»[3]، ودورها في الشّعر ليس بعيدًا عن هذا الغرض، بالإضافة إلى الأغراض الدّلاليّة السّياقيّة.

---

(1) عثمان بن جنّي، **الخصائص**، ج3، تح: محمّد علي النجّار، المكتبة العلميّة، دار الكتب المصريّة، القاهرة–مصر، (د.ت.ط)، ص121.

(2) تامر سلوم، **نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي**، ص21.

(3) محمود مبارك عبد الله عبيدات، **هاء السّكت ودورها في تصحيح البنية المقطعيّة للكلمة العربيّة**، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، سلسلة الدّراسات الإنسانيّة، غزّة–فلسطين، مج18، ع2، يونيو 2010، ص838.

ونعرض الآن نسب الآليّتين بالنّظر لأنواع البنى، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

إشباع الحركة وتحويل التّاء إلى هاء السّكت	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع البنى	51	% 5,96	47	% 3,64
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	51	% 1,62	47	% 1,21

نلحظ النّسبة الضّئيلة للآليّتين عند الشّاعرين، ويعود ذلك إلى تضاؤل حضورها في الشّعريّة العربيّة ككلّ، حيث تُعدّ في الشّعر العربي من الضّرورات الشّعريّة، وأدرجها "ابن عصفور" في كتابه (ضرائر الشّعر) ضمن ضرائر الزّيادة[1]، لكنّها على قلّتها نجد أنّ حضورها في القصائد له خصوصيّته في وسمها بإيقاع خاصّ، تثيره في الغالب الدّلالة الشّعريّة، وخلجاتها الشّعوريّة، وتوتّراتها النّفسيّة.

ونشير في الجدول الآتي إلى نسب أنماط الآليّتين لدى الشّاعرين:

أنماط إشباع الحركة وتحويل التّاء إلى هات السّكت	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
المدّ الألفي	29	% 56,86	20	% 42,55
المدّ اليائي	3	% 5,88	11	% 23,40
المدّ الواوي	0	% 00,00	4	% 8,51
هاء السّكت	19	% 37,25	12	% 25,53

نجد الحضور المهيمن للمدّ الألفي، وتليه هاء السّكت، لما يتيحه المدّ الألفي من إخراج دفقات شعوريّة تعتمل في كيان الذّات الشّاعرة بوجهيها؛ السّلبي كالحزن والضّيق والحنين، أو الإيجابي كالفرح والحماس أو العشق الصّوفي، كما أنّ لهاء السّكت وقعها الاستثنائي في توقيع القصائد بنغميّة مختلفة، وجميلة تُحاكي في بعض النّماذج جماليّة الفاصلة القرآنيّة؛ بل إنّ الشّاعرين في كثير من النّماذج يشعر القارئ بأنّ في تحويل التّاء إلى هاء السّكت لديهما يشكّل تناصًّا قرآنيًّا، بل وسيشعر بالجوّ النّفسي لإحدى سور القرآن، أمّا المدّ اليائي والواوي فإنّه يكاد ينعدم عند "محمّد ناصر"، لكنّه يحضر، وإن بشكل محدود، عند "الغماري"، وقد رأينا في دراسة الوصل في القافية ضمن الإيقاع الخارجي حضور الوصل المدّي بالواو لديه[2]، بما يعكس اهتمامه به.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (البلبل الغِرّيد!..): (من الكامل)

أوّاهُ! من يَرثيكَ، والشّعراء بعدكَ * واجمونَ من المصيبة والأسى**

يا صاحب الصّوت النّديّ، وسُبْحَة * الفنّ الشّجيّ، مغنّيًا ومُدرّسَا**

---

[1] ينظر: علي بن مؤمن بن عصفور الإشبيلي، **ضرائر الشّعر**، تح: السيّد إبراهيم محمّد، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط1: 1980، ص32، 51.

[2] ينظر: 428.

من ذا الّذي يهَبُ العروسَ، بلابلاً * تشدُو لحفل العُرس ألحانَ المَسَا ؟**[1]

يرثي الشّاعر صديقه بحزن وأسى بالغ، فيظهر ألمه بداية في الدّال (أوّاهُ)، الّذي يحمل دفقات حرّى تنبئ عن عميق حزنه، ونلحظ أنّ الأبيات تبتدئ بألف مدّي (وّا، يا، ذا)، وتنتهي بمدّ ألفي (ـــى، سَا، سَا)، فلم يكتف الشّاعر بحركة الفتحة في حرف الرّوي بل تمّ إشباعها، ونلحظ تضافر صوت السّين الصّفيري والمُناسب لغرض الحزن، بما فيه من تدويم وصدى، مع الألف المدّي بما فيه من امتداد، يُسهم في إخراج المكنونات المُحرقة لروح الشّاعر، ومنه فإنّ إشباع الحركة في الأبيات يتوافق مع الحالة الشّعوريّة للقصيدة، وللحالة النّفسيّة لمُبدعها.

ويقول "الغماري" من قصيدة (أحببت حبّ الخير ...): (من الكامل)

أمقابرُ الإنسانِ ما شادُوا .. / وأسموْهُ حَضَارة!؟ / ومآتمُ الوجدانِ تلك أم التّسيّبُ والدّعاره!؟ / رِمَمٌ وبُومٌ مُرّةُ الأصداءِ / أم قِيَم مُعاره؟! / صرعى ضحايا العصرِ من كأسٍ / بما صنعُوا مُداره!![2]

تنتفض الأسطر الشّعريّة رفضًا وثورةً على واقع العالم المعاصر الغارق في المادّيّة والبراغماتيّة، مُبتعدًا عن القيم والأخلاق وأسس الحضارة القويمة، يتجلّى هذا الرّفض من خلال الضّغط على المفردات الممثّلة للقافية الحرّة (حضاره، دعاره، مُعاره، مُداره)، ونلحظ فيها تحويل التّاء إلى هاء السّكت، وهي آليّة تسعى لنفي التّاء المؤنّثة وإغلاق صوتها، مع تثبيت وتوجيه ذهن المتلقّي للتّركيز على الحرف الّذي يسبقها، وهو هنا الرّاء كصوت تكراري جاء مفتوحًا ليكون واضحًا ومؤثّرًا ومثبّتًا لخاصّيّة التّكرار، مع المدّ الّذي يسبقه نجد أنّ هذه النّغميّة تشكّل فارقًا موسيقيًّا للأسطر الشّعريّة المتّكئة على الإيقاع الدّاخلي في توقيعها، كما نشعر أنّ التّحويل جاء طلبًا للخفّة التّعبيريّة في إنشاد الأسطر، فلو أثبت الشّاعر تاء التّأنيث لحصل بذلك ثقل نغميّ يصعّب من مهمّة القافية.

2_ الاشتقاق:

يكتسي الاشتقاق أهميّة بالغة في علم اللّغة، وهو آليّة لغويّة ظهرت منذ ظهور اللّغة ذاتها، حيث استعانت به في توالدها وإثراء معجمها المفرداتي، وقديمًا تمّ توظيفه كما يرى "تودوروف" في شرح النّصوص المقدّسة **«بقصد البرهنة على تقارب المعنى بتقارب الصّور»**[3]، وتكمن أهميّته في العودة باللّغة إلى جذورها الأمّ، فالاشتقاق كما يراه "لايبنز" **«المؤهّل لأن يقرّبنا من اللّغة البدائيّة الّتي تستطيع أن تستعمل تعابير الأصوات بكيفيّة جيّدة أكثر من اللّغة المتحضّرة»**[4]، لذا تتجلّى وظيفته في الرّجوع بالأصوات المشكّلة للجذور اللّغويّة إلى معانيها الأصليّة، واللّغة العربيّة لغة اشتقاقيّة بامتياز، فالاشتقاق هو أبرز ما يميّزها عن غيرها من اللّغات، وهو العامل الأساس في

---

(1) محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، ص52.

(2) مصطفى الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص78-79.

(3) محمّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشّعري**، ص64، ويُنظر إلى:

T. Todorov, **symbolisme et interprétation**, paris, seuil, 1978, p73.

(4) محمّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشّعري**، ص64، ويُنظر إلى:

John T. waterman, **leibniz and ludolf on things linguistic: excerpts from their correspondence (1688-1703)**, university of california publications, u.s.a-london england, volume linguistics 88, June 27, 1977, p62.

ثرائها، ويعرّف "السّيوطي" الاشتقاق «**أخذ صيغة من أخرى مع اتّفاقهما معنى ومادّة أصليّة، بزيادة وهيئة تركيب لها ليدلّ بالثّانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة**»[1]، وللاشتقاق دوره الإيقاعي الفاعل في تحقيق التّماثل الصّوتي والانسجام النّغمي، بالإضافة إلى ترسيخ الفكرة وإثراء المعجم المفرداتي للشّاعر.

ونأتي الآن إلى عرض نسب الاشتقاق عند الشّاعرين بالنّظر لأنواع البنى، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

الاشتقاق	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع البنى	258	% 30,17	616	% 47,78
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	258	% 8,20	616	% 15,87

نرى من خلال الجدول النّسبة المعتبرة لظاهرة الاشتقاق لدى الشّاعرين، مقارنة بالآليّات السّالفة، ويعود ذلك إلى أصالة الشّاعرين اللّغويّة، فكلاهما يعتزّان بعروبتهما ويقدّسان اللّغة العربيّة، والاشتقاق دليل على تمسّكهما بها فهي رمز العروبة والإسلام، كما أنّ التّكوين اللّغوي والدّيني للشّاعرين أسهم في بروز هذه الظّاهرة الدّالّة على تفوّقهما اللّغوي، كما أنّ الشّاعرين ينظران للاشتقاق كرافد مهمّ لشعريّتهما السّاعية إلى التّمسّك بمقوّماتها الدّينيّة، والحضاريّة، والقوميّة، بالإضافة إلى أنّ الاشتقاق أحد مظاهر النّغميّة الرّصينة تحقّق الانسجام للإيقاع الدّاخلي للقصيدة لديهما، ونلحظ أنّ "الغماري" أكثر عناية بهذه الآليّة، وقد أشرنا سابقًا إلى عنايته الكليّة بالإيقاع الدّاخلي ككلّ[2]، ومن بينه عنصري التّماثل والتّجانس اللّفظي.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (النّور والظّلام): (من البسيط)

ربّاهُ نُورُك في الظّلماء يهْدينا * قرّب لنا الفجرَ، قد طالت لياليا**
وليس من قائدٍ يهدي سفينتنا * إلى الأمان، فنرسُو في مراسينا**
لا تنقضي محنةٌ إلاّ وتعقبُها * أخرى أشدُّ، تُدانينا لتَكْوينا**
وليتها كيَّةً تشْفِي مواجعَنا * إذا لهان مع الأيّام كَاوِينَا**[3]

يُنتج الاشتقاق في هذه الأبيات موسيقى داخليّة خاصّة، تنبع من التّعميق الدّلالي والتّكثيف الصّوتي الّتي تكرّسها الجذور المعجميّة ومُشتقّاتها، تقول "رجاء عيد": «**تتجلّى فاعليّة الأصوات في قدرتها على إضافة طبقة دلاليّة من خلال الطّبقة الصّوتيّة، وهي في ذلك كأنّها إيماء مكثّف يختزل إضافات وصفيّة أو تشبيهيّة وكأنّها معنى فوق المعنى**»[4]، وهو ما تضطلع به آلة الاشتقاق، والشّاعر يبتهل إلى ربّه، ويرجوه بإظهار ضعفه وقلّة حيلته بواسطة الضّمير الجمعي (نا)، بغية استنزال الرّحمة الإلهيّة لهذه الأمّة الكسيرة، فنلحظ تلك الرّقة في مشتقّات الجذر

---

(1) جلال الدّين السّيوطي، **المزهر في علوم اللّغة وأنواعها**، ج1، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت-لبنان، ط: 1986، ص346.

(2) ينظر: ص444.

(3) محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (الخافق الصّادق)**، ص463.

(4) رجاء عيد، **القصيدة الجديدة بين التّحديد والتّحدّد**، مجلّة فصول، ع2، أبريل 1996، ص172.

(رسا: نرسُو، مراسينا) النّابعة من التّشاكل الجمالي النّاتج عن اجتماع صوتي الرّاء والسّين، ثمّ يهيمن جذر (كوى) بمشتقّاته الثّلاث على البيتين الثّالث والرّابع بنغميّته ذات البعدين المتناقضين؛ بقساوة الدّلالة ولطافة صوتي الكاف المهموس والواو الرّخو، فكأنّ هذا الجذر المعجمي لسان حال الذّات الشّاعرة في ضعفها وحزنها على حال أمّتها، فوجه الجمال والشّعريّة في هذه الأبيات نابع من نغميّة الاشتقاق، ومن أنين الحزن الّذي يشيعه صوت الرّوي النّون، والّذي يتبعه الوصل المدّي في محاولة إخراج الزّفرات والآهات من أعماق الشّاعر.

ويقول "الغماري" من قصيدة (أطوف بالكاس .....): (من البسيط)

سُحْقًا لفاتِنةٍ في الدّربِ فاترةٍ * بصيرةٍ في المزادِ الصّعبِ عمياءِ**

جادَتْ بما لم تجُدْ من قبلُ مُومِسةٌ * وأثرفتْ بالعطايا هيمَ أنضاءِ!**

إنّ العيون الّتي في طرفها حَوَلٌ * ترى! ومن عَجَبٍ تصْديقُ حولاَءِ!!**

قالت فرنسا .. فلبّى قولَها لَسِنٌ * يهيمُ في عُجْمَةٍ عجْماءِ!**

ما كان للضّادِ إن نسّبْتَهَا نَسَبٌ * إلاّ كنِسْبَةِ خِنْزيرٍ إلى الشّاءِ**[1]

يرمز الشّاعر إلى التّيّارات الفكريّة الحديثة، والمُعادية للمنهج الإسلامي القويم برمز المرأة الفاتنة تقوم بإغواء ناظريها، وتدلّس بعطاءاتها الكاذبة، والّتي تشبه في أفعالها أفعال المومسات والسّراب الموهِم بالرّواء، وينسج الاشتقاق بداية من البيت الثّالث إيقاعًا قويًّا رافضًا بداية بالجذر المعجمي (حول)، فألبس رمز الفاتنة صفة الحول، والّتي انتقل بها من الأصل التّراثي (الحور) رمز الجمال والفتنة إلى الوصف القبيح (الحول)، في إشارة إلى انحطاط الأمّة الإسلاميّة مقارنة بعصرها الذّهبي، ويقوم القول الشّعري في البيت الرّابع بمحاولة توصيف الواقع الجزائري، والّذي هو جزء من الواقع الإسلامي، والّذي تهيمن عليه فرنسا في كلّ مجالات الحياة، ووصف أتباعها الّذين تلوك أفواههم عجمة موغلة في التّغريب؛ وصف ذلك باشتقاق الصّفة المشبّهة (عجماء) من الجذر المعجمي (عجم)، لالتصاق الصّفة بهم على مدى عقود، ثمّ ينفي انتمائهم إلى لغة الضّاد بصيغة (فعّل: نسّبتها) المشتقّة من جذر (نسبٌ)، وصيغة المفعول (فِعلة: نِسبة)، ولإثبات ذلك وظّف التّشبيه المرسل المكتمل الأركان، والّذي حمل في طيّاته احتقارًا شديدًا لتلك الفئة المنسلخة من هويّتها وثوابتها.

3ـ التّجنيس:

التّجنيس ظاهرة فنيّة قديمة عرفها العرب والغرب، فيعرّفها "ابن الأثير" **«أن يكون اللّفظ واحدًا والمعنى مختلفًا»**[2]، والتّجنيس (paronomasia) عند "فراي" **«أحد عناصر الإبداع اللّفظي الأساسيّة»**[3]، والتّجنيس آليّة تقوم

---

[1] مصطفى الغماري، **أيّها الألم**، ص122-123.

[2] عزّ الدّين بن الأثير، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، ج1، تق وتع: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة-مصر، (د.ت.ط)، ص262.

[3] فراي نورثرُب، **تشريح النّقد محاولات أربع**، تر: محمّد عصفور، منشورات الجامعة الأردنيّة، عمّان-الأردن، ط: 1991، ص361. ويُنظر:
Northrop Frye, **anatomy of criticism four essays**, Princeton university press, Princeton-u.s.a, 1957, p276.

على المماثلة الصّوتيّة مع الاختلاف الدّلالي، هذه المفارقة تمثّل وجه الجمال فيها لكونها تؤدّي وظيفتين، وظيفة تطريزيّة موسيقيّة ووظيفة دلاليّة موحية تبعث على التّأويل والتّدبّر، وضمن هذه الوظيفة يتحوّل التّجنيس من **«قضيّة انسجام جرسي، يهمّ الأذن، إلى قضيّة ذهنيّة تأمّليّة»**[1] تهمّ العقل، وهو مستوى لا يتحقّق إلاّ عند شاعر مبدع يرتقي بهذه الظّاهرة الشّعريّة من موسيقيّتها الأوّليّة إلى مستوى إيحائي مُبدع.

يعرض الجدول نسب التّجنيس عند الشّاعرين بالنّظر لأنواع البنى وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

التّجنيس	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع البنى	259	% 30,29	329	% 25,52
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	259	% 8,23	329	% 6,67

نلحظ من خلال الجدول النّسب المُعتبرة لظاهرة التّجنيس لدى الشّاعرين، لجماليّتها الموسيقيّة بما تشيعه من انسجام وتناغم صوتي، وبما تحقّقه من دلالات مختلفة بأبنية متجانسة، وبما تنسجه أحيانًا من مفارقات وروابط قيميّة عميقة، فهو عند وروده في قصائدهما يعزف نغميّة مختلفة تُطرب مُتلقّيها، وتحقّق له النّشوة الشّعريّة المنشودة، ونجد، وعلى غير المتوقّع، التّقدّم القليل لنسبة التّجنيس عند "محمّد ناصر" مقارنة بنسبتها عند "الغماري"، وربّما – وفي هذه الظّاهرة على وجه التّحديد– لا يعكس تواترها العددي الوجه الحقيقي لجماليّتها، وإنّما يتحقّق في حسن توظيفها، ومن كون المعنى يستدعيها ويتجاوب معها، ونجدها حقّقت عند "الغماري" مستويات جماليّة ودلاليّة عالية، وعلى الرّغم من زيادة نسبتها عند "محمّد ناصر" إلاّ أنّها ترد لديه غالبًا متناثرة في القصيدة.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (الآيات الشّيطانيّة بين رفث الغرب، وعبث العُرْب...!): (من البسيط)

يا أمّة الوحي، أهوالٌ مآسينا * طمَّتْ مواجعُنَا إذ غابَ آسِينَا / الغربُ يقتلنا ذبحًا ومَسغبةً *** والعُرب تقتُلنا صمتًا وتسْكينَا / وأمّةُ الوَحْي تحتَ الذُّلّ صامتةً *** تنادمُ الحُزْنَ تَهْجيرًا وتَهْجينَا / ويضربُ الصّمتُ في أحيائنَا خِيَمًا *** خِيَانَةً وخَنًى، إلاّ الأقلّينَا/ وعقّنا النّصرُ إذْ باتَتْ بَنَادِقُنَا *** للصَّيْدِ والكيْدِ أو قمعِ البَرِيئِينَا**[2]

تبدأ ظاهرة التّجنيس في التّمظهر من عتبة العنونة (عبث، رفث)، (عرب، غرب)، ويصف الشّاعر حال الأمّة الإسلاميّة في هذه الأبيات الغاضبة والحزينة، ويبدو ذلك منفصلاً عن ذاته بواسطة السّرد الشّعري (من الخارج)، وتتكثّف هذه الحالة بوساطة التّجنيس، ونلحظ أنّ وروده لم يكن لمجرّد الحلية البديعيّة، بل هو جزء من الرؤية الشعريّة، فالتّقابل بين مكوّني التّجنيس (مآسينا، آسينا) في البيت الأوّل يعكس تقابلاً بنيويًّا ناقصًا بحذف صوت الميم، وتقابلاً دلاليًّا متضادًّا بين الحزن ومداويه، كما أنّ التّجنيس في البيت الموالي قائمٌ على التّقابل بين

---

[1] محمّد العمري، **تحليل الخطاب الشّعري (البنية الصّوتيّة في الشّعر: الكثافة، الفضاء، التّفاعل)**، الدّار العالميّة للكتاب، الدّار البيضاء–المغرب، ط1: 1990، ص291.

[2] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، ص230، 231.

قطبين متنافرين (الغربُ#العُرْبُ)، بينهما تشابه بنيوي لكن تفرّقهما نقطة، وعلى الرّغم من ضآلتها إلاّ أنّها فاصلة بين الجهل والعلم، وبين التّخلّف والتّقدّم، لكنّها في البيت تنأى عن هذه المقارنة، الّتي هي من سمات المنبهرين وفاقدي الهويّة، بل انزاح بها الشّاعر هنا إلى مستوى يميّز اتّجاهه في زمن الغربة الدّينيّة والفكريّة والحضاريّة، وفي البيت الثّالث والرّابع ينتقل التّجنيس من التّقابل المتضاد الدّلالي إلى التّماثل البنيوي والدّلالي، عبر تجاور عنصري التّجنيس (تهجيرًا وتهجينَا، خيانةً وخنَى)، فالدّالان في البيتين يتجانسان في بنية متجاورة تُسندُ المعنى، وتُعمّقه عبر التّركيب العطفي، وفي البيت الأخير، وعلى الرّغم من التّجاور بين دالي التّجنيس (للصَّيْدِ والكيدِ)، والتّشابه الصّوتي في صوتي الصّاد والكاف المهموسين، والتّشابه الوظيفي للمفردتين في بنية البيت، إلاّ أنّها تقوم بوظيفة كشف أوجه مختلفة لموصوف واحد هي اللّهو والتّشرذم، وهي صفات لا تنفكّ ملتصقة بالفرد العربي المُسلم.

يقول "الغماري" من قصيدة (المنتصرة): (من الخفيف)

لُعِن الصّامتونَ والسّامِدُونَا * أيُّها الحَابِطُونَ فَالحاطِبُونَا / أيّها القَاتِلُونَ فينَا بقايَا *** الكِبْرِ فالسَّامِلُونَ منَّا العُيُونَا /**

أيّها الأخسرون دِينًا فما أنتُــ * م بدُنياكم غدًا تَفْرَحُونَا / أيّها الآخذون منّا الحنايا *** أيّها السّالبُونَ منَّا الجُفُونَا**[1] **/**

تبدأ القصيدة بالتّوشيح التّجنيسي لصفات تمثّل الآخر الّذي يحتقره الشّاعر ويلعنه، وبتحليل رمزي بسيط يمكننا الوقوف على ماهيّته، والّتي قد يقصد بها غالبًا حكّام الدّول العربيّة المسلمة السّاكتين عن حقوقهم، الملتحفين الغباء والكِبر، الثّرثارين دون فعل حقيق، الفارغين من كلّ عمل صالح، ونلحظ أنّ الشّاعر لخّص هذه المفاهيم الكبرى في دوال صُغرى معتمدًا على آليّة التّجنيس، الّتي ولّدت إيقاعًا شديدًا بواسطة المدّ الواوي، فالتّجنيس هنا يغلب عليه الطّابع التّزييني بالإضافة إلى إيجاز الدّلالات الكثيرة المتناثرة في دوال قصيرة، وتستمرّ الأبيات وفق هذا المنوال من ذكر صفات الآخر الضّد، ونلحظ التّجنيس المتقارب بين عبارتي (السّاملون منّا العيونا، السّالبون منّا الجُفُونَا)، فالتّجنيس هنا يقوم بوظيفة الرّبط الدّلالي بين الأبيات المتباعدة لشدّ انتباه القارئ، وإرجاعه إلى الدّلالة الأولى، ليبقى مشدودًا إلى موضوع القصيدة ككلّ، فقصائد "الغماري" تُعرف بالإطالة، ونلحظ أنّ التّجنيس في البيت الثّالث يقوم بوظيفة تقابليّة بين متضادّين (دينا#دنيا)، والواردة في عبارة تقابليّة، فالتّجنيس هنا يعمّق من حالة التّضاد الفنّي والدّلالي في البيت الشّعري.

4_ التّضاد:

لو لم يكن للتّضاد سوى دور الإبانة والوضوح لكان مكوّنا فاعلاً في الشّعريّة، فكيف وهو يغطّي مساحات جماليّة واسعة من العمل الشّعري، حيث يتّفق جلّ النّقّاد على أساسيّته في الشّعر، يقول "جان كوهين": **«إنّ الشّعر يولَدُ من المُنافرة»**[2]، كما أنّ القصائد الإبداعيّة الجميلة إنّما هي حسب "رينيه ويليك" **«بُنى من**

---

[1] مصطفى الغماري، **قصائد منتفضة**، ص81-82.

[2] جان كوهن، **بنية اللّغة الشعريّة**، ص129.

المتناقضات»[1]، فالتّضاد ينهض بمستويات ميلودراميّة تُغني الدّلالة الشّعريّة بالدّرجة الأولى، والإيقاع الدّاخلي، بل قد يكون التّضاد أهمّ مكوّن فيه، فبنية التّضاد كما يقول "فيصل القصيري" «**تُغني النص الشعري بالتّوتّر والعمق والإثارة .. وغالبًا ما تكون الثّنائيّات الضدّيّة، هي العنصر الأكثر أهميّة بين مكوّنات النصّ الشّعري**»[2]، وتنبع أهميّته بما يثيره من تناقض وجدل وصدمة للمتلقّي، بالإضافة إلى وسم النّصّ بديناميّة تخالف الرّكود الّذي تشيعه المشابهة، وترى "أسيمة درويش" أنّه من خلال التّضاد تظهر تلك «**الحركة الدّيناميّة الباعثة لتوليد السّؤال إثر السّؤال من جهة، والمحرّضة للقارئ على ممارسة القراءة العمقيّة من جهة ثانية، والّذي يتحوّل بدوره مبدعًا آخر يعيد إنتاج النصّ**»[3]، المثير للجدل والحوار من حوله بما يسهم في تحوّل «**الذّائقة الشّعريّة للقرّاء من حالة الاكتفاء بالاستيعاب الجمالي، إلى حالة الاستجابة اليقظة للنصّ ككلّ فنّي جامع للقيم الجماليّة والفكريّة**»[4]، وذلك هو أساس الشّعريّة الحقّة.

ونأتي لعرض نسب التّضاد عند الشّاعرين بالنّظر لأنواع البنى، وبالنّظر للإيقاع الدّاخلي ككلّ:

التّضاد	"محمّد ناصر"		"مصطفى الغماري"	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
ضمن أنواع البنى	287	% 33,56	297	% 23,04
ضمن الإيقاع الدّاخلي الكلّي	287	% 9,12	297	% 7,65

على الرّغم من تقارب نسبة التّضاد لدى الشّاعرين ضمن الإيقاع الدّاخلي ككلّ، إلاّ أنّه بالنّظر إلى أنواع البنى نجد له زيادة ظاهرة في شعر "ناصر"، وربّما يعود ذلك لاتّجاهه النّقدي الّذي يستهدف الإقناع العقلي والجدال والحوار، كما أنّ تراجع نسبته عند "الغماري" عائدٌ إلى استحواذ الاشتقاق والتّجنيس على شعريّته، وربّما يمكن وصف شعريّتهما بثنائيّة [المنافرة (محمّد ناصر)/المشابهة (الغماري)]، لكنّ ذلك ليس دليلاً قاطعًا على شعريّة التّضاد لديهما، فلدى قراءة قصائد الشّاعرين، نجد أنّ التّضاد عند "الغماري" أساس راسخ في شعريّته، ونقطة ارتكاز فيها، فهو يكشف عن العلاقات الثّنائيّة الضدّيّة لديه، وهي غالبًا تُختصر في ثنائيّة (الأنا والآخر) المعاصرة، أو (الأنا والهم/الهو) التّراثيّة، بينما عند "ناصر" تشهد تنوّعا تبعًا لتنوّع الثّيمات والموضوعات في شعريّته.

يقول "محمّد ناصر" من قصيدة (رسالة مفتوحة إلى "بدر شاكر السيّاب"): (من الكامل)

يا بدرُ مات الحرفُ، وانتحر الغِنَاءُ، فلا صهيلَ ولا هَزَارُ / نَعِقَ الغُرابُ رطانةً، فخبت معلّقةُ الفَخَارْ / وأبو الفوارس باعَ سيفًا للنّصارى، واليهودُ بكلّ دارْ / وضعوا الصّليب ونجمةً فوقَ المصاحِفِ والمَنَار / فبكى الرّسولُ بقبْرِهِ، وبكى مع اللّيلِ النّهار / وتجرّدت نخلُ الجزيرة حين راح السّيلُ يرتادُ البحارْ / سجدُوا لأصنام التّحرُّر في كنائسهم ... / وهم تحت المساجد يدْفِنون

---

[1] رينيه ويليك، **مفاهيم نقديّة**، تر: محمّد عصفور، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع110، 1987، ص397.

[2] فيصل صالح القصيري، **بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 2006، ص145.

[3] أسيمة درويش، **تحرير المعنى (دراسة نقديّة في ديوان أدونيس "الكتاب1")**، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1: 1997، ص121.

[4] نفسه.

السّاجدين بها جهار / ذرفُوا الدُّموعَ لطائرٍ يَحْبُو ... / وهم كَبَتُوا صراخ الطّفل، نادى أمّه تحت الدّمار / والخيلُ دون ركضٍ والدِّيارُ بدون نَارْ[1]

بُنيت الأسطر الشّعريّة على آليّة المفارقة التّضادّيّة استوجبها الغرض الرّافض والغاضب، فنجد التّضاد بين السّطر الأوّل والثّاني بمقابلة دوال (الغناء، صهيل، هزار) بعبارة (نَعِقَ الغُرابُ رطانةً)، ليكشف مدى الرّداءة الّتي يعيشها الواقع العراقي والإسلامي ككلّ بين زمنين متضادّين؛ الأوّل مُمثّل برمز بدر شاكر السيّاب الشّاعر الفذّ الأصيل، والثّاني يمثّل زمن الرّطانة والعلمنة والممثّل بأمثال "نزار قبّاني"، وما يمثّله من شعر داعر على حدّ قول الشّاعر في أحد قصائده، كما يظهر التّضاد بين الفعل خبا ومعلّقة الفخار، والّتي تكرّس ديناميّة السّقوط الحضاري الّتي ابتدأت في سردها الأسطرُ الشّعريّة منذ البداية، كما تظهر المفارقة التّضادّيّة بين (أبو الفوارس) و(باع سيفًا)، فتجرّد الفارس من سيفه ينبئ بمفارقة انهزاميّة، كما يظهر الفعل الإجرامي للآخر العدوّ الغربي المتمثّل في النّصارى واليهود، برمزي (الصّليب والنّجمة) في السّطر الرّابع في طمس الهويّة الإسلاميّة (المصاحف والمنار)، ونجد التّضاد البسيط في السّطر الخامس (اللّيل#النّهار) جاء لتمتين الدّلالة في الجزء الأوّل (بكى الرّسول بقبره) وتوكيدها، كما نجد المفارقة التّضادّيّة في المصاحب المعجمي (أصنام التّحرّر) في جمعها بين النّقيضين: الانطلاق والجمود، وكذا المفارقة في فعل العدوّ في السّطرين السّابع والثّامن بين سجودهم للحجارة، ودفنهم لبني الإنسان، والمفارقة كذلك بين السّطرين التّاسع والعاشر في بكائهم على طائر كسير الجناح يحبو، وقتلهم لأطفال المسلمين بقصفهم، وفي البيت الأخير نجد مفارقة لطبيعة الخيل بجعلها عاجزة عن الرّكض، وللدّيار المظلمة بدون نار، وهي كلّها مفارقات ذات طبيعة تضادّيّة تنافريّة تكشف حجم الغمّة المُسلّطة على الأمّة المسلمة، كما أسهمت في نسج إيقاع داخلي يجذب وعي المتلقّي، وذوقه الجمالي خاصّة في الأبيات (7-8-9-10)، ففيها نغميّة نشأت من التّوازي البنيوي والتّضاد الدّلالي.

يقول "مصطفى الغماري" من قصيدة (عش بالكتاب): (من الكامل)

طُويت كما تُطوى السّماءُ دروبُ * وتعاقبا شمألٌ وجنوب!**

طُويت وسافر في الضّباب حضورها * قيمًا، بما يهوى الضّباب تصوبُ!**

إن تسألي يا بنت فاصلة الضّحى * فلديك من صمت الجياد مُجيبُ!**

إن تسألي عن فاتحين، فما أرى * إلاّ انفتاحًا في الصّغار يلوبُ!**

قِيَمُ البُطُونِ إذَا انتخينَ تخايلتْ * بومٌ .. وتُوِّجَ بالأصالة ذيبُ !!**

إن تسألي عن «عبد شمسٍ» فاتحًا * فالدّربُ عن عبد الظّلامِ ينوبُ!**

عن هاشمٍ .. هشمَ الثّريدَ لقومِهِ! * فدعيُّه في ذا الزّمان نَهوبُ!**[2]

---

[1] محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (ألحان وأشجان)**، ص267-268.

[2] مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، ص81-83.

يستمدّ التّضاد جماليّته في المقطوعة الشّعريّة من تماهيه واندماجه بالصّورة الشّعريّة، بل هو مكوّن أساسي فيها فـ«**مولّد الشّعريّة في الصّورة وفي اللّغة هو التّضاد لا المشابهة**»[1]، وتتبئّر الصّورة الكليّة منذ البيت الأوّل في دال (دُرُوب) بعدِّها رمزًا يتواتر في شعريّة "الغماري"، يُمثّل اتّجاهه الشّعري والفكري والدّيني، ووصفها بالشّتات والضّياع مستعينًا بالتّضاد البسيط (شمأل#جنوب)، وتمتدّ وتيرة القول الشّعري بالفكرة ذاتها في البيت الثّاني بواسطة الدّال المكرّر العمودي (طُوِيَتْ)، والّذي يحوي تضادّين ذوي بعد مفارقي؛ بين (السّفر#الحضور) ويفسّر ذلك (الضّباب) لأنّ حضور الدّروب في فضاء ضبابي لا معنى له، والضّباب ذاته الفاعل المهيمن في التّضاد الموالي، حين تتزيّن القيم وترسم حضورها بواسطة ضباب الملل والاتّجاهات الفاسدة، ثمّ يتمظهر التّضاد المفارق في بقيّة الأبيات بواسطة التّركيب الشّرطي المكتمل العناصر عبر التّكرار العمودي لتركيب (إن تسألي)، ويتوجّه الخطاب فيها إلى رمز (بنت فاصلة الضّحى)، والفاصلة عند المُتصوّفة هي الحاجز بين الإدراك الحسّي والوجود الغيبي، والضّحى عند "جلال الدّين الرّومي" «**فيض من نور الخالق**»[2]، والعقيدة الإسلاميّة حسب اتّجاه "الغماري" هي بنت المصاحب المعجمي (فاصلة الضّحى)، ويخاطبها هنا باتّخاذها معادلاً موضوعيًّا للبوح بما يشجيه، ويرد جواب الشّرط بعبارة تضاديّة (صمت الجياد#مُجيبُ)، فصمت الجياد عن الجهاد مُجيب للعقيدة المُخاطبة عن مدى الضّعف والذّل المستكين في ضمير هذه الأمّة، ويرد التّضاد في البيت الموالي بواسطة الاشتقاق (فاتحين، انفتاح) الّذي يؤول إلى نقيضه (الصّغار) تكريسًا لحال المهانة، بينما في البيت الموالي يرد التّضاد بمفارقة الطّبيعة الوجوديّة لكائنات (البوم، ذيب) إلى (تخايلتْ نقيض القُبح، الأصالة نقيض الخيانة والمكر)، ويتأسّس البيتان الموليان على الصّراع والتّضاد بين رمزين متناقضين؛ بين "عبد شمس" الرّمز الإنساني الكريم المِعطاء الشّهم، و"عبد الظّلام" الرّمز التّمثيلي النّقيض المستبدّ المتسلّط الجبان، وفي البيت الأخير نجد تسمية لهذين الرّمزين؛ فالرّمز الإنساني الكريم هو "هاشم بن عبد المطّلب" جدّ الرّسول –صلّى اللّه عليه وسلّم–، والرّمز النّقيض المُدّعي لخصال الرّمز الأوّل لكنّها في الحقيقة تناقضها وتنافيها، نلحظ أنّ التّضاد في المقطوعة هو جزء من الدّلالة والتّصوير والتّرميز بل هو فاعل دينامي ضمن هذه المكوّنات.

وفي ختام الفصل يمكن أن نستخلص الآتي:

ـ نسج الشّاعران جلّ قصائدهما وفق النّمط العمودي ربّما؛ لأنّه فعل متعمّد لطبيعة اتّجاههما المتّخذ من النّمط العروضي الخليلي العمودي مظهرًا لرفضهما اتّجاه الحداثة التّفكيكي المنسلخ عن قواعد الشّعر العربي، أو فعل عفوي لإمكاناتهما الموسيقيّة الّتي تستجيب للنّمط العمودي، أو نظرًا لانشغالهما بالفكرة والموضوع، كما قد يعود لكون النّمط العمودي بما يحويه من مساحة تفعيليّة تنفسح للموضوعات الثّوريّة الرّافضة أو الزّهديّة الواعظة، وكان

---

[1] كمال أبو ديب، **في الشّعريّة**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت–لبنان، ط1: 1987، ص47.

[2] عناية الله إبلاغ الأفغاني، **جلال الدّين الرّومي بين الصّوفيّة وعلماء الكلام**، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة–مصر، ط1: 1987، ص119.

"محمّد ناصر" أكثر التزامًا من "الغماري" بالنّمط العمودي فإيقاعه يميل إلى التّحرّر والتّوافق مع تجربته الشّعوريّة، وتُبدي نماذج "محمّد ناصر" الحرّة فنيّة راسخة تتفوّق على نماذجه العموديّة ممّا يدلّ على اعتناقه للنّمط العمودي عن قناعة شعريّة لا قصورًا في شعريّته.

ــ استعمل الشّاعران جلّ أوزان العروض العربي ممّا يوحي بتنوّع شعريّتهما الإيقاعيّة وثرائها، والّذي بدوره يعكس تنوّع تجاربها الشّعريّة وتعدّد موضوعاتها، وكان "محمّد ناصر" أكثر التزامًا بالنّسق العروضي التّام مقيّدًا شعريّته به، بينما كان "الغماري" أكثر حريّة بالانزياح الحضوري للنّسق غير التّام، لوفائه لتجربته الشّعوريّة الشّعريّة، والّتي كانت بدورها أكثر استجابة لانفعالاته ومشاعره المعقّدة.

ــ كان "الغماري" أكثر ولعًا بكسر تفعيلات الأوزان عن طريق الزحافات والعلل مقارنة بـــ"محمّد ناصر" الّذي كان أكثر التزامًا منه بالمحافظة على التّفعيلات، وقد وجد البحث توافق التّغيّرات العروضيّة للتّفعيلات مع أغراض ومحمولات القصائد الشّعوريّة والنّفسيّة، فكان للتّناسل بين الإيقاع والدّلالة الأثر الجليّ في جماليّة قصيدتهما.

ــ شهدت صور القافية لديهما تنوّعًا مع الحضور البارز للقافية المتواترة لما تتميّز به من خفّة وسلاسة، أمّا في شعرهما الحرّ فنجد التنويع التقفوي عند "محمّد ناصر" كان لا يعدو شكلاً من أشكال التّجريب فلم تواكب الشّعور والدّلالة الشّعريّة لديه، بينما نجد انسجامها وتناغمها الشّديد عند "الغماري" بأنساقه الشّعريّة، وكان "محمّد ناصر" أكثر دقّة في اختيار القوافي الملائمة لأغراضه الشعرية موازنة بما ألفينا عند "الغماري"، واتّخذت اتّجاهًا مختلفًا لديهما عن اتّجاهها في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، فقد تقدّمت نسب حضور القافية ذات الحرفين لقدرتها التّنغيميّة على التّعبير عن مختلف المشاعر، أمّا القافية ذات الثّلاثة أحرف فانزاحت غيابيّا لديه لميل شعريّته إلى الخفّة واليسر بينما انزاحت حضوريًّا عند "الغماري" لميل شعريّته الإيقاعيّة إلى القافية الثّريّة الّتي هي شعريّة منطوية على ذاتها لا تستحضر متلقّيها وحضوره التّداولي.

ــ في دراسة الرّوي وجدنا الشّاعرين لا ينزاحان عمّا هو متواتر في الشّعريّة العربيّة والجزائريّة من حيث الأحرف الّتي كانت رويًّا لقصائدهما، وقد وُفّق الشّاعران في اختيارها بتوافق صفاتها وإمكاناتها الصّوتية الإيقاعيّة مع الدّلالات العامّة لقصائدهما.

ــ يتفوّق حضور الآليّات الفنيّة الممثّلة لجماليّة الإيقاع الدّاخلي لدى "الغماري" عن حضورها عند "ناصر" الّذي انصبّ اهتمامه على الإيقاع الخارجي، وقد استحوذت آليّة التّكرار على نسبة الحضور في إيقاعهما الدّاخلي لكونه أحد أبرز سمات الإيقاع الشّعري، ويبدو بجماليّة أكبر في **آليّة التّوازي** ونظرًا لتطلّبها جهدًا كبيرًا في النّسج الشّعري نجد نسبتها قليلة مقارنة بالتّكرار، ويظهر التّوازي عبر أوجه متعدّدة هي **العمودي** بحضوره القليل نظرًا لاستغراقه أبيات عدّة، و**الأحادي (التّناظري)** الّذي أسهم في تثبيت الدّلالة الشّعريّة وتوضيحها بالإضافة إلى وقعه الإيقاعي، وقد أظهر **التّوازي المزدوج** أنّ غياب العنصر المفارق الإدهاشي وضعف التّصوير في المقطوعة –بغضّ النّظر عن

نوع التّوازي- لا ينتج جماليّة شعريّة للإيقاع الدّاخلي، إن لم يمتزج باللّغة الشّعريّة والصّورة الفنيّة، والأنماط الثّلاثة من التّوازي تمثّل أوجهه الأصيلة، و**شبه التّوازي الخفيّ للأصوات** تقدّم حضوره لكونه يتماهى مع الدّلالة والشّعور وليسر توظيفه، وعلى الرّغم من عدم وضوحه المرئي إيقاعيًّا إلاّ أنّه ينتج إيقاعًا متفوّقًا يندمج بشكل فاعل مع الزّمن والضّمائر والأوزان الصّرفيّة، ويأتي **التّصدير** و**التّصريع** بحضورهما البارز مقارنة بالأنواع الأولى.

ـ كان حضور جماليّة **بنى التّماثل والاختلاف** أكبر مقارنة بالتّوازي لعدم صرامة توظيفها واندماجها بالدّلالة الشّعريّة وإيقاعها الرّصين، وقد تقدّم حضورها عند "الغماري" بالإضافة إلى مستواها الإبداعي الجمالي المتفوّق لديه، فجاءت مُترجمة لحالاته الشّعريّة المختلفة، وكان **الاشتقاق** من أبرز الآليّات المشكّلة لجماليّة بنى التّماثل عندهما، فهو رافد مهمّ لشعريّتهما، وأحد مظاهر الإيقاع الدّاخلي الرّصين المنسجم لقصيدتهما، وجماليّة الاشتقاق عندهما ارتكزت على صفات الأصوات المشكّلة للجذور المعجميّة المشتقّة، وعلى عنصر التّغاير بين الأصوات والجذور والممثّل لتغيّرات الدّلالة الشّعريّة، بالإضافة إلى الطّابع التّنغيمي لتلك التّبديلات، كما ارتكز على تمازجه بعنصر التّصوير الفنّي، فضمن ثنائيتي المبنى (الاتّساق) والمعنى (الانسجام) تبرز شعريّة الاشتقاق، ويماثل **التّجنيس** الاشتقاق في الحضور الكمّي والجمالي لدى الشّاعرين بل يكاد يتفوّق عليه إبداعيًّا لقيامه بوظيفتين؛ تطريزيّة موسيقيّة قوامها التّشابه، ودلاليّة إيحائيّة قوامها التّغاير والاختلاف، ومثّل التّجنيس لديهما الثّنائيّات المتضادّة في شعرهما والمفارقات الإدهاشيّة، ثمّ يأتي **التّضاد** متقدّما في شعريّة "محمّد ناصر" لجنوحها النّقدي إلى الإقناع العقلي والمحاورة، لذا يمكن وصف شعريّتهما بثنائيّة [المنافرة (محمّد ناصر)/المشابهة (الغماري)]، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ حضور آلة التّضاد جماليًّا تعتبر أقوى عند "الغماري" وهي أساس راسخ في شعريّته، وهي غالبًا تُختصر في ثنائيّة (الأنا والآخر) المعاصرة أو (الأنا والهم/الهو) التّراثيّة، بينما عند "محمّد ناصر" تشهد تنوّعا تبعًا لتنوّع الثّيمات والموضوعات في شعريّته.

خاتمة

الحمد لله الّذي بعونه وتوفيقه تتحقّق المقاصد والغايات، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد، وعلى آله وصحبه ومن سار على هديه إلى يوم الدّين.

أحمد الله وأشكره على توفيقي في إكمال هذا البحث، الّذي انبثقت إشكاليّته بداية من فكرة أثر الاتّجاه الإسلامي على شعريّة القصيدة عند الشّاعرين، والّتي قادتنا **لتمهيد** حدّدنا فيه مصطلح (**شعر الاتّجاه الإسلامي**) في أنّه كلّ شعر ينبع من نفس متشبّعة بتعاليم الإسلام نتيجة تجربة شعوريّة تصقله، يميّزه الصدق الفنّي والالتزام والرساليّة والوضوح والواقعيّة غير المخلّة بشعريته، وعرفنا أنّ الاتّجاه الإسلامي واكب الشّاعر الجزائري في رحلة البحث عن هويّته وتأسيسها والثّبات عليها، بداية **بالقصيدة الدّينيّة**، وانتقالا **الشّعر الإصلاحي** ثمّ **الشّعر الثّوري**، وصولاً إلى **قصيدة الاتّجاه الإسلامي المعاصر** باتّجاهاتها الثّلاثة؛ **الرّافض**، و**الإصلاحي التّقليدي**، و**الصّوفي**.

وحرصنا في **الفصل الأوّل** على بيان؛ أثر اختلاف تكوين الشّاعرين السّيري على إمكانيّة اختلاف قصيدتهما الشّعريّة، على الرّغم من تشابه تجربتهما الشّعريّة في منابعها، ومؤثّراتها، فخلصنا إلى تأسّس قصيدة الاتّجاه الإسلامي عندهما على؛ مرتكزات **فكريّة**؛ **العقيدة الإسلاميّة**، و**الالتزام** و**الرّفض**، والّتي كان لها خصوصيّتها في شعريّتهما، كما اختلفت تمثّلات كلّ مرتكز بينهما، ومرتكزات **فنيّة**؛ **اللّغة**، و**الصّورة**، و**الإيقاع**، وبدت خصوصيّة الشّاعرين فيها على شكل ثنائيّات اختلفت بها شعريّتهما، كما تقاسم الدراسةَ الموضوعاتيّة لقصائد الشّاعرين نسقا؛ **القيم** الّذي تقدّم "محمّد ناصر" لأنّه يعيش الحياة الواقعيّة للفرد المسلم بكلّ دقائقها، و**الانتماء** الّذي تقدّم عند "الغماري" لكونه ثائرًا تُشكّل قضايا وطنه وأمّته هاجسه بشكل جعله يسمو في شعريّته عن دقائق الحياة الشّخصيّة.

ووجدنا في بناء القصيدة لديهما غلبة النّزعة **الموضوعيّة** على شعريّة "محمّد ناصر"؛ لمحاولتها التّجرّد من ذاتيّتها المحدودة، والوفاء للموضوع، والجماعة المنتمية إليها، بينما انتصر "الغماري" **لذاتيّته** فبرزت لديه الأَنويّة، وحتّى الموضوعيّة لديه ألفينا مرجعها ذاته، ومنهجها، واتّجاهها، وأفكارها الخاصّة، أمّا من حيث **الوحدة** و**التّفكيك** فقد أبدت قصائد "الغماري" تفوّقًا؛ نظرًا لانصهارها في وحدة نفسيّة جاذبة، بينما غلبت على قصائد "محمّد ناصر" وحدة البيت لارتباط الكثير منها بالمناسبات.

في **الفصل الثّاني** كان لدراسة العنونة دور في التّنبؤ بكون شعر **"محمّد ناصر"** مُواكبًا **للحياة الواقعيّة** في دقائقها الصّغيرة وقضاياها الكبرى، بينما وجدنا تكريس **"الغماري"** شعره لقضايا **أمّته الكُبرى** فلا نعثر على أثر لحياته الشّخصيّة الذّاتيّة؛ وقصائده تتّخذ منحى مُحدّدًا، ألا وهو قضايا الكفاح والجهاد والتّحرّر والرّفض ومشاعر الغربة والأسى، ومناجاة الحبّ الإلهي، وإن كانت العنونة عند "محمّد ناصر" تسلك سبيل الوضوح بإطالة العناوين

وتفصيلها، فإنّها عند "الغماري" تجمع شتات القصائد واتّجاهاتها التّعبيريّة المتنافرة والمتوائمة والمتضادّة غالبًا، في عنونة تسعى إلى التّركيز الدّلالي وبعدد مفردات أقلّ لكنّ شغف المعنى وهدف القصيدة يغالبها.

إذا أتينا إلى عتبة الإهداء سنجدها أضاءت جوانبًا من شعريّتهما غفلت عنها عتبة العنونة، فعكست إهداءات "محمّد ناصر" ظاهرة **الانتماء** الّتي تدور في فلكها شعريّته والّتي تتفرّع إلى دوائر مثل الوطنيّة والقيم الإسلاميّة والحكمة والثّورة، بينما تعكس إهداءات "الغماري" ظاهرة **الرّفض** الّتي تتفرّع إلى ثنائيتي (العلم/العقل- الوجدان/الحبّ) بما ينبئ بتواتر هذه الثّيمات في شعريّتهما، وشكّلت إهداءات "محمّد ناصر" كنصّ موازٍ قائم بذاته دون إقامة -غالبًا- علاقات وطيدة مع عتبة العنونة (الدّواوين والقصائد)، بينما كانت إهداءات "الغماري" مؤسّسة تنمّ عن فعل إبداعي واعٍ متعمّد من قبله، نظرًا للعلاقات الجماليّة القويّة الّتي تقيمها إهداءاته مع عتبة العنونة.

أثمرت دراسة شعريّة اللّغة في **الفصل الثّالث** امتياز لغة الشّاعرين بالثّراء والتّنوّع بتعدّد **الحقول الدّلاليّة** المتواترة كـــ؛ **حقل الدّين** كعقيدة وحكمة عند "محمّد ناصر"، وتصوّفٍ عند "الغماري"، و**حقل الطّبيعة** الدّال على نزعتهما الرّومانسيّة، و**حقل الثّورة والسّياسة** المُمثّل لنزعة الرّفض لديهما، وتفوق لغة "محمّد ناصر" لغة "الغماري" في تنوّعها، وتراجع سمة التّكرار في مفرداتها، بينما برزت ظاهرة التّكرار في لغة "الغماري" كسمة مميّزة فيها، وترجمت **شعريّةُ المفردات** لدى الشّاعرين وَعْيُهُمَا بهذه الآليّة الّذي ظهر في دقّة اختيار مفرداتهما، وظهرت لدى "محمّد ناصر" وفق **محور الاختيار الأفقي** بما يدلّ على ثراء معجمه اللّغوي العاكس للخلفيّة التّراثيّة الإسلاميّة كالمفردات القرآنيّة، بينما حضرت مفردات "الغماري" وفق **محور الاختيار العمودي**؛ بالاكتفاء بتوليد مفردات من نفس الجذر المعجمي، لكنّها تفوّقت فنيًّا باتّكائها على ثقل الأصوات وصفاتها.

قام **الانزياح** في لغة الشّاعرين بتشكيل أساس جماليّ قويّ في شعريّة اللّغة لديهما بشكل يفرض مكانته مقارنة بالمباحث المكوّنة لها، وذلك بواسطة؛ **الانزياح الإسنادي** الظّاهر في الجملة الفعليّة، وبواسطة **انزياح المصاحبات المعجميّة** الّتي قامت بتثبيت وتقوية عباراتهما الشّعريّة في الوصف، والإضافة، وتعميق الرّسائل الرّمزيّة المرسلة إلى المتلقّي فنيًّا، وبواسطة **الانزياح التّركيبي** بالتّقديم والتّأخير، وبأسلوب الاعتراض، الّذين تقدّما عند "محمّد ناصر"، وبواسطة **الحذف** الّذي تقدّم في لغة "الغماري" لطول قصائده واسترساليّتها التّعبيريّة، فمنح لغته مساحات جماليّة تبعًا للغموض الّذي يشيعه الحذف، وافتقدت لغة "محمّد ناصر" الشّعريّة لآليّة **المفارقة**، بينما شكّلت عند "الغماري" ملمحًا بارزًا حيث اتّكأت لغته الشّعريّة على آليّتي الحذف والمفارقة بما ميّز لغته ومنحها أبعادًا جماليّة.

يعكس التّناص في شعريّتهما تمسّكَهُمَا بالموروث الإسلامي، والأدبي، والثّقافي العربي، لذا تواتر في لغتهما الشّعريّة على اختلاف درجاته ومستوياته عندهما، وورد بصورتين؛ إمّا **بالمحافظة على بنية النصّ الأصلي**، أو

بكسرها في سبيل هدف يرجوه الشّاعر، وفي صورتيه كان عند الشّاعرين متناسبًا مع مواضيعهما الشّعريّة على تباين المستويات الجماليّة لتوظيفه، وكانت تناصات **"محمّد ناصر"** منوّعة في مصادرها، وهي تمتدّ إلى الأخذ من نصوص معاصرة، بالإضافة إلى الموروث الإسلامي العربي، بينما اقتصرت تناصات **"الغماري"** على الموروث العربي القديم، الّذي يواكب فترة ازدهار الحضارة الإسلاميّة، وكأنّه لا يعترف بالحاضر، ويحاول التّماهي في الماضي الجميل بتمثّله، ومحاورته وحتّى تغيير معطياته، برز ذلك في التّناص الهادم لبنية النصّ.

وجدنا في **الفصل الرّابع** أنّ **البناء البياني** لشعر "محمّد ناصر" و"الغماري" يستند التّصوير فيه على **آليّة التّجسيد**، ثمّ تليها **الصّورة التّشخيصيّة**؛ وكان توظيفها في شعر عند "محمّد ناصر" إبداعيًّا يرتقي في أغلب النّماذج إلى مستوى جماليٍّ، واستنتج البحث فاعليّة هذه الصّورة في ربطها لسياقات يستحيل الجمع ما بينها واقعيًّا، وهو ما ينتج علاقات ضمن لغة شعريّة جديدة ومتفرّدة، وعند "الغماري" تتراجع قليلاً لانصرافه نحو تجسيد المعنويّات الّتي تجيش بها مشاعره وتنوء بها روحه ومحاولة ترجمتها شعريًّا، بينما ينصرف "محمّد ناصر" إلى استنطاق الموجودات الحسيّة وتحريكها، وتختلف طبيعة الفعل التّصويري لديهما، فهو عند "الغماري" إخراجي نقلي إسقاطي من الدّاخل إلى الخارج، أمّا عند "محمّد ناصر" تمثيلي من الخارج إلى الدّاخل بالبحث عمّا يماثل مكنوناته في الموجودات والظّواهر الخارجيّة.

في **التّشكيل النّفسي** للصّورة تمايزت شعريّتهما، فشعريّة "محمّد ناصر" تسير وفق **اتّجاه من الخارج إلى الدّاخل** ودليل ذلك تراجع الصّور **التّراسليّة** الّتي تمتزج برُؤى وفكر وشعور الشّاعر مع تفوّق تواتر الصّورة **السّمعيّة** الّتي يكون أثرها مجرّدًا غالبًا من تأثيرات داخليّة تأتي من الذّات الشّاعرة، بينما تسير شعريّة "الغماري" وفق **اتّجاه من الدّاخل إلى الخارج** ودليل ذلك تواتر الصّور **البصريّة** وجماليّتهما الظّاهرة وكذا تواتر الصّور **التّراسليّة** الّتي أبرزت جمالاً استثنائيًّا في شعريّته، كما أنّ الانزياح الغيابي للصّور **اللّمسية** يؤكّد ما ذهبنا إليه؛ ذلك أنّ حضورها يوحي برغبة الشّاعر في اكتشاف الأشياء وهو اتّجاه ينتمي لشعريّة (من الخارج إلى الدّاخل)، ومنه فالصّور **الحسيّة** كانت كاشفًا قويًّا وجوهريًّا عن كنه شعريّة الشّاعرين لذا استفاض البحث في تحليلها والوقوف على دقائقها وأسرارها.

تحضر **الصّورة التّشكيليّة** في شعر "محمّد ناصر" كصورة زخرفيّة نظرًا لتواضع آليّاته التّصويريّة، و لم يكن تواترها مكثّفًا لكنّها أثبتت حضورها كأحد مظاهر التّشكيل الصّوري في شعره، وتحضر عند "الغماري" باحتشام فهي لا تنهض لديه بصور مكتملة البناء ومستقلّة عن غيرها من الصّور، أمّا **الصّورة التّوقيعيّة** فكان تواترها قليلٌ في شعر "محمّد ناصر" نظرًا لتقليديّة شعره غالبًا، وهي ترد في شعره المتحرّر من قيود العروض العربي، وهي قليلة الحضور في شعر "الغماري" على الرّغم من تواتر القصائد الحرّة لديه، لكنّها تتميّز بالطّول حيث ترد في القصيدة الواحدة عدّة صور توقيعيّة ضمن مقطوعات شعريّة، وحضور الصّورة التّوقيعيّة في شعرهما يؤكّد أنّ التزاميّة

اتّجاههما لا تَحُدُّ من فنيّة قصائدهما بل عبّرت القصائد عن خصوصيّتها الفكريّة بصور حداثيّة ذات توظيف إبداعي عالٍ على الرّغم من محدوديّة حضورها ضمن الكمّ الشّعري لديهما، بما جعل حضورها لافتًا واستثنائيًّا.

إذا أتينا إلى **الصّورة الكليّة** في قصيدة الشّاعرين فإنّنا نجدها حاضرة لديهما بقوّة على الرّغم من وسم شعريّتهما بالتّقليد من قبل النقّاد، إلاّ أنّ حضورها في شعر "الغماري" كان أكثر وضوحًا وبروزًا وهو يدلّ على قوّة البناء التّصويري لقصائده، وتشترك هذه الصّورة لديهما في أساس تشكّلها وهو حضور الدّال التّبئيري الّذي تُشدّ إليه عناصر الصّورة الكليّة، والّذي يحضر عند "محمّد ناصر" غالبًا في بداية الصّورة بينما يتنوّع تموقعه عند "الغماري" فيتوزّع لديه أحيانًا على كلّ أبياتها وأسطرها عندما تنبني صورته الكليّة على آليّتي التّكرار والتّوازي.

تواترت **الصّورة الحقيقيّة** عند "محمّد ناصر" لسلوكه مذهب الوضوح والواقعيّة، بخلاف "الغماري" الّذي يمتاز شعره بالغموض والرّمزيّة غالبًا، فلا تخلو صور "الغماري" الحقيقيّة من آليّات فنيّة بسيطة لكنّها لا تبدو بوضوح نظرًا لرمزيّة شعره الكثيفة، ويكاد يخلو شعر "محمّد ناصر" من **الصّور الحلميّة** نظرًا لوضوح شعره وبساطة آليّاته الفنيّة، لكنّها تتواتر في شعريّة "الغماري" لكونها تتواءم وشعره الممعن في الغموض والتّرميز حيث وجد البحث لديه قصائد كاملة قائمة على التّصوير الحُلُمي.

في **الفصل الخامس** نسج الشّاعران **إيقاعَهما الخارجي** وفق **النّمط العمودي** غالبًا ربّما؛ لأنّه فعل متعمّد لطبيعة اتّجاههما المتّخذ من النّمط العروضي الخليلي العمودي مظهرًا لرفضهما اتّجاه الحداثة المنسلخ عن قواعد الشّعر العربي، أو فعل عفوي لإمكاناتهما الموسيقيّة الّتي تستجيب للنّمط العمودي، أو نظرًا لانشغالهما بالفكرة والموضوع، كما قد يعود لكون النّمط العمودي بما يحويه من مساحة تفعيليّة تنفسح للموضوعات الثّوريّة الرّافضة أو الزّهديّة الواعظة، وكان "محمّد ناصر" أكثر التزامًا من "الغماري" بالنّمط العمودي فإيقاعه يميل إلى التّحرّر والتّوافق مع تجربته الشّعوريّة، وتُبدي نماذج "محمّد ناصر" الحرّة فنيّة راسخة تتفوّق على نماذجه العموديّة ممّا يدلّ أنّ اعتناقه للنّمط العمودي كان عن قناعة شعريّة لا قصورًا في شعريّته.

استعمل الشّاعران **جلّ أوزان العروض العربي** ممّا يوحي بتنوّع شعريّتهما الإيقاعيّة وثرائها، والّذي بدوره يعكس تنوّع تجاربها الشّعريّة وتعدّد موضوعاتها، وكان "محمّد ناصر" أكثر التزامًا **بالنّسق العروضي التّام** مقيّدًا شعريّته به، بينما كان "الغماري" أكثر حريّة بالانزياح الحضوري **للنّسق غير التّام**، لوفائه لتجربته الشّعوريّة الشّعريّة، والّتي كانت بدورها أكثر استجابة لانفعالاته ومشاعره المعقّدة.

كان "الغماري" أكثر ولعًا بكسر تفعيلات الأوزان عن طريق **الزحافات والعلل** مقارنة بـــ"محمّد ناصر" الّذي كان أكثر التزامًا منه بالمحافظة على التّفعيلات، وقد وجد البحث توافق التّغيّرات العروضيّة للتّفعيلات مع أغراض ومحمولات القصائد الشّعوريّة والنّفسيّة، فكان للتّناسل بين الإيقاع والدّلالة الأثر الجليّ في جماليّة قصيدتهما.

شهدت صور **القافية** لديهما تنوّعًا مع الحضور البارز **للقافية المتواترة** لما تتميّز به من خفّة وسلاسة، أمّا في شعرهما الحرّ فنجد التّنويع التّقفوي عند "محمّد ناصر" كان لا يعدو شكلاً من أشكال التّجريب فلم تواكب الشّعور والدّلالة الشّعريّة لديه، بينما نجد انسجامها وتناغمها الشّديد عند "الغماري" بأنساقه الشّعريّة، وكان "محمّد ناصر" أكثر دقّة في اختيار القوافي الملائمة لأغراضه الشعرية موازنة بما ألفينا عند "الغماري"، واتّخذت اتّجاهًا مختلفًا لديهما عن اتّجاهها في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، فقد تقدّمت نسب حضور **القافية ذات الحرفين** لقدرتها التّنغيميّة على التّعبير عن مختلف المشاعر، أمّا **القافية ذات الثّلاثة أحرف** فانزاحت غيابيّا لديه لميل شعريّته إلى الخفّة واليسر بينما انزاحت حضوريًّا عند "الغماري" لميل شعريّته الإيقاعيّة إلى القافية الثّريّة الّتي هي شعريّة منطوية على ذاتها لا تستحضر متلقّيها وحضوره التّداولي.

في دراسة **الرّوي** وجدنا الشّاعرين لا ينزاحان عمّا هو متواتر في الشّعريّة العربيّة والجزائريّة من حيث الأحرف الّتي كانت رويًّا لقصائدهما، وقد وُفّق الشّاعران في اختيارها بتوافق صفاتها وإمكاناتها الصّوتية الإيقاعيّة مع الدّلالات العامّة لقصائدهما.

يتفوّق حضور الآليّات الفنيّة الممثّلة لجماليّة **الإيقاع الدّاخلي** لدى "الغماري" عن حضورها عند "ناصر" الّذي انصبّ اهتمامه على الإيقاع الخارجي، وقد استحوذت **آليّة التّكرار** على نسبة الحضور في إيقاعهما الدّاخلي لكونه أحد أبرز سمات الإيقاع الشّعري، ويبدو بجماليّة أكبر في **آليّة التّوازي** ونظرًا لتطلّبها جهدًا كبيرًا في النّسج الشّعري نجد نسبتها قليلة مقارنة بالتّكرار، ويظهر التّوازي عبر أوجه متعدّدة هي **العمودي** بحضوره القليل نظرًا لاستغراقه أبيات عدّة، و**الأحادي (التّناظري)** الّذي أسهم في تثبيت الدّلالة الشّعريّة وتوضيحها بالإضافة إلى وقعه الإيقاعي، وأبدى **التّوازي المزدوج** أنّ غياب العنصر المفارق الإدهاشي وضعف التّصوير في المقطوعة –بغضّ النّظر عن نوع التّوازي– لا ينتج جماليّة شعريّة للإيقاع الدّاخلي، إن لم يمتزج باللّغة الشّعريّة والصّورة الفنيّة، والأنماط الثّلاثة من التّوازي تمثّل أوجهه الأصيلة، و**شبه التّوازي الخفيّ للأصوات** تقدّم حضوره لكونه يتماهى مع الدّلالة والشّعور وليسر توظيفه، وعلى الرّغم من عدم وضوحه المرئي إيقاعيًّا إلاّ أنّه ينتج إيقاعًا متفوّقًا يندمج بشكل فاعل مع الزّمن والضّمائر والأوزان الصّرفيّة، ويأتي **التّصدير** و**التّصريع** بحضورهما البارز مقارنة بالأنواع الأولى.

كان حضور جماليّة **بنى التّماثل والاختلاف** أكبر مقارنة بالتّوازي لعدم صرامة توظيفها واندماجها بالدّلالة الشّعريّة وإيقاعها الرّصين، وقد تقدّم حضورها عند "الغماري" بالإضافة إلى مستواها الإبداعي الجمالي المتفوّق لديه، فجاءت مُترجمة لحالاته الشّعريّة المختلفة، وكان **الاشتقاق** من أبرز الآليّات المشكّلة لجماليّة بنى التّماثل عندهما، فهو رافد مهمّ لشعريّتهما، وأحد مظاهر الإيقاع الدّاخلي الرّصين المنسجم لقصيدتهما، وجماليّة الاشتقاق عندهما ارتكزت على صفات الأصوات المشكّلة للجذور المعجميّة المشتقّة، وعلى عنصر التّغاير بين الأصوات والجذور والممثّل لتغيّرات الدّلالة الشّعريّة، بالإضافة إلى الطّابع التّنغيمي لتلك التّبديلات، كما ارتكز على تمازجه

بعنصر التّصوير الفنّي، فضمن ثنائيتي المبنى (الاتّساق) والمعنى (الانسجام) تبرز شعريّة الاشتقاق، ويماثل **التّجنيس** الاشتقاق في الحضور الكمّي والجمالي لدى الشّاعرين بل يكاد يتفوّق عليه إبداعيًّا لقيامه بوظيفتين؛ تطريزيّة موسيقيّة قوامها التّشابه، ودلاليّة إيحائيّة قوامها التّغاير والاختلاف، ومثّل التّجنيس لديهما الثّنائيّات المتضادّة في شعرهما والمفارقات الإدهاشيّة، ثمّ يأتي **التّضاد** متقدّما في شعريّة "محمّد ناصر" لجنوحها النّقدي إلى الإقناع العقلي والمحاورة، لذا يمكن وصف شعريّتهما بثنائيّة [المنافرة (محمّد ناصر)/المشابهة (الغماري)]، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ حضور آلة التّضاد جماليًّا تعتبر أقوى عند "الغماري" وهي أساس راسخ في شعريّته، فهي غالبًا تُختصر في ثنائيّة (الأنا والآخر) المعاصرة أو (الأنا والهم/الهو) التّراثيّة، بينما عند "محمّد ناصر" تشهد تنوّعا تبعًا لتنوّع الثّيمات والموضوعات في شعريّته.

ختامًا يمكن القول إنّ دراسة قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" من منافذها المتعدّدة، كما جاء في بحثنا، يمنح صورة حقيقيّة، وإن لم تكن كاملة، لما عليه قصيدة هذا الاتّجاه في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، ويمكن أن يكون ذلك انطلاقة لسيرورة بحثيّة تدرس حضوره وصورته وخصائصه المختلفة عند بقيّة شعرائه الممثّلين له، والّذي سيثمر في تقريب الوعي النّقدي المعاصر من حقيقة الشّعريّة الجزائريّة ككلّ، شريطة أن تتمّ دراسته ضمن المُعطى التّاريخي لحاضنه الأوّل؛ الجزائر.

وكان لبحثنا الفضل في إثارة عدّة تساؤلات الّتي حملت في باطنها افتراضات حول بعض الدّوائر المسكوت عنها في الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة، في شقّيها؛ الفكري الحضاري، والفنّي الجمالي، والّذي يتحدّد بمراحل: شعر الاستقلال بين الخمود والتّغيير الهادئ الصّامت، وشعر السّبعينات بين صراع الفكرة (الإيديولوجيا) والشّكل، وشعر الثّمانينات والانطلاقة الصّحيحة لشعر يتصالح مع ذاته الفكريّة والفنيّة ليعبّر عن حقيقته منتصرًا للجماليّة المستجيبة لثنائيّة (الشّعور–الفكر)، هذه المراحل الشّعريّة بتجاذباتها تحمل في أحشائها إشكاليّات لا متناهية، والّتي تزداد خصوصيّة وثراءً بتنوّع الشّعراء وتجاربهم المختلفة، فالشّعر الجزائري المعاصر بوجه خاصّ يحمل ميزة الثّراء والخصوصيّة والتّميّز بتنوّع مؤثّراته ومكوّناته، وقد لاحظنا في الدّراسات السّابقة للشعريّة الجزائريّة المعاصرة قلّة الدّراسات الجدّيّة الّتي تناولته، وضعف الأداة النّقديّة لكثير من الدّراسات الأكاديميّة وغير الأكاديميّة الّتي كان موضوعًا لها، والمتعلّق بحالة التّدهور والتّراجع في المنظومة الجزائريّة ككلّ، فالإبداع الشّعري الجزائري لم يأخذ حقّه في الدّراسة والنّقد، وهو ما خلُصنا له في دراستنا.

وختامًا أحمد الله العليّ القدير على أن وفّقني لإتمام هذا العمل ومنحني الصّبر على استقصاء مظانّه الظاهرة والخفيّة على الرّغم من العوائق الكثيرة، ونرجو أن يكون هذا البحث فاتحة أعمال بحثيّة لاحقة، إنّه وليّ ذلك والقادر عليه.

فهرس المصطلحات النّقديّة

إبداع: (poetic invention) [1] 23، 25، 29، 35، 37، 48، 50، 52، 58، 92، 117، 118، 243، 255، 261، 298، 331، 341، 352، 353، 362، 388، 396، 398، 483، 490.

اتّجاه إسلامي: (islamic-oriented) 3، 5، 6، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 19، 20، 22، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 31، 33، 37، 38، 39، 40، 43، 44، 45، 47، 48، 49، 50، 52، 53، 54، 55، 57، 58، 59، 60، 63، 66، 67، 73، 79، 92، 93، 106، 112، 113، 119، 121، 124، 125، 126، 143، 145، 148، 149، 151، 154، 156، 159، 167، 168، 172، 173، 177، 179، 200، 209، 210، 214، 221، 226، 292، 343، 365، 399، 402، 410، 422، 433، 437، 445، 454، 498، 503.

اتّصال: (connection) 72، 113، 137، 143، 150، 163، 196، 202، 207.

اجترار: (Allusion) 177، 192.

أدبيّة: (Literary) 11، 12، 13، 14، 17، 18، 19، 20، 23، 25، 30، 41، 43، 47، 62، 95، 122، 159، 176، 181، 184، 232، 261، 265، 290، 297، 394.

ازدواجيّة: (Diaeresis) 256، 259.

استعارة: (Metaphor) 55، 56، 165، 166، 169، 201، 202، 205، 206، 207، 261، 265، 293، 298، 300، 301، 304، 305، 307، 308، 309، 311، 314، 355، 358، 362، 363، 369، 387، 422.

استقراء: (Induction) 132، 175، 297، 442، 481، 486.

أسطورة: (legend; myth) 92، 100، 283، 291، 392، 414.

إسقاط: (elision) 46، 86، 114، 147، 271، 319، 392، 448، 451، 500.

إشارة: (sygn) 33، 53، 86، 138، 152، 167، 169، 170، 184، 204، 237، 241، 270، 289، 310، 314، 355، 452، 453، 490.

إشكاليّة: (problematic) 2، 3، 5، 6، 7، 11، 224.

أصالة: (authenticity; originality) 12، 33، 41، 45، 54، 57، 99، 186، 220، 252، 254، 295، 306، 343، 344، 368، 485، 489، 494، 495.

إصلاح: (reformist) 5، 15، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 27، 28، 29، 30، 33، 38، 39، 40، 46، 48، 60، 63، 64، 66، 74، 78، 112، 147، 179، 185، 189، 264، 258، 358، 399، 443، 447، 481، 498.

اقتباس: (quotation) 119، 177، 178، 180، 192، 196، 201، 260، 261، 273، 277.

اقتصاد لغوي: (Linguistic economy) 121، 135، 158، 170، 380، 381، 382.

التزام: (commitment) 6، 7، 13، 15، 25، 27، 30، 38، 44، 47، 48، 50، 51، 54، 58، 59، 61، 69، 72، 73، 86، 112، 121، 132، 135، 158، 160، 162، 170، 209، 217، 259، 298، 308، 329، 345، 380، 381، 382، 393، 399، 400، 402، 405، 407، 411، 412، 438، 456، 467، 481، 483، 486، 495، 496، 498، 500، 501.

آليّة: (automatism) 3، 6، 7، 8، 50، 57، 103، 111، 152، 155، 156، 158، 165، 166، 167، 170، 172، 176، 177، 185، 189، 192، 199، 204، 205، 207، 208، 209، 224، 226، 229، 230، 232، 243، 244، 246، 249، 251، 255، 257، 259، 261، 362، 369، 273، 278، 280، 381، 386، 287، 294، 295، 300، 309، 310، 322، 386، 393، 395، 441، 461، 477، 481، 482، 484، 489، 496، 497، 499، 501، 502.

امتصاص: (parody) 177، 178، 205، 273.

انزياح: (deviation) 7، 56، 72، 90، 118، 119، 121، 122، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 138، 142، 143، 151، 158، 161، 162، 168، 169، 172، 183، 191، 202، 203، 206، 209، 222، 230، 231، 232، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 245، 246، 248، 249، 250، 252، 253، 293، 294، 299، 302، 303، 307، 319، 322، 327، 328، 332، 351، 370، 372، 374، 380، 381، 392، 398، 399، 401، 402، 403، 404، 405، 407، 413، 416، 420، 421، 422، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 439، 442، 453، 468، 472، 473، 477، 496، 499، 500، 501.

انطباع: (impression) 137، 165، 380، 383.

انفعال: (passion) 46، 48، 51، 52، 55، 57، 60، 65، 120، 133، 134، 154،155، 160، 162، 163، 184،

[1] أخذنا المقابل الأجنبي لأغلب المصطلحات من: مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب**. وبعض المصطلحات من مراجع نقديّة أجنبيّة متخصّصة.

207، 297، 298، 311، 390، 395،
396، 400، 402، 406، 412، 413،
414، 430، 430، 431، 432، 433،
440، 445، 485، 486، 496، 501.

أنويّة (أنا): (egotism) 21، 50، 93،
94، 95، 96، 97، 98، 100، 111،
112، 144، 147، 148، 227، 306،
339، 349، 360، 379، 384، 388،
449، 493، 497، 498، 503.

إيديولوجيا: (ideology) 13، 11، 14،
25، 27، 45، 48، 50، 51، 52، 54،
74، 77، 227، 260، 443، 503.

إيقاع: (rhythm) 6، 7، 36، 37، 40،
41، 53، 59، 60، 71، 73، 75، 76،
77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 91،
92، 103، 105، 111، 112، 138،
141، 228، 297، 333، 334، 335،
336، 337، 354، 394، 395، 396،
397، 398، 399، 402، 403، 404،
407، 408، 409، 410، 411، 412،
413، 414، 415، 416، 417، 418،
419، 421، 422، 425، 427، 428،
429، 430، 431، 436، 437، 438،
440، 441، 442، 443، 444، 446،
447، 448، 449، 450، 451، 452،
456، 457، 458، 459، 460، 461،
462، 463، 465، 466، 467، 468،
469، 470، 476، 477، 494، 496،
497، 498، 501، 502، 542.

بؤرة: (focus) 5، 81، 110، 119،
156، 244، 247، 304، 319، 324،
325، 342، 343، 350، 378، 379،
389، 390، 447، 448، 454، 459،
465.

براغماتيّة: (pragmatism) 488.

بلاغة: (eloquence) 154، 157،
167، 166، 274، 285، 295، 299،
303، 318، 381، 383، 396، 440،
480.

بناء: (construction) 5، 6، 7، 19،
22، 23، 25، 29، 53، 55، 61، 75،
79، 60، 90، 91، 92، 101، 102،
103، 104، 105، 106، 108، 109،
110، 112، 115، 151، 158، 184،
194، 203، 204، 217، 232، 243،
273، 278، 279، 287، 291، 293،
296، 297، 298، 299، 300، 311،
314، 322، 329، 330، 332، 337،
341، 342، 347، 362، 369، 377،
379، 380، 381، 382، 383، 384،
385، 387، 388، 392، 393، 394،
395، 398، 439، 442، 443، 450،
453، 459، 460، 466، 481، 483،
498، 500، 501.

بنية: (structure) 3، 7، 24، 110،
114، 115، 120، 122، 133، 134،
136، 137، 147، 150، 151، 154،
155، 158، 184، 185، 191، 200،
207، 208، 209، 217، 230، 231،
232، 261، 262، 267، 270، 272،
273، 278، 279، 280، 287، 290،
291، 295، 296، 300، 302، 303،
304، 330، 355، 394، 395، 397،
401، 412، 428، 441، 442، 450،
455، 460، 463، 465، 466، 467،
469، 470، 471، 472، 473، 474،
476، 477، 485، 486، 487، 489،
491، 492، 493، 499، 500، 502،
503.

بيان: (rhetoric of tropes and
metonymies) 7، 55، 88، 177،
190، 299، 300، 303، 304، 305،
306، 310، 318، 319، 326، 348،
350، 353، 356، 359، 360، 362،
363، 364، 365، 367، 372، 387،
500.

تجربة: (experience) 13، 10، 20،
25، 27، 30، 31، 36، 37، 38، 39،
40، 41، 42، 44، 45، 47، 49، 51،
53، 55، 56، 57، 61، 73، 82، 90،
91، 92، 98، 101، 102، 103،
105، 138، 143، 149، 173، 209،
216، 224، 250، 296، 297، 299،
312، 319، 332، 377، 385، 394،
395، 396، 397، 398، 401، 404،
412، 416، 427، 430، 467، 470،
498.

تجريد: (self-invocation) 99.

تجسيد: (prosopopoeia) 88، 101،
168، 189، 190، 196، 202، 203،
205، 208، 210، 297، 300، 304،
305، 307، 308، 310، 311، 313،
316، 317، 323، 325، 326، 351،
358، 359، 361، 362، 365، 369،
373، 379، 383، 386، 390، 392،
422، 430، 472، 500.

تجنيس: (assonance) 189، 190،
191، 192، 199، 203، 207، 315،
325، 331، 356، 452، 456، 476،
484، 485، 490، 491، 492، 493،
497، 503، 543.

تخييل: (imagination) 56، 103،
158، 163، 166، 167، 168، 303،
318، 381، 386، 387، 412.

تداعي: (association) 107، 179،
338، 389، 390.

تداوليّة: (pragmatic) 5، 64، 68،
114، 182، 184، 185، 226، 231،
252، 265، 279، 289، 299، 356،
397، 429، 496، 502.

تذوّت (تذويت-ذات):
(internalization) 10، 11، 13،
15، 16، 17، 21، 23، 26، 27، 28،
29، 31، 32، 33، 36، 37، 38، 40،
42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49،
56، 57، 59، 60، 61، 63، 64، 66،
67، 68، 70، 71، 72، 81، 87، 88،
91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98،
99، 100، 101، 102، 105، 106،
107، 109، 111، 112، 120، 123،
124، 125، 128، 129، 130، 132،
133، 135، 137، 138، 140، 141،
148، 149، 150، 151، 171، 206،
209، 216، 217، 219، 231، 248،

270، 301، 303، 307، 308، 309، 330، 333، 336، 338، 339، 340، 350، 351، 358، 367، 369، 372، 373، 375، 376، 378، 379، 384، 385، 389، 390، 391، 392، 402، 410، 414، 419، 423، 424، 427، 429، 438، 442، 449، 452، 453، 454، 455، 456، 459، 460، 463، 469، 470، 475، 476، 480، 482، 484، 487، 490، 491، 498، 500، 502، 503.

تراسل الحواس: (Synaesthesia) 192، 332، 342، 352، 353، 358، 360، 369، 370، 371، 372، 373، 374، 375، 376، 392، 453، 500.

ترجيع: (rime; kyrielle) 444.

ترديد: (paronomastic repetition) 448، 455، 456، 459، 460، 461، 464، 466، 473.

تسلسل: (concinnity) 56، 110، 111، 119، 197، 251، 253، 393، 394.

تشخيص: (personification) 77، 88، 168، 169، 170، 203، 209، 233، 235، 303، 310، 311، 313، 314، 315، 316، 317، 318، 319، 320، 321، 325، 326، 329، 340، 344، 364، 366، 369، 375، 382، 394، 395، 503.

تشكيل: (formation) 24، 30، 49، 98، 103، 104، 114، 126، 184، 192، 206، 207، 209، 224، 243، 248، 294، 298، 299، 300، 315، 318، 325، 338، 339، 342، 376، 377، 378، 379، 380، 382، 383، 385، 386، 389، 392، 393، 404، 405، 426، 431، 466، 468، 482، 485، 486، 499، 500.

تشيّؤ: (reification) 92.

تصنيف: (compilation) 7، 8، 52، 62، 61، 64، 102، 338، 159.

تصوّر: (concept) 11، 13، 14، 27، 26، 92، 140، 209، 226، 331، 332، 341.

تضاد: (antithesis) 44، 54، 79، 82، 88، 92، 107، 111، 112، 121، 162، 167، 172، 175، 199، 200، 206، 208، 227، 228، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 290، 292، 293، 299، 319، 338، 342، 343، 350، 351، 355، 356، 360، 368، 465، 468، 375، 430، 452، 466، 474، 485، 492، 493، 494، 495، 497، 499.

تطابق: (correspondence) 79، 145، 210، 265، 323، 331، 342، 386، 466، 473، 474.

تطريز: (rime couronnée) 397، 398، 418، 491، 497، 503.

تعدّد: (multiplicity) 61، 95، 104، 105، 108، 210، 341، 383، 398، 415، 484.

تغريب: (exoticism) 27، 39، 42، 43، 46، 49، 50، 59، 78، 119، 127، 132، 133، 140، 154، 157، 162، 169، 174، 191، 193، 237، 294، 249، 250، 307، 312، 324، 389، 490.

تفاعل: (Interaction) 15، 29، 36، 37، 40، 44، 92، 99، 60، 91، 145، 147، 183، 205، 216، 217، 231، 233، 261، 300، 380، 398، 402، 412، 448، 450.

تفكيكيّة: (deconstruction) 61، 101، 102، 112، 283، 389، 495، 498، 501.

تقليد: (tradition; imitation) 17، 23، 24، 25، 26، 28، 33، 34، 41، 47، 55، 56، 57، 62، 103، 113، 116، 117، 120، 128، 139، 144، 148، 167، 166، 189، 190، 195، 196، 199، 204، 207، 217، 232، 234، 242، 256، 311، 331، 345، 355، 356، 364، 369، 370، 377، 380، 381، 383، 393، 394، 398، 399، 400، 404، 412، 414، 415، 421، 430، 433، 438، 443، 455، 464، 482، 483، 484، 498، 500، 501.

تقمّص: (reincarnation) 78، 81، 456.

تكامل: (Integration) 53، 103، 110، 148، 210، 298، 441.

تكثيف: (intensification) 53، 54، 55، 114، 121، 163، 170، 184، 212، 214، 221، 228، 230، 231، 247، 294، 296، 303، 307، 308، 326، 327، 335، 336، 357، 358، 361، 377، 381، 382، 385، 388، 389، 390، 404، 437، 440، 450، 455، 456، 479، 489.

تكرار: (repetition) 7، 11، 54، 59، 62، 98، 118، 124، 125، 134، 170، 171، 173، 199، 201، 202، 203، 208، 211، 215، 226، 227، 229، 230، 252، 254، 287، 288، 294، 304، 305، 314، 315، 323، 346، 359، 360، 362، 373، 393، 394، 395، 397، 406، 409، 411، 416، 419، 420، 422، 426، 427، 429، 431، 433، 440، 441، 442، 443، 444، 446، 447، 448، 449، 450، 451، 452، 453، 454، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 469، 470، 472، 474، 480، 484، 485، 488، 495، 496، 499، 501، 502.

تلقّي: (receiving) 5، 10، 14، 15، 55، 57، 58، 59، 66، 71، 79، 81، 88، 92، 96، 98، 102، 105، 107، 108، 114، 116، 117، 121، 128، 134، 138، 140، 146، 147، 148،

151، 155، 157، 160، 162، 163،
167، 169، 170، 171، 183، 189،
190، 198، 207، 209، 213، 229،
236، 239، 240، 241، 242، 243،
244، 246، 248، 249، 250، 252،
254، 255، 261، 270، 271، 273،
279، 289، 291، 292، 293، 294،
298، 302، 303، 304، 311، 318،
328، 329، 330، 331، 335، 336،
337، 341، 342، 343، 346، 350،
352، 356، 363، 368، 370، 375،
381، 383، 390، 394، 403، 414،
418، 419، 424، 425، 429، 430،
433، 436، 441، 447، 455، 457،
460، 462، 471، 477، 482، 488،
491، 493، 494، 496، 499، 502.

تماثل: (symmetry) 7، 99، 302،
303، 304، 386، 467، 469، 470،
472، 473، 474، 485، 486، 488،
489، 492، 497، 499، 502،

تماسك: (Cohesion) 20، 76، 111،
150، 208، 244، 265، 316، 446،
460، 468.

تمركز: (centralization) 119، 381،
465.

تناص: (intertextuality) 51، 101،
165، 166، 176، 177، 178، 180،
181، 182، 183، 184، 192، 196،
205، 207، 208، 209، 255، 260،
261، 262، 264، 265، 267، 270،
271، 272، 273، 277، 278، 279،
280، 287، 288، 289، 290، 291،
292، 293، 295، 324، 353، 363،
374، 375، 487، 499، 500.

تنوّع: (diversity) 22، 31، 41، 54،
71، 77، 80، 82، 92، 93، 94، 96،
97، 111، 132، 146، 152، 154،
155، 156، 175، 176، 179، 191،
201، 202، 203، 207، 208، 210،
222، 260، 292، 294، 300، 321،
323، 333، 335، 341، 348، 371،
372، 388، 391، 396، 397، 398،
401، 407، 417، 434، 443، 446،
461، 475، 493، 496، 499، 501،
502، 503.

توهيم: (reverie) 38، 173، 193،
199، 429، 454.

تواتر: (recurrence) 60، 62، 72،
80، 88، 104، 107، 111، 117،
121، 122، 128، 129، 130، 132،
133، 134، 135، 136، 140، 141،
145، 144، 148، 149، 150، 151،
152، 153، 154، 155، 159، 160،
162، 163، 165، 169، 170، 173،
177، 181، 182، 185، 195، 196،
197، 199، 203، 206، 208، 210،
211، 215، 216، 217، 218، 220،
221، 222، 223، 226، 227، 228،
229، 232، 233، 234، 235، 238،
241، 249، 250، 251، 252، 253،
257، 258، 259، 267، 270، 280،
287، 292، 294، 295، 299، 300،
302، 303، 304، 306، 307، 308،
310، 313، 317، 318، 322، 324،
332، 333، 341، 352، 356، 359،
360، 362، 365، 366، 369، 371،
372، 373، 375، 377، 381، 384،
386، 392، 393، 398، 400، 401،
404، 405، 407، 409، 413، 415،
417، 418، 419، 420، 421، 422،
423، 426، 427، 432، 434، 436،
437، 444، 445، 446، 450، 457،
461، 479، 491، 495، 496، 499،
500، 501، 502.

توازن: (balance) 37، 40، 49، 52،
59، 148، 158، 229، 334، 337،
352، 385، 395، 396، 397، 409،
412، 441، 458.

توازي: (parallelism) 7، 78، 147،
152، 155، 183، 201، 203، 205،
208، 229، 230، 240، 360، 365،
393، 394، 395، 397، 400، 409،
416، 430، 438، 441، 452، 465،
466، 467، 468، 469، 470، 471،
472، 473، 474، 475، 476، 477،
478، 479، 480، 481، 482، 483،
484، 485، 486، 494، 496، 497،
501، 502.

تواصل: (Communication) 24،
25، 26، 50، 56، 232، 361، 446.

توقّع: (Horizon of Expectation)
11، 20، 110، 138، 164، 169، 207،
232، 244، 247، 255، 259، 287،
292، 298، 351، 371، 381، 396،
398، 407، 411، 414، 415، 421،
460، 461، 466، 478، 482، 491.

توقيع: (signing quotations) 7،
181، 299، 309، 325، 376، 380،
381، 382، 383، 385، 393، 427،
429، 441، 447، 487، 488، 500.

توليد: (maieutics) 116، 118، 229،
279، 294، 425، 465، 469، 493،
499.

ثراء: (richness) 31، 54، 119، 152،
157، 176، 207، 209، 210، 294،
310، 334، 401، 428، 429، 432،
433، 486، 488، 489، 499، 203.

ثوري: (revolting) 5، 15، 19، 22،
28، 38، 41، 51، 81، 88، 89، 90،
100، 141، 163، 221، 295، 314،
338، 367، 375، 384، 399، 400،
421، 434، 435، 439، 477، 495،
498، 501.

ثيمة: (theme) 6، 8، 42، 49، 51،
52، 55، 59، 60، 61، 62، 67، 68،
69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76،
77، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86،
87، 88، 89، 90، 93، 94، 97،
100، 102، 103، 104، 106، 111،
143، 191، 196، 197، 203، 208،
308، 317، 318، 381، 387، 402،
433، 440، 442، 443، 447، 453،
454، 456، 459، 463، 475، 481،
484، 493، 497، 499، 503.

جدل: (dialectic) 15، 50، 57، 73، 77، 92، 93، 101، 209، 210، 398، 493.

جذر: (root) 37، 61، 151، 172، 224، 229، 230، 271، 294، 338، 480، 482، 484، 489، 490، 499، 533.

جماليّة: (Aestheticism) 2، 5، 7، 8، 10، 14، 16، 25، 32، 36، 40، 41، 45، 48، 50، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 63، 65، 66، 77، 78، 86، 87، 90، 92، 97، 102، 103، 107، 113، 114، 115، 118، 134، 139، 147، 151، 152، 153، 154، 155، 158، 159، 160، 162، 163، 165، 166، 176، 177، 185، 190، 192، 198، 202، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 215، 216، 224، 228، 229، 231، 232، 233، 235، 240، 241، 243، 244، 246، 248، 249، 251، 252، 254، 255، 259، 260، 261، 278، 280، 287، 288، 292، 294، 295، 297، 298، 299، 300، 302، 303، 311، 315، 321، 327، 331، 333، 334، 340، 341، 342، 343، 347، 348، 352، 357، 360، 366، 381، 383، 385، 392، 394، 395، 396، 398، 412، 416، 421، 425، 441، 442، 443، 460، 465، 466، 477، 481، 482، 483، 484، 485، 487، 490، 491، 492، 493، 494، 495، 496، 497، 499، 500، 501، 502، 503.

جمهور: (public) 21، 58، 114، 160، 162، 359، 401، 403، 412.

جيل: (generation) 20، 21، 23، 25، 45، 50، 60، 117، 118، 122، 160، 171، 182، 186، 187، 194، 203، 222، 249، 267، 302، 308، 309، 310، 317، 320، 339، 340، 368، 394، 418، 426، 446، 472، 473، 481، 521، 532، 533، 534.

حداثة: (Modernism) 2، 5، 6، 7، 18، 24، 26، 27، 28، 39، 46، 48، 50، 51، 53، 58، 97، 109، 110، 117، 118، 121، 129، 133، 157، 161، 162، 199، 207، 240، 252، 300، 317، 327، 329، 362، 380، 381، 382، 384، 385، 388، 393، 394، 398، 399، 404، 427، 445، 482، 483، 495، 501.

حساسيّة: (sensibility) 5، 22، 36، 41، 79، 92، 97، 184، 224، 323، 339، 381، 394، 397، 398، 446، 453.

حضور: (Presence) 2، 6، 7، 8، 26، 36، 41، 47، 52، 59، 60، 61، 64، 68، 70، 80، 94، 95، 96، 97، 98، 101، 114، 119، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 132، 133، 134، 135، 137، 141، 142، 143، 151، 152، 154، 155، 160، 161، 166، 167، 168، 172، 183، 189، 192، 199، 201، 207، 210، 216، 222، 229، 234، 240، 242، 247، 255، 261، 292، 294، 300، 301، 307، 315، 318، 322، 323، 332، 334، 340، 342، 368، 371، 373، 374، 377، 379، 380، 382، 386، 391، 392، 393، 399، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 407، 408، 412، 413، 415، 417، 420، 421، 423، 428، 429، 430، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 439، 442، 443، 444، 445، 446، 455، 457، 466، 472، 473، 476، 479، 480، 481، 482، 483، 485، 486، 487، 495، 496، 497، 500، 501، 502، 503.

حكي: (diegesis) 116، 149، 250، 306، 324، 373، 436، 453، 454، 456، 463.

حوار: (dialogue) 80، 81، 97، 150، 177، 303، 313، 318، 341، 326، 353، 386، 434، 493.

خبرة: (expertise) 40، 45، 109، 210، 297، 331، 381.

خصوصيّة: (specificity) 13، 19، 24، 29، 32، 42، 45، 61، 82، 90، 101، 112، 120، 142، 145، 201، 209، 224، 232، 245، 312، 327، 341، 358، 384، 397، 421، 449، 498، 503.

خطاب: (discourse) 25، 26، 70، 78، 79، 82، 83، 96، 97، 100، 113، 114، 118، 137، 141، 148، 149، 150، 155، 169، 176، 184، 185، 196، 201، 204، 260، 261، 266، 300، 320، 323، 326، 360، 372، 373، 396، 440، 441، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 476، 479، 488، 491، 495.

خلق: (creation) 10، 25، 36، 37، 40، 41، 42، 55، 57، 58، 69، 72، 86، 116، 151، 152، 158، 165، 177، 191، 209، 223، 229، 232، 235، 238، 240، 241، 261، 264، 268، 296، 297، 298، 299، 302، 311، 312، 325، 334، 356، 368، 369، 374، 389، 394، 395، 398، 412، 415، 450.

خيال: (imagination; fancy) 37، 38، 42، 43، 49، 55، 56، 77، 81، 96، 102، 103، 166، 167، 174، 219، 236، 296، 297، 298، 301، 310، 362، 384، 388، 389، 407، 412، 426.

دافع: (motive) 10، 20، 24، 93، 104، 108، 113، 120، 161، 218، 230، 236، 317، 340.

دفقة: (splash of passion) 35، 36، 48، 110، 124، 379، 395، 398، 402، 438، 464، 487، 488.

ديناميّة: (dynamism) 44، 101، 111، 207، 251، 405، 408، 418، 438، 442، 455، 481، 485، 493، 494، 495.

ذوق: (taste) 36، 57، 59، 224، 230، 231، 331، 332، 352، 355، 370، 371، 383، 412، 453، 458، 480، 494.

رؤية: (vision) 11، 13، 14، 17، 18، 19، 20، 21، 25، 26، 27، 28، 37، 38، 40، 45، 48، 49، 50، 51، 55، 56، 58، 63، 64، 67، 70، 73، 79، 85، 86، 87، 91، 92، 100، 101، 103، 112، 113، 214، 116، 130، 148، 162، 169، 170، 202، 210، 219، 220، 231، 242، 247، 296، 297، 298، 299، 305، 306، 307، 312، 313، 324، 334، 341، 350، 351، 353، 359، 363، 369، 372، 373، 374، 380، 383، 385، 386، 390، 391، 392، 395، 396، 403، 434، 451، 456، 475، 458، 485، 491، 500.

رساليّة: (epistolary) 20، 27، 33، 48، 49، 52، 53، 58، 193، 198، 239، 315، 358، 436، 437، 497، 498.

رفض: (rejeaction) 19، 21، 32، 33، 34، 36، 39، 40، 41، 44، 45، 48، 50، 51، 52، 55، 60، 64، 66، 69، 67، 74، 81، 82، 85، 90، 95، 96، 112، 117، 120، 123، 125، 130، 133، 134، 138، 144، 145، 154، 162، 164، 168، 172، 173، 175، 178، 192، 195، 196، 198، 206، 207، 208، 215، 222، 227، 233، 234، 238، 250، 257، 292، 294، 302، 305، 306، 310، 319، 320، 321، 322، 328، 340، 343، 348، 349، 352، 353، 359، 360، 361، 372، 373، 399، 402، 403، 424، 427، 430، 433، 435، 445، 459، 460، 463، 464، 488، 495، 498، 499، 501.

رمز: (symbol; emblem) 22، 28، 45، 46، 53، 54، 55، 68، 70، 75، 77، 78، 81، 82، 87، 88، 89، 96، 97، 104، 119، 127، 133، 163، 164، 165، 169، 170، 171، 172، 174، 175، 176، 179، 184، 193، 196، 197، 199، 201، 207، 208، 213، 218، 220، 221، 231، 235، 239، 241، 253، 277، 279، 287، 291، 292، 293، 294، 304، 307، 309، 310، 313، 314، 315، 316، 317، 321، 323، 324، 326، 330، 334، 337، 338، 339، 342، 343، 344، 345، 346، 348، 349، 351، 352، 353، 355، 357، 359، 361، 362، 366، 367، 371، 372، 373، 375، 377، 378، 384، 385، 389، 390، 391، 392، 422، 423، 447، 454، 456، 458، 462، 463، 465، 470، 480، 489، 490، 495، 499.

رواية: (version; novel) 148، 149، 181، 197، 226، 256.

رومانسيّة: (romanticism) 18، 47، 71، 93، 160، 161، 162، 163، 207، 216، 233، 294، 346، 366، 378، 407، 433، 499.

روي: (Rhyming letters) 7، 59، 104، 112، 228، 230، 396، 397، 411، 412، 413، 423، 428، 429، 431، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 443، 444، 483، 484، 485، 488، 490، 496، 502.

زمكان: (chronotope) 48، 105، 111، 152.

سرد: (narrative) 43، 65، 66، 75، 80، 81، 82، 84، 86، 88، 96، 97، 100، 110، 111، 134، 148، 149، 149، 152، 160، 190، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 247، 249، 250، 251، 254، 293، 294، 298، 306، 309، 324، 333، 338، 340، 349، 350، 383، 384، 389، 390، 391، 404، 410، 417، 425، 435، 436، 449، 453، 461، 462، 463، 491، 494.

سوسيولوجي: (sociology) 45، 69.

سلوك: (behavior) 30، 35، 63، 96، 103، 163، 167، 386، 393، 398، 429، 465، 478، 501.

سياق: (context) 5، 20، 25، 55، 93، 113، 115، 121، 141، 142، 145، 147، 148، 149، 150، 151، 165، 174، 176، 184، 185، 198، 204، 206، 210، 223، 224، 225، 230، 254، 255، 261، 266، 270، 272، 273، 277، 278، 279، 289، 291، 293، 295، 303، 311، 326، 330، 337، 339، 345، 354، 362، 365، 366، 367، 371، 375، 383، 384، 385، 392، 435، 437، 440، 450، 451، 455، 459، 463، 466، 467، 470، 481، 485، 486، 500.

سيرة: (biography) 7، 29، 30، 38، 42، 45، 52، 74، 86، 111، 189، 205، 212، 238، 257، 356، 539.

سيرورة: (process) 6، 93، 107، 115، 156، 408، 441، 450، 481، 503.

سيكولوجي: (psychology) 72، 441.

سيمياء: (sémiotice) 42، 70، 161، 184، 190، 224، 380، 431.

شخصيّة: (character) 11، 20، 29، 30، 32، 34، 38، 41، 42، 43، 45، 46، 58، 64، 65، 67، 68، 75، 85، 93، 98، 100، 110، 111، 112، 120، 126، 129، 131، 132، 134، 135، 137، 142، 143، 144، 148، 149، 150، 152، 154، 162، 175،

176، 184، 189، 190، 191، 195،
196، 197، 198، 206، 207، 219،
224، 254، 340، 349، 355، 366،
400، 422، 433، 498.

شعريّة: (poetics) 3، 5، 6، 7، 14،
29، 31، 32، 40، 42، 45، 50، 52،
53، 55، 56، 59، 60، 61، 69، 71،
72، 74، 90، 94، 97، 101، 104،
105، 106، 111، 112، 113، 114،
115، 117، 118، 120، 121، 122،
129، 136، 143، 147، 151، 152،
157، 158، 160، 162، 163، 167،
169، 173، 175، 178، 180، 181،
183، 184، 185، 189، 190، 191،
195، 199، 200، 201، 207، 208،
209، 223، 224، 229، 232، 240،
243، 250، 280، 288، 294، 296،
299، 300، 306، 308، 310، 312،
314، 322، 326، 329، 330، 332،
337، 339، 352، 355، 362، 366،
367، 368، 369، 372، 374، 375،
379، 381، 382، 385، 389، 392،
393، 394، 395، 396، 398، 399،
400، 401، 403، 412، 418، 419،
425، 426، 427، 440، 441، 446،
447، 451، 457، 461، 464، 466،
468، 477، 481، 483، 485، 493،
495، 496، 497، 498، 499، 500،
501، 502، 503، 520، 524، 525،
527، 528، 532، 540، 541، 542.

شعور: (consciousness; sentiment) 13، 27، 36، 38،
44، 49، 53، 59، 60، 66، 69، 71،
72، 73، 90، 91، 98، 103، 105،
106، 107، 108، 109، 110، 120،
128، 132، 138، 140، 146، 162،
301، 303، 311، 312، 313، 319،
327، 329، 331، 357، 362، 383،
394، 397، 398، 401، 402، 406،
411، 412، 418، 419، 423، 430،
431، 436، 437، 442، 451، 454،
467، 483، 484، 485، 487، 488،
495، 496، 498، 501.

شفاهيّة: (orality) 103، 113.

شفرة: (code) 147، 169، 243.

شكل: (form; figure) 7، 18، 25،
26، 30، 36، 52، 55، 56، 59، 60،
90، 91، 97، 98، 99، 100، 106،
133، 149، 159، 242، 261، 304،
334، 381، 395، 399، 400، 406،
419، 420، 421، 425، 426، 441،
461، 480، 503.

شموليّة: (totalitarianism) 11، 14،
37، 40، 41، 46، 47، 49، 58، 63،
64، 73، 99، 112، 132، 138،
140، 143، 144، 149، 151، 159،
168، 207، 325، 398، 466، 470،
478، 533.

صراع: (conflict) 12، 25، 29، 38،
39، 45، 50، 83، 84، 85، 109،
125، 132، 139، 251، 253، 337،
380، 384، 427، 436، 465، 495،
503.

صورة: (form) 7، 13، 19، 22،
23، 24، 25، 26، 34، 38، 40، 41،
42، 53، 55، 56، 57، 58، 59، 60،
70، 87، 91، 95، 96، 97، 103،
105، 111، 112، 155، 165، 166،
167، 168، 169، 178، 184، 190،
191، 192، 206، 207، 248، 296،
297، 298، 299، 300، 301، 302،
305، 307، 308، 310، 313، 314،
315، 316، 317، 318، 321، 322،
323، 324، 328، 331، 332، 333،
334، 335، 336، 337، 338، 339،
340، 341، 342، 343، 344، 345،
346، 347، 348، 349، 351، 352،
353، 354، 355، 356، 357، 358،
359، 360، 361، 362، 363، 364،
365، 366، 367، 368، 369، 370،
371، 372، 373، 374، 375، 376،
377، 378، 379، 380، 381، 383،
385، 386، 388، 389، 390، 391،
392، 393، 395، 418، 433، 434،
445، 453، 454، 459، 463، 472،
476، 480، 485، 495، 496، 497،
498، 500، 501، 502، 503.

ظاهرة: (phenomenon) 8، 7، 30،
43، 66، 72، 74، 103، 113، 116،
118، 131، 143، 148، 150، 156،
158، 165، 166، 184، 193، 196،
198، 207، 208، 210، 229، 231،
240، 253، 294، 323، 326، 349،
350، 392، 394، 397، 398، 405،
411، 439، 441، 442، 443، 451،
466، 489، 490، 491، 499، 500،
503.

عاطفة: (sentiment) 13، 14، 17،
18، 37، 38، 40، 43، 48، 57، 60،
72، 89، 90، 93، 164، 184، 190،
207، 216، 222، 224، 236، 294،
296، 297، 346، 362، 371، 375،
383، 386، 388، 394، 396، 406.

عتبة: (threshold) 2، 6، 7، 98،
101، 113، 114، 143، 153، 155،
159، 163، 183، 184، 185، 188،
189، 199، 200، 201، 204، 207،
208، 213، 255، 284، 337، 357،
360، 379، 390، 456، 476، 482،
491، 499.

عرفانيّة: (soufisme) 45، 54، 69،
70، 470.

علامة: (sign) 26، 34، 43، 114،
152، 165، 184، 244، 255، 299،
439، 477.

عمودي: (vertical) 18، 24، 25، 26،
59، 60، 103، 202، 208، 209،
224، 228، 229، 294، 399، 400،
404، 412، 413، 414، 416، 419،
420، 422، 440، 444، 446، 447،
449، 451، 452، 453، 456، 457،
458، 459، 461، 466، 467، 468،
470، 471، 472، 475، 476، 480،

483، 485، 495، 496، 499، 501، 502.

غربة: (alienation) 19، 22، 35، 39، 41، 62، 68، 69، 70، 71، 74، 78، 89، 98، 120، 164، 169، 179، 196، 206، 218، 219، 221، 222، 227، 237، 242، 315، 333، 346، 351، 353، 375، 423، 455، 456، 464، 484، 492، 498.

غموض: (obscurity) 41، 42، 55، 64، 76، 107، 113، 121، 140، 160، 161، 164، 170، 199، 202، 253، 290، 295، 302، 330، 337، 364، 386، 388، 389، 391، 393، 414، 415، 422، 438، 499، 501.

غنائيّة: (lyricism) 88، 92، 97، 99، 101، 104، 402، 403، 408، 414.

غياب: (absence) 2، 3، 6، 7، 8، 17، 20، 21، 23، 24، 61، 65، 113، 114، 122، 124، 126، 127، 129، 142، 143، 146، 149، 151، 152، 156، 159، 161، 172، 201، 216، 219، 234، 247، 251، 252، 261، 302، 303، 307، 309، 332، 334، 338، 359، 368، 382، 392، 400، 403، 404، 405، 413، 416، 418، 428، 429، 430، 434، 455، 470، 473، 476، 478، 496، 500، 502.

فاعليّة: (efficiency) 2، 3، 138، 141، 142، 143، 145، 152، 154، 177، 184، 191، 207، 209، 244، 246، 247، 289، 297، 299، 304، 305، 328، 340، 369، 392، 412، 489، 500.

فرادة: (uniqueness) 38، 41.

فعاليّة: (effectiveness) 39، 92، 101، 122، 190، 382، 395.

فكر: (thought) 2، 5، 6، 10، 11، 13، 25، 26، 27، 29، 30، 31، 32، 34، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 43، 44، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 65، 66، 70، 72، 73، 74، 78، 79، 82، 83، 86، 91، 93، 97، 101، 102، 103، 106، 110، 112، 117، 131، 138، 143، 147، 150، 153، 154، 164، 173، 192، 193، 195، 196، 197، 210، 234، 251، 256، 260، 261، 265، 296، 297، 298، 309، 324، 332، 343، 354، 355، 357، 359، 376، 377، 380، 382، 383، 385، 387، 392، 393، 399، 402، 406، 407، 412، 421، 425، 438، 441، 442، 443، 446، 447، 451، 456، 457، 458، 461، 462، 466، 468، 469، 473، 481، 489، 490، 492، 493، 495، 498، 500، 501، 503.

فنّ: (art) 2، 5، 6، 7، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 21، 23، 24، 26، 27، 30، 32، 36، 38، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 62، 78، 89، 90، 91، 105، 106، 110، 119، 129، 164، 166، 167، 169، 170، 192، 203، 232، 236، 255، 256، 273، 279، 286، 293، 294، 296، 298، 300، 301، 318، 322، 325، 328، 329، 330، 331، 332، 333، 352، 356، 361، 363، 375، 376، 379، 381، 382، 383، 385، 388، 394، 398، 412، 419، 433، 436، 451، 454، 455، 461، 466، 467، 471، 486، 487، 492، 493، 497، 498، 499، 503.

قافية: (rhyme) 7، 59، 60، 71، 88، 89، 104، 110، 111، 228، 230، 237، 241، 338، 373، 374، 394، 395، 396، 397، 410، 411، 412، 413، 414، 415، 416، 417، 418، 419، 420، 421، 422، 423، 425، 426، 427، 428، 429، 430، 431، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 441، 443، 444، 448، 476، 482، 483، 485، 487، 488، 496، 502، 542.

قراءة: (reading) 35، 36، 41، 42، 43، 47، 55، 56، 57، 59، 92، 104، 107، 111، 113، 114، 115، 116، 117، 140، 152، 159، 160، 162، 163، 173، 177، 179، 183، 184، 189، 193، 198، 207، 209، 210، 240، 253، 254، 255، 266، 281، 282، 287، 288، 299، 326، 329، 330، 380، 387، 404، 418، 438، 457، 481، 485، 493.

قصّة: (tale) 23، 30، 31، 45، 66، 81، 96، 106، 110، 111، 172، 181، 190، 203، 241، 267، 270، 276، 279، 286، 293، 326، 341، 367، 383، 386، 410، 426، 452، 453.

قصيدة دينيّة: (religious poem) 5، 17، 27، 498.

قيمة: (value) 8، 12، 13، 14، 18، 21، 23، 25، 26، 37، 43، 45، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 57، 58، 59، 60، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 72، 73، 74، 75، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 88، 89، 112، 114، 122، 136، 147، 151، 163، 168، 171، 172، 184، 185، 189، 200، 201، 205، 208، 209، 210، 220، 224، 231، 232، 233، 238، 246، 247، 248، 255، 256، 259، 261، 266، 289، 292، 305، 309، 311، 321، 328، 330، 334، 340، 343، 349، 350، 355، 358، 362، 368، 377، 387، 396، 402، 404، 418، 442، 453، 456، 458، 468، 477، 478، 482، 488، 491، 493، 494، 495، 498، 499.

كتابيّة: (written) 113.

كلاسيكيّة: (classicism) 144.

كليّة: (totalling) 7، 11، 15، 29، 32، 33، 35، 39، 42، 49، 61، 62، 88، 103، 105، 114، 119، 131، 133، 134، 142، 148، 153، 190، 197، 207، 285، 298، 299، 301، 300، 308، 310، 315، 324، 328، 334، 337، 338، 339، 340، 342، 353، 360، 375، 376، 380، 382، 383، 384، 385، 390، 393، 420، 431، 459، 489، 495، 501.

لازمة: (refrain; burden) 76، 204، 249، 254، 286، 339، 337، 338، 346، 382.

لاشعور: (unconscious) 465.

لاوعي: (subconscious) 357، 371، 388.

مؤثّر: (influential) 10، 14، 42، 44، 82، 86، 93، 102، 104، 112، 298، 306، 444، 482، 498، 503.

ماديّة: (materialism) 168، 169، 252، 309، 310، 311، 330، 331، 361، 385، 394، 422، 482، 488.

مثاليّة: (idealism) 44.

مدوّنة: (corpus) 3، 8، 62، 102، 106، 109، 184، 233، 380، 442، 451، 457، 461، 481، 486.

مذهب: (doctrine) 5، 13، 14، 22، 32، 33، 34، 35، 38، 80، 82، 84، 86، 92، 116، 204، 206، 211، 215، 231، 241، 253، 257، 290، 293، 300، 312، 337، 345، 349، 359، 386، 392، 393، 398، 411، 478، 480، 501.

مرتكز: (pillar) 3، 6، 29، 40، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 55، 58، 59، 60، 110، 112، 301، 351، 452، 498.

مسار: (path) 99، 118، 116، 129، 146، 148، 158، 162، 165، 255، 417، 448، 461، 481.

مسلّمة: (postulate) 324، 330.

مصاحب معجمي: (collocation) 192، 198، 203، 204، 231، 232، 238، 239، 240، 241، 243، 246، 249، 253، 294، 307، 319، 322، 328، 372، 374، 380، 390، 450، 453، 455، 472، 473، 494، 499، 495.

معادل موضوعي: (objective correlative) 56، 148، 314، 454، 464، 495.

معاصر: (contemporary) 3، 5، 6، 10، 11، 12، 13، 16، 17، 20، 21، 22، 25، 27، 29، 31، 41، 45، 46، 52، 53، 54، 56، 57، 58، 59، 62، 66، 69، 74، 79، 80، 86، 90، 91، 92، 103، 105، 106، 113، 114، 115، 117، 119، 121، 122، 130، 131، 138، 140، 143، 147، 151، 153، 154، 158، 159، 161، 162، 169، 170، 176، 182، 192، 193، 194، 195، 199، 221، 228، 255، 295، 303، 315، 329، 332، 362، 377، 383، 389، 394، 396، 397، 398، 399، 400، 401، 402، 404، 405، 411، 412، 413، 415، 417، 420، 422، 428، 430، 432، 433، 441، 445، 460، 463، 485، 488، 493، 496، 497، 498، 500، 502، 503.

معجم: (dictionary) 7، 24، 35، 36، 43، 45، 47، 51، 54، 61، 70، 95، 119، 125، 126، 172، 174، 176، 180، 189، 192، 198، 203، 204، 209، 210، 215، 216، 217، 224، 225، 226، 228، 229، 230، 232، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 246، 249، 253، 271، 272، 294، 305، 307، 319، 322، 324، 328، 338، 359، 372، 374، 390، 420، 426، 431، 432، 433، 438، 442، 450، 453، 455، 463، 472، 473، 484، 485، 486، 488، 489، 490، 494، 495، 497، 499، 502.

معرفيّة: (cognitive) 5، 25، 29، 33، 34، 40، 50، 53، 55، 56، 91، 92، 97، 109، 170، 173، 226، 254، 296، 297، 313، 321، 351، 394، 442، 474.

معيار: (norme) 232، 244، 299، 303.

مفارقة: (irony) 7، 56، 72، 82، 118، 119، 161، 162، 163، 164، 178، 184، 202، 209، 216، 232، 245، 248، 249، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 260، 290، 292، 293، 295، 319، 323، 325، 328، 329، 337، 338، 343، 345، 348، 350، 351، 354، 355، 356، 359، 370، 380، 381، 382، 383، 391، 416، 424، 427، 437، 455، 459، 468، 473، 476، 485، 490، 491، 494، 495، 496، 497، 499، 502، 503.

مقاربة: (approach) 8، 37، 102، 114، 115، 166، 183، 261، 397.

مقارنة: (comparative) 42، 53، 56، 72، 73، 100، 103، 104، 113، 122، 123، 130، 131، 152، 154، 194، 206، 207، 294، 322، 337، 350، 359، 362، 369، 387، 399، 401، 405، 409، 413، 415، 417، 421، 428، 432، 433، 443، 444، 445، 446، 451، 461، 466، 471، 475، 479، 483، 486، 489، 490، 491، 496، 497، 499، 501، 502.

مقوّم: (component) 8، 11، 19، 21، 79، 159، 209، 382، 388، 398، 412، 429، 461، 489.

مماثلة: (assimilation) 302، 304، 305، 306، 473، 491.

منظور: (perspective) 29، 49، 70، 83، 159، 184.

منطق: (logic) 11، 21، 35، 43، 44، 48، 52، 56، 84، 87، 96، 97، 100، 109، 114، 169، 196، 200، 241، 245، 255، 266، 337، 338، 355، 379، 383، 386، 387، 388، 389، 390، 391، 405، 412، 435، 439، 445، 454، 457، 458.

منهج: (method) 3، 7، 11، 13، 31، 60، 61، 63، 74، 79، 87، 94، 109، 112، 114، 115، 117، 240، 254، 307، 434، 441، 469، 490، 498.

موروث: (heritage) 24، 25، 26، 45، 260، 261، 273، 279، 280، 288، 290، 292، 293، 295، 415، 499، 500.

موسيقى: (music) 3، 7، 52، 59، 103، 104، 111، 130، 141، 189، 217، 228، 297، 333، 394، 396، 398، 401، 402، 403، 404، 410، 411، 412، 413، 414، 428، 431، 438، 440، 441، 443، 450، 451، 458، 460، 463، 466، 467، 468، 469، 478، 482، 484، 485، 486، 488، 489، 491، 495، 497، 501.

موضوعاتيّة: (thematic) 3، 6، 7، 8، 16، 29، 31، 32، 50، 51، 52، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 71، 75، 79، 80، 81، 82، 85، 86، 88، 89، 93، 94، 96، 97، 100، 101، 104، 105، 112، 152، 161، 167، 168، 207، 224، 266، 291، 299، 352، 366، 402، 403، 410، 413، 418، 421، 424، 440، 442، 453، 459، 461، 464، 475، 477، 492، 493، 495، 496، 498، 499، 501، 503.

موضوعيّة: (objectivity) 11، 15، 29، 56، 61، 91، 92، 93، 94، 96، 97، 98، 99، 102، 105، 106، 107، 109، 112، 257، 328، 418، 498.

موقف: (position) 13، 25، 51، 113، 114، 159، 195، 203، 204، 220، 259، 261، 271، 273، 290، 299، 302، 336، 339، 345، 348، 365، 368، 403، 406، 409، 412، 482، 486.

مونولوج: (monologue) 96، 132، 410.

ميلودراما: (melodrama) 454، 493.

نتاج شعري: (Poetic output) 6، 16، 22، 31، 32، 35، 36، 41، 53، 112، 115، 116، 147.

النّحن: (The we) 21، 451، 452، 482.

نزعة: (tendency) 19، 29، 37، 47، 51، 60، 61، 74، 84، 112، 113، 155، 191، 192، 208، 217، 223، 234، 238، 249، 250، 295، 347، 399، 400، 401، 418، 498، 500.

نزوع: (propensity) 16، 47، 103، 117، 150، 182، 183، 185، 414، 442.

نسق: (layout) 37، 55، 60، 61، 62، 63، 64، 66، 67، 68، 69، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 79، 80، 81، 82، 85، 86، 88، 90، 94، 95، 97، 98، 99، 100، 101، 103، 107، 112، 131، 132، 136، 148، 203، 205، 296، 299، 300، 302، 307، 310، 315، 330، 338، 352، 374، 375، 382، 383، 391، 405، 413، 414، 415، 417، 440، 444، 450، 460، 469، 483، 485، 486، 496، 498، 501.

نظام: (system) 7، 61، 81، 115، 120، 136، 152، 185، 192، 202، 207، 240، 279، 297، 325، 394، 396، 398، 400، 411، 412، 417، 419، 420، 439، 466.

نظرة: (view) 6، 24، 52، 64، 79، 126، 209، 219، 265، 398، 403، 411، 440.

نظريّة: (theory) 10، 11، 12، 15، 16، 37، 50، 55، 56، 58، 59، 118، 123، 124، 126، 148، 149، 210، 380، 394، 397، 411، 441، 475، 486، 520، 523، 524، 526، 527، 529، 530.

نظريّة الشّيوع: (Theory of frequency in language) 98، 103، 123، 124، 126، 135، 136، 137، 172، 398، 432، 436، 444.

نظم: (verse) 7، 10، 25، 55، 59، 64، 65، 85، 93، 98، 100، 102، 107، 108، 117، 154، 155، 188، 201، 223، 240، 258، 300، 395، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 406، 407، 417، 418، 419، 421، 425، 426، 431، 433، 436، 439، 466، 485.

نفعيّة: (utilitarianism) 136، 155.

النّقد: (The criticism) 5، 12، 13، 20، 25، 32، 33، 36، 38، 42، 43، 44، 50، 52، 56، 57، 60، 61، 64، 66، 67، 69، 71، 74، 77، 92، 95، 97، 98، 100، 101، 102، 106، 109، 110، 119، 152، 164، 255، 257، 296، 297، 298، 327، 341، 369، 374، 383، 388، 394، 398، 400، 439، 442، 465، 482، 486، 490، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 526، 527، 529، 530، 532، 533، 534، 535، 536.

نمط: (pattern) 10، 30، 53، 54، 59، 65، 90، 93، 94، 95، 96، 97، 99، 100، 104، 105، 110، 111، 128، 139، 144، 177، 190، 204، 205، 208، 216، 232، 238، 243،

249، 250، 252، 262، 267، 273،
294، 300، 304، 311، 313، 333،
334، 335، 336، 337، 341، 373،
377، 381، 386، 389، 391، 398،
399، 400، 404، 405، 407، 410،
413، 415، 416، 417، 418، 419،
422، 438، 442، 444، 446، 447،
448، 451، 456، 457، 461، 464،
466، 467، 470، 471، 474، 475،
483، 484، 485، 495، 496، 501.

نموذج: (prototype) 5، 7، 20،
22، 24، 46، 52، 60، 66، 101،
104، 106، 110، 164، 196، 264،
308، 317، 322، 323، 324، 325،
336، 340، 344، 348، 350، 351،
352، 356، 357، 359، 363، 368،
369، 370، 374، 385، 387، 388،
437، 440، 449، 459، 470، 475،
476.

نوتة: (notation) 254.

هويّة: (identity) 12، 19، 20، 21،
24، 25، 26، 27، 28، 39، 59، 73،
77، 78، 119، 165، 193، 200،
261، 271، 278، 296، 309، 359،
422، 445، 490، 492، 494، 498.

هيمنة: (domination) 48، 69،
76، 100، 103، 110، 132، 148،
160، 162، 305، 309، 383، 379،
457، 461، 466، 470، 481.

واقعيّة: (realism) 26، 27، 40، 43،
52، 54، 57، 58، 60، 63، 64، 66،
97، 107، 112، 120، 160، 161،
162، 196، 203، 206، 210، 297،
307، 310، 311، 313، 318، 329،
330، 353، 355، 367، 371، 375،
378، 384، 385، 386، 390، 391،
392، 393، 407، 418، 422، 454،
482، 498، 500، 501.

وجدان: (conscience) 5، 10، 44،
47، 56، 57، 60، 61، 63، 64، 66،
67، 69، 71، 72، 74، 90، 93، 94،
96، 97، 108، 126، 136، 138،
195، 208، 216، 274، 298، 315،
322، 367، 407، 427، 436، 437،
447، 452، 462، 470، 488، 499.

وجوديّة: (existentialism) 96،
107، 323، 373، 454، 495.

وزن: (metre) 7، 18، 37، 59، 60،
141، 230، 394، 396، 397، 398،
400، 401، 409، 410، 411، 412،
418، 421، 441، 443، 444، 453،
465، 476، 482، 485.

الوصف: (The description)
32، 57، 63، 64، 94، 96، 101،
134، 140، 142، 152، 159، 160،
161، 163، 164، 167، 178، 191،
198، 199، 203، 204، 205، 206،
207، 208، 216، 233، 235، 236،
239، 240، 243، 250، 256، 257،
270، 271، 272، 290، 293، 294،
295، 298، 300، 341، 342، 347،
352، 361، 362، 363، 366، 376،
379، 386، 388، 401، 418، 437،
455، 463، 464، 490، 493، 497،
499.

وضعيّة: (positivism) 51، 63.

الوضوح: (The clarity) 23، 27،
37، 38، 53، 54، 56، 57، 89،
118، 121، 128، 130، 132، 134،
153، 166، 206، 228، 302، 326،
330، 367، 373، 386، 393، 492،
498، 501.

وظيفة: (function) 8، 48، 53، 55،
57، 58، 76، 79، 82، 110، 114،
126، 128، 137، 138، 141، 149،
150، 154، 158، 159، 160، 161،
162، 163، 164، 168، 176، 177،
196، 199، 202، 207، 229، 232،
244، 245، 248، 255، 278، 289،
291، 296، 297، 300، 303، 313،
337، 338، 339، 362، 370، 374،
375، 390، 394، 411، 412، 413،
416، 421، 441، 449، 491، 492.

وعي: (consciousness) 15، 17،
20، 22، 26، 39، 41، 45، 46، 49،
57، 58، 66، 72، 74، 79، 97،
172، 209، 224، 228، 234، 247،
253، 260، 261، 292، 293، 294،
297، 298، 299، 302، 308، 311،
329، 331، 346، 353، 356، 357،
360، 371، 388، 389، 392، 394،
395، 396، 403، 442، 444، 447،
458، 478، 494، 499، 503.

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.
- ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، دار القلم العربي، حلب-سوريا، ط1: 1997م.
- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللّغويّة**، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة-مصر، ط5: 1975.
- إبراهيم أنيس، **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة-مصر، ط2: 1952.
- إبراهيم ناجي، **الأعمال الكاملة**، دار الشّروق، القاهرة-مصر، ط3: 1996.
- إحسان عبّاس، **فنّ الشّعر**، دار الثّقافة، بيروت-لبنان، ط3: (د.ت.ط).
- أحمد الشّايب، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة-مصر، ط10: 1994م.
- أحمد العلاونة، **ذيل الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء مِن العرب والمستعربين والمستشرقين)**، دار المنارة، جدّة-السعوديّة، ط1: 1998.
- أحمد بسّام ساعي، **الواقعيّة الإسلاميّة في الأدب والنّقد**، دار المنارة للنّشر، جدّة-السّعوديّة، ط1: 1985.
- أحمد بن الحسين المتنبّي، **الدّيوان**، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط: 1983.
- أحمد بن عبد الله أبو العلاء المعرّي، **رسالة الصّاهل والشّاحج**، تح: عائشة عبد الرّحمن، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2: 1984.
- أحمد بن عبد الله بن زيدون، **الدّيوان**، شر: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط2: 1994م.
- أحمد بن فارس، **الصّاحبي في فقه اللّغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط1: 1993.
- أحمد حمو العياضي، **الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري الحديث**، رسالة ماجستير، إشراف: مصطفى عبد الشّافي الشوري ومحمّد يونس عبد العال، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 1412هـ-1992م.
- أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث**، دار غريب للطباعة والنشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).
- أحمد سحنون، **الدّيوان**، منشورات الحبر، الجزائر، ط2: 2007.
- أحمد شوقي، **الشّوقيّات**، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).
- أحمد قبها مهدي عناد، **التّحليل الصّوتي للنصّ (بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجًا)**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد جواد النّوري، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس-فلسطين، 2011.
- أحمد مختار عمر، **اللّغة واللّون**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط2: 1997م.
- أحمد مختار عمر، **علم الدّلالة**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط5: 1998.
- أحمد مطلوب، **معجم النقد العربي القديم**، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، وزارة الثّقافة والإعلام العراقيّة، بغداد-العراق، ط1: 1989.
- أحمد يوسف، **القراءة النّسقيّة (سلطة البنية ووهم المحايثة)**، ج1، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2003.

- أحمد يوسف، **يتم النصّ والجينيالوجيّة الضّائعة (تأمّلات في الشّعر الجزائري المختلف)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2002.
- إسماعيل بن القاسم أبو العتاهيّة، **الدّيوان**، دار بيروت للطّباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط: 1986، ص337.
- أسيمة درويش، **تحرير المعنى (دراسة نقديّة في ديوان أدونيس "الكتاب1")**، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1: 1997.
- إليزابث درو، **الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه**، تر: محمّد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت-لبنان، ط: 1961.
- إميل بديع يعقوب، **موسوعة علوم اللّغة العربيّة**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2006.
- إيليا حاوي، **فنّ الوصف وتطوّره في الشعر العربي**، ج2، منشورات دار الشّرق الجديد، بيروت-لبنان، ط1: 1960.
- إيليا حاوي، **نماذج في النّقد الأدبي وتحليل النّصوص**، دار الكتاب اللّبناني، بيروت-لبنان، ط3: 1969.
- بسّام بركة، **علم الأصوات العام (أصوات اللّغة العربيّة)**، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ت.ط).
- بسّام موسى قطّوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمّان-الأردن، ط1: 2001.
- بشرى موسى صالح، **الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1: 1994.
- بهاء الدين السبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، صيدا-بيروت، ط1: 2003م.
- بهجت الحديثي، **القصيدة الإسلاميّة وشعراؤها المعاصرون في العراق**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندريّة، ط: 2011.
- بول ريكور، **نظريّة التّأويل (الخطاب وفائض المعنى)**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط2: 2006.
- تامر سلّوم، **نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربي**، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة-سورية، ط1: 1983.
- تزفيتان تودوروف، **الشّعريّة**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء-المغرب، ط2: 1990.
- تّمام حسّان، **الأصول دراسة إبستيمولوجيّة للفكر اللّغوي عند العرب (النّحو، فقه اللّغة، البلاغة)**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط: 2000.
- تّمام حسّان، **اللّغة العربيّة معناها ومبناها**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط2: 1979.
- توتاي سيف الله هشام، **شعريّة الانزياح في بنية القصيدة العربيّة**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 2017.
- جابر عصفور، **الصّورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثّقافي العربي، بيروت-لبنان، ط3: 1992م.
- جار الله الزمخشري، **القسطاس في علم العروض**، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط2: 1989م.
- جان كوهن، **بنية اللّغة الشّعريّة**، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء-المغرب، ط1: 1986.
- جان ماري جويو، **مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة**، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، (د.ت.ط).

- جبّور عبد النّور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2: 1984.
- جرول بن أوس الحطيئة، **الدّيوان**، تح: نعمان محمّد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1: 1987.
- جرير، **الدّيوان**، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط: 1986.
- جرير، شر وتق: عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت-لبنان، ط1: 1997م.
- جلال الدّين السّيوطي، **المزهر في علوم اللّغة وأنواعها**، ج1، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت-لبنان، ط: 1986.
- جلال الدّين السّيوطي، **شرح عقود الجُمان في علم المعاني والبيان**، دار الفكر، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- جمال عبد الملك، **مسائل في الإبداع والتّصوّر**، دار التّأليف والتّرجمة والنّشر، الخرطوم-السّودان، ط1: 1972م.
- جميل حمداوي، **السّيميوطيقا والعنونة**، مجلّة عالم الفكر، ع3، 1997.
- جميل حمداوي، **نظريّات النّقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة**، كتاب إلكتروني، شبكة الألوكة.
- جندح بن حجر امرئ القيس، **الدّيوان**، تح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط5: 2004.
- جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، سلسلة كتابات نقديّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة-مصر، ط: 1990.
- جيفري تشوسر، **حكايات كانتربري**، تر وتق وتع: مجدى وهبة وعبد الحميد يونس، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، ط: 1983.
- حاتم الطّائي، **الدّيوان**، تق: حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1: 1994.
- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمّد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط3، (د.ت.ط).
- حبيب بن أوس أبو تمّام، **الدّيوان بشرح الخطيب التّبريزي**، تح: محمّد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط5: (د.ت.ط).
- حسام الخطيب، **الأدب والفكر وما بينهما (حول الخلفيّة الفكريّة للأدب العربي المعاصر)**، عالم الفكر، ع4، أبريل 1996.
- الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، ج1، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط5: 1981.
- حسن ناظم، **مفاهيم الشعريّة دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثّقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1: 1994.
- حسني عبد الجليل يوسف، **موسيقى الشّعر العربي دراسة فنيّة عروضيّة**، ج1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط: 1989.
- حسين أبو القاسم الرّاغب الأصفهاني، **المفردات في غريب القرآن**، تح: مركز الدّراسات والبحوث بمكتبة نزار مصطفى الباز، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكّة المكرّمة-السعوديّة، (د.ت.ط).

- حسين أبو النّجا، **الإطار العروضي للقصيدة الجزائريّة المعاصرة**، إشراف: مصطفى حركات، رسالة ماجستير، معهد اللّغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1986-1987م.
- حسين جمعة، **الانتماء وظاهرة القيم في القصيدة الجاهليّة**، مجلّة آفاق الثّقافة والتّراث، مركز جمعة الماجد للثّقافة والتّراث، دبي-الإمارات العربيّة المتّحدة، السّنة الثّالثة، ع11، ديسمبر 1995.
- حسين جمعة، **جماليّة الخبر والإنشاء (دراسة بلاغيّة جماليّة نقديّة)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 2005.
- حفناوي قصير، **الأستاذ الأمين العمودي حياته ونشاطاته المختلفة**، سلسلة أعلام سوف1، ط: 2008.
- حلمي محمّد القاعود، **الأدب الإسلامي الفكرة.. والتّطبيق**، دار النشر الدولي، الرياض-المملكة العربيّة السعوديّة، ط1: 2007م.
- حمدي النّورج، **السّخريّة واللّقطة السّحريّة (دراسة نقديّة لأعمال الكاتب عمر طاهر)**، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة-مصر، ط: 2015.
- خالدة سعيد، **حركيّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط3: 1986.
- خثير عيسى، **الخواص الوظيفية للصوائت... كثرة الدوران، 10-07-2011، شبكة الألوكة، تاريخ الزيارة: 18-10-2020**: https://www.alukah.net/literature_language/0/33188/
- خليل أحمد السّهارنفوري، **بذل المجهود في حلّ سنن أبي داود**، ج9، تح: تقيّ الدّين النّدوي، مركز الشّيخ أبي الحسن النّدوي للبحوث والدّراسات الإسلاميّة، الهند، ط1: 2006.
- خليل الموسى، **وحدة القصيدة في "عيار الشّعر"**، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ع18، يناير 1985.
- خليل الموسى، **وحدة القصيدة في نقد القرطاجَني**، مجلّة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ع30، يناير1988.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **شعر الخليل بن أحمد الفراهيدي**، مطبعة المعارف، بغداد-العراق، ط: 1973.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين مُرتّبًا على حروف المعجم**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2003م.
- خليل محمّد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، دار الطّليعة، بيروت-لبنان، ط2: 1980.
- خير الدّين الزّركلي، **الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرّجال والنّساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)**، ج1، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط15: 2002.
- دوجلاس روبنسون، **التّرجمة والإمبراطوريّة (نظريّات التّرجمة ما بعد الكولونياليّة)**، تر: ثائر الدّيب، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2005.
- ديك الجن الحمصي، **الدّيوان**، تح: مظهر الحجّي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 2004.
- رامان سلدن، **النّظريّة الأدبيّة المعاصرة**، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ط: 1998.

- رجاء عيد، **الشّعر والكلمات**، مجلّة علامات في النّقد الأدبي، مج3، ج9، سبتمبر 1993.
- رجاء عيد، **القصيدة الجديدة بين التّجديد والتّجدّد**، مجلّة فصول، ع2، أبريل 1996.
- رجاء عيد، **فلسفة البلاغة بين التّقنيّة والتّطوّر**، منشأة المعارف، الإسكندريّة-مصر، ط2: (د.ت.ط).
- رجاء عيد، **لغة الشّعر قراءة في الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندريّة-مصر، (د.ت.ط).
- روبرت لانغبوم، **شعر التّجربة (المونولوج الدّرامي في التّراث الأدبي المعاصر)**، تر: علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، ط: 1983.
- رومان جاكبسون، **قضايا الشعريّة**، تر: محمّد الوليّ ومبارك حنون، دار توبقال، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1988.
- ريمون طحان ودنيز بيطار طحان، **فنون التّقعيد وعلوم الألسنيّة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط: 1984.
- رينيه ويليك وأوستن وارن، **نظريّة الأدب**، تر: عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربيّة السّعوديّة، ط3: 1992.
- رينيه ويليك، **مفاهيم نقديّة**، تر: محمّد عصفور، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع110، 1987.
- زياد بن معاوية النّابغة الذّبياني، **الدّيوان**، شر وتق: عبّاس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط3: 1996.
- زينب قوني، **الشعر الدّيني الجزائري القديم في القرون السابع، الثامن والتاسع الهجرية –موضوعاته وخصائصه–**، أطروحة دكتوراه (مخطوطة)، إشراف: العيد جلولي، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، 2014-2015م.
- ساسين عسّاف، **الصّورة الشعريّة ونماذجها في إبداع أبي نوّاس**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتّوزيع، لبنان، ط1: 1982م.
- سعاد الحكيم، **المعجم الصّوفي (الحكمة في حدود الكلمة)**، دار ندرة للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1: 1981.
- سعاد بن ناصر، **صورة الرفض في شعر مفدي زكريّاء بعد الاستقلال من خلال ديوان (أمجادنا تتكلّم) –دراسة فنيّة موضوعيّة–**، ورقة بحثيّة مقدّمة ضمن الملتقى الوطني "مفدي زكريّاء والاستقلال"، 6 و7 نوفمبر 2018، غرداية-الجزائر.
- سعيد بن مسعدة الأخفش، **كتاب القوافي**، تح: أحمد راتب النفّاخ، دار القلم، بيروت-لبنان، ط1: 1974.
- السّعيد لراوي، **أثر الحزن في البنية الموسيقيّة الشّعريّة عند "بدر شاكر السيّاب"**، مجلّة البحوث والدّراسات، جامعة الوادي، ع5، جويلية 2007.
- سلمى الخضراء الجيوسي، **بحر الرّجز في شعرنا المعاصر**، مجلة الآداب، ع4، 1959.
- سناء محمّد سليمان، **سيكولوجية الحبّ والانتماء**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط1: 2013.
- سيّد قطب، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، دار الشروق، القاهرة، ط8: 2003م.
- سيّد قطب، **في التاريخ .. فكرة ومنهاج**، دار الشروق، القاهرة، ط8: 2001م.
- سيسل دي لويس، **الصّورة الشعريّة**، تر: أحمد الجنابي وآخرين، دار الرّشيد للنشر، بغداد-العراق، ط: 1982م.
- سيوسيو صالح وبوسنان محمّد، **فهرس مخطوطات خزانة مؤلّفات الشّيخ العلاّمة امحمّد بن يوسف اطفيش اليسجني**، الشّهير بـــ"القطب"(1243-1332هـــ/1827-1914م)، مكتبة القطب، يسجن-غرداية، الجزائر، جويلية 2013م.

- شاكر عبد الحميد، **الحلم والكيمياء والكتابة، قراءة في ديوان أنت واحدها**، مجلّة فصول، أكتوبر 1986-مارس1987، مج8، ع2.
- شرف الدّين بن الفارض، **الدّيوان**، شر وتق: مهدي محمّد ناصر الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- الشّريف طرطاق، **جماليّة البنى الأسلوبيّة في شعر التّفعيلة لـــ"مصطفى محمّد الغماري"**، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، إشراف: بشير تاوريريت، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر، باتنة-الجزائر، 2014-2015م.
- شعيب حليفي، **هويّة العلامات (في العتبات وبناء التّأويل)**، دار الثّقافة، الدار البيضاء-المغرب، ط1: 2005.
- شكري محمّد عيّاد، **موسيقى الشّعر العربي (مشروع دراسة علميّة)**، دار المعرفة، القاهرة-مصر، ط2: 1978.
- شلتاغ عبّود شرّاد، **حركة الشعر الحرّ في الجزائر**، المؤسّسة الوطنيّة للكتّاب، الجزائر، ط: 1985.
- شلتاغ عبّود شرّاد، **الملامح العامّة لنظريّة الأدب الإسلامي**، دار المعرفة، مطبعة الصباح، دمشق-سوريا، ط1: 1992م.
- شوقي ضيف، **العصر العبّاسي الأوّل**، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط8، (د.ت.ط).
- شوقي ضيف، **في النّقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط9: 2004.
- صالح بن عبد القدّوس البصري، **الدّيوان**، تح: عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد-العراق، ط: 1967.
- صالح خرفي، **الشعر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 1984.
- صالح خليل أبو أصبع، **الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة (بين عامي 1948-1975م) دراسة نقديّة**، دار البركة للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط: 2009.
- صالح سويعد، **الأعمال غير الكاملة**، منشورات الأوراس، الجزائر، ط: 2007.
- صلاح فضل، **شفرات النصّ (دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد)**، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، ط2: 1995م.
- طارق ثابت، **النّسق الشّعري وبنياته (منطلقات التّأسيس المعرفي والتّوظيف المنهجي)**، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان-الأردن، ط1، 2018.
- طراد الكبيسي، **التّراث العربي كمصدر في نظريّة المعرفة والإبداع في الشّعر العربي الحديث**، سلسلة الموسوعة الصّغيرة، منشورات وزارة الثّقافة والفنون، بغداد-العراق، ع12، 1978.
- طرفة بن العبد، **الدّيوان (شرح الأعلم الشنتمري) وتليه طائفة من الشعر المنسوب لطرفة**، تح: دريّة الخطيب ولطفي الصقّال، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، ط2: 2000.
- طه أحمد إبراهيم، **تاريخ النّقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع الهجري**، منشورات البندقيّة، القاهرة-مصر، ط1: 2016.
- ظاهر محسن جاسم، **ظاهرة التزام الشّاعر في الأدب الإسلامي**، مجلّة ينابيع، ع25، 1429هـــ.
- عبّاس حسن، **النّحو الوافي**، دار المعارف، مصر، ط3: 1974.
- عبّاس محمود العقّاد، **مطالعات في الكتب والحياة**، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).

- عبد الإله الصّائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصّورة الفنيّة (الحداثة وتحليل النصّ)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1: 1999.
- عبد الإله الصّائغ، **الصّورة الفنيّة لعدّة الحرب في القصيدة العربيّة قبل الإسلام**، مجلّة المورد، وزارة الإعلام، الجمهوريّة العراقيّة، ع1، فبراير 1988.
- عبد الإله الصّائغ، **الصّورة الفنيّة معيارًا نقديًّا (منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير)**، دار الشّؤون الثقافيّة، بغداد-العراق، ط1: 1987م.
- عبد الباسط بدر، **المفهوم المتميّز للأدب الإسلامي**، مجلّة الأدب الإسلامي، مج7، ع25، 1421هـ.
- عبد الحافظ عبد المنصف خليف، **الاتّجاه الإسلامي في شعر إسماعيل بخيت**، مجلّة كليّة التربية، جامعة عين شمس، مصر، مج17، ع2، 2011.
- عبد الحقّ بلعابد، **شعريّة الإهداء في المنجز الأدبي السّعودي**، مجلّة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، ع27، ديسمبر 2016.
- عبد الحميد الرّاضي، **شرح تحفة الخليل في العروض والقافية**، مطبعة العاني، بغداد-العراق، ط: 1968.
- عبد الحميد بن باديس، **مجلة الشهاب**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1: 2001م، مج6، فيفري 1930.
- عبد الحميد هيمة، **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، دار هومة، الجزائر، ط: 2005.
- عبد الرّحمن الرّافعي، **جمال الدّين الأفغاني (باعث نهضة الشّرق 1838-1897)**، دار الكاتب العربي، لبنان، (د.ت.ط).
- عبد الرّحمن بدوي، **في الشّعر الأوروبي المعاصر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة-مصر، ط: 1965م.
- عبد الرّحمن بن ناصر السعدي، **تيسير الكريم الرّحمن في تفسير كلام المنّان**، دار الحديث، القاهرة-مصر، ط: 2005م.
- عبد الرّضا علي، **موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ**، دار الشّروق للنشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 1997.
- عبد الصّبور شاهين، **أثر القراءات في الأصوات والنّحو العربي "أبو عمرو بن العلاء"**، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1: 1987م.
- عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، دار النّهضة العربيّة، بيروت-لبنان، ط: 1985م.
- عبد العزيز موافي، **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعيّة**، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة-مصر، ط1: 2004.
- عبد العظيم بن أبي الإصبع المصري، **بديع القرآن**، تح: حفني محمّد شرف، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، مصر، (د.ت.ط).
- عبد العظيم بن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن**، تح: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التّراث الإسلامي، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، ط: 1963.
- عبد الغاني خشة، **إيضاءات في النص الشعري الجزائري**، دار الألمعية، قسنطينة-الجزائر، ط1: 2013.
- عبد الفتّاح إبراهيم، **مدخل في الصّوتيّات**، دار الجنوب، تونس، (د.ت.ط).
- عبد الفتّاح الحجمري، **عتبات الكتابة: البنية والدّلالة**، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء-المملكة المغربيّة، ط1: 1996.

- عبد القادر الرّباعي، **الصّورة الفنيّة في شعر أبي تمّام**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، بيروت-لبنان، ط: 1999.
- عبد القادر الرّباعي، **الصّورة في النّقد الأوروبي (محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم)**، مجلّة المعرفة، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، سوريا، سنة17، ع204، فبراير 1979.
- عبد القادر القط، **الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر**، مكتبة الشّباب، القاهرة-مصر، ط: 1988.
- عبد القادر رابحي، **المقولة والعرّاف دراسات في الشعر الجزائري المعاصر**، دار القدس العربي، وهران-الجزائر، ط: 2016.
- عبد القادر رحيم، **العنوان في النصّ الإبداعي (أهميّته وأنواعه)**، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة-الجزائر، ع2-3، جانفي-جوان 2008.
- عبد القادر رحيم، **علم العنونة**، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1: 2010.
- عبد القادر عبد الجليل، **هندسة المقاطع الصّوتيّة وموسيقى الشّعر العربي رؤية لسانيّة حديثة**، دار صفاء للنّشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 1998.
- عبد القادر فيدوح، **إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر**، صفحات للدراسات والنشر، ط1: 2009.
- عبد القادر فيدوح، **الاتّجاه النفسي في نقد الشّعر العربي (دراسة)**، دار صفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، (د.ت.ط).
- عبد القادر فيدوح، **أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين**، منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط1: 2016.
- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة-مصر، دار المدني، جدّة-السعوديّة، ط1: 1991م.
- عبد القاهر الجرجاني، **المفتاح في الصّرف**، تح: علي توفيق الحمد، مؤسّسة الرّسالة، بيروت-لبنان، ط1: 1987م.
- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).
- عبد القدوس أبو صالح، **شبهة المصطلح**، مجلّة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، المجلد2، ع8، ربيع الثاني، 1416هـ.
- عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعي نظريّة وتطبيق**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- عبد الله الخطيب، **صالح بن عبد القدّوس**، دار منشورات البصري، بغداد-العراق، ط: 1967م.
- عبد الله الرّكيبي، **الشعر الدّيني الجزائري الحديث (الشعر الدّيني الصّوفي)**، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ت.ط).
- عبد الله الرّكيبي، **دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث**، الدار القوميّة للطّباعة والنشر، مصر، (د.ت.ط).
- عبد الله الطيّب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2: 1989م.
- عبد الله بن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفيّة ابن مالك**، تح: محي الدّين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصريّة، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- عبد الله عيسى لحيلح، **غفا الحرفان**، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط: 1986.
- عبد الله لطرش، **الاتّجاه الإصلاحي في الشعر الجزائري الحديث**، مجلّة اللّغة العربيّة، الجزائر، مج17، ع34، 2015.

- عبد الله مرتاض، **معجم الشّعراء الجزائريّين في القرن العشرين**، دار هومة، الجزائر، ط: 2007.
- عبد المجيد نوسي، **التحليل السيميائي للخطاب الرّوائي (البنيات الخطابيّة، التّركيب، الدّلالة)**، المدارس للنشر، المغرب، ط2: 2002.
- عبد الملك بومنجل، **(شعر الحبّ والرّفض بين "مفدي زكريّا" و"مصطفى الغماري" –دراسة موازنة–)**، رسالة ماجستير، إشراف: صلاح يوسف عبد القادر، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة تيزي وزّو، 1996/1995.
- عبد الملك بومنجل، **الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري**، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1: 2015.
- عبد الملك بومنجل، **مماطلة المعنى في شعر المتنبّي (أنماطها ومداها)**، عالم الكتب الحديث، أربد–الأردن، ط:2010.
- عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998.
- عبد المنعم الحفني، **الموسوعة الصّوفيّة**، مكتبة مدبولي، القاهرة–مصر، ط5: 2006.
- عبده عبد العزيز قلقيلة، **التّجربة الشعريّة عند ابن المقرب مضمونها وبناؤها الفنّي**، النّادي الأدبي، الرّياض–السّعوديّة، ط1: 1986.
- عثمان بن جنّي، **الخصائص**، ج3، تح: محمّد علي النجّار، المكتبة العلميّة، دار الكتب المصريّة، القاهرة–مصر، (د.ت.ط).
- عثمان رحمن حميد، **الصّوائت القصيرة العربيّة (المخارج والخصائص والصّفات)**، مجلّة ديالى، جامعة ديالى، كليّة التّربية للعلوم الإنسانيّة، ع71، 2016.
- عدنان حسين قاسم، **التّصوير الشّعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة**، الدّار العربيّة للنشر والتّوزيع، مصر، (د.ت.ط).
- عدنان علي رضا النّحوي، **الأدب الإسلامي إنسانيّته وعالميّته**، دار النحوي، الرياض–المملكة العربية السعودية، ط2: 1987م.
- عدنان علي رضا النّحوي، **قراءة في قصيدة مهرجان القصيد أو الأدب الإسلامي**، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض–المملكة العربية السعوديّة، ط1: 2006.
- عزّ الدّين إسماعيل، **الأسس الجماليّة في النّقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)**، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، ط: 1992.
- عزّ الدّين إسماعيل، **التّفسير النفسي للأدب**، مكتبة غريب، القاهرة–مصر، (د.ت.ط).
- عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)**، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، ط3، (د.ت.ط).
- عزّ الدّين إسماعيل، **الشّعر في إطار العصر الثّوري**، دار الحداثة، بيروت–لبنان، ط2: 1985، ص86.
- عز الدّين المناصرة، **توقيعات عزّ الدّين المناصرة ومضات شعريّة مختارة (1962–2020)، (كتاب مخطوط)**، عمّان–الأردن، ط3: 2020.

- عزّ الدّين بن الأثير، **الكامل في التّاريخ**، تح: أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 1987.
- عزّ الدّين بن الأثير، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، تق وتع: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).
- عطا الله رجا محمد الحجايا، **شعر الاتّجاه الإسلامي في الأردن -دراسة موضوعية فنية- (1967-1994م)**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد أحمد المحالي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 1418هـ-1997م.
- علوي الهاشمي، **ما قالته النخلة للبحر (دراسة فنيّة في شعر البحرين المعاصر 1925-1975)**، دار الحريّة للطباعة والنشر، بغداد-العراق، ط: 1981.
- علوي الهاشمي، **مستويات البناء الفنّي (القسم الثّاني): قراءة نقديّة في قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) للشّاعر "علي الشّرقاوي"**، مجلّة كلمات، ع2، مارس 1984.
- علي أحمد سعيد أدونيس، **الثّابت والمتحوّل (بحث في الإبداع والإتّباع عند العرب)**، دار السّاقي، بيروت-لبنان، ط7: 1994م.
- علي أحمد سعيد أدونيس، **زمن الشّعر**، دار العودة، بيروت-لبنان، ط1: 1972.
- علي الجندي، **الشّعراء وإنشاد الشّعر**، دار المعارف، مصر، (د.ت.ط).
- علي بن أبي طالب، **الدّيوان**، جم وتر: عبد العزيز الكرم، (دط)، ط1: 1988.
- عليّ بن الجهم، **الدّيوان**، جم وتح: خليل مردم بك، وزارة المعارف، المملكة العربيّة السّعوديّة، (د.ت.ط).
- علي بن الحسين المسعودي، **مروج الذّهب ومعادن الجوهر**، تح: كمال حسن مرعي، المكتبة العصريّة، بيروت-لبنان، ط1: 2005م.
- علي بن مؤمن بن عصفور الإشبيلي، **ضرائر الشّعر**، تح: السيّد إبراهيم محمّد، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط1: 1980.
- علي خضري وآخرون، **الظّواهر الأسلوبيّة وتأثيرها الإيحائي على قصيدة (أنشودة التّحرير) لعبد الرّحيم محمود**، مجلّة الجمعيّة الإيرانيّة للّغة العربيّة وآدابها (فصليّة علميّة محكّمة)، ع45، شتاء 1396هـ-2018م.
- أبو علي الطّيبي، **مشاركة بعنوان (ألفيّة بن مالك... في الميزان!!)**، منتدى (ملتقى أهل الحديث)، منتدى اللّغة العربيّة وعلومها، 24-02-2007، 03:35 AM، تاريخ الزّيارة: 26-07-2020.
- علي عبّاس علوان، **تطوّر الشّعر العربي الحديث في العراق (اتّجاهات الرّؤيا وجمالات النّسيج)**، منشورات وزارة الإعلام، العراق، سلسلة الكتب الحديثة، ط: 1975.
- علي عزيز صالح، **شعريّة النصّ عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللّغة)**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2011.
- علي موسى وعلي، **الشّعر الإسلامي بين القيمة الجماليّة والوظيفة الرّساليّة من خلال الجهود النّقديّة لمحمّد صالح ناصر**، رسالة ماجستير، إشراف: عبد الحميد هيمة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة غرداية، غرداية-الجزائر، 2015/2014.
- عماد الدين خليل، **الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي**، دار الضّياء، عمّان-الأردن، ط1: 1421هـ-2000م.

- عماد الدين خليل، **مدخل إلى نظريّة الأدب الإسلامي**، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ط1: 2007م.
- عمر إدريس عبد المطّلب، **حازم القرطاجنّي حياته ومنهجه البلاغي**، دار الجنادريّة، عمّان-الأردن، ط: 2008.
- عمر بن قينة، **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا.. وأنواعا، وقضايا.. وأعلاما)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2: 2009.
- عمر بوقرورة، **الغربة والحنين في الشّعر الجزائري الحديث** (1945-1962)، منشورات جامعة باتنة، باتنة-الجزائر، (د.ت.ط).
- عمر بوقرورة، **دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغيّر الحضاري**، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، (د.ت.ط).
- عمران خضير حميد الكبيسي، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، إشراف: سهير القلماوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1: 1982.
- عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتّبيين**، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط7: 1998.
- عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تح: عبد السّلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2: 1965م.
- عمرو بن عثمان سيبويه، **الكتاب**، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، دار الرّفاعي، الرّياض-المملكة العربيّة السّعوديّة، ط2: 1982م.
- عمرو بن كلثوم، **الدّيوان**، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1: 1991.
- عمرو بن مَعْدِي كَرِبَ الزُّبيدي، **الدّيوان**، مطبوعات مَجْمَعِ اللّغة العربيّة، دمشق-سوريا، ط2: 1985.
- عناية الله إبلاغ الأفغاني، **جلال الدّين الرّومي بين الصّوفيّة وعلماء الكلام**، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة-مصر، ط1: 1987.
- عنترة، **الدّيوان**، تح: محمّد سعيد مولوي، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، القاهرة-مصر، 1964.
- غاستون باشلار، **جماليّات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط2: 1984.
- غيورغي غاتشف، **الوعي والفنّ (دراسات في تاريخ الصّورة الفنيّة)**، تر: نوفل نيوف، مر: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع146، فبراير1990.
- فاتح علاّق، **في تحليل الخطاب الشّعري (دراسة)**، دار التّنوير، الجزائر، ط: 2018.
- فاروق أحمد سليم، **الانتماء في الشّعر الجاهلي**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 1998.
- فائز الشّرع، **الصّورة الشّعريّة الموسّعة**، مجلّة جذور، السّعوديّة، مج8، ع17، يونيو 2004م.
- فخريّة غريب قادر، **بنية التشكيل الصوتي للآيات الواصفة لعباد الرحمن**، مجلّة كليّة العلوم الإسلاميّة، جامعة بغداد، العراق، ع33، آذار 2013.
- فراي نورثرُب، **تشريح النّقد محاولات أربع**، تر: محمّد عصفور، منشورات الجامعة الأردنيّة، عمّان-الأردن، ط: 1991.

- فرحان اليحيى، **أزمة المُواطنة في شعر الجواهريّ (دراسة تحليليّة في ضوء المنهج التّكاملي)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 2001.
- فضل حسن عبّاس، **البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)**، دار الفرقان للنشر والتّوزيع، الأردن، ط11: 2007م.
- فوزي خضر، **عناصر الإبداع الفنّي في شعر "ابن زيدون"**، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، الكويت، ط: 2004.
- فيصل صالح القصيري، **بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 2006.
- أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط: 1966.
- قاسم محمود محمّد، **إيقاعيّة السرد في شعر محمود درويش**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد جار الله ياسين، كليّة الآداب، جامعة الموصل، العراق، 2013م.
- قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، مطبعة الجوائب، قسطنطينيّة-الدّولة العثمانيّة، ط: 1302 هـ.
- قيس بن الملوّح (مجنون ليلى)، **الدّيوان**، در وتع: يسرى عبد الغني، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 1999.
- كامل سلمان الجبوري، **معجم الشّعراء من العصر الجاهلي حتّى سنة 2002م**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2003م.
- كامل محمّد عويضة، **ابن رشيق القيرواني الشّاعر البليغ**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- كاميليا عبد الفتّاح، **القصيدة العربيّة المعاصرة (دراسة تحليليّة في البنية الفكريّة والفنيّة)**، دار المطبوعات الجامعيّة، الإسكندريّة-مصر، ط:2007.
- كاميليا عبد الفتّاح، **خصائص التّشكيل الفنّي في القصيدة العربيّة المعاصرة (دراسة تحليليّة في أساليب الأداء اللّغوي، وأنواع الصّورة الشعريّة، وأنماط الإيقاع)**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة-مصر، ط1: 2017.
- كريم حسن ناصح الخالدي، **نظريّة المعنى في الدّراسات النّحويّة**، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 2006.
- كمال أبو ديب، **في الشّعريّة**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت-لبنان، ط1: 1987.
- كمال بشر، **علم الأصوات**، دار غريب، القاهرة-مصر، ط: 2000.
- مالك بن الرّيب، **الدّيوان**، تح: نوري حمودي القيسي، مجلّة معهد المخطوطات العربيّة، الجيزة-مصر، مج15، ج1.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط2: 1984.
- مجمّع اللّغة العربيّة (شوقي ضيف وآخرون)، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشّروق الدّوليّة، ط4: 2004.
- مجموعة من الباحثين، **موسوعة المصطلح النّقدي**، مج2، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، ط1: (د.ت.ط).
- مجموعة من الكُتّاب (دانيال برجز وآخرون)، **مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي**، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشّنّوفي، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو 1997.

- محمّد أحمد العزب، **عن الوحدة العضويّة للقصيدة حوار حول مضمونها النّقدي**، مجلّة الهلال، مصر، ع11، نوفمبر 1979.
- محمّد التونجي، **المعجم المفصّل في تفسير غريب الحديث**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2003م.
- محمد الرّابع الحسني النّدوي، **الأدب الإسلامي وصلته بالحياة مع نماذج من صدر الإسلام**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت-لبنان، ط1: 1985م.
- محمّد السّعيد عبدلي، **البنية الموضوعاتيّة في عوالم نجمة لكاتب ياسين**، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد منور، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، 2003.
- محمد الطاهر يحياوي، **أحاديث في الأدب والنقد**، شركة الشهاب، الجزائر، (د.ت.ط).
- محمد الطمّار، **تاريخ الأدب الجزائري**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت.ط).
- محمّد العمري، **تحليل الخطاب الشّعري (البنية الصّوتيّة في الشّعر: الكثافة، الفضاء، التّفاعل)**، الدّار العالميّة للكتاب، الدّار البيضاء-المغرب، ط1: 1990.
- محمّد العيد آل خليفة، **الدّيوان**، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ط: 2010.
- محمّد النّويهي، **وظيفة الأدب بين الالتزام الفنّي والانفصام الجمالي**، جامعة الدّول العربيّة، معهد الدّراسات العربيّة العالية، القاهرة-مصر، ط:1967.
- محمّد الهادي الطّرابلسي، **تحاليل أسلوبيّة**، دار الجنوب للنشر، تونس، ط: 1992م.
- محمّد الهادي الطّرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس، ط: 1981.
- محمّد بكر إسماعيل، **قواعد النحو بأسلوب العصر**، دار المنار، القاهرة-مصر، ط1: 2000.
- محمّد بن إدريس الشّافعي، **الدّيوان**، تح: محمّد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليّات الأزهريّة، القاهرة-مصر، ط2: 1985م.
- محمّد بن رقطان، **ديوان الأضواء الخالدة**، مطبعة البعث، قسنطينة-الجزائر، ط: 1980.
- محمّد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، تح: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).
- محمّد بن مكرم بن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- محمّد بن موسى بابا عمّي وآخرون، **معجم أعلام الإباضيّة من القرن الأوّل الهجري إلى العصر الحاضر**، مر: محمّد صالح ناصر، نشر جمعيّة التّراث، القرارة-الجزائر، وطبع دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط2: 2000.
- محمّد بن يحي، **قوافي الشعر العربي من التّقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصّوتيّة**، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة-الجزائر، ع5، جوان 2009.
- محمّد بنيس، **حداثة السّؤال (بخصوص الحداثة العربيّة في الشّعر والثّقافة)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط2: 1988م.
- محمّد بنيس، **ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيويّة تكوينيّة**، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط2: (د.ت.ط).

- محمد حسن بريغش، **في الأدب الإسلامي المعاصر دراسة وتطبيق**، مكتبة المنار، الزرقاء-الأردن، ط2: 1985م.
- محمّد حسن عبد الله، **الصّورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).
- محمّد حماسة عبد اللّطيف، **اللّغة وبناء الشّعر**، دار غريب للطّباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1: 1992.
- محمّد حماسة عبد اللّطيف، **لغة الشّعر دراسة في الضّرورة الشّعريّة**، دار الشّروق، القاهرة-مصر، ط1: 1996.
- محمّد خير رمضان يوسف، **تتمّة الأعلام للزّركلي وفيات (1976-1995م)**، دار ابن حزم، بيروت-لبنان، ط2: 2002.
- محمّد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النّهضة العربيّة، بيروت-لبنان، ط: 1979م.
- محمّد سعيدي، **ملامح الرّفض في شعر مصطفى محمّد الغماري**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد عبّاس، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والعلوم الاجتماعيّة، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر.
- محمّد صابر عبيد، **التّجربة الشعريّة: التّشكيل والرّؤيا**، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 2016.
- محمّد صابر عبيد، **الذّات بوصفها محورًا للمعرفة**، جريدة الصّباح، الثلاثاء 08 أيلول 2020، تاريخ الزّيارة: 12-09-2020، 23:54. https://alsabaah.iq/30206/
- محمّد صابر عبيد، **العلامة الشّعريّة (قراءة في تقانات القصيدة الجديدة)**، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط: 2010م.
- محمّد صابر عبيد، **الفضاء الشّعري الأدونيسي (سيمياء الدّال وابتكار مفاتيح المعنى)**، دار الزّمان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق-سوريا، ط1: 2012.
- محمّد صابر عبيد، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة (حساسيّة الانبثاقة الشّعريّة الأولى جيل الروّاد والستّينات)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 2001.
- محمّد صابر عبيد، **تجلّي الخطاب النّقدي من النّظريّة إلى الممارسة**، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1: 2013.
- محمّد صابر عبيد، **تجليّات النصّ الشعري (اللّغة، الدّلالة، الصّورة)**، عالم الكتب الحديث، أربد-الأردن، ط1: 2014.
- محمّد صابر عبيد، **تمظهرات القصيدة الجديدة (مقاربات إجرائيّة في الرّؤيا والشّكل والأسلوب)**، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1: 2013.
- محمّد صابر عبيد، **شعريّة الحجب في خطاب الجسد (تموّجات الرؤية التّشكيليّة في شعر أمل الجبوري)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط1: 2007.
- محمّد صابر عبيد، **عضويّة الأداة الشعريّة (فنيّة الوسائل ودلاليّة الوظائف في القصيدة الجديدة)**، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1: 2012.
- محمد صالح الجابري، **الأدب الجزائري المعاصر**، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1: 2005.
- محمد صالح الجابري، **الأدب الجزائري المعاصر**، منشورات السهل، الجزائر، ط: 2009.
- محمّد صالح ناصر، **الأعمال الشعريّة الكاملة (في رحاب الله)**، دار الرّيام للنشر والتوزيع، المحمّديّة-الجزائر، ط1: 2010.

- محمّد صالح ناصر، **السّيرة الذّاتيّة للدّكتور محمّد بن صالح ناصر أديبًا .. شاعرًا .. ناقدًا** (1357-1440هـ/1938-2018م)، دار ناصر للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط: 1440هـ-2018م.
- محمّد صالح ناصر، **الشعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة** (1925-1975)، المتصدّر للترقية الثقافيّة والعلميّة والإعلاميّة، الجزائر، ط3، (د.ت.ط).
- محمّد صالح ناصر، **الشعر الجزائري من الرّومانسيّة إلى الثّوريّة** (1925-1962)، المتصدّر للتّرقية الثّقافيّة والعلميّة والإعلاميّة، الجزائر، ط: 2013.
- محمّد صالح ناصر، **بعد الغسق يأتي الفلق**، دار ناصر للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1: 2018.
- محمّد صالح ناصر، **خصائص الأدب الإسلامي**، مكتبة الضامري، السيب-سلطنة عمان، ط1: 1993.
- محمّد صلاح أبو حميدة، **الخطاب الشّعري عند محمود درويش دراسة أسلوبيّة**، مطبعة المقداد، غزّة-فلسطين، ط1: 2000.
- محمّد عادل الهاشمي، **في الأدب الإسلامي تجارب ومواقف**، دار القلم، دمشق-سوريا، دار المنارة، بيروت-لبنان، ط1: 1987م.
- محمّد عبد المطّلب، **البلاغة والأسلوبيّة**، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان، مصر، ط1: 1994م.
- محمّد عبد المطّلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التّكوين البديعي)**، دار المعارف، مصر، ط2: 1995.
- محمّد عبد المطّلب، **دور (الضّمير) في إنتاج الدّلالة دراسة أسلوبيّة في ديوان "محمّد إبراهيم أبو سنّة رماد الأسئلة الخضراء"**، إبداع مجلّة الأدب والفنّ، ع5+6، مايو 1990.
- محمّد عبد المنعم خفاجي، **الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأمويّ والعبّاسي**، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1: 1990.
- محمّد عزّام، **وجوه الماس (البنيات الجذريّة في أدب "علي عقلة عرسان" دراسة)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 1998.
- محمّد علي طه الدُّرّة، **تفسير القرآن الكريم وإعرابه وبيانه**، دار الحكمة، دمشق-سوريا، ط: 1982م.
- محمّد غنيمي هلال، **النّقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ط1: 1997.
- محمّد فتّوح أحمد، **الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر**، دار المعارف، مصر، ط: 1977.
- محمّد فخر الدين الرّازي، **التّفسير الكبير (مفاتيح الغيب)**، ج1، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط1: 1981.
- محمّد فكري الجزّار، **العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، ط: 1998.
- محمد قطب، **منهج الفنّ الإسلامي**، دار الشروق، بيروت-القاهرة، ط6: 1983م.
- محمد مرتاض، **الاتّجاه الإسلامي في الشعر الجزائري الحديث**، مجلة المنهل، مج53، ع493، رجب 1412هـ-يناير 1992.
- محمّد مصطفى بدوي، **كولردج**، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط2، (د.ت.ط).
- محمّد مفتاح، **التّشابه والاختلاف نحو منهاجيّة شموليّة**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط: 1996.

- محمّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيّة التّناص)**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط3: 1992م.
- محمّد مفتاح، **مدخل إلى قراءة النصّ الشّعري مفاهيم ومعالم**، فصول مجلّة النّقد الأدبي، أفق الشّعر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مج16، ع1، صيف 1997.
- محمّد مندور، **الشّعر العربي (غناؤه، إنشاده، وزنه)**، مجلّة المجلّة، سجل الثّقافة الرّفيعة، القاهرة-مصر، مارس 1959.
- محمد موسوني، **مدخل إلى الشعر الدّيني الجزائري الحديث**، مجلة حوليّات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع1، 2004.
- محمّد ناصر الدّين الألباني، **صحيح التّرغيب والتّرهيب**، مكتبة المعارف للنّشر والتّوزيع، الرّياض-السعوديّة، ط1: 2000، (رواه أبو هريرة).
- محمود السّعران، **علم اللّغة (مقدّمة للقارئ العربي)**، دار النّهضة العربيّة، بيروت-لبنان، ط1: 2013.
- محمود الهميسي، **براعة الاستهلال في صناعة العنوان**، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع313، 1997.
- محمود بن عمر الزّمخشري، **المفصّل في علم العربيّة**، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط2، (د.ت.ط).
- محمود فاخوري، **موسيقى الشّعر العربي**، منشورات جامعة حلب، حلب-سوريا، ط1: 1996.
- محمود مبارك عبد الله عبيدات، **هاء السّكت ودورها في تصحيح البنية المقطعيّة للكلمة العربيّة**، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، سلسلة الدّراسات الإنسانيّة، غزّة-فلسطين، مج18، ع2، يونيو 2010.
- محي الدّين بن عربي، **الفتوحات المكيّة**، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- محي الدّين صبحي، **مطارحات في فنّ القول (محاورات مع أدباء العصر)**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق-سوريا، ط: 1978.
- مراد عبد الرّحمن مبروك، **من الصّوت إلى النصّ (نحو نسق منهجي لدراسة النصّ الشعري)**، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط: 1993.
- مصطفى جمال الدّين، **الإيقاع في الشّعر العربي من البيت إلى التّفعيلة**، مطبعة النّعمان، -النّجف-العراق، ط1: 1970م.
- مصطفى محمّد الغماري، **أغنيات الورد والنّار**، مطبعة الشركة الوطنيّة للنشر والإشهار، الجزائر، ط: 1980.
- مصطفى محمّد الغماري، **الهجرتان**، دار المطالب، الجزائر، ط1: 1994.
- مصطفى محمّد الغماري، **أيّهَا الأَلَمُ**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط: 2001.
- مصطفى محمّد الغماري، **براءة أرجوزة الأحزاب**، دار المطالب العالية، الجزائر، ط1: 1994.
- مصطفى محمّد الغماري، **بوح في موسم الأسرار**، مطبعة لافوميك، الجزائر، ط: 1985.
- مصطفى محمّد الغماري، **حديث الشّمس والذّاكرة**، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط: 1986.
- مصطفى محمّد الغماري، **عرس في مأتم الحجّاج**، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط: 1982.
- مصطفى محمّد الغماري، **في النّقد والتّحقيق**، دار مدني، الجزائر، ط: 2003.
- مصطفى محمّد الغماري، **قراءة في آية السيف**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1983.
- مصطفى محمّد الغماري، **قصائد منتفضة (أسرار من كتاب النّار)**، دار هومه، الجزائر، ط1: 2001.

- مصطفى هدّارة، **موقف الأدب الإسلامي من المذاهب الأدبيّة المعاصرة**، مجلّة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة، مج1، ع4، سبتمبر/أكتوبر/نوفمبر 1994م.
- مفدي زكريا، **اللّهب المقدّس**، المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الرغاية-الجزائر، ط: 2007.
- موسى ربابعة، **التكرار في الشّعر الجاهلي: دراسة أسلوبيّة**، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، قسم العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة مؤتة، الأردن، مج5، ع1، 1990.
- موفّق الحمداني، **اللّغة وعلم النّفس (دراسة للجوانب النفسيّة للّغة)**، وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط: 1982م.
- ميشال بيتور، **استعمال الضّمائر في الرّواية**، مجلّة الثقافة الأجنبيّة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ع1، السنة التاسعة، 1989.
- نازك الملائكة، **الدّيوان**، دار العودة، بيروت-لبنان، ط: 1997.
- نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، مكتبة النّهضة، بغداد-العراق، ط3: 1967.
- نبيل خالد أبو علي، **البوصيري شاهد على العصر المملوكي**، دار المقداد للطّباعة، غزّة-فلسطين، ط4: 2005.
- نبيل قصاب باشي، **المؤدّى الفنّي في الشعر الإسلامي بين التّنظير والتّطبيق**، مجلّة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالميّة، الرّياض-المملكة العربية السعودية، مج20، ع77، 1434هـ-2013م.
- نجاة محمد عبد الماجد العباسي، **الجانب الدّيني في أدب الرافعي**، رسالة ماجستير، إشراف: محمّد نبيه حجاب، قسم الدّراسات العليا، كليّة اللّغة العربيّة، جامعة أمّ القرى، مكّة المكرمة-المملكة العربيّة السعوديّة، 1402هـ-1982م.
- نجيب الكيلاني، **آفاق الأدب الإسلامي**، مؤسّسة الرّسالة، بيروت-لبنان، ط1: 1985.
- نجيب الكيلاني، **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، سلسلة كتاب الأمّة، رئاسة المحاكم الشرعيّة والشؤون الدينيّة، قطر، ط1: 1407هـ.
- نزار قبّاني، **الأعمال الشعريّة الكاملة**، منشورات نزار قبّاني، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل**، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط7: 2005.
- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل**، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1: 2014م.
- نصرت عبد الرّحمن، **في النّقد الحديث (دراسة في مذاهب نقديّة حديثة وأصولها الفكريّة)**، مكتبة الأقصى، عمّان-الأردن، ط: 1979.
- نعيم اليافي، **تطوّر الصّورة الفنيّة في الشّعر العربي الحديث**، صفحات للدّراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1: 2008.
- نعيم اليافي، **قواعد تشكُّل النّغَم في مُوسيقى القرآن**، مجلّة التّراث العربي، ع15-16، أبريل 1984.
- نهى بيومي حجازي، **السّرياليّة والتّحليل النفسي**، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع11، نيسان 1981.
- نهى محمّد الدّليمي، **الحياة والموت في شعر صدر الإسلام**، دار الخليج للنشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 2019.

- نور الدّين السدّ، **المكوّنات الشّعريّة في يائيّة مالك بن الرّيب**، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، ديسمبر 1999.
- نور الدين درويش، **السّفر الشّاق**، رابطة إبداع، الجزائر، ط1: 1992.
- نور سلمان، **الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتّحرير**، دار الأصالة، الجزائر، ط: 2009.
- الهادي آدم، **ديوان كوخ الأشواق**، مكتبة الكاملابي، القاهرة-مصر، (د.ت.ط).
- هبة الله بن علي بن الشجري، **ما اتّفق لفظه واختلف معناه**، تح: عطيّة رزق، دار المناهل، بيروت-لبنان، ط1: 1992م.
- هلا السّعيد، **نظرة متعمّقة في علم الأصوات**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة-مصر، ط1: 2015.
- هيلديه زالوشر، **البناء الاجتماعي والتّعبير الفنّي**، تر: إلياس نعمان حكيم، مجلة الكاتب المصري، مصر، ع31، أفريل 1948.
- وليد إبراهيم قصّاب، **من قضايا الأدب الإسلامي**، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2008م.
- وليد قصاب ومرزوق بن تنباك، **إشكاليّة الأدب الإسلامي**، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1: 2009.
- وليد مشوح، **البنيات الحيويّة في وحدة القصيدة العربيّة**، مجلّة المعرفة، سوريا، ع448، يناير 2001.
- يحي الجبّوري، **الإسلام والشّعر**، منشورات مكتبة النهضة، بغداد-العراق، ط: 1964م.
- يحي بن شرف النّووي، **مختصر صحيح مسلم**، تح: عبد الحميد محمّد الدّرويش وعبد العليم محمّد الدّرويش، دار النّوادر، سوريا، لبنان، الكويت، ط2: 2010.
- يحي بن علي الخطيب التّبريزي، **شرح ديوان الحماسة "أبو تمّام"**، ج1، عالم الكتب، بيروت-لبنان، (د.ت.ط).
- يمنى العيد، **في القول الشّعري**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء-المغرب، ط1: 1987.
- يوسف أبو الحجّاج البلوي، **ألف باء في أنواع الآداب وفنون المحاضرات واللّغة**، تح: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2009م.
- يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفيّة والجماليّة)**، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1: 1997.
- يوسف أبو العدوس، **الأسلوبيّة: الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة، عمّان-الأردن، ط: 2007.
- يوسف أبو يعقوب السكّاكي، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط2: 1987م.
- يوسف أبو يعقوب السكّاكي، **مفتاح العلوم**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1: 2000.
- يوسف حسين بكّار، **بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)**، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط2: 1982.
- يوسف وغليسي، **في ظلال النّصوص تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة**، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1: 2009.
- يوسف وغليسي، **لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970-1990)**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1: 2017.
- Addison Joseph and other, **the spectator**, no 411, bensley printer, London, 1841.
- Charle baudlaire, **article sur banville**, revue fantaisiste, paris-France, n° 17, 15 octobre 1861.
- Charles le goffic & édouard thieulin, **nouveau traité de versification française**, mosson et g^{ie} editeurs, paris-France, 3eme édition: 1897.

- Coleridge (Samual Taylor), **biographia literaria**, ed: j. shawcross, oxford, london- united kingdom of great britain, 1907.
- David daiches, **critical approaches to literature**, premice-hall, new York-u.s.a, 1956.
- Donald A. Stauffer, **the nature of poetry (A critical examination of the structure, texture**, and meaning of English poetry, with examples running from Spenser to Yeats), the Norton library, New York-U.S.A, 1st published: 1962.
- Edgar Allan Poe, **the complete tales and poems, modern library edition**, New York-U.S.A, 1938.
- Elizabeth drew, **poetry (a modern guide to its understanding and enjoyment)**, dell publishing co inc, new York-u.s.a, 1st printing: 1959.
- G. Rostrevor Hamilton, **Poetry & contemplation (A new preface to poetics)**, cambridge university press, London-great Britain, 1937.
- Gaston bachelard, **the poetics of reverie (childhood, language, and the cosmos)**, translated by Daniel russel, beacon press, boston-u.s.a, 1969.
- Gaston bachelard, **the poetics of space, translated from: the french by maria jolas**, beacon press, boston-u.s.a, 4th printed: 1994.
- Geoffrey Chaucer, **the legend of good women**, translated and with an introduction by Ann Mcmillan, rice university press, Houston-U.S.A, 1st edition: 1987.
- George lakoff and mark Johnson, **metaphors we live**, the university of Chicago press, Chicago and London-u.s.a, 1980.
- Gérard Genette, **Seuils**, Éditions du Seuil,1er édition: 1987, Centre national du livre.
- Henri Bremond, **la poésie pure (avec "un débat sur la poésie" par Robert de Souza)**, bernard grasset, paris-France, 13e exemplaire: 1926.
- I. A. Richards, **poetries and sciences (A reissue of science and poetry (1926-1935) with commentary)**, w.w. Norton & company inc, new York - u.s.a, 3rd printed, 1970.
- Ivor armstrong richards, **principles of literary criticism**, percy lund-humphries & co ltd, London-great Britain, 4th edition: 1930.
- Jean Cohen, **structure du langage poétique**, Flammarion éditeur, paris-France, 1966.
- Jean-Paul Sartre, **situations II (Qu'est-ce que la littérature?)**, 1948, Editions Gallimard, France, N° édition: 20251: 1975.
- Jean-pierre richard, **l'univers imaginaire de Mallarmé**, édition du seuil, paris-France.
- John T. waterman, **leibniz and ludolf on things linguistic: excerpts from their correspondence (1688-1703)**, university of california publications, u.s.a-london england, volume linguistics 88, June 27, 1977.
- Kenneth yasuda, **the Japanese haiku: its essential nature and history**, tuttle publishing, Tokyo-japan, 2nd printed, 1974.
- Kerlinger Fred n, **The study and measurement of values and attitudes**, paper presented at the American educational research association, 3-7 April 1972, Chicago Illinois-U.S.A.
- Leo.H. Hoek, **La marque du titre (dispositifs Sémiotiques d'une pratique textuelle)**, mouton éditeur, Paris-France, 1981.
- Marie-paule laden, **Self-Imitation in the Eighteenth-Century Novel**, Princeton university press, Princeton, new jersey-united states of America, 1987.
- Northrop Frye, **anatomy of criticism four essays**, Princeton university press, Princeton-u.s.a, 1957.
- Peter brooks, **the melodramic imagination (balzak, henry james, melodrama, and the mode of excess)**, Yale university press, u.s.a, 2nd printed: 1995.
- R. L. Brett, **Fancy & imagination (the critical idiom reissued)**, Routledge (Taylor & Francis Group), London & New York, 1er p: 2018.
- Raymond Trousson, **thèmes et mythes (questions de méthode)**, édition de l'université de bruxelles, Belgique, 2ème éd: 1981**.**

- René wellek and austin warren, **theory of literature**, harcourt brace and company inc, new York-u.s.a, 3rd printed: 1949.
- Robert langbaum, **the poetry of experience (the dramatic monologue in modern literary tradition)**, the norton library, new York-u.s.a, 1st published: 1963.
- Roland Barthes, **S/Z**, translated by: Richard Miller, Blackwell publishing, united kingdom, 8th printed: 2002.
- Roman Jacobson, **Questions de poétique**, seuil, paris, 1973.
- Roland Barthes, **le parallelisme grammatical et ses aspects russes Question**, de poetique seuil, paris, 1973.
- S.t.coleridge, **Biographia literaria**, vol ii-oxford, university press, London-great Britain, 1st edition: 1907.
- Sainte Beuve, **(vie, poésies et pensée de Joseph Delorme)**, édition avec introduction par Gérald Antoine, nouvelles éditions latines, paris-France, 1956.
- Stéphane mallarmé, **correspondance lettres sur la poésie**, Edition de Bertrand marchal, Gallimard, paris-France, 1995.
- Stephen Ullmann, **Meaning and style (Collected papers)**, Barnes & Noble books, new york-usa, 1973.
- T. Todorov, **symbolisme et interprétation**, paris, seuil, 1978.
- T.s. Eliot, **On poetry and poets**, printed in faber and faber, London-great Britain, seventh impression: 1984.
- viktor zhirmunsky, **Introduction to Rhyme: Its "History and Theory"**, translate by: John Hoffmann, Chicago Review, Vol 57, No 3/4, (WINTER 2013).
- W.f.hegel, **la poétique**, tome second, veuve Joubert libraire editeur, 1855.
- william york tindall, **the literary symbol**, columbia university press, new york-united states of america, 1955.
- Yury lotman, **analysis of the poetic text**, edited & translated: D. Barton Johnson, Ardis publishing, Ann arbor-Usa, 1976.
- https://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2015/3/4/
  https://ar.wikipedia.org/wiki/

فهرس الموضوعات

مقدّمة 05
تمهيد: الاتّجاه الإسلامي والشّعريّة الجزائريّة الحديثة والمعاصرة 10
الفصل الأول: أسس قصيدة الاتّجاه الإسلامي عند "محمد ناصر" و"مصطفى محمد الغماري" 29
المبحث الأوّل: سيرة الشّاعرين وتجربتهما الشّعريّة 29
أوّلاً: سيرة الشّاعرين 30
1_ محمد صالح ناصر: 30
2_ مصطفى الغماري: 32
ثانيًا: التّجربة الشّعريّة عند الشّاعرين 36
1_ مصادر التّجربة الشّعريّة لديهما: 40
_ النّشأة الأسريّة والطّبع 41
_ المشايخ والأئمّة 43
_ المجتمع 44
_ التّاريخ 45
_ الأحداث الوطنيّة والعالميّة 46
_ البيئة الأدبيّة العربيّة 47
2_ المرتكزان الفكري والفني وأثرهما على الوظيفتين الرّساليّة والجماليّة لديهما: 48
_ المرتكزات الفكريّة 49
_ المرتكزات الفنيّة 52
المبحث الثّاني: موضوعات قصيدة الاتجاه الإسلامي وبناؤها عند الشاعرين 60
أوّلاً: موضوعاتها 61
1_ نسق القيم 63
2_ نسق الانتماء 72
ثانيًا: بناء القصيدة بين الدّلالة والشّكل 90
1_ بين الموضوعيّة والذّاتيّة 91
2_ بين الوحدة والتفكيك 101

الفصل الثّاني: شعريّة العتبات 113
المبحث الأوّل: شعريّة العنوان 114
أوّلاً: نظام العنونة عند الشّاعرين "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" 115
1_ عدد القصائد في الدّواوين 115
2_ عنونة الدّواوين 116
3_ العناوين الدّاخليّة 117
4_ العناوين الفرعيّة (معلومات القصيدة) 119
5_ عدد مفردات العنوان 120
ثانيًا: شعريّة البنية الصوتية 121
1_ الأصوات 122
2_ المقاطع الصوتيّة 131
ثالثًا: شعريّة البنية الصرفيّة 136
1_ الأسماء 137
2_ الأفعال 143
3_ الضّمائر 147
رابعًا: شعريّة البنية التركيبيّة 151
1_ الجمل وأشباهها 151
2_ الأداء اللّغوي التّركيبي 152
خامسًا: وظائف العنونة 159
سادسًا: جماليّات العنونة 165
1_ الصّورة 166
2_ الرّمز 170
3_ التّناص 176
المبحث الثّاني: شعريّة الإهداء 183
أوّلاً: نظام الإهداء عند "محمّد ناصر"وجماليّاته 185
ثانيًا: نظام الإهداء عند "مصطفى الغماري" وجماليّاته 192
الفصل الثّالث: شعريّة اللّغة 209

المبحث الأوّل: جماليّات المعجم الشعري وانزياح اللّغة الشّعريّة 209
أوّلاً: جماليّات المعجم الشّعري 209
1_ الحقول الدّلاليّة 210
2_ شعريّة المفردات 223
ثانيًا: جماليّات الانزياح 231
1_ الانزياح الإسنادي 232
2_ انزياح المصاحبات المعجميّة الدّلاليّة 238
3_ الانزياح التّركيبي 243
المبحث الثّاني: جماليّات المفارقة والتّناص 255
أولاً: جماليّات المفارقة 255
ثانيًا: جماليّات التّناص 260
1_ سلامة بنية النصّ 261
2_ تكسير بنية النصّ 273
الفصل الرّابع: شعريّة الصّورة 296
المبحث الأوّل: الصّورة بين البناء البياني والتّشكيل النّفسي 300
أوّلاً: الصّورة البيانيّة 300
1_ الصّورة التّجسيديّة 300
2_ الصّورة التّشخيصيّة 310
3_ الصّورة المجازيّة 317
4_ الصّورة الكنائيّة 325
ثانيًا: الصّورة الحسيّة 331
1_ الصّورة السمعيّة 333
2_ الصّورة البصريّة 341
3_ الصّورة الذّوقيّة والشّميّة 352
4_ الصّورة اللمسيّة 362
5_ الصّورة التّراسليّة 369
المبحث الثّاني: الصّورة بين الزّخرفة التّشكيليّة والبناء التّوقيعي 376

أوّلاً: الصّورة التّشكيليّة 376
ثانيًا: الصّورة التّوقيعيّة 380
المبحث الثّالث: الصّورة بين البناء الكُلّي والتّشكيل الدّلالي 383
أوّلاً: الصّورة الكليّة 383
ثانيًا: الصّورة الحقيقيّة والصّورة الحلميّة (السرياليّة – العجائبيّة) 385
1_ الصّورة الحقيقيّة 386
2_ الصّورة الحلميّة (السرياليّة – العجائبيّة) 388
الفصل الخامس: شعريّة الإيقاع 394
المبحث الأوّل: الإيقاع الخارجي 397
أوّلاً: تجلّيات الأوزان في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" 397
1_ إيقاع القصيدة لدى الشّاعرين بين النّمطين العمودي والحرّ 399
2_ الأوزان الشّعريّة في قصيدة الشّاعرين بين الحضور والغياب 400
3_ الأنساق العروضيّة للقصيدة لدى الشّاعرين 405
4_ التّغيّرات العروضيّة في تفعيلات الأوزان لدى الشّاعرين 406
ثانيًا: تجلّيات القافية في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" 410
1_ القافية المطلقة والمقيّدة 413
2_ القافية الموحّدة والمتعدّدة 415
3_ صور القافية 419
4_ حروف القافية 428
ثالثًا: تجلّيات الرّوي في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" 431
1_ حروف الرّوي 431
2_ حركات الرّوي 438
المبحث الثّاني: الإيقاع الدّاخلي 440
أوّلاً: جماليّات التّكرار في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" 441
1_ تكرار الحروف والأدوات والضّمائر 443
2_ تكرار الكلمة 450
3_ تكرار الجملة 456

4_ التّكرار المقطعي 460
ثانيًا: جماليّات التّوازي في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" 465
1_ التّوازي العمودي 466
2_ التّوازي التّناظري (الأحادي) 470
3_ التّوازي المزدوج 475
4_ شبه التّوازي الخفيّ للأصوات 478
5_ التّصدير 480
6_ التّصريع 482
ثالثًا: جماليّات بُنى التّماثل والاختلاف في قصائد "محمّد ناصر" و"مصطفى الغماري" 485
1_ إشباع الحركة وتحويل التّاء إلى هاء السّكت 486
2_ الاشتقاق 488
3_ التّجنيس 490
4_ التّضاد 492
الخاتمة 498
فهرس المصطلحات النّقديّة 504
فهرس المصادر والمراجع 515
فهرس الموضوعات 535