

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

معهد اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

الرّمز في شعر

مصطفى محمد الغماري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف:

إعداد الطالبة:

أ.د محمد زغينة

آمنة أمقران

د عيسى مدور

السنة الجامعية:

1430 - 1431 هـ الموافق لـ 2009 - 2010 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

معهد اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

الرمز في شعر

مصطفى محمد الغماري

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف:

أ.د محمد زغينة

د عيسى مدور

إعداد الطالبة:

آمنة أمقران

أعضاء اللجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	مكي العلمي	أستاذ محاضر	أم البواقي	رئيسا
2	عيسى مدور	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفا ومقررا
3	معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مناقشا
4	محمد الأخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	باتنة	عضوا

السنة الجامعية:

1430 - 1431 هـ الموافق لـ 2009 - 2010 م

تفضل أيها المطلع الكريم بقراءة الفاتحة على روح الأستاذ الدكتور

" محمد زغينة "

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ﴿ 2 ﴾ الرحمن الرحيم ﴿ 3 ﴾ ملك يوم الدين

﴿ 4 ﴾ إياك نعبد و إياك نستعين ﴿ 5 ﴾ إهدنا الصراط المستقيم ﴿ 6 ﴾

صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم

ولا الضالين ﴿ 7 ﴾

صدق الله العظيم

إهداء

إلى العظيم الراحل ...
والعظماء يرحلون ولا يموتون...
تفارقنا بجسدك... وتخلد فينا بروحك... وأفكارك... وأفضالك...
إلى روحك وأرواح من رحلوا وما بدلوا تبديلا... عرفانا... ووفاء
أهدي هذا العمل المتواضع... أولى ثمار حلمك الذي رسمته لي...
أملا... وتطلعا... ووعدا بخدمة هذا الوطن الحبيب... وأدبه... وأدبائه
ما استطعت إلى ذلك سبيلا ...

آمنة

شكر و عرفان

... أشكر فيك يا "محمد ز غينة" .. الأب .. والإنسان... والفنان...
والأستاذ... والمعلم... وفي كل تلك المقامات كنت ترقى و تترقى
حتى عجزت اللغة بدوالها كلها عن حمل تلك المدلولات...

فأعتذر لك عن عجزها،،، لا عن دلالاتي التي عجزت عن مراودة
كل اللغات لتحملها .. فحملتها دموع عين لما نهرتها عن جهل بعد
حلم... أسبلتا معا.. وإذ دخلت بيت طاعتك فلا أعصيك أبدا... وإذ
اعتنقت دين الوفاء فلا أرتد عمرا...

آمنة

مقدمة



يحاول هذا البحث تقديم قراءة للرّمز الفنّي في الخطاب الشعري لمصطفى محمّد الغماري، من حيث المصادر والأبعاد الدلاليّة، على اعتبار أنّ (الرّمز) جماليّة من جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة، بل لكونه من أرقى أساليب التّعبير التي تعدل بالقصيدة، من السّير الأفقي السّطحي المباشر للدلالة، إلى التّوجه العمودي صوب العميق، والباطن، والمكتنز، وبذلك فهو يمنح للشاعر مقدرة على الإيجاء بالدلالة بدل كشفها، أو فضّها، أو تقديمها بشكل مباشر، محدّد، ومنتهي...

ومن هنا كان (الرّمز) في القصيدة أداة تقتضي، وتضمن في آن واحد مشاركة المتلقّي في العمليّة الإبداعيّة، إذ صار المتلقّي هو المبدع الآخر للنصّ الشعري، بما يحقّقه من كشف دلالي، وبما يفتحه عبر قراءاته من آفاق ضمن التّعدد التّأويلي الذي يمتاز به الرّمز.

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ السّؤال الذي يطرح نفسه أمامنا هو:

- كيف للشاعر الملتزم بقضيّته، أن يوفّق بين استفادته من آليات التّعبير الرّمزي الذي ينهض على التّعدّد والانفتاح الدلالي، وبين ما يلحّ على نقله عبر كلّ قصيدة من محتوى رسالي، ثوري، إيديولوجي.

وقد كان اختيار الخطاب الشعري لمصطفى محمّد الغماري - مع وجود أسماء شعريّة أخرى مقتدرة - لهذه الدّراسة لسببين:

- أولهما: أنّه شاعر ملتزم بقضيّة جوهريّة استغرقت كلّ نتاجه الشعري، وقد ولدت قضيّته وسط أزمة اغتراب حضاري وفكري، وكانت رسالته الشعريّة هي الإسلام ماضيا وحاضرا ومآلا.

- ثانيهما: أنّه شاعر لا تنقصه المقدرة الفنيّة، ولا امتلاك أدواتها في توظيف (الرّمز الفنّي) واستثمار طاقاته الجماليّة.

وفي ظلّ توافر الشّرتين، فقد قام البحث محاولة لتتبّع مقدرة الشاعر في تقدير معادلة (التّوصيل الرّسالي) بالنّسبة (للتّعبير الرّمزي).

إلاّ أنّه ، لا بدّ - هنا - من توضيح منهجيّ لأمرين يتعلّقان بطبيعة البحث نفسه:

- الأول: أنّ (الرّمز الفنّي) الذي يتناوله هو مصطلح مرن، يستوعب مختلف أشكال التّعبير الرّمزي التي استثمرها الشّاعر، بغضّ النّظر عن تفاوت قيمتها، ووظائفها في الخطاب الشّعري.

- الآخر: أنّ مساحة مصطلح شعر مصطفى محمّد الغماري تتّسع بشكل مطلق لتغطّي زمناً، نتاجه الشّعري المنشور فقط بداية من مجموعته الأولى (أسرار الغربة - 1977 *)، وحتى مجموعة (قصائد منتفضة - 2001).

ومع أنّ البحث يسبح خلال هذه المساحة، إلاّ أنّه لا يدّعي مسحها مسحاً شاملاً، ولا كلياً مقتصرًا على المجموعات التّالية:

- أسرار الغربة - مقاطع من ديوان الرّفص - أغنيات الورد والنار - نقش على ذاكرة الزّمن -
خضراء تشرق من طهران - عرس في مأتم الحجاج - قصائد مجاهدة - قراءة في آية السيّف - ألم وثورة -
بوح في مواسم الأسرار - حديث الشّمس والذّاكرة - براءة - وقصائد منتفضة.

دون المجموعات المتبقّية، حرصاً على حصر الجهد، وتركيزاً للدراسة - مع الحجم الكبير للمادّة المدروسة فعلياً - باستبعاد النّماذج المتكرّرة، والمتشابهة.

وإنطلاقاً من إشكالية البحث الكليّة:

- إلى أيّ مدى استطاع مصطفى محمّد الغماري التّعبير رمزيّاً عن رسالته الشّعريّة؟.

تتولّد إشكاليّات، أو تساؤلات جزئية أهمّها:

- ما هي الأنواع الرّمزيّة الشّائعة في شعر مصطفى محمّد الغماري؟.

- وما هي مصادره في كلّ نوع من تلك الأنواع؟ وما هي أبعادها الدلاليّة؟.

- وما هي أهمّ الأساليب التي اعتمدها في تشكيل الصّورة الرّمزيّة؟.

وفي محاولته للإجابة عن هذه القضايا، يقوم البحث على مواجهة النّصّ، واختراقه لتتبّع مستوياته الفكرية والدلاليّة والشكليّة.

* صدرت الطّبعة الأولى سنة 1977، وقد اعتمد البحث على الطّبعة الثّانية الصّادرة سنة 1982، بمقدّمة نقدية قيّمة للدّكتور محمّد ناصر.

- المستوى الفكري بما يكشفه من ثقافة الشاعر، ووعيه، ودرجة انفتاحه، وتوجهاته الفنية والفكرية والإيديولوجية التي تحدّد طبيعة الرؤيا الشعرية، وأفقها، وقيمتها التي تتحدّد عن طريقها قيمة شعره.

- أما المستوى الدلالي فبما يبرزه من موضوعات الشاعر، وأفكاره، ومركباته النفسية والوجدانية.
- والمستوى الشكلي بما ينهض عليه من مقومات جمالية وأسلوبية وبنائية.

ومحاولة للاقتراب من النصّ من خلال تلك المستويات مجتمعة أو متفرقة، اعتمد البحث على مناهج مختلفة تطلّبتها طبيعة النصوص ذاتها واستدعتها أثناء التحليل، فاستعان بإجراءات مختلفة كلّما دعت الحاجة، كما كانت المنهج التاريخي في دراسة الشخصيات التاريخية، والتراثية، وأدوات المنهج التحليلي لرصد العناصر الرمزية الجزئية ضمن صورة مركبة لتصنيفها، أو النفسي الذي يفسرها بردها إلى صاحبها ويقرأ فيها نوازعه، وأحلامه، ورغباته.

غير أنّ الغالب على هذه الدراسة، إجراءات المنهج التحليلي الذي يستعين بانجازات البنيوية والأسلوبية والسيميائية في دراسة النصوص وتحليلها.

وقد جاءت الدراسة تبعا للإشكالية المطروحة والمنهج المتبع، مقسّمة إلى مدخل، وثلاثة فصول، يضمّ الفصلان الأوّلان ثلاثة أقسام، والأخير قسمين، إضافة إلى مقدّمة البحث وخاتمة.

خصّص المدخل: لتحديد "المفهوم والمصطلح"، فتتبع مفهوم الرمز وماهيته، والحدود بينه وبين العلامة، وأهمّ خصائصه، ونوعيه من رمز عامّ وخاصّ، وأهمّ مستويات توظيفه لدى الشعراء.

أما الفصل الأوّل: فيتناول "الرموز العامة" أو "الرموز التراثية"، ودلالاتها، وقسمت حسب مصادرها إلى: رموز دينية، رموز تاريخية، ورموز أسطورية.

وقد جاء هذا الترتيب وفقا لرؤية الشاعر، وطبيعة توجهه، وليس تماشيا مع التسلسل المنطقي لهذه المصادر، حيث تتقدّم الأسطورة على المصدرين الديني والتاريخي.

وقد كان التوجه في هذا الفصل لدراسة مصادر هذه الرموز، وتحليل محتواها الفكري، ومستواها الدلالي، وبنيتها الفنية دون تجزئة للرمز عن مرموزه بل وبالنظر إليه كوحدة، وككلّ متكامل.

الفصل الثاني: يتناول رمزية "اللغة الصوفية"، وقد استغرقت فصلا كاملا لهيمنتها وطغيانها، إذ تشكل سمة بارزة في الخطاب الشعري لمصطفى محمد الغماري.

وقد جاء الفصل مقسما إلى: رمز المرأة والحب الصوفي، رموز الطبيعة وامتزاجها بالتأمل الصوفي، والاصطلاحات الصوفية.

وتسعى الدراسة عبر هذه الأقسام، إلى تتبع دلالة الرموز الصوفية في التعبير عن التجربة الواقعية، وعن الرؤيا الخاصة، إنطلاقا من حملتها الفكرية، وخصوصية بنائها الفني والجمالي.

فتبحث في جدلية المضمون المعرفي والتجربة المعاصرة، أو دلالة الرمز الصوفي في سياق التجربة المعاصرة.

الفصل الثالث: وفيه توجه لدراسة "رموز الشاعر الخاصة"، وأساليبه في تشكيل الصورة الرمزية باعتبارها نوعا من أنواع الرمز الفني.

أما "الرمز الخاص" وارتباطه بالتجربة الشعرية، فيتبع البحث رموز اللغة اللونية، وعناصر الطبيعة، باعتبارهما أكثر المصادر ارتباطا بالموضوع الشعري.

أما أساليب الشاعر في تشكيل "الصورة الرمزية"، فيركز البحث على أساليب البناء الدلالي التي تتعلق بشكل مباشر بدرجة التوصل الرسالي، وهي؛ أسلوب التراسل، واعتماد الحلم والرؤيا، وأسلوب التكرار بأنواعه المختلفة وأغراضه الدلالية المتنوعة.

ثم جاءت بعد ذلك كله الخاتمة لتجمع أهم النتائج التي أفضت إليها الدراسة.

وإلى جانب المصادر الشعرية التي شكلت محور الدراسة، فقد اعتمد البحث على مجموعة متنوعة من المراجع العامة والمتخصصة، الجزائرية والعربية والمترجمة، لإثراء المادة العلمية، وتأمين نتائج البحث ولعل أهمها:

¹ - المراجع المتخصصة:

كدراسة "الشعر الجزائري الحديث" لمحمد ناصر، و"الغماري شاعر العقيدة الإسلامية" لشراد عبود شلتاغ، و"الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر" لمحمد أحمد فتوح، و"الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" لمحمد علي الكندي، و"الرمز الشعري عند الصوفية" لعاطف جودة نصر،

و" استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" لعللي عشري زايد ، و "مذاهب الأدب
معالم وانعكاسات،(ج2 الرمزية)" لياسين الأيوبي، و"الرمز والرمزية" لهنري بيير ترجمة هنري زغيب.

2- المصادر العامة:

ك " الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري" لعبد الحميد هيمة، و " دراسات في الشعر
الجزائري المعاصر" لعمر أحمد بوقرورة ، و " اللغة واللون" لأحمد مختار عمر، و " الشعر العربي المعاصر
قضايا وظواهره الفنية والمعنوية" و "التفسير النفسي للأدب" لعز الدين إسماعيل ،"في حادثة النصّ
الشعري" لعللي جعفر العلاق ، و " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" لمصطفى سوييف ،
و " نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)" لبول ريكور ترجمة سعيد الغانمي، و "نظرية الأدب" لرينيه
ويليك واستن وارين ترجمة محي الدين صبحي.

وإذا كان لابدّ من ختم لهذا الابتداء، فسوف لن يكون إلاّ اعترافا مشبوبا بالشكر الخالص
والتقدير للأستاذ الدكتور "محمد زغينة" الذي كان نعم الأستاذ والأب والإنسان، إذ يعود إليه
الفضل في إنجاز هذا البحث منذ أن كان رؤية غامضة، وحتى لمساته النهائية، وإن تواريت عنا بجسدك
فستظلّ أنت الغائب الحاضر أبدا.

والله ولي التوفيق.

مدخل

المفهوم و المصطلح

أولاً - مفهوم الرمز و ماهيته

- 1 - مستوى علم الاديان
- 2 - مستوى التحليل النفسي
- 3 - المستوى اللغوي

ثانياً- الرمز والعلامة

ثالثاً- الرمز والصورة

رابعاً- خصائص الرمز

خامساً - الرمز العام والرمز الخاص

سادساً- مستويات توظيف الرمز

- 1- المستوى الاشاري
- 2- المستوى المفهومي
- 3- المستوى التراكمي
- 4- المستوى المحوري

أولاً: مفهوم الرّمز وماهيّته:

تدلّ كلمة رمز في اللّغة العربيّة على معان مختلفة منها :

- الرّمز: تصويت خفيّ باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشّفتين، والرّمز في اللّغة: كلّ ما أشرت إليه ممّا بيان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين.

ورمَزَ يَرمِزُ ويَرمِزُ ورَمَزًا ، وفي التّنزيل العزيز في قصّة زكريّا عليه السّلام ﴿وَأَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا﴾⁽¹⁾ ، فالأصل فيه الامتناع عن التّصريح، والاكتفاء بالإيحاء والتّلميح.

- وورد أيضا "يقال : الكتيبة الكبيرة التي ترمز: أي تتحرّك وتضطرب من جوانبها لكثرة عددها، والرّاموز: البحر لحركة أمواجه"⁽²⁾، أي ما خالف السّكون والاستقرار والثبات. وهذا يبرز أنّ في الرّمز جدلا واضحا بين التّلميح والتّصريح من جهة، والحركة والثبات من جهة أخرى.

أمّا ترجمة كلمة رمز في اللّغة الأجنبية فهي Symbole ، ومنها أخذت المدرسة الرّمزيّة * Symbolisme اسمها، وهي كلمة ترجع أصولها إلى عهود قديمة، وملاحظتها اشتقاقيا ليست بذات فائدة، فالكلمة في العصور الوسطى ثمّ في الكثير من تفسيرات الميثولوجيا في القرن التاسع عشر للميلاد، حملت معاني كثيرة؛ فهي في اليونانية كانت تعني "قطعة من الخبز"⁽³⁾ ، تقدّم للضيّف الزائر تعبيرا عن كرم الضّيافة، ومنها كلمة " SymboLein المؤلّفة من Sun بمعنى (مع) و Bolein بمعنى (الخبز)"⁽⁴⁾ .

¹ - ينظر: ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مج 5، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، مادة "رمز"، ص 417. وأيضا - ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص 306.

² - الفيروز أبادي : القاموس المحيط، ج 2، ط 2، مطابع دار المعارف، مصر، 1973، ص 183.

* يعد (جيرار دو نيرفال) ، المهد الأسبق لكل من الرمزية والسريالية، وقد سبق (بودلير) و(مالارمييه)، ولا تخلو هذه المدرسة من تأثير لفلسفة (كانت) وأيضا (هربرت سبنسر) مؤسس الفلسفة التطورية، وقد ولدت المدرسة الرمزية من حيث الإطار الإعلامي الفعلي عام 1886، عندما أصدر (مورياس) رسالة أدبية تتضمن تعريفا مفصلا لهذه المدرسة واعتبرت أول بيان للرمزية صدر في الملحق الأدبي لجريدة (الفيغارو) الفرنسية، وكان (بودلير) رائدها الكبير و (مالارمييه) منظرها الحقيقي، انتقلت بعض سماها إلى الشعر العربي إلا أنه لا يمكن اعتباره شعرا رمزيا بالمعنى المذهبي إنّما كانت رمزيته رمزية أسلوبية .

ينظر: ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم وانعكاسات ، ج 2- الرمزية، ط 1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، 1982.

وأيضا- محمد أحمد فتوح: الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984.

³ - هنري بيير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب ، ط 1 ، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان، 1981 ، ص 7.

⁴ - محمد أحمد فتوح: المرجع نفسه ، ص 33 .

فهي هنا تحمل معنى التعبير بشيء عن شيء آخر أي الإشارة إليه، وقد ارتبطت بالشعائر والطقوس الدينية، كما دخلت حقولا كثيرة خاصة الفنون والآداب، والمنطق وغيرها.

فطبيعة الرّمز بما يكتنفه من ثراء وغموض؛ أهّلته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، وتتبعنا لهذا الدرس في بعض تلك المجالات لن يكون إلا بمقدار ما يبرز لنا طبيعة الرّمز الشعري.

1- مستوى علم الأديان :

فمن زاوية علم الأديان مثلا، يعتبر الرّمز أمثلا وسيلة للتعبير عن حقائق تعجز اللّغة العاديّة عن حملها، فالإنسان لم يعرف عالمه الخارجي إلاّ بعد صياغة الواقع صياغة فرديّة، تضع عنه صفته الماديّة لتلبسه أبعادا رمزيّة، "فالرّمز هو التعبير الوحيد لجوهر غير مرئي، وقنديل شفّاف شعلته روحيّة"⁽¹⁾.

فهو أمثلا أسلوب للكشف عن الحقائق المتعالية في التجربة الإنسانيّة، وهو ما يفسّر أنّ الأديان وظّفت بصورة مستمرّة التفكير الرّمزي، وليس من شكّ في أنّ الرّمزيّة تطالعتنا "في كثير من الطّقوس والشعائر التي تدور حول التّكريس والتّطهير والتّحريم وأشكال الكفّارات المتنوّعة، كما تكشف عن نفسها في التّصورات الخاصّة بعبادة الطّبيعة وتقديس مظاهرها"⁽²⁾.

ومن هنا كانت الأسطورة والدين والخرافة أشكالا رمزيّة، صيغت لتلعب دور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي " وإذا تذكّرنا أنّ الدين والشعر نشأ توأمين، وأنّ الدين كان، وما يزال وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطّبيعة وقواها الغامضة واسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أنّ تفسير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى، ظلّ طوال أجيال عديدة من أهمّ أغراض الشعر وأهدافه"⁽³⁾، إنّ هذا الارتباط الأزلي بين الرّمز والدين، لا يعني مطلقا أنّ الشّاعر المعاصر يفكر بالعقليّة الدينيّة في استخدامه للرّمز.

1- هنري بيير: الأدب الرمزي، ص 86.

2- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998، ص 32.

3- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج 3- الشعر المعاصر، ط3، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 89.

إن الأصل في الرّمز هو أن يجيء تابعا لاحقا لمرموزه، بحيث يجسّد الرّمز الذي هو ذو طبيعة محسوسة خصائص الحالة المرموز لها التي هي من طبيعة نفسية مجردة، فارتبط طرفاه بعلاقة صار معها الرّمز " يخرج بين الفكرة والشكل في وحدة عضوية لا تنفصم، بحيث إن تغيير الشكل ينطوي أيضا على تبديل الفكرة " (1)، أي إن الشاعر يعبر عن فكرة أو حالة شعورية تعتريه باختيار رمز يصورها، أو يجسدها من عالم المحسوسات " فإنه يعبر بمجرد أن يرى " وإن هذا الترتيب الطبيعي قد ينعكس لدى الصوفي ، لأنه يجد نفسه أمام رموز مجسدة ماديا فيكسوها من حالاته الشعورية المتعالية إذا كانت قابلة للتجسد، أو التّحديد أي عندما تكون " في مراحلها الأولى، ولكنه عندما يوغل في الطريق يستعصي عليه أن يعبر عن هذه الرؤية، والغالب أنه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدمة لا يرغب في أن يعبر عن رؤيته " (2) ، لأنه يدخل في حالات من الذّهل، والدهشة، والتورانية.

ولكن هذا الفرق لا يمنع الشاعر من أن يكون متصوفا، إلا أن التجارب الشعورية الصوفية تحتاج إلى نوع " من الثقافة الخاصة التي توفر الصراع بين المادي والروحي، في ظلّ توافر الإثنين الذين يؤدّيان بوجودهما إلى إيمان يعقبه الوجد والصفاء، أو الجحود يعقبه العصيان والذّهل، هكذا يجب أن تكون العلاقة بين التصوّف والشعر " (3).

2- مستوى التحليل النفسي:

أما من وجهة نظر التحليل النفسي الذي يعنى " بالأحلام وأعراض أخرى وموضوعات ثقافية ذات مساس بها من حيث دلالتها على صراعات نفسية عميقة " (4)، فتنبع قيمة الرّمز من دلالاته على الرغبات الدفينة في اللاشعور، والتي تأبى أن تموت، لكن تمّ كبجها وكتبها استجابة للأعراف والرقابة الاجتماعية والدينية " ونتيجة لذلك صار ينظر إليها بوصفها غير طبيعية (...). وهذا المنع لا يقضي على النزعات النفسية (...) وهي تحاول في كلّ وقت أن تطفو على السطح

1- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 2003، ص303.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 198.

3- عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغير الحضاري)، دار الهدى، عين أملييلة، الجزائر، 2004، ص 99 - 100.

4- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص94.

وأن تظهر بصورة إيجابية وفي اللاشعور تتخذ ثياباً رمزية⁽¹⁾. وأبرز من أشار إلى ذلك (فرويد)* وأتباعه، إذ يرى أن الدافع في العمل الفني كما في الحلم هو اللاشعور، أما (يونغ)** فيرى أن الرمز يتضمّن في نفسه عناصر شعورية، وأخرى لا شعورية "ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف المرتقي الذي لا ترضيه الرموز التقليدية"⁽²⁾.

والحلم بالنسبة للشاعر المعاصر لغته الجديدة، التي تقصي الوظيفة المرجعية، ولكنّه حلم عاقل فالشاعر المعاصر لا يهرب من الواقع إلى الأحلام، إنّما يؤسّس بالحلم واقعا جديدا مغايرا، يمرّ إليه عبر الرمز فيتجاوزه دون أن يلغيه تماما، إنّ الحلم باختصار هو "مرادف للرؤيا في فلسفة الحدّثة"⁽³⁾.

3- المستوى اللغوي:

ولعلّ أقدم من قسّم الرمز إلى مستويات هو (أرسطو)*** وقد جعلها ثلاثا؛ "الرمز العلمي، الرمز العملي، والرمز الشعري"⁽⁴⁾، أي استنادا إلى اعتبارات المنطق، والأخلاق، والفنّ.

إنّ الرمز العلمي والجبري ومختلف الرموز المنطقية؛ تقوم على أساس الاتفاق والمواضعة فدالتها محدّدة، وثابتة دون ارتباط مباشر بالموضوع، فقد نشأت نتيجة "لعملية ذهنية تجريدية"⁽⁵⁾. أمّا الرمز العملي أو الأخلاقي؛ فهو مجموعة القواعد التي تضبط السلوك، والمعاملات بشكل آلي تنظيمي، فتطبيقها يتوجّب العلم بها واستيعابها، وبالتالي فهي توافقيّة ضمن المحيط

¹ - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط 4، مكتبة غريب، بيروت، لبنان، 1981، ص 39.

* فرويد (1852-1939 م) طبيب نمساوي متخصص في الأمراض العصبية و العقلية، اشتهر بكونه مؤسس التحليل النفسي، حقق ثورة في الأفكار الخاصة بكيفية عمل عقل الإنسان، أسس نظرية سيطرة الدوافع غير الواعية على الكثير من السلوك، من أهم مؤلفاته تفسير الأحلام، ومقدمة في التحليل النفسي .

** كارل غوستاف يونغ (1834-1900 م) عالم فيزيولوجي سويسري عارض الكثير من نظريات (فرويد)، إلا أنّها أكّدت تأثير الوعي واللاوعي في سلوك الإنسان .

² - مصطفى سويّف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط 4، دار المعارف، مصر، 1981، ص 206-207.

³ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 177-180.

*** أرسطو(384-322 ق.م)، فيلسوف يوناني يعدّ واضع الميتافيزيقا، وعلم المنطق ذو نزعة تجريبية عقلانية أهم آثاره: كتاب الشعر، ما بعد الطبيعة، الأرخانون.

⁴ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 19.

⁵ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 198.

الاجتماعي بينما الرّمز الشعري الجمالي؛ لا يستند إلى مبدأ المواضعة والاصطلاح، إنّما أساسه الإيحاء والإشارة يجمع بين الحسيّ والمجرد، بين الظاهر والباطن، بين المعقول واللامعقول، فهو تعبير عن حالات نفسية وجدانية لا تتحمّلها اللغة العادية.

وقد أشار إليه (أرسطو) في قوله "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز الكلمات المنطوقة"⁽¹⁾، إنّ هذا المفهوم ينطبق على مفهوم الرّمز اللغوي، الذي تحيل فيه الدّوال مباشرة على مداليلها، إذن فقد عدّها (أرسطو) مجرد إشارات.

وبقيت الرّموز محتفظة بقيمتها الإشارية حتى عند (ستيفان ايلمان) الذي قسم الرّموز قسمين: رموز تقليدية؛ كالكلمات المنطوقة والمكتوبة أي الرّمز اللغوي بمفهوم (أرسطو)، ورموز طبيعية؛ وهي التي تتمتع بنوع من الصّلة الذاتية بالشّيء الذي ترمز إليه، كالصليب رمزا للمسيحية⁽²⁾، فالعلة فيها هي تبرير العلاقة بين الدّال والمدلول.

وهكذا بدا جلياً لنا توزّع هذا الدّرس في ميادين الفكر المتعدّدة، يتسع ويضيق، إلّا أنّه يقترب من مفهوم الرّمز الشعري ولا يحدّده، ذلك أنّ الرّمز الأدبي لا يستند إلى مبدأ التّواضع والاصطلاح، فعندما يستخدم الشّاعر كلمات مثل؛ النور، الأرض، الشّمس، البحر، الطّفّل... فهو لا يستخدمها لأنّها محمّلة بدلالات مشتركة بين معظم النّاس، فهي بذلك قائمة على التّوافق والاصطلاح، إنّما يحمّلها بأبعاد جديدة فرضتها تجربته الشعورية، إذ " أنّ التجربة هي التي تمنح الأشياء أهميّة خاصّة"⁽³⁾، وهي التي تقيم علاقة تندمج في مستواها الأشياء الحسية الرّمزية، والحالات المعنوية الرموز إليها.

ويحقّ لنا بعد هذا أن نتساءل عن خصائص الرّمز الشعري، إلّا أنّه لا بدّ لنا - قبل ذلك - من معرفة الفرق أوّلاً بين الرّمز والعلامة، وثانياً بين الرّمز والصّورة والحدود بينها، وهي حدود قد تتداخل أحياناً عند بعض الدّارسين.

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 37 - 38.

2- محمد أحمد فتوح: الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 35.

3- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 198-199.

ثانياً- الرّمز والعلامة:

التّمييز بين الرّمز والعلامة ، هو صميم الإشكال الذي واجهه (دي سوسير) المهووس بمبدأ الاعتباطية وهو يبحث عن تسمية للوحدات اللسانية ؛ أهي علامة ، أم رمز ؟ ، لكنّه في التّهاية استبعد كلمة رمز، لأنّ الرّمز في رأيه يشير إلى علاقة تعليلية، تجعل من إحالة الدّال على المدلول إحالة مبرّرة، فيما أنّ اللسان - باعتباره - طبيعته اعتباطية، حيث إنّ "الرّمز علاقة عقلانية مع الشّيء الذي يدلّ عليه، غير أنّ هذه القاعدة غير موجودة بالقياس إلى اللّغة، التي هي منظومة علامات اعتباطية"⁽¹⁾، ومن هنا فالعلامة بالنّظر السوسيرية غير الرّمز.

هذه النّظره تختلف عند (بيرس) الذي انتهى إلى جعل الرّمز نوعاً من أنواع العلامة بتقديم تقسيمه الشّهير للعلامة من حيث دلالتها على موضوعها، ذلك أنّ الإحالة ليست واحدة في كلّ العلامات؛ فالإيقونة تستند إلى علاقة مشابهة ومحاكاة مع موضوعها، بينما الشّاهد يستند إلى علاقة مجاورة معه، فيما تبرز أهميّة الرّمز في أنّه وموضوعه من طبيعتين مختلفتين "فحينما نستحضر كلمة الرّمز لا نجد أنّ العلاقة فيما بين العلامة والموضوع علاقة اعتباطية محضة، بل هناك شيء ما يجعلنا نسلم بهذا تماماً، لأنّ في ذلك بدائية الرّابط الطّبيعي بين الدّال والمدلول"⁽²⁾ ، فهو علامة اعتباطية قائمة على التّوافق، ويحيل إلى موضوعه عن طريق العرف "فالرّمز يختلف عن العلامتين السّابقتين في أنّه يقوم على طابع التّحكم في الدّال والمدلول، في حين تكون العلاقة فيهما غير تحكّمية، كما أنّ الرّمز لا يشبه موضوعه فكلاهما منفعل وغير قابل للاتصال"⁽³⁾.

إنّ هذا التّفريق بين العلامة والرّمز، ينبثق من محاولة تحديد طبيعة العلاقة بين الدّال والمدلول بشكل عام.

ولعلنا نجد عند (يونج) تمييزاً بين الرّمز والعلامة يكشف عن ملامح مهمّة تقترب أكثر من مفهوم الرّمز الأدبي، إذ يرى أنّ الرّمز "هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً

¹-F.De Saussure :Cours de Linguistique Générale.E.N.A.G.Algérie.1990.P101.

²- ينظر: ملاس مختار : دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجاً)، إصدارات رابطة إبداع ، الجزائر، ص 21.

³- ينظر: المرجع نفسه ، ص125.

ولا يمكن أن توضّح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى "، فيما يعتبر أنّ " العلامة تعبير عن شيء معروف، ومعاله محدّدة في وضوح"⁽¹⁾.

فلا يمكن استبدال الرّمز أو تعويضه بأية علامة لغويّة أخرى، ولا يمكن الإحاطة تماما بمدلوله، من هنا كان سمة إبداعية فردية لا يخضع لعادة أو عرف، فهو يوحى ولا يحدّد، يومئ ولا يقرّر، ولا يقوم على علاقة مشابهة بينه وبين مدلوله، إنّما على علاقة مفاعلة، وامتزاج لا تنتهي.

بينما تشير العلامة إلى محدّد وتنتهي مهمتها في حينها بانتها غايتها في تجلية دلالتها ، وتقوم العلاقة بين دالها ومدلولها على أساس توافقي آلي ذهني عند أفراد المجتمع اللغوي الواحد بذلك " فالعلامات أوضاع اصطلاحية توفيقية، يتقاسمها الناس على نحو اجتماعي، وللعلامة من هذه الوجهة، تحدّد اجتماعي لا إرادي، فهي تنقل إعلاما موضوعيا متبادلا، أمّا الرّمز فقد كان ومازال إبداعا إنسانيا يتجاوز الاصطلاح والتّوقيف"⁽²⁾.

إنّ هذا التّجاوز للعرف في الرّمز، ينفي إمكانية الفصل بين الرّمز والمرموز إليه، ويطالبنا بالنظر إليه ككلّ متكامل ، وكوحدة تعمل بشكل لا يقبل التّجزئة أو الانتقاء إذ أنّ الرّمز ليس هو الدّال، كما أنّه ليس هو المدلول، إنّهُ العلاقة بين الدّال والمدلول"⁽³⁾ ، علاقة تبدأ من المبدع ولا تنتهي عند المتلقي، لأنّها تظلّ في منأى عن الإحاطة أو الإمساك بكلّ تخومها، وتنفلت كما ينفلت الماء بين فروج الأصابع، فهي حيوية، دائمة التّجدّد، غير قابلة للاستنفاد، وتفضي إلى "اكتشاف نوع من التّشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا، غير مقيد بعرف أو عادة، فقيمة الرّمز الأدبي تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج"⁽⁴⁾. فيصير مشعّا بالإيحاء، غنيا بالدّلالة يقبل تأويلا متعدّدا، ومن ثمّة وصفه (يونج) بأنّه حيّ، أي محمّل بالمعنى، وبالتالي فهو يموت إذا وجدنا صيغة أفضل منه للتّعبير عن مضمونه، بينما تتوقّف قيمة العلامة على ما تشير إليه، وهي ليست بذات قيمة في حدّ ذاتها.

¹ - مصطفى سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص 206.

² - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 32.

³ - مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 138.

⁴ - محمد أحمد فتوح: الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 37.

ثالثا - الرّمز والصّورة:

إنّ الصّورة هي وسيلة الشّاعر لكشف عالمه الدّاخلي، وتتبع إحساساته الغامضة، ومشاعره المنفلتة، ورؤاه الهاربة، النّاتجة عن تماسّه مع العالم الخارجيّ.

حيث يعيد تشكيل تلك المدركات لا كما هي عليه في الواقع، وإنّما تقود عمليّة الكشف هذه الشّاعر إلى التّعبير بالصّورة عمّا يحاول إدراكه من حقيقة قابضة وراء الظواهر المرئيّات.

ومن هنا تصبح الصّورة، هي ذلك " الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشّاعر تجربته، ويتفهّمها"⁽¹⁾، ويكشف من خلالها علاقات نفسيّة، تجمع بين عناصر تبدو متباعدة في الواقع، "إنّها تكشف شيئا بمساعدة شيء آخر"⁽²⁾.

وقد تتعدّد الصّورة وتتآزر عناصرها تآزرا إيجابيا حتى تبلغ درجة من التّجريد تصلها بمشارف الرّمز، "ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرّمز، نظريا ينهار عند الممارسة الفنيّة"⁽³⁾، فإذا استخدمت - عن وعي - بمستويها الحقيقي وغير الحقيقي، فإنّها تصبح رمزا، بل وقد تغدو جزءا من نظام رمزيّ، أو أسطوري⁽⁴⁾.

فالفرق بين الصّورة والرّمز ليس في طبيعة كلّ منهما، بقدر ما هو في درجة كلّ منهما من التّجريد، والتّركيب، "وإنّ الذي يمنحها معناها الرّمزي، إنّما هو الأسلوب كلّ، أي طريقة التّعبير التي استخدمت هذه الصّورة وحملتها معناها الرّمزي، ومن ثمّ فإنّ علاقة الصّورة بالرّمز من هذه النّاحية أقرب إلى علاقة العموم والخصوص"⁽⁵⁾.

1- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص423.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص143.

3- محمد أحمد فتوح: جدليات النص الأدبي، ط1، دار غريب، القاهرة، مصر، 2006، ص111.

4- رينيه ويليك و استن وارين: نظرية الأدب، ص194.

5- محمد أحمد فتوح: المرجع نفسه.

رابعاً - خصائص الرّمز الأدبي:

إنّ معرفة كيفية تكوّن الرّمز تفضي إلى الكشف عن أهمّ خصائصه وأبرز سماته، وإن كانت كيفية مركبة لا تقبل التّبسيط، جملة لا تحتمل التّقسيم، ذاتيّة تختلف باختلاف المبدعين، والشاعر المبدع لا يجلب ألفاظه جلباً، إنّما تولد لديه ساعة التجربة، "وكما أن الحبلبي لا تعرف ماذا ستلد، كذلك الشاعر. وهو مثلها أيضاً لا يهّمه إلاّ الخلاص بالولادة"⁽¹⁾، فلا تكون عندئذ كلمة هي أصلح من كلمة "إلاّ أن نقطة البدء الطّبيعية في عملية الرّمز، هي اختلاجة النّفس بحالة يراد التّعبير عنها، ثم يتّجه طريق السّير من باطن إلى ظاهر، ومن حالة وجدانيّة داخلية إلى شيء في دنيا الأشياء الخارجيّة"⁽²⁾.

وبهذا يكتسب الرّمز خاصّيته الإيحائيّة؛ ويكتسي بنوع من الغموض، ويغتنى بشحنة معرفيّة، ما يخلق مشاركة وجدانية بين المبدع والمتلقّي، وإقحام المتلقّي في العمليّة الإبداعية ضرورة أملاها الخطاب الحدائي، بل وصارت عملية التلقّي عمليّة "تفاعل ومشاركة، وصار المتلقّي مبدعاً آخر ينبغي أن يمتلك القدرة على الفهم"⁽³⁾، هذه المشاركة لا تقتضي المساواة في الأدوار بين طرفيها، إذ أنّ الرّمز "بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنّه بالنسبة للمتلقّي مصدر إحاء"⁽⁴⁾ قراءته تكون من زاوية واحدة أو من زوايا عدّة، إلاّ أنّها بأيّ حال من الأحوال لا تملك الإمساك بكلّ ظلاله، فالرّمز غير قابل للاستنفاد، ومتى كفّ عن الإحاء كفّت حاجتنا لأن نسّميه رمزاً.

ومن هنا أتّصف بخاصية التّعّدّد أو الانفتاح؛ أي أنّه يحتمل قراءات مختلفة تزيد الدلالة ثراء وتبايناً في مستويات التّأويل، والقارئ الواحد لا يفضّ كامل الدلالة التي يحتملها الرّمز، ولا يحيط بها مهما حاول، لأنّ ثمة منطقة تبقى مظلمة فيه، وهي التي تبعث على الاستكشاف.

وعلى خلاف الرّموز العلميّة أو العمليّة التي تمثّل مقولة أو مفهوماً محدّداً، فإنّ الرّمز الأدبي يختصّ بتعدّد تأويلاته لأنّه مشحون بشحنة انفعاليّة، لا تلخّص كالفكرة، أو توضّح كالقانون أو تحمل كالمفهوم، بل إنّ المطلوب من الشاعر أن يكون في حالة انفعال إذا أراد التّعبير

¹ - يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978، ص93.

² - زكي نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، مصر، ص49.

³ - ينظر: عبد المجيد زراعت: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، مصر، 1991، ص37.

⁴ - ينظر: محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص140.

بالرّمز. " فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة"⁽¹⁾، والرّمز المؤسّس على التّوتر والقلق ينبض بالحياة لجمعه بين المتناقضات والمتقابلات، وتكون لغته بهذا " فردية وعالمية، قومية وشائعة، موقوتة وأبدية، ضاربة بجذورها في البيئة ومزوّدة بأجنحة الرّوح، مفهومة وعالية على الفهم منفتحة على اللّاهائي"⁽²⁾.

والشّاعر المعاصر لا يصف بل إنّه يعبر عن تجربة انفعال، وإذ هو بإزاء ذلك يصطدم بعقبتين؛ الأولى أنّ حالته الشعورية القلقة غير مستقرّة وغير قابلة لأن تبوح بكلّ أبعادها لذاته، فكيف لها أن تكشف نفسها للمتلقّي، ثمّ إنّ اللّغة بتعدّد إمكاناتها تخونه في حمل محتوى التجربة، لأنّها اعتادت التّعبير عن المضمون المحدّد، ومنها يتولّد الغموض الشعري في التّعبير الصّادر عن أعماق تجربة انفعالية قلقة.

إنّ الغموض الذي نحن بصدده، لا يعني الإبهام أو الانغلاق دون إمكانية النّفاذ إلى دلّاته، بل إنّ الغموض خاصيّة أساسية في الفنّ، وهو " ليس نقيضا للبساطة، وإنّ الشّعور البسيط الذي يهزّنا هو في الوقت نفسه عميق (...) لأنّ البساطة العميقة والغموض، كلاهما شديد المساس بجوهر الشّعور الأصيل"⁽³⁾، والغموض لا يكون في الرّمز في حدّ ذاته، ذلك أنّ الألفاظ لا تكتسب دلالتها إلاّ بتفاعلها ضمن سياق محدّد، ومن هنا اكتسب الرّمز خاصّيته السياقية، بل إنّ الرّمز هو "ابن السياق وأبوه"⁽⁴⁾، لذلك يكون سببا مباشرا أو عاملا متحكّما في نجاحه أو إخفاقه، وهو يفرض المضمون، وبذلك يكون الرّمز متجدّدا مختلفا باختلاف السياقات التي يرد فيها.

والرّمز إلى ذلك كلّ هو لغة الرّؤيا "التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري، الماضي بالحاضر والمستقبل، الإقليمي بالقومي والإنساني، الذّاتي بالعام"⁽⁵⁾، تدفع إليه محاولة تجاوز الواقع وتفتيت مكوّناته، فالرّمز نتاج الحلم، وليس الحلم مرادفا للوهم، إنّما هو أفق الممكن الواسع، لأنّ الشّاعر الرّائي لا يفرّ من الواقع إنّما يعيد بناءه وفقا لرؤيا متكاملة، تعبت بالزّمان، وتعيد ترتيب المكان، لا تعترف بالحدود، أو الإقصاء، فاكتست الرّموز بصفة التّجريد والجمع بين المتقابلات.

¹ - يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص93.

² - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 113 - 114.

³ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص193.

⁴ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 274.

⁵ - المرجع نفسه، ص 275.

وصولاً إلى هنا تتبين لنا أهم خصائص الرّمز الشعري؛ وهي: الإيحائية، التعدّد، الانفعالية، الغموض، السياقية، التجريد، والحلم وإنّ افتقاد إحدى هذه السمات، تفقد الرّمز ملمحاً من ملامح الجمال في استخدامه.

خامساً- الرّمز العامّ والرّمز الخاصّ:

الرّمز العامّ أو الرّمز التراثي أو القديم، رمز يمتلك "أساساً من الدّين، أو التاريخ، أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشعراء، مستلهمين جوانبه التراثية وطاقت إيجائه الكامنة فيه"⁽¹⁾، إمّا مكاناً أو شخصيّة أو حدثاً... من التراث القومي، أو العالمي مستقرّاً في اللاوعي الجمعي بتعبير (يونج).

من هنا كان استحضار الرّمز التراثي في النصّ الشعري يستثير خبرة، قصّة، معاناة، تضحّيّة، بعداً إنسانياً مشتركاً بين المبدع والمتلقّي، عندئذ يعتبره منطلقاً تنجدل فيه التجربة المعاصرة "وبذلك يتحقّق حوار الذات عبر الآخر، فعندما تكون القصيدة هي حوار الذات فقط، تتحوّل إلى أحجية، إلى قصيدة مغلقة"⁽²⁾.

وما دامت اللّغة العادية غير قادرة على حمل أبعاد تجربة المبدع بدلالاتها الوضعية، فالشّحنة الإيحائية والطاقة التّكثيفيّة المخترنة في الرّمز القديم تضطلع بالمهمّة، وإنّ توظيفه "يثرى تجربته الشعريّة، ويمنحها شمولاً وكليّة وأصالة، وفي نفس الوقت يوفّر لها أغنى الوسائل الفنيّة بالطّاقات الإيحائية"⁽³⁾. لأنّها تضرب على وتر مشترك في اللاوعي الجمعي "فذكرها يعيد التّفصيلات التي تحيط بها من حيث دورها التاريخي، ومكانتها في زمنها"⁽⁴⁾.

ومن هنا تبرز أهميّة قدرة المتلقّي على الفهم، تلك التي جعلت منه المبدع الآخر للخطاب الشعري، إذ تعتبر قلة خبرة المتلقّي أكبر عقبة في عملية التّفاعّل مع الخطاب الحداثي الذي يحتفي بالثقافة ويشدّد عليها.

¹ - يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة تحليلية جمالية)، دار البعث، الجزائر، 1987، ص336.

² - محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2003، ص111.

³ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998، ص93.

⁴ - المرجع نفسه، ص126.

لكن هذه الرموز لا تكتسب قيمتها لمجرد قدمها، أو ارتباطها بتاريخ أمته أو عقيدتها، أو حتى بكونها تراثا عالميا إنسانيا، ما لم " تكن ذات سمات دالة ومتجددة، يجد الشاعر فيها ما يجعلها قادرة على حمل أعباء تجربته، ويرى أنّها مناسبة لظروف حياته، ومتطلبات عصره" (1)، فقيمة الرّمز تأتي من التجربة ذاتها، ولا تجلب إليها حتى لا يكون الرّمز مكونا دخيلا على النصّ لمجرد استعراض سعة اطلاع الشاعر، أو نوعا من التقليد، فذلك كلّه خروج عن روح الرّمز وطمس لمعالمه " لأنّ أصالة الموروث لا تنهض شفيعا لقصور الشاعر، أو تقصيره في تمثّل التجربة الإبداعية، وصياغتها فهذا الموروث لا يحقّق غايته الفنيّة، ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشعريّة ذاتها" (2).

وإذا سلّمنا جدلا أنّ جيلا من الشعراء عاشوا ظروفًا مشتركة وانفعلوا بها، ألا يولد ذلك لديهم تجارب متشابهة إن لم نقل متطابقة، وإذ هم يعبرون عنها يتسوّلون بتلك الرموز العامّة، فتقفز دلالتها إلى الذهن بشكل من أشكال الاصطلاح، وتصير مدلولاتها عندئذ مهدّدة بالانزلاق نحو الابتذال، كلّ ذلك بزعم عمقها وخصوبتها، إلا أنّ ذلك لا ينجح دائما، لأنّه بحاجة إلى مهارة عالية يشترطها توظيف هذه الرموز، ولا يفي بالغرض جعلها وعاء لقضايا أو أفكار أو هموم الشاعر وحسب، لأنّ في ذلك قبل كلّ شيء إساءة لها من الناحية الفنيّة.

كما لا يكون مجرد الانبهار بواحد من هذه الرموز، طريقا إلى تكراره لضرورة أو لغيرها، لأنّه يترتب عن ذلك افتعال وتحميل للرّمز أكثر ممّا يحتمل، فيبدو مقحما على السياق، وفي ذلك خطورة لا تقلّ عن متلق الاصطلاح.

وحتى يتجنّب الشاعر هذه النقيصة أو تلك فإنّ " منازل من طراز خاصّ ينبغي أن تحدث بين الشاعر الحديث من جهة، وبين ماضي الرّمز أو ميراثه الرّاسخ من الدلالة (...) إنّ المنازلة بينهما قد تطلّ ملتبهة باستمرار، متجدّدة دائمة التوتّر" (3)، لأنّ دلالة الرّمز العام لا يمكن سترها كليّة فهي تطلّ بين الحين والآخر، أمّا إذا نقلها الشاعر إلى سياقات جديدة و صارت لصيقة بها في

1- المرجع السابق، ص125.

2- ينظر: محمد علي الكندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص129.

3- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003، ص48.

قصائده، وألحّت علينا دلالتها الجديدة فإننا نكون بإزاء نوع آخر من الرّمز، يخرج من دائرة العام إلى دائرة الخاصّ " ويأتي هذا الرّمز الخاصّ ليشكّل مجالاً رحباً لحركة الشّاعر، يجد فيه حرية أكثر وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذاتي، الذي يتمثّل فيه تجربته بشكل أشدّ خصوصيّة وأصالة" (1).

ويستند الرّمز الخاصّ بشكل أساسي على السّياق والتّجربة الشعورية التي انبثق منها، لأنّه يلغي الاصطلاح تماماً ويهدف إلى نفي الدلالة الوضعيّة، ومن هنا اكتسى بالغموض، فالمتلقي يجد عننا كبيراً في التّعامل معه خصوصاً إذا لم يتعقّب دلالاته في أكثر من عمل من أعمال الشّاعر، وقد كان الرّمز الخاصّ مجالاً رحباً كثيراً ما نجح الشّعر في توظيفه وتفجير طاقاته الإبداعية، حتى " كاد كلّ شاعر يعرف برمزه المبتكر" (2)، أو بمجموعته الشخصيّة من الرّموز التي تختزل بمعجمها معاناته، وتكشف عن اهتماماته الفكرية وميولاته الفنيّة، كما وتشكّل سمة بارزة في أسلوبه، وتأخذ حيزاً من لغته.

وإنّ مهمّة الشّاعر تفجير الانفعالات والتّعبير عن التّجارب الإنسانيّة بلغة راقية، ولا يتأتّى له ذلك إلّا حين يضغط على كلماته ضغطاً يجردّها من معانيها المعجميّة، ليكسبها تجريداً وتكثيفاً بإضفاء معان جديدة عليها، والرّمز الخاصّ يتبلور عادة في كلمة واحدة، كأن يكون شخصيّة يبتكرها الشّاعر ويجسّد فيها أفكاره وآراءه ويعبّر من خلالها عمّا يريد، وكثيراً ما كانت عناصر الكون والطّبيعة أيضاً مصدراً له، إذ " يقوم الرّمز الطّبيعي معبراً آخر للشّعراء، لتوحيد الذات بالعالم، والتّعبير عن دلالات تجربتهم باستبطانهم لطاقت هذا الرّمز وشحنه بحمولات شعوريّة وفكريّة جديدة" (3). كالليل، والبحر، والرّمّل، والريّح، والضّياء... ولكنّها لا تكون مهرباً يلجأ إليه كما يفعل الرومانسيون، بحيث تكون عندهم غاية في حدّ ذاتها. إنّما يختار الشّعراء منها بهدف الرّمز ما يلائم طبيعة شعورهم " فيخطفون الأشياء خطفاً لا يخضع لسياق معيّن، أو منهجية محدّدة ويدخلونها في صميم الصّراع الانفعالي، أي ليخرج من خلال ذلك نسيج أدبي متلاحم، لا سبيل إلى فصم الصّور الفنيّة عن محتوياتها" (4).

1- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص280.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص218.

3- إبراهيم رماني: المرجع نفسه ، ص282.

4- ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات (الرمزية) ، ص42.

فتنتفتح دلالة الرّمز الخاصّ على الغموض، نتيجة تفاعل ذاتي معها ضمن تجربة جديدة تنأى بها عن أكثر التّوافقات فكرياً وتاريخياً وأسطورياً، وتتمزّق " منظومة التّوقعات والافتراضات الأدبيّة والسيّاقية التي تكون مترسّبة في ذهن القارئ حول نصّ ما، قبل الشّروع في قراءة النّصّ " بحيث يصير محفّزاً دائماً يدفع إلى البحث عن المعنى الحقيقي المنوط بهذا الرّمز، وبالتالي تولد لذّة متجدّدة مع كلّ قراءة، تسمى - المسافة الجماليّة - وهي تعبير عن " مقدار مخالفة النّصّ لتوقعات القراء " (1) وينجح الرّمز إذا انفتح على التّعّدّد، لأنّه متى كفّ عن ذلك ثبتت دلالته، وكفّت عن توليد قراءات جديدة .

سادسا - مستويات توظيف الرّمز:

1- المستوى الاشاري:

من أدنى مستويات توظيف الرّمز جعله إشارة أو بديلاً علامياً يمكن تغييره أو الاستغناء عنه، دون أن يترك أثراً، لأنّ التجاء الشّاعر إليه ناجم من الاحتفاء بمضمونه الذي صار بالنّسبة للشّاعر جاهزاً، شائعاً محدّد المدلول، فيتحوّل الرّمز إلى " مفردة لغويّة ذات مدلول لغوي محدّد تنحصر في إطاره " وتحوّل إلى " نمط لغوي " (2) .

فالشّاعر مطالب إلى جانب اهتمامه بالمضمون، أن يكون مبدعاً بحيث يعيد تشكيل رصيده من الرّموز تشكيلاً يتناسب والتّجربة، بحيث يضيف عليها لمسته الفرديّة.

ووجب عليه تأسيسها ضمن " السّياق الخاصّ الذي يناسب الرّمز، لأنّه إذا استخدم الرّمز منفصلاً عن السّياق، كان ذلك نوعاً من الرّمز الرّياضي، أو اللّغوي الأوّلي " (3) وهذا التّوظيف يقضي على الملامح الجماليّة فيه، ومادام يمكن في هذا المستوى استبدال رمز مكان رمز دون أن يتأثر المعنى، فقد كفّ عن يكون رمزا أصلاً.

1 - عبد الله الغدامي: القصيدة و النص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 163.

2 - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص 295.

3 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 200.

2 - المستوى المفهومي:

إذا استخدم الشاعر دوالاً أو مصطلحات مجلوبة من حقول أخرى على أنها حاملة فكرة أو مفهوم، فإننا أمام توظيف يستخدم الرمز كمقولة، استخداماً إيديولوجياً مغلقاً على مفهوم ديني، أو فلسفي، أو اجتماعي، أو سياسي... محدد بشكل نهائي لا يخرج عن إطاره وينتهي " بإفقاد الرمز دوره الحيوي في السياق الشعري، واستخدامه بوصفه مجرد مقابل لعقيدة خاصة أو لمبدأ معين، وليس هذا من الرمز الشعري في شيء"⁽¹⁾.

إن استخدام الرمز كمفهوم يحصره في إطار يضيق من كثافة الإيحاء فيه، بل يحولّه إلى رمز منطقي جاهز المحتوى تحضر دلالاته مباشرة في الذهن "وأخطر شيء على الشعر هو استخدام الرمز فيه بطريقة آلية"⁽²⁾، ما يعدم أيّ تفاعل جمالي بين النصّ والقارئ.

3- المستوى التراكمي:

ينجم المستوى التراكمي عن حشد الرموز والأساطير والإشارات الدنيّة والتاريخيّة، حشداً متداخلاً متراكباً في مجال ضيق، يصير معه النصّ قائمة مثقلة بأسماء وشخصيات وأماكن تراثيّة و/ أو معاصرة، لأنّ الشاعر يتركها تتحدّث عن هاجسه بمفردها، أو يطالبها بحمل شحنته المخترنة، فيفشل في جعلها جزءاً من بنية النصّ أو من تجربته الشعوريّة، بل تصير هي القول الشعري ذاته.

إنّ توظيفها بهذا المنظور الشكلي يقضي على الروح التي تحيا داخل الرموز، خصوصاً التراثيّة، حدّاً "يصعب معه تمثّل دور كلّ رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة"⁽³⁾. فينشغل القارئ فكرياً عن تذوّق جماليّة النصوص، أمام إبهام الرموز، خاصة إن كانت مجلوبة غريبة عن ذوقه أو ثقافته. وتظلّ بعد ذلك عنصراً مضافاً من الخارج؛ " والمستوى التراكمي يسيء إلى النصّ

¹ - المرجع السابق، ص 207.

² - المرجع نفسه، ص 200.

³ - المرجع نفسه، ص 213.

الشعري قبل أن يسيء إلى الرموز، لأنَّ شعريَّة هذه تتأتَّى من شعريَّة النَّصِّ⁽¹⁾. ويعاب هذا المستوى من التّوظيف سواء نتج عن رغبة الشّاعر في إظهار سعة ثقافته، أو عن ادعائه التّجديد في القصيدة ضمن تيار حدائثي، أو حتّى في تبرير ذلك بالعيش ضمن زمن تراثي خصب ومعتاد، رغبة في التّعالى على الواقع والاعتراب التّفنسي...

إنّ كلّ تلك المستويات مكروهة في الخلق الشعري، لأنّها لا تنظر إلى استخدام التّراث كعنصر تشتمله بنية القصيدة بينها وتبنيه، إنّما تجعل منه عنصراً دخيلاً عليها لا يناسبها ولا تناسبه، ويمكن إجمال شروط الاستفادة من الرّمز القديم في التّقاط التّالية "امتلاك الشّاعر لرؤية ذاتية نقدية، وتحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التّاريخية والموضوعية الحديثة، وتأسيس علاقة بنائية متكافئة بين الرؤية الذاتية و الموضوعية التّاريخية"⁽²⁾.

فهو تشديد على الوعي والتّجربة والسّياق، وإن افتقاد شرط من تلك الشّروط أو الشّروط كلّها، يدخل الرّمز ضمن واحد من تلك المستويات الثلاث السابقة.

4- المستوى المحوري:

لا يصل الشّاعر إلى هذا المستوى الفنّي الرّاقى في التّعامل مع الرّمز، إلّا إذا تجاوزت نظرته إليه على أنّه قالب لهواجسه، ومرآة تعكس لوحدها شعوره الدّاهلي، كما فعل في المستوى التّراكمي، أو اعتباره معادلاً لفكرته، كما في المستوى الإشاري، أو جعله واجهة لعقائد يؤمن بها، كما في المستوى المفهومي، ففي كلّ ذلك يظلّ الرّمز مجرد علامة.

أمّا ما يمكن أن يعتبر رمزا فنياً موفقاً، فهو رمز اجتمعت فيه الخصائص التي أشرنا إليها سابقاً، وتنشأ محوريّته في مستوى جزئي يبرز فيه كصورة شعريّة، أو في مستوى كلّّي يشمل إمّا قصيدة ككلّ أو مجموعة قصائد.

ففي المستوى الجزئي، يكون الرّمز بؤرة الدّلالة، ومحور الإيحاء حيث تدور حوله كلّ العناصر الفنّية الأخرى، ومن ذلك فإنّ "بنية الصّورة فيه تنهض من أبعاد الرّمز الإيحائيّة وتتأسّس

¹ - سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، ع 82 / 83، يوليو / أغسطس 1991، المجلس القومي للثقافة العربية، ص42.

² - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ص278.

عليها، بحيث أنّ إيجائية الصورة لا يمكن عزلها عن إيجائية الرّمز⁽¹⁾، ويسهم هذا الشّكل في تكثيف الدّلالة واغتنائها، والخروج عن الشّكل الغنائي للقصيدة.

أمّا في المستوى الكلّي، حيث يصير رمز واحد محورا لبنية القصيدة ككلّ، فإنّنا بإزاء ما يصطلح عليه النّقاد بالقناع الفنّي، الذي يلجأ إليه الشّاعر ليقول من خلاله ما لا يستطيع قوله بشكل مباشر، مستعملا صوته أو شخصه، فيندمج مع رمزه ويتفاعل معه، بحيث تنصهر التجربة في الرّمز، والرّمز في التجربة، وكلّما زادت درجة الانصهار واتّسعت أبعادها، زادت فرص نجاح هذا التّوظيف.

ويحصر (علي عشري زايد) مصادر القناع في الشّخصيات التّراثية التي يختارها الشّاعر بما يتناسب والتّجربة، ثم يؤوّلها بما يناسب طبيعة هذه الأخيرة، ومن ثمّ يمرّ إلى إضفاء الأبعاد المعاصرة على هذه الملامح⁽²⁾ وعندها "يتحدّث بلسانها أو يدعها هي تتحدّث بلسانه، مضيفا عليها ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشّاعر والشّخصية كيانا جديدا، ليس هو الشّاعر، وليس هو الشّخصية، هو- في الوقت نفسه - الشّاعر والشّخصية"⁽³⁾.

إنّ هذا الاتجاه في حصر مصادر الرّمز المحوري أو القناع في الشّخصيات التّراثية، يبدو نابعا من موضوع الدّراسة التي قام بها (علي عشري زايد) نفسها.

لأنّنا نجد (جابر عصفور) يوسّعها ضمن دراسته الخاصّة ب (القناع في الشّعر العربي المعاصر) ويقدمه على أنّه " رمز يتّخذ الشّاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التّدفق المباشر" يشمل الشّخصيات التّراثية دون أن يقتصر عليها " فليس هناك ما يمنع من أن يمثّل القناع عناصر الطبيعة، أو كائناتها، أو مشخصاتها"⁽⁴⁾ وبذلك فإنّ الرّمز عامّا كان أو خاصّا، مؤهّل لأن يكون قناعا، إذا نجح الشّاعر في جعل مكونات القصيدة كلّها فاعلة في النهوض بهذا الرّمز وتناميّه بما يوافق رؤيته الشّعريّة.

1- سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، ص 42.

2- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 190.

3- المرجع نفسه، ص 262.

4- ينظر: محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 91.

فيحوّله إلى " رمز كليّ يوحد بين مشاعره الذاتية، والمشاعر العامة"⁽¹⁾. وبذلك يصير عنصرا بنائيا في القصيدة، بل إنّه يعمل على لحم مكوناتها لتصير متكاملة ومنسجمة، بحيث تشعّ من بؤرة مركزية واحدة مع تعدّد مستويات الإيحاء فيها.

وعموما يمكن إجمال القول في ما يلي؛ إنّ طبيعة الرّمز بما يكتنفه من ثراء وغموض، أهلته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، إلاّ أنّها لم تنته إلى تقديم مفهوم محدّد للرّمز الشعري بوجه خاصّ، وقد بقي في كثير من التّحديدات مجرد إشارة حيناً، وأحيانا أخرى مختلطا بمفهوم العلامة، أمّا الفرق بين الرّمز والصّورة فهو فرق نظري ينهار عند التّطبيق، وهو في درجة كلّ واحد منهما من التّجريد،

والحقّ أنّ الرّمز الشعري ينفلت من كلّ تحديد أو مفهوم وإذا كانت هناك طريقة للإمساك بهويّته فهي بتتبع خصائصه والتي من أهمّها: الإيحائية، التّعدّد، الانفعالية، الغموض، السياقية، التّجريد، والحلم.

والرّمز الشعري ينقسم إلى قسمين رمز عامّ وخاصّ، أمّا العام أو التّراثي أو القديم ، فمصادره هي الموروث القومي أو الإنساني من الأساطير والأديان والتّاريخ، وأمّا الرّمز الخاصّ فهو دوال يجرّدها الشّاعر من دلالتها الوضعية ويشحنها بطاقات شعورية خاصّة .

وكنتيجة منطقية لاختلاف إمكانات وقدرات الشّعراء في توظيف الرّمز، اختلفت مستويات هذا التّوظيف وتباينت، فنجد عندهم المستوى الاشاري، المفهومي، التّراكمي والمحوري .

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص94.

الفصل الأول

الرمز العام مصادره وأبعاده

أولاً - الرمز الديني

ثانياً - الرمز التاريخي

ثالثاً - الرمز الأسطوري

أولاً- الرّمز الدّيني:

ولد مصطفى محمّد الغماري* شعريًا عندما أعلن في السّاحة الثقافيّة والشّعريّة الجزائريّة، خلال السّبعينيّات "ثورته الإيمانية" ، فلفت الأنظار بقوة موقفه وقدرته على الأداء الفنّي ، وقد جلب بمجموعته⁽¹⁾ ككلّ ضجّة كبيرة يتمزّقها النّقد أو القدح الذي وصل في موقفه العدائيّ أحيانا إلى حدود التّطرف بالمطالبة بمصادرة الدّيون⁽²⁾ ، ولم يزد ذلك إلّا إصرارا على نهجه، فقد ظلّ وفيًا لهذا الخطّ الثّوري في كلّ إنتاجه - الذي نحاول دراسته على الأقلّ- حيث ظلّ الدّين الإسلاميّ والروح الإسلاميّة موضوع الشّاعر الكبير تاريخًا، وحاضرًا، ومستقبلًا، وبات هاجسه الوحيد في ظلّ غربّة الإنسان الحضاريّة " حيث حوّل القيم الروحية للإسلام إلى مادة شعريّة تعبّر عن رؤيته الفكرية، وبشكل شعريّ مغاير أظهر قدرة في امتلاك الأدوات الفنيّة، التي لم يمتلكها كثير من شعراء جيله، أو على الأصحّ شعراء الحركة السّبعينيّة"⁽³⁾.

وكان توجهه إلى التّراث الإسلاميّ توجّهًا ينمّ عن وعي، وعن ثقافة، وعن رؤيا تذيب ما هو فكريّ فيما هو إبداعيّ، ويكشف عن موقف خاصّ من الوجود ومن الفنّ " فعندما تكون الثقافة جزءًا من الذات، تنبع منها وتتصل بوجودان الشّاعر، فتصهر فيه لتغدو انفعالا قائما في قلب التّجربة، وتدفع بالشّعر إلى أقصى الحدّات دون الوقوع في التّيه"⁽⁴⁾ ، وقد أتى هذا الموقف كردّ فعل قويّ ناجم من الاحتكاك بواقع حضاريّ ممزّق، مشوّه، وصعب بمعطياته وإبدالاته.

* ولد سنة 1948 بسور الغزلان، من أسرة متديّنة لها عناية خاصة بالثقافة العربيّة الإسلاميّة، نال شهادة الماجستير في الأدب العربيّ الحديث، وشهادة دكتوراه دولة في اللغة العربيّة، يمارس البحث العلميّ الأكاديميّ في مجال التحقيق إلى جانب إنتاجه الإبداعيّ، من أشهر المجموعات الشعريّة التي صدرت له : أسرار الغربة، نقش على ذاكرة الزمن ، أغنيات الورد و النار، قصائد مجاهدة ، حضراء تشرق من طهران، قراءة في زمن الجهاد ، عرس في مآتم الحجاج ،...ومن أعماله في التحقيق: تحقيق (شرح أم البراهين في العقيدة) للإمام أبي عبد الله السنوسي، تحقيق تفسير الإمام الثعالبي؛ (جواهر الحسان) ، و (تحقيق المقدمات في علم الكلام) للإمام السنوسي...

ينظر : مصطفى محمد الغماري : في النقد والتحقيق، دار مدني، الجزائر، 2003 ، ص 215-217.

1- عنوانها (أسرار الغربة) صدرت في طبعتها الأولى عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سنة 1977.

2- ينظر الدّراسة التي قدم بها الدكتور محمد ناصر لمجموعة أسرار الغربة، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص9. وأيضا : محمد مصطفى الغماري : في النقد والتحقيق ، ص 67 و 215 .

3- أحمد يوسف: يتم النصّ والجينالوجيا الضائعة ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2002 ، ص 231.

4- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربيّ الحديث ، ص 124.

موقف يلحّ على خيار التمسك بالثوابت، وبالأصالة فكراً وإبداعاً، وجعلها الحصن الآمن لفقدان الهوية الحضارية، مستشرفاً ما آل إليه الفكر العالمي من فوضى، نتيجة حرصه على إلغاء الخصوصيات اللغوية، والدينية، والعرقية، ولعلّ هذا الموقف يكشف من جهة عن وعي عميق في اختيار الأدوات في وجه الطغيان المادّي، ويررّ للشاعر من جهة أخرى التجاهه إلى النموذج العرفاني، ولعلنا نجعله فيما بعد مدخلاً لفهم تجربته مع اللغة الصوفيّة والحبّ الصوفي " فكلّما كان إحساس الشاعر بعمق المرجعية التي يركن إليها، كلّما تعدّدت في يده إمكانيات الاستعمال، وأسعفته القدرة الإبداعية على المزج والتركيب بين العناصر"⁽¹⁾.

وإذ يركن الغماري إلى المرجعية الإسلامية، فإننا لا نخطئ ملاحظة الحضور البارز للنصّ القرآني في نصّه الشعري، بدواله، وصوره، بشكل صريح، أو خفيّ، أو عن طريق استدعاء الشخصيات القرآنية أو القصص الديني، حتى إنّنا لا نكاد نجد نصّاً واحداً يخلو من هذا الأثر، الذي يقصد من وراءه إلى إبراز فكرة، أو رسم صورة نفسية، أو جعله عنصراً تجديدياً ثورياً مرتبطاً بالخصب والحركة، والانتصار على العقم والثبات، وعندها " يتضح عملياً أنّ الأثر القرآني، لا يتمثّل فقط في تجسيده النصّي العميق، الصّادم، المتماسك في حدّ ذاته، بل يكمن أيضاً، في ذلك الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية تلك أمام الشعريّة العربيّة"⁽²⁾، وكلّ ذلك ينهض بالرمز التراثي ويعني السياق.

ولنشهد نسقاً يمتزج فيه الرؤياوي بالديني بالعرفاني، من خلال حضور للنصّ القرآني في أبلغ درجات الحبّ الصوفي وهو العشق الإلهي، البرزخ بين السّماوي والأرضي، وبين الحسيّ والروحي، وبين المحدود والمطلق، يدمج عن طريق الرّمز الخاصّ المستوى الشعوري بالمستوى الفكري :

والتين والزيتون قصّة عاشقٍ

عيناك يا بوح الهوى، عيناهُ

¹ - عبد المالك مرتاض: أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين لبلاي ل محمد العيد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 96.

² - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 36.

وعلى الرمال ملامح مسحورة

هي وشم روعته، وسمر خطاه⁽¹⁾

يقسم الشاعر بالعناصر الكونية التي اتخذت شكل المقدس، واغتنت بإيحاء القسم القرآني الذي لا يكشف عن سبب اختياره لهذه العناصر دون غيرها، ليزيد السياق ذهولا وغيبية، وإن "الرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء"⁽²⁾، فيشدنا إلى ما سيأتي، ثم ليزيد قصة العاشق ذهولا روحيا يوحد عين العاشق بعين معشوقه (عينك / عيناه)، ثم يمتد معنى القسم عن طريق الوصل إلى (الرمال) و (الخطى السمر)، وهي ملامح الأرض، والإنسان، والطبيعة الجنوبية والبدوية، هي ملامح الانتماء الشرقي، وقد سمت بارتباطها بسياق النص القرآني والحياة الروحية إلى مرتبة المقدس .

ويبدو أن الطبيعة هي الملمح الوحيد المتبقي للذات العربية في ظل الغربة الروحية والفكرية والحضارية، لأنها لا تخضع للإرادة المحدودة في الإنسان، إنما تخضعه بإرادتها وتتحكم فيه، وتصر على ملاحظته، بل تظل السمة البارزة التي تفضح كل محاولاته للانسلاخ والتماهي في طبيعة غير طبيعته، فخرج شعر الغماري من " باطن الذات الثائرة على نفسها وعلى الواقع معا، المترسبة في القاع من الأهوال الاجتماعية والإحباطات التاريخية، والأوهام الأيديولوجية من ضياع الحدود، وتميع المفاهيم، وانهميار القيم"⁽³⁾، وقد ولد هذا المعطى تجارب غامضة ملتفة، متشعبة لا تنفع اللغة السطحية في حملها، لأنها ذات أبعاد نفسية عميقة، لذا نجدها تحبل بالرموز وبالصور:

يُحَاوِلُ وَجْهَ الضِّيَاعِ السَّفْرِ

وَكُلُّ الدُّرُوبِ ضَبَابٍ

وَكُلُّ المَرَايَا سَرَابٍ!

تَحَجَّرَ حَتَّى ائْتَمَرَ!

¹ - مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد والنار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص 135.

² - مصطفى الصاوي الجويني: البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1993، ص 117.

³ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 102.

لِمَاذَا تُسَافِرُ تِلْكَ الْعُيُونُ إِلَى عَالَمِ الرِّيحِ وَالْمَوْتِ

حَيْثُ الشُّعُوبُ الْقَطِيعُ..

وَحَيْثُ الصَّقِيعُ الْمَطْرُ!

وَمَاذَا يُرِيدُونَ بِاسْمِ الْقَدَرِ؟

مُؤَامِرَةٌ...

حَكَاهَا اللَّيْلُ..

إِنَّ الَّذِي بَاعَ (فَاطِمَةَ) مُوشِكٌ أَنْ يَبِيعَ السُّورَ!⁽¹⁾

إنّ تكديس دوال (الضّياع، السّفْر، الدّروب، الضّبّاب، السّرّاب، تحجّر، انهمر، عالم الرّيح، الموت، الصّقيع، اللّيل) التي توحى بدلالة (التّيّه، التّشّتت، اللاّقرار، العنف، العبث، الحيرة، القسوة، الاضطهاد، السّوداويّة، الاضطراب، الفناء، الخراب...) في حيّز شعريّ ضيق كهذا يصبّر حالة الانسداد الشّديدة التي آلت إليها نفسيّة الشّاعر في أزمتته مع الواقع الحضاريّ أمة وقادة.

وتبرز لنا بعض تفصيلاتها حيث (تقاد / تنقاد) بعض الشّعوب العربيّة المستسلمة في خضوع، وراء بعض الحكّام الذين ضيّعوا قضاياها ومصالحها (حيث الشّعوب القطيع) ، فحلّ البوار محلّ الخصب وأخذت حياة العدم مكان حياة العطاء، وانتشر الجمود (حيث الصّقيع المطر) والشّلل، وقنع الجميع بالمصير ورضوا بالواقع (باسم القدر!)، وسلبت القدرة على المواجهة أو التّغيير إلّا من صوت الشّاعر " فالشّاعر أكثر الناس تحرّرا "⁽²⁾ ، وتنبع حرّيته من كونه ينطلق من رؤيا خاصّة للعالم من حوله.

وقد شكّل الامتزاج بين الأنساق الرّمزية المتنوّعة المصادر حسبما اقتضته التّجربة بنية ينمو عبرها النّصّ، تتكثّف من خلالها الدّلالة وتتّجه إلى التوتّر والصّراع، عندما تتكثّف خيوط (المؤامرة) الحضارية، وقد ارتبطت المؤامرات دوما بالوقية، والأحقاد، والغواية، كما ارتبطت

¹ - مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986، ص 66.

² - بول ريكور: نظرية التّأويل(الخطاب وفائض المعنى) ، ص 104.

بالحلقة والتستّر والظلمة والليل . وليس هذا التّوجّه هادفاً للرّبط الآلي بين الرّمز الفنّي والواقع ولكن يبدو أنّ " كثيراً من الرّموز يصعب فهمها بمعزل عن الهاجس الاجتماعي الذي أنتجها ولاسيّما الرّموز العامّة، أما الخاصّة منها فإن للطّبيعة التّفسيّة والروحيّة أثراً بارزاً في إنتاجها"⁽¹⁾. وقد انفتحت معظم الرّموز لتشتت الدّلالة، ولعلّه في مقدورنا عن طريق الرّمز التّراثي أن نخرق الدّلالة المتلبّسة بالغموض كحيلة من حيل التّفية في التّقدي السياسي، ويبدو أنّ الشّاعر قد ترك للمتلقّي هامش تفاعل لإنتاج الدّلالة.

إنّ الذي باعَ فاطمةَ مُوشكُ أن يبيعَ السّورَ

يضع بين أيدينا قانوناً خاصّاً يحكم علاقة الجزئيات والكلّيات، وينتهي كعلاقة سبب ونتيجة ، وقد توحى الشّخصية التّراثيّة (فاطمة) بنت النبي (محمّد) - صلى الله عليه وسلّم - إلى محبّته وقربته، والتي تتجسّد قبل كلّ شيء في إتّباع منهجه أي سنّته الشّريفة ، بينما تحيل (السّور) إلى كتاب الله ووحيه، وعندها تكون العلاقة بين السنّة والقرآن علاقة جزء بالكلّ، أو علاقة أصل بفرع .

ومن هنا فإنّ التّفريط في ظاهر القيمة قد ينتهي بالتّفريط في باطنها، والتّفريط في عرضها قد ينتهي أيضاً إلى التّفريط في جوهرها. وبهذه الطّريقة تتداعى سلسلة من الاحتمالات الدّلاليّة التي يمكن تعديّها وتطبيقها على الواقع ومظاهره، وعندها يمكننا أن نفهم أن التّفريط في قيمة أصيلة من قيم الأُمَّة يمكن أن ينتهي بالتّفريط في قيمها جميعاً، وأنّ التّفريط في قطعة أرض عربيّة ك (فلسطين) يوشك أن ينتهي بإضاعة كلّ أرض الإسلام ...

أعطى هذا التّوظيف للرّمز التّراثي صفة المقولة أو القانون، وقد لاحظنا صفة الآليّة في إحالته الدّلاليّة فبهت الجانب الجمالي فيه، ويبرز هذا التّوظيف إعطاء الأهميّة لتوصيل الرّسالة الشّعريّة أكثر من النّاحية الجماليّة، ولعلّ هذا الاحتفاء بالمضمون على حساب الخلق الشّعري يسقط فيه الشّاعر أحياناً عندما يناقش صور الواقع بانفعال.

لكنّه لا يلبث أن يتغلّب على ركونه إلى الواقع وأن يتجاوزهُ نحو مستقبل واعد ، ولم يكن استحضار الرّمز الدّيني بالنّسبة لشاعر مثل مصطفى الغماري مجرد احتفاء بالتّراث ورموزه

¹ - سعد الدين كليب: جماليات الرّمز الفنّي في الشعر الحديث ، ص39.

إنّما هو نابع من صميم التجربة ومن باطن الذات الشاعرة الباحثة عن التّغيير والمتشبّثة بالرّوى التّفأوليّة، بل إنّه يظلّ ملمحا بارزا في ثوريّتها الطّامحة يقول:

غدا.. إنَّ الغدَ الضّوّي.. آتٍ يُعريّ الزّيفَ محترفاً.. يُعريّ ..
أمدُّ إليك يا ألمي وهمي صلاة الضّوءِ مُزهرة بصدري
وأتلو (سورة الإسراء).. أتلو فتوغل في دمي شفقا.. وتسري
أحملُ سيفي البدرى بُعدا يضيء مداه - رغم الليل - فجري
ألم هوأه ، أصلبُ كلّ فقرٍ وللفقراء.. للأطفالِ شعري⁽¹⁾

تطالعنا دائما تلك الاستخدامات الخاصّة للغة، فهو ينطلق من مجموعة بكر من الدّوال ، يشحنها بطاقة التجربة، فتنبع من داخل النّصّ الحديث بدلالة أكثر ارتباطا بخصوصيّة الشاعر، وتصير إذ ذاك " رموزه الشّخصيّة التي تلتصق بعالمه الشعري، وتصبح جزءا داخليا حميما من بنائه، ولغته، وانشغالاته الفكرية، والوجدانية، والفنية"⁽²⁾، وعبر هذه الاستعمالات الشّخصيّة (الغد الضّوّي، صلاة الضّوء، توغل في دمي شفقا، أصلب كلّ فقر) تبرز ثنائيات الصّراع بين (الحاضر/ المستقبل)، (الأمل/ الأمل)، (الظلام/ التور) و (الحرب/ الحب).

ويأتي رمز (سورة الإسراء) في غمرة هذا الصّراع الجدلي، ليفجّر دلالة المعجزة الإلهية التي حملت النّبي محمّدا - صلّى الله عليه وسلّم - في ذروة أزمته وغربته مع أعدائه ومع واقعه إلى أرض فلسطين لـ " يوحى بأنّ حركة الصّراع ليست حادثة عارضة، بل هي حركة تاريخيّة كبرى"⁽³⁾ ، وقد كانت رحلة الإسراء هي الحادثة التي ثارت على الأبعاد الزّمانية والمكانية، وقد جمعت الله بالإنسان، السّماوي بالأرضي ، الممكن بالخارق ، الواقعي بالغيبي، واليقظة بالحلم.

وقد افتتحت السّورة " بمعجزة الإسراء توطئة للتّنظير بين شريعة الإسلام، وشريعة موسى - عليه السّلام - على عادة القرآن في ذكر المثل والتّظائر الدّينيّة ، وتعدّ رمزا إلهيا إلى أنّ الله أعطى

¹ - حضراء تشرق من طهران : مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر ، 1980، ص 29.

² - علي جعفر العلق: في حادثة النص الشعري، ص 46

³ - محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس ، 1985 ، ص153.

محمدًا - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - من الفضائل، أفضل مما أعطى من قبله (..) فمن أجل ذلك أحلّه بالمكان المقدّس الذي تداولته الرّسل من قبل، فلم يستأثرهم بالحلول بذلك المكان الذي هو مهبط الشريعة الموسويّة، ورمز أطوار تاريخ بني إسرائيل وأسلافهم (..) فأحلّ الله به محمدًا صلى الله عليه وسلم بعد أن هجر وضرب، إيماء إلى أن أمته تجدد مجده" (1).

ويبرز الفعل (أتلو) مؤكّدا بالتكرار احتذاء التجربة الحديثة سبيل التجربة التاريخيّة، والسير على خطى الإسراء إلى فلسطين التي غاب عنها وجه السّلام والطمأنينة، وقد صارت مأساتها جزءا من كيان الشّاعر الحيوي (توغل في دمي شفقا .. وتسري) .

فيتفاعل الشّاعر مع فلسطين بالمأساة وبالأمل، بالجرح وبالمقاومة، وهنا تبرز لغة السّيف لتنتقل الذات الشاعرة من لغة القول إلى لغة الفعل، وتكسر حاجز الصّمت الذي أصاب - لغة الفعل - على المستوى الجمعي إلاّ أنّها تبقى مرتبطة بالذات الشاعرة، إذ تسند الأفعال كلّها إلى ضمير المتكلم " وقد يشكّل استعمال ضمير المتكلم عاملا مساعدا على إطلاق التّعبير وتحريره" (2) ، وهنا يطرح الشّاعر نفسه كمخلّص للقدس حيث يتفتّح برمز (المسيح) الذي بعث ليحمل السّلام إلى أرض فلسطين .

ف الشّاعر /المسيح يخلّص القدس من ظلم بني إسرائيل ← بالسّيف البدري
و الشّاعر/ المسيح ينتصر على جوهر العقم والخواء بصلب ← الفقر
الشّاعر/ المسيح يمنح الخصب للفقراء وللأطفال ← الشّعر
(جوهر الضّعف، والبراءة، والفطرة التي لم تلوثها المادة)

من هنا يرفع الشّعر إلى مرتبة المقدّس كعنصر تطهير وخصب، ونلاحظ من خلال توظيف فعل (الصلب) قلبا للحادثة، فالمسيح في التجربة الحديثة يحارب بني إسرائيل وينتصر عليهم ويرفض الموت أو الاستسلام، وهو بهذا ينفي ضمنيًا وقوع حادثة الصلب على عيسى - عليه السّلام- كما أخبر بذلك النّصّ القرآني ﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ﴾ (3)، وفي هذا

¹ - ينظر: شراف شنّاف: التناص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، بحث مكمل لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة، 2002-2003 ، ص 86 .

² - يحيى العيد: في معرفة النص، ط3 ، دار الأفق الجديدة، بيروت، لبنان ، 1985 ، ص 119.

³ - النساء /157.

التوظيف تأكيد على المرجعية الإسلامية التي ينطلق منها، وليس كنوع من التأثير غير الواعي. بمحمول هذا الرمز الديني الذي وظّفه شعراء لبنان المسيحيون - على الأرجح - أول الأمر تعبيراً عن عقيدتهم التي " تؤمن بالخلاص، وبأن المسيح عيسى بن مريم - عليهما السلام - قد فدى البشرية من عذابها يوم صلب، ودفع عنهم أخطاءهم، وناب عنهم في تحمل العذاب والمعاناة الناتجة من كثرة الذنوب "(1)، ثم انتقل إلى الكثير من شعراء الحداثة في المشرق، ثم تأثر بهم بعد ذلك الكثير من الشعراء الجزائريين بوعي أو بغير وعي.

أما الحضور الكثير لفعل الصّلب في شعر مصطفى محمد الغماري فلا يعدو كونه بديلاً علامياً، أو إشارة محدّدة ضمن صورة نفسية في أحسن الأحوال:

أمدُّ الخطأ و الخطايا

وأطوي الرُّموزَ العرايا

وتصلُّبني في دُرُوبي

عيونُ الحروفِ البغايا

نشدُّ الرِّحال، ولكن

لطينِ الخطايا نُشدُّ(2)

فالصّلب هنا يشير إلى الإحساس العميق بالعجز عن التحرر من (الواقع / الجسد) والالتحام بعالم المثل، والطّهارة، والروحانيّة، لأنّ (الواقع / الجسد) بقوانينه الماديّة يمثّل بالنسبة إليه السّجن أو الجذع الصّلب الذي شدّت إليه (القيم / الرّوح)، حيث منعت من الانطلاق صوب المطلق والمتعالى ضمن تأملات صوفيّة اشراقية، وتجربة شعريّة مثل هذه بلا شك تمثّل " تجربة الإحباطات الكبرى، الإحساس الفاجع بالموت، وبمجانبة الحياة الإنسانيّة، المنبعث من الشّعور بالتمزّق والحيرة"(3).

1- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين، الجزائر، 2000، ص 86.

2- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 27-28.

3- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 125.

وهكذا لا يحتفظ السياق بدال (الصّلب) إلا كبديل لصورة الإحساس بالعجز، والقهر
ويبرز كقالب جاهز تقفز دلالاته التّمطّية بشكل مباشر كما في قوله:

حينمأ يصلبني اللّيل على الأبعادِ .. زفرة
يوغل الصّمت .. ويمتدُّ على الأعماقِ صخرة
وتناجيني جراحُ في الرّياحِ السّودِ مُرّة
ويحزّ الألمُ المجنونُ في الأوتارِ شفرة⁽¹⁾

أو من خلال قوله:

صلب الماضي صلب الحلم
فالدّرْبُ أغاني الدّرْبُ دم⁽²⁾

وقد يصرّح الشّاعر بلفظ (الصّليب) في معرض حديثه عن الدّيانات السّماوية، دون أن
يتجاوز دلالاته كشعار ديني:

وقلنا لسمرتنا .. ارتجلي!
فكمّ طابَ في الشُّقْرةِ الانتخابُ!
ولو نستطيعُ حملنا الشّمالَ
إلى دُورنا تُحفاً لا تُشابُ!
ولو نستطيعُ حملنا الصّليب
وما فيه - لولا التّزمتُ - عابُ !!

¹ - مصطفى محمد الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1989، ص 157.

² - مصطفى محمد الغماري : نقش على ذاكرة الزمن ، المؤسسة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، 1978، ص 96.

ونجمة داوود .. تجزي لنا

وباسم الحضارة ينمو استلاب!!⁽¹⁾

يظهر (الصليب) ونجمة (داود) كشعارين دينيين أو مقولتين أكثر من كونهما رموزا شعريّة، وإنّ الاعتماد على اللغة المباشرة، وعلى الشرح والتعليق قد أسقط من الصورة عنصري الإيحاء والتكثيف، ومثلما أشار الشاعر إلى (الصليب)، نجدّه يشير كذلك إلى معاني (التسييت) و(التعميد):

أَيُّ دِينٍ لِمَنْ هُوَ أَذْنَا هُمْ وَنَمَتْ عُيُوثُهُمْ لِلْيَهُودِ
قَتَلُوا الْكَبْرِيَاءَ يَا لِعَزِيْزٍ ذَلَّ فِي عَقْرِ دَارِهِ مَصْفُودِ
قَتَلُوا الطُّهْرَ أَحْمَدِيًّا فَهَلْ إِلَّا معاني التَّسِيْتِ وَالتَّعْمِيْدِ⁽²⁾

إنّ الانفعال الحادّ بمأساة فلسطين وقضية الشعب الفلسطيني بلغ ذروته خلال انتفاضة الأقصى الأخيرة مطلع القرن الحالي، فاسترسل الغماري في تعميق دلالة الحقد الذي يمارسه اليهود على المسلمين منذ فجر الإسلام، باستدعاء أصل العداة الذي تكّنه عقيدة بني إسرائيل المحرّفة لعقيدة التوحيد، ولنبّيها محمد - صلى الله عليه وسلم - ، واستحضار الحروب الصليبيّة التي مرّت على القدس وتركت آثار أحقادها ، وجاءت لفظتا (التسييت و التعميد) لتدلّ على الشعائر المميّزة للعقيدة اليهوديّة، والنصرانيّة دون أن يحملهما كرموز فنيّة .

ومن هنا يتّضح أنّ هذا التّوجه في استخدام الرّموز الدّينية من مصادر غير إسلاميّة، هو توجّه واع ومقصود يستغني الشّاعر فيه عن حمل القيمة الجماليّة، ويكتفي باستعماله لإبراز الجانب الفكري الخاصّ بالآخر، فبين من خلال هذا التّوجّه عن صدق انتمائه وإخلاصه للحبيبة (خضراء) العقيدة الإسلاميّة. إلّا أنّ الالتزام بالمضمون الرّسالي وحده، لا ينتج أدبا أوّل أهدافه تحقيق المتعة الجماليّة ما لم يكن المستوى الفنيّ يرقى إلى مستوى المضمون، والحقّ أنّ الغماري لا يفتقد للمقدرة الفنيّة لإنتاج نصوص تجمع بين المستويين، إلّا أنّ انشغاله أحيانا بالصّراعات الإيديولوجية، يجعله محتقنا بشحنة انفعاليّة عالية لا يجد تنفيسا لها إلّا بالتّشبث برسائلته الإسلاميّة.

¹ - مصطفى محمد الغماري : بوح في مواسم الأسرار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985 ، ص 127 .

² - مصطفى محمد الغماري : قصائد منفضة، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 49 .

أصبح واضحاً لدينا أن ثمة تعاملًا خاصًا مع الرموز العامة يجعلها تشعّ في اتجاهات متعدّدة،
إلاّ أنّها تكون في الأخير نسيجاً متكاملًا ومحدّد المعالم، لأنّها تنبع من تجربة شعوريّة ناضجة،
ومن رؤيا إبداعية واعية للواقع وللفنّ، ويسعى الشّاعر باستمرار لإضاءة جوانب منها:

قنّدهارُ

.....

أنتِ أُنْدَاءٌ وَغَيْمٌ وَانْتِشَاءٌ

حَدَّثِينَا عَنْ كِتَابِ الصُّوْرِ عَنْ آيِ الشَّهِيدِ

قَدْ نَسِينَا أَحْرَفَ اللَّهِ، وَأَبْنَا بِالنَّشِيدِ

وَعَدُونَا نَحْمِلُ التَّابُوتَ

نبكي القدس .. والماضي البعيد

يرفضُ الماضيُ وُجوداً رافِضاً فيه الوجود (1)

تتعدّى علاقة حبّ الغماري/ خضراء؛ إلى قندهار رمز الخصوبة والوله (أنتِ أُنْدَاءٌ وَغَيْمٌ
وانتِشَاءٌ)، وهي تضرب في أعماق الشّاعر مرتبطة بخضراء العقيدة والأرض (نبكي القدس)
بحيث يمثّل " توظيف جدليّة الأرض الحبيبة توظيفاً يعكس فيه مضمون الجدليّة على شكلها، بحيث
تأخذ القصيدة شكل خطاب يوجّه للأرض بوصفها حبيبة، وإلى الحبيبة بوصفها أرضاً " (2) ،
ويضيف إلى الجدليّة بعدي الثّورة والإيمان.

وكلّها أبعاد ضاعت في الزّمن الحاضر (الإيمان - الثّورة - الأرض) لكن يبدو أنّ مركز
ثقل المعادلة يتحرّك حول قيمة الإيمان (قد نسينا أحرف الله) والتي بفقدائها تفقد الأرض (نبكي
القدس) والثّورة لاسترداد الأرض وصنع الأجداد (الماضي البعيد).

¹ - مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 73 - 74.

² - أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1 ، دار الأفق الجديدة، المغرب، 1993، ص 137.

فبغيا ب الإيمان أو السند العقيدي الأصلي للأمة يتبنى فكرها سندا عقيديا مجلوبا لسد الفراغ، لأن الإنسان مفطور على اتباع عقيدة ما أو إيديولوجيا ما - بالمفهوم الحديث- فكرا وسلوكا بوعمي، أو بغير وعي، وفي عمق أزمة الإنسان العربي العقيدية، والفكرية يبرز رمز (التابوت) ليفجر في النصّ حمولة دلالية ذات مستويين مرتبطين :

- التابوت كنتيجة للأزمة الحضارية.

- التابوت كسبب لها.

في مستوى النتيجة تشعّ من التابوت دلالات الموت، الصمت، السكون، الخواء، الجمود، الثبات، الفناء ، التلاشي،... وهي كلها عناصر واقعية لصورة الإنسان العربي، والحياة العربية.

أمّا اعتباره كسبب يتوقف عند حدود الإلماح السريع إلى عقيدة بني إسرائيل التّراعة إلى معاندة الحقّ وعدم الالتزام بكلام الله وأوامره ، والإساءة إلى أنبيائه، ويحظر التّابوت من خلال النصّ الغائب ﴿ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ آلُ مُوسَىٰ وَآلُ هَارُونَ تَحْمِلُهُ الْمَلَائِكَةُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّكُمْ إِن كُنتُمْ مُؤْمِنِينَ ﴾ (1) ، وجاء في التفسير أنّ " التّابوت كانت فيه أشياء فاضلة من بقايا الأنبياء وأثارهم، تسكن إلى ذلك النفوس وتأنس به، ثم قرّر الله تعالى أنّ مجيء التّابوت آية لهم (لبني إسرائيل) إن كانوا ممن يؤمن ويبصر " (2).

ويسند هذا الاحتمال الدلالي الإشارة إلى التّراويل المسيحية في عبارة (وأبنا بالتّشيد) فسبب الأزمة الحضارية للإنسان المسلم بالنسبة للشاعر؛ هي التّخلي عن قيم الإسلام (قد نسينا أحرف الله)، والانبهار بقيم الغرب فهي أزمة ارتداد حضاري .

وبهذا رسم صورة متناقضة بين الواقع كما هو وكما يجب أن يكون، أي مرتبطين بالتاريخ غير منفصل عنه. فالتاريخ بالنسبة لمصطفى الغماري هو الماضي الإسلامي بقيمه الروحية وبانجازاته المادية، وهو مركز القوة الذي ضمن للأمة تاريخيا تماسكها ضد الآخر" فالثقافة الإسلامية دخلت في تفاعل عميق مع الثقافات الأجنبية الأخرى ، ولكن هذا التفاعل لم ينتج

¹- البقرة/ 248.

²- عبد الرحمان النعالي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن ، تحقيق: عمار الطالبي ، ج1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ص236 .

إلا ثقافة إسلامية، لأنها كانت تمتلك مقوماتها وخصائصها الأساسية⁽¹⁾، وفقدان هذه المقومات والملاحم في الحاضر أنتج فكرا هجينا أو تماهيا في الآخر. وفي ظلّ هذا المدّ الفكري الأجنبي، والانحسار الكبير للروح الإسلامية، يرحل الشاعر باحثا عن ذاته محاولا جمع شظايا كسره، وشتاته النفسي:

وتُطِلُّ بِالْحُلْمِ التُّرَابِي الرَّغِيدِ

مَنْ خَلْفَ شُطَّانِ

شَمْسٌ تَطِلُّ مِنَ الْمَوَانِي

شَمْسٌ تَبَاغُ بِقِصَّةِ تَرْوِي

وَأَرْصِفَةَ .. وَحَانِ

وَعُثَاءِ سَمَّارٍ وَرِيحِ

وَطَنٍ يَنْوِءُ بِهَا جَرِيحِ

وَطَنٍ تَعَاقَرَهُ الرَّفَاقُ

كَأَسَاءً مِنَ الْفَوْضَى دِهَاقُ⁽²⁾

إن وصف الحضارة بالشمس وصف شائع لما فيها من عظمة تنوير فكر البشر وحياتهم، لكن هذه الشمس التي أطلت (من خلف الشيطان) من عالم ما وراء البحار الذي يرتبط في الذاكرة الجمعية بالآخر أي بالأجنبي، هي شمس لا عظمة فيها، لأنها تنشر الوهم والغريزة المادية "حلم ترابي رغيد" وقد حلت على أرض الشاعر بطريق (الموانئ) التي ارتبطت دلالتها بالتبادل التجاري والحضاري، وبالغزو والاحتلال كذلك، ويبدو أنّ دخولها كان محاطا بالرؤية والشكّ ومتلبسا بشكل من أشكال الشبهة، واللاشعريّة (شمس مهربة كإسورة الغواني).

¹ - إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط 1، دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، 1995، ص 105.

² - مصطفى محمد الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص 70.

وعن طريق التشبيه يأخذ المجرّد (الحلم) ذروة التّجسيم، ويبرز في صورة مادّيّة ماثلة (إسورة)، وتكتنّف من حوله دلالة الغواية والفتنة (الشّمس ← غانية) وطالما جمعت المرأة كلّ ما في الكون من غواية منذ عهد قابيل وهابيل، وقد كانت الخطيئة الأولى بسبب غوايتها وفتنتها، لأنّها تتضمّن جوهر الخير، والجمال، والرّقة، والشّفاقيّة، والخصب والسّكن..بصلاحها، كما تتضمّن جوهر الشّرّ، والقبح، والمكر، والدّهاء، والمكائد...عندما تفتقد إلى ذلك الصّلاح.

ويحدث المفارقة في الصّورة عندما تكتسب هذه السّلعة الدّخيلة المهربيّة كامل شرعيّتها وتنتشر على مستوى جماهيري واسع؛ من المفكّر والأديب (قصّة تروى)، إلى الإنسان العادي في الشّوارع و (على الأرصفة)، وتتغلغل فتصير عنصرا من الذاكرة الشّعبيّة يتداولها (سماز ليالي).

ويبرز استخدام الاسم في هذه الصّور ذا دلالة واضحة من حيث تراجع الحركيّة وتصاعد الثّبات، وإذ يستدعي الشّاعر النّصّ القرآني ﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا، حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا، وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا، وَكَأَسَا دِهَاقًا﴾⁽¹⁾. ويقوم بعد استيعاب بنياته الدّالة بتصديع صياغته بحيث يوضع صورة الواقع في منطقة وسط، تكون فيها محاطة من الطّرفين بدوال النّصّ القرآني (كأسا- من الفوضى - دهاقا) محاولا قلب الدّلالة العامّة للآية، وحيث ينتهي امتدادها إلى تجربة الواقع في النّصّ الشعري، يبدأ عرض هذه التّجربة على النّصّ القرآني، الذي يضعه الشّاعر بين يدي المتلقي كشكل من أشكال الرّفص المطلق لهذا الواقع، ولأطروحات الآخر.

فجاء ليحتلّ مركز الرّؤيا وليبني الشّكل المغاير للواقع، انطلاقا من ترتيب الفوضى التي حلّت بالوطن من تبعات الطّروحات الإيديولوجية الدّخيلة، التي لم ترق إلى مستوى منهج الحياة المتكامل الذي ترسمه العقيدة الإسلاميّة.

لقد أصبح النّصّ القرآني في شعر مصطفى محمّد الغماري وسيلة مقاومة، وحلاّ تتوضّح على حدوده مشكلات الواقع ومآسيه، وأصبح خيار التّمسك بقيم الإسلام خيارا لا رجعة عنه.

هُوَ الْبَحْرُ آتٍ

هُوَ الزَّمَنُ الْمُرْتَاتِ

هُوَ الْجُرْحُ آتٍ

وَأَثُونَ يَا زَمَنَ الْكُفْرِ، مِنْ بُعْدِنَا الْأَخْضَرَ

وَنَصْنَعُ مِنْ شَفَةِ الْجِيلِ

مِنْ دَمِهِ الْعَارَ، وَالْمَعْجَزَاتِ

وَنُثْمِرُ بِالْحَبِّ وَالْبَيْدَرِ

بَأُغْنِيَةِ الضَّوْءِ تُفْرِعُ عِبْرَ مَدَاهَا الزَّكَاةُ

دُرُوبًا مِنَ الْوَرْدِ وَالزَّعْتَرِ⁽¹⁾

تبرز الثورية من خلال هذه اللغة التي تحدّد ولا تحدّد، تبوح وتكتم تنفتح وتنغلق، ويؤسس هذا النصّ للتجاوز والتخطّي بالرؤيا الخاصة، واللغة الشعريّة الخاصة، وبالرموز الخاصّة كذلك.

فالرؤيا الثوريّة التي تطالعنا منذ البداية تنفي الأبعاد الظاهرة للواقع (الزّمان والمكان) وتأتي من بعدها الحلمية عند الشّاعر (البعد الأخضر).

أما اللغة فقد حطّمت العلاقات المنطقيّة والبلاغيّة لتؤسس للتّفرد (الزّمن المرّ، نزرع فيك الصّلاة، شفة الجيل، ثمر بالحبّ، أغنية الضّوء...) " فالشعر الحديث ليس مجرد ثورة على القوافي والعروض - كما خيّل للبعض - بقدر ما هو ثورة في التعبير ممّا يتيح صوغ الرؤيا الشّاملة، والقدرة على التخطّي والتجاوز والتّوجه إلى المستقبل"⁽²⁾.

وأما الرّمز فقد كان حاضرا في كلّ سطر يمتزج بوهج الرّؤيا، وبمأساوية الواقع، يمتزج فيه الذّاتي بالموضوعي، ويكتسي بالغموض، موحيا بالعالم النّفسي للشّاعر.

وبنفس شعري مسترسل تنساب سلسلة من الصّور تعتمد في بنيتها على الرّموز الجزئية لتشكّل بنية دلاليّة مشحونة بطاقة شعوريّة، وفكريّة متداخلة إلاّ أنّها تدور حول رمز محوري يمثله

¹ - مصطفى محمد الغماري : خضراء تشرق من طهران ، ص 70 - 71 .

² - محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 165.

التركيبان (آتون يا زمن الكفر نزرع فيك الصلّاة) و (تفرع عبر مداها الزكاة دروبا من القمح والزّعتري) ، ويمثّل التعارض الواضح بين (الكفر/ الصلّاة - الزكاة) بؤرة النصّ ومركز دلالاته التي تتفرّع منها دلالات الصّراع .

وقد أعطى السياق والتّجربة الشعوريّة لهذه الدّوال، إيجاء رمزياً أخرجها ولو جزئياً من إطارها المقولي أو المفهومي الديني والفقهّي الثابت.

فالكفر المعاصر هو نوع من الارتداد الحضاري، النّاجم عن سقوط القيم عن المجتمع الإسلامي، إذ أنّ الحياة الرّوحية هي الغائب الأكبر عن حياة النّاس، وهي الصلّة بين السّموات والأرض، ويبدو أنّ رمز (الصلّاة / زكاة) هو قناع شفاف لخضراء العقيدة والرّوح التي في تجليها وحلولها ينتصر الخصب والبركة، ويتراجع البوار (تفرع الزكاة دروبا من القمح والزّعتري).

هكذا دائماً يولد الأمل من الألم، وتمتدّ خضراء في رؤيا الشّاعر، ويظلّ وجوده متّحداً بها ولأجلها كنوع من تطوير سبل التّكيف الذّاتي للبقاء والمواجهة " فعظمة الشّاعر، وقوّته تكمنان في قدرته على تحمّل التّبذ، والغربة، والوحشة"⁽¹⁾ ، فندرك أنّ رموزه كلّها متلاحمة وجدانياً ومتمّصلة دلاليّاً لتحقيق الاستمرار والتّكيف، ملحقاً فيها على مصدرين الدين الإسلامي وتاريخه :

وَجَزَائِرُ الألمِ المُجَاهِدِ لَمْ تَزَلْ تَلِدُ الجِهَادَا

لَمْ تَزَلْ تَرْوِيكَ ، يَا تَارِيخَنَا، سَبْعًا شِدَادَا..

هَمَّا بِذَاكِرَةِ الدُّرُوبِ السُّمْرِ بِكَرًّا.. لَا مُعَادَا..

وَكَانَ حَضُورُهُ فِي الدَّرْبِ زَادَا..⁽²⁾

يسهم السياق الشعري الذي جاءت فيه عبارة (سبعا شدادا) في إعطاء بعد أسطوريّ غيبيّ وكونيّ شموليّ للثورة التحريريّة، وأضفى عليها طابع القداسة وسحر الخلود، فقد منحها من خلال الدلالة القرآنيّة التي تقاطع معها عبر أكثر من نصّ غائب، صفات القوّة، والتّعالّي، والعظمة

1- عبد الوهاب البياتي : تجرّبي الشعريّة، الديوان، دار العودة، بيروت ، لبنان ، 1972، ص 86.

2- مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 187.

التي وصف الله تعالى بها معجزة خلقه للسموات ﴿وَجَعَلْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا﴾ (1) ، كما شحنها بالبعد الحلمي الإستشراقي للمستقبل كما رسمته رؤيتها التّضالّية، وجسّده طموحها إلى تحويل الأزمة إلى تضحية، والألم إلى انتصار، بالتّغلب على عقم الواقع، ونشر الخصب، تصلنا هذه الدّلالة من ارتداد الأبعاد العميقة في التّأويل التّبوّي الصّادق لرؤى عزيز مصر التي جاءت في القصص القرآني في سورة يوسف - عليه السّلام - ﴿ قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأْبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنْبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تَأْكُلُونَ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تُحْصِنُونَ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعَصِرُونَ﴾ (2) ومن قبله كانت رؤيا يوسف الصّديق - عليه السّلام - نفسها التي شكّلت محور السّورة، ومحور التّغيير في حياته وفي حياة شعب مصر كلّ.

وبهذا أسهم الرّمز التّراثي في إغناء التّجربة الحاضرة، التي تستمدّ منه وسائل الإيحاء، وتقدّمها في قالب فني جمالي يرتفع بقيمتها الإبداعية " فعندما تلتحم الثقافة بالتّجربة في وحدة عضوية يزخر الشّعر بالأبعاد، وتلمس فيه ثقل الوجود بأكمله" (3)، لكن هذا التّلاحم بين الثقافة والنّص لا ينجح الشّاعر دائما في إحداثه ، لأنّه يفشل أحيانا في تأسيس الوحدة العضوية بين نصّه وبين النّص القرآني الغائب :

كفروا بمعجزة العصور

بالطّير يزرع نامة الأسحار في هدب الزهور

بالحلم يكبر في إنتماء القادمين من الثغور

بالمرسلات...

العاصفات...

النّاشرات...

1- النبا/ 12.

2- يوسف / 47-49 .

3- إبراهيم رمان: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 111.

الفارقات..

المُوغلاتِ معَ الهَجِيرِ

كَفَرُوا بِمُعْجَزَةِ العُصُورِ

عَجَبًا⁽¹⁾

يريز لنا النصّ عبء حمل رسالة التغيير في واقع ساد فيه الثبات والجمود، فحين يتحوّل الشاعر إلى نبيّ، يحمل حلمه الثائر ونبوءته في التغيير، ويبشّر بالمعجزات، لكن مصيره هو مصير كلّ الأنبياء والمصلحين إذ تقابل دعواتهم بالتكفير والتكذيب والمحاربة، وقد أشار إلى دوال النصّ القرآني ﴿والمُرْسَلَاتِ عُرْفًا﴾، فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا، وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا، فَالْفَارِقَاتِ فَرَقًا﴾⁽²⁾، ليحيط رسالته بهالة التقديس، ويلبس وعده بالصدق.

لكنّه لم يوفّق في جعل هذه الإشارة المقتطفة إلى رمز، لأنّ تعامله مع النصّ القرآني كان بشكل (اجتراري جامد)؛ فجاء "التقاطع بين النصّين خاليا من التوهج الشعري، ومن ثمّ ينتصر النصّ الغائب على النصّ الحاضر، ويتغلّب عليه"⁽³⁾، وكان في اجترائه المخلّ لدوال الآية ضياعا للروابط النحوية والدلالية التي حاول استبدالها بتقنية البياض والتقاط، وقد "صار الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصّراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاسا مباشرا، أو غير مباشر للصّراع الداخلي الذي يعانیه"⁽⁴⁾.

لكنّه حين استخدم هذه التقنية لوحدها، شتّت القارئ أكثر ممّا أشركه في إنتاج الدلالة وإغناءها، لأنّها لم تقم بوظيفتها الجماليّة "فجاءت العبارة الشعريّة عارية من أيّ إيقاع أو حركيّة"⁽⁵⁾، وغاب الإيحاء المرجو من هذه الصّورة الرّمزيّة لأنّ الدوال فيها لم ترتبط بمدلولاتها

¹ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 67.

² - المرسلات / 1- 4.

³ - جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، ص 190.

⁴ - علوي هاشم: تشكيل فضاء النص الشعري بصريا، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع83/82، يوليو/أغسطس 1991، ص 84.

⁵ - ينظر: جمال مباركي: المرجع نفسه، ص 190.

إلا مجرد الإشارة، ولم تجسّد الرابطة بينهما بما يغني السياق والتجربة، خصوصا بعد التعليق المباشر في آخر المقطع (عجبا..!) والذي نقض كل إيجاء كان يمكن أن يحققه أسلوب التكرار لعبارة (كفروا بمعجزة العصور) التي ابتدأت المقطع وختمته، فحصر الدلالة كلها في مجرد التعجب.

لعلنا نلاحظ أن استفادة النص بالرمز الديني من المصدر القرآني سواء بحضور دواله جزئيا أو كلياً، ومهما كانت مرتبطة بالسياق وبالتجربة إلا أنها تظل محصورة الإيجاء والكثافة بمحدود الرسالة التي أراد الشاعر أن يوصلها، ومرتبطة الدلالة بالنص الأصلي، لأن تعامل الشعر مع النص القرآني يتراوح بين "الاجترار: الذي يقوم على الاقتباس الحرفي الخالي من المعاناة، ونضج التجربة الفنية" أو يرقى في الكثير منها إلى "الامتصاص: الذي يعتمد فيه الشاعر على الاستمداد الإشاري والدلالي من آي القرآن، مع القيام بتحوير بسيط قصد الإشارة والإيجاء، وإنتاج الدلالة التي يهدف الشاعر إليها، هذه الدلالة التي يعجز النص الحاضر عن الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب" (1).

بحيث يقف النص القرآني ببعده المقدس أحيانا، وبسياقه المحدد المتعالي، وبدلالته التي لا تحتمل تحويرا متعسفا في التأويل، يقف كل ذلك حائلا يفرض نوعا من محدودية تدخل الخيال الشعري في بنيته الدلالية، فيجد الشاعر حرجا في محاورته "لأن القرآن يظل دوما نصا مقدسا متعاليا يتعلم منه الشاعر، ويحلم به فهو منتهى البلاغة، ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها" (2). ومن هنا وجد الشاعر حرية أكبر بتوجهه إلى إنتاج رموزه باستلهام قصص القرآن، وباستدعاء الشخصيات التي حدثت عنها.

ويلتفت الشاعر أحيانا في التعبير عن انفعالاته مستخدما الرمز التراثي المستمد من النص القرآني من صيغة الغائب إلى صيغة المخاطب:

أَيُّهَا الْمَغْرُبُونَ تَلِكْ بِلَادِي

تَتَحَدَّى الْأَعْدَاءَ بِالْكَبْرِيَاءِ

1- المرجع السابق، ص 173.

2- المرجع نفسه، ص 269.

بِدَمٍ مَا يَزَالُ غَضًّا طَرِيًّا
عَبْقًا جُرْحُهُ كَمَا الْأَنْدَاءُ
لَا تَنَامُوا فَلْيُلْكُمْ سَاهِرُ الْإِثْمِ
وَلَيْلُ الْبَيْضَاءِ سَاجِي الْجَوَاءِ
وَلْيَكُنْ لَيْلُكُمْ طَوِيلًا
مَعَ الصُّبْحِ صَعْقَةُ الْأَعْدَاءِ⁽¹⁾

هذه اللهجة الخطابية على ما فيها من تلقائية تركيب وبساطة لغة، إلا أن الشاعر استطاع أن يجعل منها معادلا معاصرا لأحداث القصة الدينية، بالإشارة إلى النهاية الموعودة للخطأ الحضاري، وقد استطاع تفجير الجانب الوعظي الذي يهدف إليه قصدا في إطار علاقته مع الآخر المحكومة بالصراع وأحيانا بالقطيعة.

وهو إذ يستحضر قيمة العقاب فإنه يلحّ على بعدها التّطهيري المائل في جوهرها تاريخيا، كنهاية طبيعية لتمرّد الإنسان على فطرته وعلى فطرة الكون وسننه، من أجل انطلاق دورة حضارية جديدة، تعود فيها الحياة إلى بكارتها ونقائها، وبهذا يحيلنا على أسبقية النصّ القرآني وشموليّته من جهة، ومن جهة أخرى يكسب الخطاب حركية وانفلاتا من لحظة الحاضر، لأنه يقفز من اللحظة التاريخية نحو المستقبل.

ومن هنا جاءت أهمية توظيف الموروث شعريا، لأنه كما يرى (يونج) " يرفع الفكرة التي يعبر عنها، فوق مستوى الشيء الوقتي الغابر، ويضعها في مستوى ما هو أبدي وخالد، ويجعل ما هو فردي تعبيرا جمعيا"⁽²⁾ ، وبذلك يكون الشاعر قد توسّل إلى المتلقي بأفضل الوسائط الدلالية فإنّ " الناس يلتقون عند الرّمز لأنه أثر للتراث السّحري، فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة حقيقيّة لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة"⁽³⁾.

1- مصطفى محمد الغماري : براءة (أرجوزة الأحزاب) ، ط 1، دار المطالب، الجزائر ، 1995 ، ص 29 .

2- إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ص 217.

3- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 66 ، وأيضا : الشعر العربي المعاصر، ص 139.

وفي سياق الخطيئة والعقاب دائما يستدعي الغماري شخصية (أشقى ثمود) .

يا جُرحنا القُدسيّ..

والتَّاعونَ أشباحٌ ودُودُ!

آسى لكِبْرِكَ أن تَنِيهَ به نفايات الوُعودِ!

وأجلُّ كِبْرِكَ أن يُتاجرَ باسمِهِ. أشقى ثمودِ!

.....

إني أرى أرى خَلْفَ السَّحابِ البرقَ يعصِفُ والرُّعودَ

يا ويلَ من باعُوا الشَّهيدَ!

وويحَ من أَلفُوا القُعودَ!

يا جُرحنا القُدسيّ..

لا أمتٌ هواناً..

لا ارتياب..⁽¹⁾

تبدأ بكائية المأساة الجمعيّة الممثّلة في مأساة فلسطين، وضياع (القدس) التي كانت حاضرة مباشرة من خلال الاسم " وتمثّل شعريّة هذا الصّنف من الكلمات، في قدرتها الفائقة على الإحالة غير المنتهية، على مجموعة من الكلمات الأخرى التي تتحوّل بدورها إلى علامات " (2)، فيستدعي حضورها (الأنبياء، الأديان، الإسرائ، الاحتلال، النكبة، الشّهد، الانتفاضة، المفاوضات...) وكلّها تتفاعل لترسم ملامح وأبعاد الجرح لدى الغماري.

وتنطلق رثائيّة تنعى الموقف السياسي العربي، من هذه الأزمة، وقد خيم عليه الصّمت والسّكون، إلا من صوت الأشباح، التي توحى بالموت والمقابر، والفجعة، بالخواء، والقفر.

¹ - مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص 180.

² - محمد بونجمة : الرمزية الصوتية في شعر أدونيس ، ص 96 .

أو من ديب الدود " والدود كرمز وحقيقة مناقض للحياة، ويتنافى مع الإرادة الغالبة في الأحياء، فبروز (الدود النخار) في القبر يزيد من عمق تصوّرنا لعجز الأموات" (1)، وفي ذروة تأزم المأساة، يحضر الرّمز التّراثي (أشقى ثمود) وهو صورة الحاكم العربي الذي تحوّل من مرحلة العجز، إلى مرحلة الاستسلام، ثمّ التنازل عن القدس لليهود.

فيتخلّص من زمن الرّمز التّراثي في سياقه التاريخي القرآني، ويكتفي بإحاطته على الحاضر، وهنا تحبل التجربة بالمأساوية، ولا تجد الذات الشاعرة غير دور النبوءة لتفريغ الشحنة الانفعالية بالاعتماد المباشر على فعل الرؤيا، (إني أرى) فيفرغ مخزونه الانفعالي، مرتبطا بالذاكرة الجماعية، مستحضرا سياقاً تراثياً يبرز من خلاله وعيه إلى أنّ النصّ القرآني "يجيب عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير، بشكل جمالي فني، عن طريق لغة معجزة تحمل رؤيا للإنسان، والحياة والكون، أصلا وغيبا ومآلا" (2)، فالأزمة الثلاثة التاريخ/ الحاضر/ المستقبل كلّها تتفاعل من خلال استدعاء الرّمز التّراثي، يقول:

يَا عَاقِرَا لَوْلَا شَقَاؤُكَ لَمْ تَكُنْ تَشْقَى "ثَمُودُ" عَقَرْتَ أُمَّ لَمْ تَعْقِرِي!
يُرَوِّى شَقَاؤُكَ فِي الْعُصُورِ جَنَابَةً.. يَا بؤْسَ مَنْقَلَبٍ لَشَرِّ أَحْمِيرِ!
لَمْ تَرُعْ صَالِحَهَا ثَمُودُ.. وَلَمْ يَكُنْ فِيهَا بِمَضْعُوفٍ وَلَا مُسْتَأْتِرِ
..وَدَعَا.. فَلَمْ يَكُ غَيْرَ صَيْحَةٍ قَاهِرِ مَلِكٍ وَسَاءَ بِهَا صَبَاحُ الْمُنْذَرِ!
بَارَتْ ثَمُودُ فَمَا بَكَتْ لِبَوَارِهَا عَيْنُ السَّمَاءِ وَرَقَّةُ الْمُسْتَغْفِرِ
فُهِرَتْ وَمَنْ تَكُنُ السَّمَاءُ حَجِيحَهُ يَقْهَرُ وَيُخْذَلُ فِي الْقَضَاءِ وَيُهْدَرُ⁽³⁾

يتنفس هذا النصّ في جوّ قرآني ويستحضر عدّة نصوص غائبة، ويجمع منها التفاصيل بدقة ويسقطها على تجربته الشعورية، وقد عايش المرحلة الاشتراكية في الجزائر ميلادا، وتجسيدا

1- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 123.

2- ينظر: شراف شناف: التناس في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، ص 84.

3- مصطفى محمد الغماري: قصائد منتفضة، ص 32 - 33.

وسقوطا، عانى خلالها جميعا تجربة " الإقصاء والتّصفية الثقافيّة " لأنّه " كان محتقنا بإيديولوجية مضادة"⁽¹⁾، وكان هذا هو السّبب الأوّل في غربته التّفسيّة، وشتات ذاته.

نلاحظ أنّ النّصّ يبدأ بمشهد النّهاية، وهو مشهد وقوع العقاب على قوم ثمود الذي يقابله في التّجربة الحاضرة المنقلب البائس (لشرّ أحيمر !) في إشارة إلى شعار الشّيعيّة (اللون الأحمر) وقد " اكتسبت الألوان على مرّ العصور، دلالات تمييزيّة في حياة الشّعوب والأمم، واستقرّت مفاهيمها في ألفاظ معيّنة، تميّز كلّ قوم بجانب منها نظرا لمستواهم الثقافي والحضاري"⁽²⁾، وقد أسهمت صيغة التّصغير في تقزيم الآخر، أمام تعظيم المنقلب الذي آل إليه، من زوال وانحصار وسقوط مشروعه الاشتراكي، وتماويه بشكل كليّ، وإعلانه الإفلاس على جميع المستويات.

ثمّ ينتقل إلى سرد الأحداث ، متقنعا برمز النّبي صالح - عليه السّلام - مستخدما أسلوب السرد القرآني بدواله، وأساليبه المتعالية في التّأثير، وفي إضاءة المعنى وظلاله الواسعة من خلال اللفظ القليل والإشارة الموجزة، دون تحديد أو مباشرة، لأنّه يلجّ على دور المتلقي في الاستيعاب والتدبر.

وهو جوهر الأثر الذي يهدف إليه الرّمز، فيستغني الشّاعر عن إعطاء التّفصيلات غير المهمّة، ويختار من التّجربة الأساس الذي يحصل من خلاله تفاعل المتلقي بالنّصّ لإنتاج الدّلالة.

ويبدو أنّ الغماري وصل في هذا النّصّ إلى درجة متقدّمة في اعتماده الكليّ على الرّمز الدّيني لإنتاج الدّلالة، وإذا كانت " الدّلالة القرآنيّة تستجيب لحضور القارئ في زمنه الخاصّ، فلأنّها دلالة صائرة وليست منتهية، ومهاجرة في الزّمن وليست ثابتة فيه"⁽³⁾، وقد غابت لوازمه التي عهدناها، ورموزه الخاصّة، ونلاحظ هذه التّقلّة من خلال مقارنتها بصورة من صور البدايات:

يا حاديّ الألم المسحور في دمنّا هل رَعَشَةُ الآه من خطايانا

1- أحمد يوسف: يتم النص والجنالوجيا الضائعة ، ص 231.

2- محمد خان: العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون)، محاضرات المتقى الوطني الثاني للسمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، (15 - 16) أبريل 2002 ، ص 14.

3- ينظر:عبد الغني بارة : مقارنة تأويلية في الأنساق المعرفية، مجلة النص والناص، جيجل، الجزائر، ع 3/2، أكتوبر/ مارس 2004 - 2005 ، ص 146.

يَمْتَصُّنَا الْحِقْدُ.. (قَابِيل) عَلَى يَدِهِ دَمٌ (لَهَايِيل) . . جَلَّ الْجُرْحَ أَحْزَانًا
وَمَا لِأَدَمَ مِنْ سَمْعٍ وَمِنْ بَصَرٍ لَوْ شَاهَدَ الْجُرْحَ.. ضَمَّ الْجُرْحَ أَجْفَانًا
قَابِيلُ فِي الْحَمَاءِ الزَّرْقَاءِ.. تَعَصِرُهُ طِينًا.. وَيَشْرَبُ هَذَا الطِّينَ أَشْقَانًا⁽¹⁾

يبرز الإيحاء من خلال عفوية انسياب الصورة، ومن سداجة اللغة، ومن صدق المعاناة الإنسانية المفجوعة باستمرار، ويبرز الرمز الديني المتجسد في استدعاء شخصية من شخصيات القصص القرآني (قاييل وهاييل وآدم- عليه السلام -) ضمن هذه الصورة كشخص جامدة الدلالة، بينما تتحرك باقي عناصر الصورة من حولها لترسم لنا مشهدا عاما للخطيئة المتكررة، ويتخلل كل ذلك تفصيلات تحد من كثافة الرمز.

ولا يمكننا هنا إلا أن نقول أن التجربة غير مستقرّة بعد، لأنها في هذه المرحلة كانت منشغلة بالبحث عن ذاتها المغترّبة وعن أسرار غربتها، وتساءل الطين عن أصل الخطيئة في الإنسان، مسافرة في رحلة طويلة إلى عوالم الروح المتعالية، دون أن تعثر على جواب قاطع، فيستمرّ البحث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والحياة:

قِيلَ الْحَيَاةُ قَلْتُ تِلْكَ الْآهَةَ مَعْبُودَةً مِنْذُ الزَّمَانِ الْأَوَّلِ
شُهَدَاؤُهَا شُهَدَاءُ كُلِّ غَرِيزَةٍ ذُكِرَتْ. وَكُلُّ غَرِيزَةٍ لَمْ تُذْكَرِ
قَابِيلُهَا كَلِفٌ بِكُلِّ جَرِيْرَةٍ جُرَّتْ وَكُلُّ جَرِيْرَةٍ لَمْ تَجْرُرِ⁽²⁾

تتعدّد الأصوات (قيل/ قلت) لتزيد حركية الرمز التراثي (قاييل)، وقد أسست اللغة لشمولية التجربة عن طريق قانون الكليات، وإبراز المعنى بالمتقابلات الضدية، والتوكيد بالتكرار، فصار واضحا " أن الماضي الحاضر وما سيأتي لا تتعايش وحسب؛ بل تتعاصر هنا في منطقة الحضور"⁽³⁾. وبهذا ينجح الشاعر في توسيع دلالة الخطيئة وتوليد طاقة إيجابية بتفجير المخزون

¹ - مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة، ص 125 .

² - مصطفى محمد الغماري : قصائد متفضة، ص 26 .

³ - ينظر: محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 144.

الفكري والدلالي للرمز التراثي مستمراً في رحلة بحثه عن الإيحاء فيستنطق الموروث أو يتحدث من خلاله كما فعل في "عودة الخضر" (1):

هَآ عُدْتُ .. من عَيْنِ الحَيَاةِ شَرَابِي

قَدْ كَانَ .. والزَّمَنُ المَحِيطُ رِكَابِي

هَآ عُدْتُ .. تَزْرَعُنِي الحَيَاةُ زَنَابِقًا

وَتَظَلُّ تَعْصِرُ دَمِي وَهَابِي

يعتمد الشاعر في هذه القصيدة على رمز واحد هو شخصية الخضر - عليه السلام - ليستقط عليها تجربته بكل ثقلها محاولاً جعلها قناعاً لمشاعره ، يحرّك عناصر القصيدة ويوحّدها، وهو عن طريق توظيف القناع البسيط " يفسح المجال أمام الشخصية، ويمهّد السبيل لبروز سماتها، وخصائصها بامتداد القصيدة، وهو لا يقصي المبدع عن عمله في الوقت نفسه" (2) ، وبهذا ينتج صورة معاصرة لعودة الخضر - عليه السلام - تبدأ بإعلان فعل العودة (ها عدت) والذي يتضمن الإياب، والتغلب على الغربة والنأي والشّتات، ويلبسه بعد ذلك أبعاد الخلود، بالشرب من مصدر الحياة (العين)، فتنتفي فيه دلالة الفناء أو الموت، لأنّه يتجدّد باستمرار كلّما تجدد الزمن (الزمن ركابي)، (تزرعني الحياة زنابقاً) ، (وتظلّ تعصر من دمي) ، وتمثّل هذه الأبعاد حلم مصطفى محمّد الغماري نفسه في التغلب على غربته، وكسر الجمود والثبات الذي اكتسى الحياة من حوله.

أَتَلَمَّسُ الصَّيْدَ القَدِيمَ .. فَهَلْ أَرَى

وَشَمَا .. تَعَثَّرُ دُونَهُ الإِعْصَارُ؟

عَيْنَايَ تُمَعِنُ فِي الوُجُودِ .. عَرَاهُمَا

لَمَمٌ .. ولفَّ رُؤَاهُمَا اسْتِنكَار

1- مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 59.

2- محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 184.

تطفو هموم الشاعر من خلال اصطدام (الخضر) بالواقع، وافتقاده كل القيم الجميلة التي ارتبطت بها ذاكرته قبل سفره الذي عاد منه، فيحسّ بصدمة ذلك الشاعر الجاهلي الذي قدم من أبعاد الصحراء المقفرة للقاء الحبيبة التي تمثل بالنسبة إليه جوهر الحياة نفسها، وإذ به يفجع بضعن قومها صوب المجهول، فتتضاءل لديه قيمة الحياة بل كادت تتلاشى وتقفز، لأنها تساوت وقيمة الطلل الذي وقف عليه، أو الرسوم التي بكأها، ولكنا إذا أدركنا الفرق بين (ليلي) الشاعر الجاهلي، و(ليلي) الغماري أو (الخضر)، ندرك فعلاً حقه في بكاء قيمة الحياة، لأنها تستحق أكثر من مجرد البكاء، أو مجرد الوقوف على وشمها (أتمس الصيد القديم)، (فهل أرى وشما)، لأنه حين أدرك مقدار الغربة التي خلّفتها بغياهما عن الوجود المائل أمامه، سافر بحثاً عن ذاته في العوالم الصّوفية المتعالية، محاولاً تحقيق الوصل، والتغلب على الغربة والمعاناة:

هَآ عُدْتُ يَا مَسْرَى الْكَلِيمِ وَمُجْتَلَى
 الْهَادِي .. إِلَيْكَ يَهْزُنِي الْإِكْبَارُ
 يَا وَجْهِي الْخُزُونُ.. لُذْتُ بِوَحْدَتِي
 وَرَبَابَتِي.. ظَمَمْتُ فِيهَا الْأَوْتَارَ
 أَيْمُوتُ حُبِّي؟ آه تِلْكَ خُرَافَةٌ
 نُسِجْتُ... وَرَجَمْتُ بِالظُّنُونِ.. يُثَارُ

يذكر الشاعر (الوادي المقدّس) مكان تجلّي الذات الإلهية للجبل ، وقربى موسى - عليه السلام - من ربّه وكلمته التي خصّه بها ، لينقل لنا مقدار شوقه للقرب من الذات الإلهية، التي يستمدّ منها القدرة على التّغيير وإصلاح مشكلات وأخطاء واقعه، وتنتهي القصيدة، بنهاية رحلة البحث والعودة حيث يجد الشاعر / الخضر ذاته ويدرك رسالته وقيمة وجوده.

أَنَا فِي الْوُجُودِ قَصِيدَةٌ .. مَا غَرَّدَتْ
 بِسَوَى السَّلَامِ حُرُوفُهَا الْخَضْرَاءُ
 أَنَا فِي الْوُجُودِ.. مَلَامِحِي وَرَجُولَتِي

وَدَمِّي وَكِبْرِي لِلسَّلَامِ فِدَاءً

اللَّهُ مِلءُ دَمِي سَرَتْ كَلِمَاتُهُ

وَاللَّهُ فِي شَفَافَتِي مِنْهُ الضَّيَاءُ

وهكذا يبدو توحد الشاعر مع شخصيَّة (الخنصر) بعد أن برزت الملامح المشتركة، وصارت شخصيَّة (الخنصر) ماثلة في الحاضر، فقد جعلها إطاراً لتجربته بكلِّ أبعادها، دون أن يحدث فجوة بين صوته وصوت الشخصيّة.

وختاماً فقد كان للثقافة الإسلاميَّة أثر بارز في اختيار الغماري للرموز الدينيَّة، وقد جاءت في معظمها بشكل اقتباس أو تضمين للنصِّ القرآني، أو باستدعاء الشخصيات العامَّة الواردة فيه، أو باستحضار الجوّ العام لبعض القصص الدينيَّة، وأحياناً يشير إلى الرموز الدينيَّة السَّماوية غير الإسلاميَّة.

وقد جاء الرمز الديني في شعر مصطفى محمَّد الغماري ليطعم الرّوح الإسلاميَّة التي ينطلق منها، وليناقش من خلالها قضيَّة انتماء، وهويَّة، وتوجه فكري وديني، وليؤسِّس للنصِّ المختلف.

ثانيا - الرّمز التاريخي:

إن إدراك الوعي الشعري لحقيقة الواقع المتأزم والممزق، يبدأ من حدود الواقع المدرك مادياً والموجود كمعطى حسي، ليتجاوزه إلى ما وراء الواقع عن طريق إعادة خلق مستمرة، فتعيش الذات الشاعرة قلما وجوديا لا ينتهي، وتكون الرؤيا الشعرية، حركة لا تسكن داخل واقع قلما يتحرك.

إنه صراع جدلي دائم، بين الحاضر المصرّ على السكون والثبات، وزمن آخر مرتقب تنشده الذات الشاعرة، زمن الحركية والتغيير والبعث، إنها تعيش حالة من الترقب والاستشراق والانتظار المستمر، حالة من الحلم، حالة من الغربة الزمانية التي تتعمق باستدعاء الماضي المشرق بالعطاء، ليحلّ في الحاضر وينتصر على عقمه، ممتداً إلى رسم مستقبل واعد، وغد خصيب.

بهذا يجد الشاعر في الرّموز التاريخية العامة مخرجا من أزمتة الرّاهنة، بما يتوافق وأبعاد التجربة الخاصة، وبما تحدده الرسالة الشعرية "فالتاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"⁽¹⁾. إن هذه الأبعاد الدلالية الكلية بما تسمح به من تعدد تأويلي، تتيح لتجربة الشاعر اكتساب طابع شمولي، وغنى وأصالة، "محققة بذلك مبدأ التواصل، ونبد القطيعة بين اللاحق والسابق، الذي لا يمكن للإبداع أن يتم إلا من خلال تحاورها"⁽²⁾.

ولكي تتلاشى الحدود بينهما، وحتى لا يصبح الرّمز التاريخي مدخلا على التجربة الحاضرة، فلا بدّ له من تأسيس في إطار لغة النصّ، ومن خلال سياق ملائم يؤهله لأن يكون فيه مرتكز الدلالة وبؤرة إيجاء خصب، ثم لا بدّ من أن تكون "ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقي والرّمز التراثي، بأن لا يكون غريبا عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر أيقظ في وجدان المتلقي هالة من الذكريات والمعاني المرتبطة به"⁽³⁾، وبهذا يتعد الشاعر بنصه عن الانغلاق، ويفتحه على التعدد بعد أن يضمن مشاركة القارئ وتفاعله.

¹ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.

² - جمال مبارك: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 234.

³ - محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 323.

والرّمز الذي يحضر في النّصّ الشعري هو استجابة لطبيعة أفكار الشّاعر، وأحاسيسه، وقالب يذيب فيه همومه وقضاياه، وتجربة الشّاعر غالبا ما تستمدّ من داخل واقعه، وإنّ " طبيعة المرحلة التّاريخيّة والحضاريّة التي عاشتها أمّتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها في الكثير ممّا كانت تأمل فيه من الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكرّرة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها... " (1)، كلّ ذلك يبرر للشّاعر العربي المعاصر في كثير من قصائده، أن يعيش الماضي في الحاضر باستلهاام معاركة المظفّرة، ومواقفه المنتصرة.

ويمكن للقراءة الأولى لشعر مصطفى محمّد الغماري ، أن تفضح الكثير من أسرار احتفائه برموز التّاريخ الإسلاميّ وحوادثه وشخصيّاته "والإحساس بالماضي لدى الغماري إحساس عنيف، يكاد يملأ عليه نفسه وفتنه معا، ويصلح أن يكون مدخلا إلى فهم عالمه الذي يطمح إليه " (2)، فالرّؤيا الشعريّة عند الغماري توحدّه بنصه وتصهر ذاته لتصير قصيدة:

أنا يا إمامَ قصيدة دُمها من القرآن يجري

يتماوج التّاريخ في صلواتها شلال فجّر

الحرفُ قصّة نائِر.. هل ينكرُ التّاريخ ؟ بدري

الحرفُ يكبرُ في انتمائي تعشقُ الأيام كبرى

الحرفُ ميلادُ الجهاد.. نبؤة الحلم الأغر⁽³⁾

هكذا إذن يأخذ الرّمز التّاريخي في شعره أبعادا إسلاميّة، ولعلّ هذه الظّاهرة ليست خاصّة به وحده إذ " تكاد رموز الدّين الإسلاميّ الحنيف، وتاريخه الحافل بالأعجاز والبطولات، تؤلّف المعين الثّر الذي لا ينضب بالنّسبة لأكثر شعراء المغرب الكبير- والعالم العربي - بالإضافة إلى مصادر أخرى عالميّة أقل حجما وتأثيرا" (4)، ولكنّ الخصوصيّة تبرز من خلال الرّؤيا الشعريّة، التي تولّدها ثوريتها على الواقع المتأزم، إنّها رؤيا تتجاوزيّة لهذا الواقع لترسم أبعاد الحلم المرتقب،

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص 120.

2- شراد عبود شلتناغ: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني ، الجزائر ، ص 156.

3- مصطفى محمد الغماري : مقاطع من ديوان الرّفص ، ص 40.

4- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، ص 104.

من خلال رموز تشعّ بالإيحاء، وبين الذّاكرة والحلم، ينطق نصّ الغماري بالغضب والثّورة:

عَرَفْتُ الحَبَّ قَافِلَةً مِنَ الإِيْمَانِ

سَكْرِي بِانْتِصَارَاتِ

وَتَارِيحًا .. يُجُوبُ مَدَاهُ سَيْفَ عَاشِقٍ

لِيْلَاهُ مِنْ سُمْرِ الفِتْوَحَاتِ

وَرَفُضًا .. يَبْعَثُ المَاضِي .. يُجُوبُ الصَّمْتَ مُحْتَرِقًا (1)

تضعنا القصيدة في جوّ سحريّ من أجواء السّفَر، إذ تنطلق قافلة من باطن تاريخ انتصارات المسلمين، وفتوحاتهم وقد بعثت من جديد، بعثت من رفض الواقع لتخترق سلبيته، وتخاذله عن صنع أجداد وبطولات تتواصل بها مسيرة قافلة الانتصارات.

وتتنفّس الأبيات في جوّ صوفيّ كشفيّ، وتطأ مقاما من مقامات المعرفة الروحانيّة (عرفت الحبّ)، وتتلبّس حالا من أحوال الشّرْب المسكر من نهر الانتصارات، فتغدو فيه الحبيبة أرضا جديدة تفتح للإيمان (ليلاه من سمر الفتوحات) ؛ بهذا تتعمّق المسافة بين الغيب والحقيقة، بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، ويبرز هذا التّعارض من خلال ما توحى به المدينة الرّمز (لاهور) المجاهدة:

وَيُزْهِرُ فِي الرّمَالِ السّمْرِ .. فِي (لَاهور)

فِي أسْفَارِ إِيْمَانِي ..

وَتَرْكُضُ مِنْهُ أَفْرَاسُ الضُّحَى فِي عَمَقِ أَوْطَانِي

وقد حلّت قافلة الرّفْض بالمدينة المجاهدة، لكن حلمها بالنّصر سرق " ولقد كانت باكستان الدّولة الفتية التي ولدت عام 1947م ، وكانت محطّ الآمال والميلاد المرتقب لدولة الإسلام ، ولكنّها سرقت وصارت علمانيّة الاتجاه كغيرها من دول العالم الإسلامي" (2).

1- مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 104 - 105.

2- شراد عبود شلتاغ: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 202.

ومعها فقدت قافلة الانتصارات فوئد الأمل، وولد الحلم ميتا، ولكن (لاهور) سترتبط في الذاكرة بالثورة وبالرفض والصمود كما ارتبط بها (أوراس) وهكذا " .. انتقل أوراس من دلالاته المحلية، إلى سياق منظومة الرموز العالمية المشكّلة للمخيّلة البشرية، التي تستمدّ طاقاتها الإيحائية من إضافتها جواً رمزياً أسطورياً على بعض الأماكن ذات الأبعاد البطولية، التي يبدو أنّها غير عادية" (1) :

(أوراس) ملء دمي.. وملء جوانحي وعدّ يثور.. وراية تتحرّر

أهوى خطاها ما حيتت.. وإني في دربها حلم يغيب ويخضر!

وترّ بأغلى ما ترفّ لهوائه يسقي العطاش فيسكرون ويسكرا! (2)

يمتلئ الشاعر بالوطن ويتوحد به في حلم، لا يغيب عنه أحدهما، لأنّه دائم الحضور في الآخر، حالّ فيه، لأنّ الهزيمة الواقعة وخذلانه المستمرّ يحمله على البحث عن وطن حلم، وتحمل رمزية السكر الذات إلى حدود يصحو معها الوعي على المأساة والخطوب، فيذكر بعدها (أوراس) ذكرا تصير معه تعويذة يرقى بها جراحه وغرته:

أوراس، يا قمّ الشهيد، أصالة تسمو على خطب الزمان وتظهر

تتخايل الأفراس في ساحاته فيثور (عقبة) بالجهاد .. ويبحر

نجواه ، في (لاهور) وعد رافض ومداه في (طهران) نهر يكبر

تفصل علامة التنقيط بين (أوراس) و (قم) فصلا يقابل بعدهما الجغرافي، لكن يصلها النداء وصلا تتوحدان به توحداً روحياً، تحلّ (أوراس) الشموخ في (قم) المجاهدة لتعلمها روح الانتصار، وتعيها بطلا فاتحا من أبطال الجهاد (عقبة) وسيفه، وإذ بحامل الإسلام إلى (أوراس) بالأمس، هو المدافع عنه اليوم (بقم) " إنّه الفارس القادم من (الأوراس)، لقد رفض السكون،

1- معمر حجيج: الهاجس الثوري في شعر أحمد معاش، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، (عدد خاص بملتقى شعر الثورة الجزائرية)، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ع3، نوفمبر 2005، ص192-193.

2- مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران، ص131.

والموت والهدوء، رفض الثلج الذي يدلّ على التّوقف والجمود، إنّهُ الفارس الذي جاء من (الأوراس) يحمل الضّوء، والتّار، والأمل، والحرّيّة⁽¹⁾. فالرّوح الإسلاميّة تصنع هموم الشّاعر، وأبعاد الوطن والرّسالة الشّعريّة، تمتدّان حيثما امتدت الشّريعة الإسلاميّة:

مَدَى الْعَقِيدَةِ لِي حَدُّ وَلِي وَطَنٌ

حُبِّي حُدُودِي.. وَمَا تَهْوَى مُرُوءَاتِي⁽²⁾

روح الإسلام التي تصنع هاجس الشّاعر وهمّه الأوحّد، توحدّ صوته بكلّ صوت يشاركه هذا الهمّ الثّقيل بل يرتبط عاطفة ووجدانا، وفنّاً كما فعل مع شاعر باكستان ومفكرها (محمد إقبال)^{*}، ويبدو الغماري في عشقه للشّريعة الإسلاميّة، وفي إيمانه بمبدأ وجوب الوحدة بين الشّعوب الإسلاميّة، وفي استخدام لغة التّصوّف شديد التّأثر ب(محمد إقبال) فكراً وفنّاً، وقد "اطّلع على حياته وقرأ شعره ولا سيما (أسرار النفس) و (ديوان الغرباء) فقد أثر فيه هذان الدّيوانان إلى حدّ أنّه أطلق على مجموعته أسرار الغربة"⁽³⁾. وقد أهدى في هذه الأخيرة قصيدتين إلى (إقبال) في ذكرى ميلاده المئوية، إضافة إلى الإشارة إليه في أكثر من مناسبة :

بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَا إِقْبَالَ .. عَاطِفَةٌ

صَوْتُ السَّمَاءِ بِنَارِ الْعِشْقِ يَسْقِينَا

أَرَى بِهَا الْحَرْفَ .. أَفْنَى فِي بَدَائِعِهِ

وَأَنْثَرِ الْوَجْدَ فِي اللَّقِيَا دَوَاوِينَنَا⁽⁴⁾

وتتواصل هذه النّجوى التي يبين من خلالها عن دقائق شعوريّة لا تحدّها الحدود:

¹ - عبد الله الركبي: أوراس في الشعر العربي الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982، ص41.

² - مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة، ص 51.

^{*} محمد إقبال (1873 - 1938) عالم، فيلسوف، وشاعر، كان يحث على الوحدة السياسية والروحية بين جميع الشعوب الإسلاميّة، ونادى بتوحيد الشعوب الإسلاميّة بغية استعادة الأجداد الغابرة، وقد حاول (إقبال) أن يعيد صياغة الأفكار الأساسيّة للعقيدة الإسلاميّة باللّغة الأكاديميّة للعالم الحديث.

³ - محمد الطمار: مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2005 ، ص266.

⁴ - مصطفى محمد الغماري : المصدر نفسه ، ص109.

أَنَا وَإِيَّاكَ يَا إِقْبَالَ.. مَلْحَمَةٌ دُرُوبُهَا الْخُضْرُ مِنْ هَدْيِ النَّبِيِّنَا
ذُبْنَا مَعًا فِي لِيَالِي الْوَجْدِ أَغْنِيَةً تَخْضَلُ.. تَشْرَبُ مِنَّا .. مِنْ مَاقِينَا
لَنَا هُمُومٌ.. تَسَامَتْ فِي لَطَافِهَا إِذَا تَغَنَّتْ .. يَقُولُ الْحُبُّ آمِينَا

ويكشف لنا عن تلك الرؤيا الثورية، التي جمعتها وأنها هي التي تحرك الذوات الشاعرة نحو هذا الاتجاه الإسلامي، لحمل هموم الأمة، فيتواصل الدور الذي بدأه إقبال في شعر الغماري :

كَأَلْنَا يَا غَرِيبَ الدَّارِ يَمْضَغُ الْأَلْمَا
كَأَلْنَا فِي الدُّرُوبِ الْخُضْرِ إِصْرَارًا.. يُرِغُ دَمَا
وَتُزْهِرُ بِاللِّقَاءِ الْمَطْلُوقِ أَقْمَار
نَخَاصِرُهَا .. فَتَهْتِفُ أَلْفُ مَثَدَنَةٍ بِالْأَهْوَر
وَيُورِقُ بِالْهَوَى الْقُدْسِيِّ .. كِتَشَاوَةٌ..
وَبِالنُّورِ..
وَبِالْأَلْمِ الَّذِي عَانَيْتُ يَا إِقْبَالَ .. بِالْحُلْمِ

وَبِالصَّخْرَاءِ..⁽¹⁾

وإنَّ حبًّا وتوافقًا على هذا المستوى من الانسجام روحًا، وعاطفة، ورؤيا، وتوجهًا، لا يضره البعد الجغرافي أو الزماني ما دامت حضراء تجمعهما، وتصنع قوميتهم، فتمحي كل حدود الانتماء القومي، إنَّه حبٌّ يخترق أبعاد الزمان والمكان.

ومادام الوطن واحدًا، والدين واحدًا، فالجرح واحد، والثورة أيضا واحدة، هكذا يمتزج الرمز التاريخي القديم (أوراس) بالرموز المكانية (لاهور) و (طهران) وتتداخل العناصر الواقعية

¹ - المصدر السابق، ص106.

للتجربة بعناصر الرؤيا، وبهذا "يكون الرّمز التاريخي قد اغتنى حقاً، بدلالات الحاضر، وأضاف أغراضاً إنسانية دائمة إلى جانب غرضه المحدود في سياق التراث"⁽¹⁾.

لزم إذن والحال هذه التفريق بين الحادث التاريخي وبين توظيفه شعرياً، إذ يتحوّل إلى قراءة دلالية تتجدّد ومن خلال هذا الحضور الرّمزي تتفجّر طاقات إيحائية، تضمن تجديد الموضوع الشعري وامتداده، خلال النصّ فمن طبيعة الخصوصية الشعرية " أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردّنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردّنا إلى دلالاته أو أبعاده"⁽²⁾، وهي أبعاد ودلالات تغني ضمن السياق الحاضر للتجربة، وتغنيه في حركة تفاعلية وتكاملية:

اقْرَأْ كِتَابَ النَّارِ مِنْ (أوراسينا) شَمَمَ يُضِيءُ جَبِينَهُ.. وَوَقَارَ

وَاسْأَلْ عَنِ الصَّالِينَ عَذْبَ عَذَابِهِ يُنْبِئُكَ مَا الثَّوَرَاتُ؟ مَا الثُّوَارُ؟

كأنوا الجهاد..

فيا أصالة سجلي..

وقمرغي في الزيف .. يا أوزار⁽³⁾

من خلال البعد التاريخي تتدفق دلالات الثورية وصنع التغيير، ورفض كلّ طرح إيديولوجي لا يتوافق والرّسالة التي ضحّي من أجلها الشهداء ليحرّروا الوطن والإنسان.

إنّ بساطة الرّمز في أسلوب بناءه لم تمنع تدفق الإيحاء من جوانب الصّورة التي تنامت من خلاله، حيث يصنع الصّوت الأمر الواثق، تصعيداً لحركية الفعل الشعري الذي انطلق ب (اقرأ)، ليحاكي الأمر الإلهي الذي غير موازين الفكر الإنساني، وبه كان اتّصال السّماوي بالأرضي، بتزول الوحي وعندها يصير (أوراس) المكان المقدّس الذي انطلقت منه رسالة التغيير والنور، ورفض الانكسار، ويصير شعره في منزلة المقدّس (الكتاب) ، ويجعل من نفسه نبياً يخاطب الآخر من خلال هويّته، وانتمائه الحقيقيين إلى حدود الوطن وأبعاده، عبر الضمير المتّصل الدال

1- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 73.

2- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ص176.

3- مصطفى محمد الغماري : عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 19- 20 .

على ضرورة اشتراكه هو الآخر في رسم أفق ثقافي، وسياسي، وبعد وطني أصيل للمرحلة الحاضرة من تاريخ الوطن، والقادمة، مرتبطة بالماضي المشرق، في الوقت الذي انشغل فيه هذا الآخر، بجاهليته الإيديولوجية الجديدة عن حمل رسالة الشهداء، ثم يكتف من دلالة فعل المساءلة (أسأل) بصيغ الاستفهام، لإقرار تلك الحقيقة المنسية، أو التي تمّ إغفالها، ليطالبه بتسجيلها كقيمة أصيلة تنهار أمامها كلّ الأفكار المورّدة، والهجينة، والمزيفة، لتكتمل في النهاية دلالة القراءة (إقرأ) بالكتابة (سجّلي).

ويبدو أنّه لم يحضر في نصّ الغماري رمز تاريخي حضور رمز (أوراس)، والطريقة التي تكررّ بها في قصائده توحى بأنّه تحوّل إلى رمز له المقدرة الخارقة على صنع التغيير، كما يلقي أضواء على أعماق ذاته، فيكشف مقدار معاناتها وغربتها، والتي جعلت منه شاعرا نائرا، رافضا منتفضا:

مِنَ الأَمِّ الذِّي عَانَيْتُ كُنْتُ قَصِيدَةَ النَّارِ

وَكُنْتُ الرِّيحَ وَكُنْتُ النَّارَ..

كنت مسافة الغارِ

على طهران تقرّاني الأصاله سيف إصرارِ

وفي الأوراس..

ترسمني الرياح جراح الثوارِ

وفي بغداد، وفي الشهباء، وعُدُ الوردِ والنّارِ⁽¹⁾

" لا تتضح الرؤيا الشعريّة لدى شاعر ما، إلّا بعد عناء ومكابدة بطوليتين، ولا يتمّ نضحها إلّا على عذاب مزدوج عذاب المعاناة، وألم المعرفة"⁽²⁾، فحين تصطدم الرؤيا بأعنف صور الواقع، وتلتقي مع الألم بوجه مكشوف تولد المعاناة، وتتقد الرغبة في المواجهة فتتصلّب الذات، وترفض

1- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 36.

2- علي جعفر العلق: في حداثة النص الشعري، ص 21.

الاستسلام للألم، لأنها تحسّ بأنّ ثمة ظلماً شخصياً واقعا عليها عندئذ تتفجّر ثورية القصيدة، وتعكس الحلولية في مظاهر الطبيعة عنفها وقوتها.

ومن خلال هذا التصوير النفسي للواقع الحاضر، يهيمن بشكل لافت وكلي الفعل الماضي على الحركة الأولى من الصورة، وإذ يهيمن الفعل الماضي على هذه الحركة ينتقل صراع الذات، من صراع مع الوجود إلى صراع مع الزمن، وقد تعمق هذا الصراع بتصاعد الفعل المضارع الدال على الزمن الحاضر في الحركة الثانية، من خلال حضور ملفت للرمز التاريخي (أوراس) مرتبطاً بأسماء المدن (طهران) و (بغداد) و (الشهباء) "ذلك لكون التسميات من أبرز سمات السرد التي دخلت إلى الشعر بشكل مقصود"⁽¹⁾.

فتكتسب (أوراس) رمزية خاصة من خلال قصيدة الثار، دلالة تأخذها بصرياً على مستوى الكتابة، إذ تستولي بعدها المكاني الذي حلّت فيه الذات الشاعرة بفعل ظرفية (في)، على سطر لوحدهما، فيما يتكثف بعدها التاريخي باستدعاء رموز مكانية أخرى مثقلة بدلالات تراثية، تمتد من التاريخ الحضاري الإسلامي المشرق، إلى التاريخ القومي الثوري الحديث على الاستعمار الأجنبي، (بغداد) و (حلب الشهباء) لكنهما تعيشان واقعا مخالفا في اللحظة الحاضرة، فإذا كانت أوراس قد " ثارت وحققت - عن طريق الثورة - ما تريد، فإنّ مدنا عربية أخرى لا زالت ترسف في قيود الذلّ والجور، وتمارس على مواطنيها كلّ طرق الجبروت والطغيان، لكنّها لا تثور!"⁽²⁾، وقد ربطها السياق الشعري ب (طهران) الثورة الإسلامية، رمز الجهاد المعاصر.

هكذا إذن مزج الغماري بين " عصر زاهر وآخر مظلم، بين اليأس والأمل (...). ثم بشر بتاريخ جديد، ميلاد جديد (...). وكان الأوراس هو الذي حرّك في نفسه هذا كله"⁽²⁾.

وإن بنية رمزية كهذه تتعايش فيها الأزمنة والقرون، لا تكفّ عن الإيحاء بمقدار الحنين الذي يضطرم بداخل الشاعر إلى بناء مجد جديد للأمة، أو تكرار أجماد الماضي على الأقل؛ وقد كانت الثورة في (باكستان) وفي (إيران) على الواقع المظلم والمهتريء معادلا واقعيًا لحلم الشاعر،

1- ينظر: محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 337 .

2- المرجع السابق، ص 151.

3- عبد الله الركبي: أوراس في الشعر العربي الحديث، ص 45.

وقيمة من قيم تحقّق وتجسيد جزئي لرمزه الكبير **خضراء** ، وليس أدلّ على ذلك عنوان مجموعته الشعريّة (**خضراء تشرق من طهران**)، والحقّ أنّ "الرؤيا التي تنبثق من همّ كيانيّ كهذا، لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة، بل لا بدّ من تشظّيها في أعمال الشاعر، وانتشارها في كلّ ما يكتب"⁽¹⁾ ، فهذه الرّوح تطالعنا من خلال أكثر نتاج الشاعر الذي تناولته الدّراسة.

والقصيدة التي تبحر في التّاريخ القديم والمعاصر، هي قصيدة شاعر فاقد الإحساس بالزّمن، وهو في رحلة بحث مستمرّة عن زمن يحقّق وجوده ويحقّق انتماءه، إنّه قلق لا يهدأ يشكّل تفاصيل الرّؤيا الشعريّة التي يعبر عنها الغماري بأساليب مختلفة.

فقد يستخدم أسلوبا تتمازج فيه عناصر البثّ الرّمزي، يجمع ما بين الخلق الشعري من خلال الرّمز الخاصّ، والرّمز التاريخي المشبع بالإيحاء، خصوصا إذا اغتنى بالتّجربة الحاليّة ، ويرسم استناد الرّمز إلى خلفيّة من الحسّ المأساوي وأمل ترسمه الرّؤيا، صراعا جدليّا يشكّل جرحا نفسيّا عميقا:

يَا جُرْحَنَا..

والحُبُّ وَعَدُّ أَنْتَ تَعْرِفُ مَا مَدَاهُ ؟

مَا دَرْبُهُ ؟

إِنْ بَاتَ عَاشِقُهُ تَحْتَالُهُ رُؤَاهُ !

يَا جُرْحَنَا، وَالْحُبُّ فِي شَفَتَيْكَ،

فَاصْدَعْ..

يَا سُدَاهُ⁽²⁾

"إنّ أهمّ سمة تطبع شعر الغماري هو توفّره على الدّاتية الحارّة، فذات الشّاعر تطلّ علينا من خلال كلّ جملة شعريّة، وقد استطاع أن يمتزج بموضوعه امتزاجا كليّا"⁽³⁾ ، وإنّ أوّل ما يستدعي الانتباه في هذا المقطع هو استعمال ضمير ال (نحن) بدلا من (الأنا) التي طغت على أكثر

¹ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص22.

² - مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص 184 - 185.

³ - ينظر: مقدمة ديوان أسرار الغربة، ص 17.

قصائده، إنّه تعبير عن الجرح الجمعي، والحقّ أنّ ذاته حالّة في كلّ جراحها وهمومها، وتحوّل الخطاب من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، لا يعدو أن يكون تنوعاً في الأدوات للتعبير عن موضوع الغماري الأوحّد والكبير، إنّه شكل من أشكال التنوع داخل الوحدة الذي تنمو الرؤيا من خلالها " ولا تنمو رؤيا الشاعر إلاّ عبر ارتباط حميم بالآخرين، ولا تتجسّد بشكل مؤثّر إلاّ حين يصبح صوته، رغم فرديّته وسريّته، صوتاً إنسانياً، ونشيداً شاملاً لمجد شعبه ومكابدته"⁽¹⁾.

فالجرح الجمعي جرح وجداني تتألّم منه الأمّة ويئنّ به الوطن، إنّه جرح زمن الهزائم الذي عزّ فيه البطل الناصر إذن " ليس الجرح هنا جرحاً واقعياً، وإنّما هو تجسيم رمزي لحالة وجدانيّة، وهو جرح في طوايا الرّوح وليس في أغلفة الجسد"⁽²⁾.

جرح من عمقه ولد الحبّ جوهر الارتقاء والتّسامي، وتجربة الحبّ عند مصطفى محمّد الغماري هي تجربة متعالية تتخطّى حدود المحسوس، وتعرج بالرّوح إلى عوالم تدين الواقع وترفضه، وتثور عليه باستمرار، وهذا التّوجّه الثّوري لم يأت من فراغ، إنّما كان وليد " أزمة روحية، وفكرية شكّلت صدمة للواقع وللإنسان، وحرّكت فيه بواعث الرّغبة في التّغيير وتنقية الذات ممّا علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة ومسلّم بها"⁽³⁾. وتعمّقت الحاجة إلى ممارسة فعل الحلم الذي يرفض واقع الجراح، ومن هنا يتّخذ الخطاب وضعاً صراعياً بين الجرح والحبّ، طرف يصارع مهزوماً لأنّه يمثل اللّاجدوى، السّدى، والعدم إنّه يعادل الحاضر كزمن محدود، وطرف آخر يصارع فينتصر لأنّه مؤيّد بالقيم، والمثل، وبزمن منفتح على الماضي المعطاء، وعلى المستقبل الواعد وهما زمانان ممتدّان.

مَا الْحُبُّ إِلَّا أَنْ يَثُورَ الْجِيلُ بَدْرِيَّ الْجِبَاهِ

مَا الْحُبُّ إِلَّا فِي الدِّمَاءِ..

تُشِيرُ فِي الصَّخْرِ الْحَيَاةَ

¹ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص121 .

² - محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص243.

³ - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص64-65.

من خلال هذا الصّراع تفتح القصيدة أبعادا دلالية جديدة تغني بها الرّموز التاريخية، والتّجربة على حدّ سواء إذ " يتبادل الشّاعر والموروث الأخذ والعطاء، التّأثير والتّأثر، يرتدّ الشّاعر إلى التّراث ليمتّاح من ينابيعه السّخية ما يساعده على إيصال تجربته الحديثة إلى المتلقّي، وفي نفس الوقت تكتسب هذه المعطيات التي استعارها الشّاعر غنى ، وشبابا "(1).

نلاحظ ذلك من خلال استحضار رمز (بدر) على مستوى النّصّ، فهو لا يقف عند حدود دلالاته التّراثية للواقعة على انتصار الفئة القليلة من المؤمنين بقضيتهم العادلة، على جيش كبير، لكنّه يقاتل قضية خالدة لا تموت، ومع تطابق السّياق الواقعي بالتّراثي، إلّا أنّ تحاذل المسلمين ووهنهم في التّجربة المعاصرة يصنع المفارقة، ما دفع الحلم بعيدا، وجعل الشّاعر لا يبحث عن فئة ناصرة وحسب، إنّما عن جيل كامل بدريّ القضية والانجاز يصنع من الموت الحياة.

وقد كان الشّاعر موفّقا إلى حدّ بعيد في اختيار رمزي (الدّم) و (الصّخر) للدّلالة على الحياة التي يصنعها الموت، ولطالما كان دال (الدّم) "مصاحبا للمعارك، والخصومات، والصّراعات طوال العصور، وكان حاضرا في القصيدة العربيّة قديمها وحديثها، الجزائرية وغيرها، وفي التّراث الحضاري والعقائدي لأمّة العربيّة والإسلاميّة "(2)، لارتباطه بقيم الانتماء والبنل، وهو يشيع فيها دلالة القداسة، ويضفي عليها طابع الحيويّة والتجدّد والجريان المستمرّ، فيطبعها بلون العافية والحياة.

والدّم دمان؛ "دم يرمز إلى الفدى، وإلى الحياة، وإلى الوفاء كالشّجرة الطّيبة، وآخر يرمز إلى الموت، والفناء غير المررّين كالشّجرة الخبيثة "(3). والنّوع الأول هو المقصود في رمز الشّاعر، لأنّ الموت بإراقته في سبيل القضية العادلة هو السّبيل الوحيد إلى الحياة الخالدة في الفكر الميثولوجي للإنسان المسلم.

لكنّ الحياة التي يحلم بها الشّاعر لأمتّه ليست الحياة البرزخية بعد الموت، إنّها يريدنا حياة واقعية بكلّ ما لها من أبعاد خصبة ، ثرية ، معطاءة ، تتضّح هذه الدّلالة في مقابل دلالة

1- علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التراثية، ص 61.

2- محمد سعيد بن سعد: رمز الدم (قراءة في ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي)، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، (عدد خاص بملتقى شعر الثورة الجزائرية)، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر ، ع3 ، نوفمبر 2005 ، ص 65.

3- المرجع نفسه ، ص 60.

الصَّخْرَ عَلَى الْوَاقِعِ بِكُلِّ مَا فِيهِ مِنْ جَمُودٍ، وَبِوَارٍ، وَصَمْتٍ، وَقَسْوَةٍ، وَمِنْ صُورَةٍ بَعَثَ الدَّمَ لِلْحَيَاةِ فِي الصَّخْرِ مَعَ اسْتِحَالَةٍ كُلِّ وَجْهِهَا وَمَظَاهِرِهَا فِيهِ، تَبْرُزُ الدَّلَالَةُ الْمُنْتَجِحَةُ لِلصُّورَةِ الْمُسْتَمَدَّةِ مِنَ الثَّقَافَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ " ذَلِكَ لِأَنَّ الصَّخْرَ؛ وَمِنْهُ الْحِجَارَةُ كَمَا وَرَدَ فِي الْقُرْآنِ قَدْ يَنْفَجِرُ مِنْهُ الْمَاءُ، عَلَى أَنَّ الْقُرْآنَ بَثَّ الْحَيَاةَ وَالْإِدْرَاكَ وَالشُّعُورَ فِي الصَّخْرِ، فَهُوَ مِمَّا يَشْعُرُ بِخَشْيَةِ اللَّهِ.. ﴿..وَإِنَّ مِنْ الْحِجَارَةِ لَمَّا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ، وَإِنَّ مِنْهَا لَمَّا يَشَقُّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ، وَإِنَّ مِنْهَا لَمَّا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾ * بَلْ إِنَّ الصَّخْرَةَ فِي آيَةِ صَالِحٍ - عَلَيْهِ السَّلَامُ - نَتُوجُّ مَتَحَرِّكَةً بِالْحَيَاةِ، فَقَدْ تَمَخَّضَتْ عَنْ حَيٍّ مَتَحَرِّكٍ " (1)، فَالْحَسَّ الْإِسْلَامِيَّ لِلشَّاعِرِ يُوَجِّهُهُ فِي اخْتِيَارِ أَلْفَاظِهِ بِعِنَايَةٍ وَدَقَّةٍ، فَتَتَعَالَى الْقِيَمَةُ الرُّوحِيَّةُ لِلْمَوْتِ وَالدَّمِّ، وَيَتَفَجَّرُ جَوْهَرُ التَّضْحِيَّةِ، الَّذِي يَشْكَلُ الْغَائِبَ الْأَكْبَرَ مَعَ غَيْرِهِ مِنَ الْمَثَلِ وَالْقِيَمِ الْأَصِيلَةِ عَنْ جَيْلِ الشَّاعِرِ.

وهنا يبرز رمز (الحسين بن علي) - عليهما السلام - وتكاد تكون أكثر شخصيات الموروث التاريخي شيوعاً في شعرنا المعاصر " فقد رأى شعراؤنا في الحسين - عليه السلام - المثل الفذّ لصاحب القضية النبيلة الذي يعرف سلفاً، أنّ معركته مع قوى الباطل خاسرة، ولكن ذلك لم يمنع من أن يبذل دمه الطهور في سبيلها، موقناً أنّ هذا الدّم هو الذي سيحقق لقضيته الانتصار والخلود، وأنّ في استشهاده انتصاراً له ولقضيته " (2) فكان حضور هذه الشخصية كما يبدو ضرورة أملتتها التجربة، وحاجة ومطلباً سياقياً ملحاً:

فَتُورُ يَا حُلْمَ الْحُسَيْنِ جِيَادَ مَنْ عَشِقُوا خُطَاهُ..

تَتَعَرَّفُ التَّارِيخُ

تُرْسَمُ فِي مَطَالِعِهِ الْخُلُودُ..

أُورَاسُ..

يَكْبُرُ فِي مَدَاهِ مَوَاسِمًا رِيًّا الْوُغُودِ

* البقرة/ 84.

1- مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، ص 31 - 32 .

2- علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التراثية، ص 121 - 122.

أوراسُ..

يا ضوئاً بذاكِرتي

إذا غامتْ حُدود

يا أَلْفَ قَافِيَةٍ تُضِيءُ بُعْرُسَ طَهْرَانَ السَّعِيدِ⁽¹⁾

يقابل استدعاء الرّمز التّراثي ذروة إحساس الشّاعر بافتقاد نموذج الإقدام والتّضحية، وإحساسا عميقا بالحسرة على الواقع يتضمّن حسرة على ما حلّ بالحسين تاريخياً، إنّها مساءلة تاريخية لأهل الكوفة إذ خانوه وخذلوه، وإذ تتشابه القرون وتكرّر فإننا نلمس إسقاطا للتّجربة التّاريخية على التّجربة الذاتيّة، تجربة يرى فيها الغماري نفسه حسينا آخر خذله زمانه وقومه يقول:

أَتَيْتُ الْحَيَاةَ .. كَأَنِّي (حُسَيْن) وَدَهْرِي (يَزِيد)

فَبَيْنَ الزَّمَانِ وَبَيْنِي صِرَاعٌ قَدِيمٌ جَدِيدٌ⁽²⁾

إذا كان حضور شخصيّة (الحسين) هنا لا يعدو أن يكون ضمن صورة تقليدية من صور التّشبيه السّافر الدّلالات، حيث جاء البيت الثاني ليستفيض في شرح دلالة البيت الأوّل، ففشل الدّال (حسين) أو (يزيد) أن يكونا رمزين، إذ " ما لم يشعر المرء بأنّ الرّمز مرتكز العلاقة، وبأنّ طرفيه مشتركين في هذه العلاقة حيّان في الصّورة التّاجمة، فإنّه لا يمكن أن يعمل عمل الرّمز، بل يقينا إنّّه لن يكون رمزا على الإطلاق"⁽³⁾.

أمّا توظيفه على مستوى السّياق الأوّل فقد كان استعمالا غنيا بالإيحاء، لأنّ حضوره في السّياق الشّعري المعاصر ليس حضوره التّاريخي ذاته، فقد صنع الشّاعر من صورة التّفاف جيش من الفرسان حول حلم الحسين مفارقة دلالية هامّة، " هذه المفارقة، من شأنها أن تحدث هزّة في الضّمير، وجعل الذّهن في حالة مقارنة نشطة، تهبه القدرة على التّحليل والمواجهة، وتجعل

1- مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص185.

2- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 30.

3- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص 144.

مشكلة الحاضر أكثر وضوحاً ومعايشة⁽¹⁾. فهذا التوظيف يلامس حدود الحلم، ويعمّق الرؤيا مؤسساً على إيقاظ الوعي بالواقع والثورية عليه، وبثّه من خلال الرّمز التاريخي الذي يجسّد عودة إلى الموروث وإضاءة حدث تاريخي مشترك في الذاكرة الجمعيّة، لكنّ السياق الشعري هيّاه ليحمل دلالات جديدة تعادل الحدث المعاصر للتجربة، وليسائر المعطيات الحضاريّة المتغيّرة.

إنّنا نلمس في هذا كلّهُ أنّ الأفق الرؤيوي الذي تستشرفه القصيدة، يبرز لنا بعداً ثورياً جديداً للرّمز أوراس، مرتبطاً بالحاضر أكثر، فقد صار نشيد فرح الثورة الإيرانيّة " والغماري باتجاهه الشعري الذي لا يعرف الحدود، ولا يعبأ بمراسيمها، وقد استشرف الثورة قبل ميلادها، وواكب مخاضها الصّعب، وهو يمتلئ ثقة بالوعد الإلهي الأكيد، بل إنّه كتب جلّ قصائد ديوانه (خضراء تشرق من طهران) قبيل انتصار الثورة"⁽²⁾.

لقد كان الغماري مشغولاً على الدوام بالحلم بانتصارات باهرة في الكثير من شعره، ليعوّض بها ما لقيه في الحاضر من هزائم وانكسارات، لقد كانت (خضراء) - أسطورة مصطفى محمّد الغماري الخالدة - عالماً من القيم والمثل ينسيانها ولو إلى حين غربته الوجوديّة، وزيف الواقع، وآلامه، لذلك لم يكن بمقدور أيّ فكر إيديولوجي، يساري أو يميني أن يسرق الغماري من خضرائه التي يذوب فيها وتذوب فيه حدّ الإتحاد، فكانت هي روح الرؤيا التي تذيب مختلف عناصره الفنيّة، وتحدّد موقفه من الوجود ومن الفنّ " وإنّ الانجاز الحقّ للقصيدة العربيّة، وقد صار ذلك أمراً متّفقاً عليه، هو الرؤيا الحديثة للشاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم، هو بعبارة أخرى وعيه لزمانه ومكانه"⁽³⁾.

والشاعر عندما لجأ إلى حوادث التاريخ وشخصيّاته، إنّما فعل ذلك عن وعي واقعي لحدود الأزمة الحاضرة، المتشظيّة بين الأنا والآخر، ولذا برز الرّمز التاريخي كحوار داخلي يفجّر معاناة حضوريّة، وأزمة وجود وكما وظّف شخصيّة (الحسين) ببعدها الفدائي، وظّف أيضاً حادثة استشهادهِ للتعبير عن بعد آخر من التجربة.

1 - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 73.

2 - شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلاميّة، ص 196.

3 - علي جعفر العلاق: في حادثة النص الشعري، ص 138.

تَحَضَّرَتْ يَا أَيُّهَا الْبَدَوِي

تَجَزَّمَتْ بَيْنَ الْمِحْيَطَيْنِ

عَبْرَ الْحُدُودِ مَلْعَمَةً لِلصَّدِيقِ!

مُدَجَّجَةً لِلشَّقِيقِ!

وَحَامِلًا غُصْنَ زَيْتُونَةٍ لِلرَّفِيقِ!!

تَجَزَّمَتْ بِالنَّارِ لِلجَارِ

رَوَيْتَ مِنْ دَمِهِ كُلَّ نَارٍ!

رَفَعْتَ الْعَقِيرَةَ: يَا لِمُعَدِّ وَيَا لِنَزَارِ!

وَجُبْتَ الصَّحَارِي

تُبَشِّرُ بِالْغَدِ مُتَشِحًا بِالْفِخَارِ!

وَتَشْهَدُ قَتْلَ الْحُسَيْنِ بِجَدِّ الْحُسَيْنِ!

وَتَهْوِي الشِّفَاهُ مُقْبَلَةً جُرْحَهُ فِي انْكِسَارِ!⁽¹⁾

حين تنكر البدوي لبدائوته التي تمثل الفطرة، والصفاء، والنخوة، والقيم الأصيلة، ووقع بسداجته في تبعية عمياء لحضارة مادية غريبة عنه بأصولها التاريخية والفلسفية، ومختلفة عنه ملابستها وظروف تكوينها، عندها يصير ذميما كل ما يربطه بأصله وبأصالته، في مقابل انبهاره بكل ما تنتجه حضارة الغريب.

وبهذه الصورة يتماها الأنا الأصلي في الآخر وتطمس ملامحه، فلا يرى ذاته إلا من خلال مرآة هذا الآخر أي بقيمه وموازينه، وينتج عن هذه الهوية الجديدة، سلوكات معادية للهوية

¹ - مصطفى محمد الغماري : بوح في مواسم الأسرار، ص 124 - 125.

الأصليّة، تصل في تطرّفها أحيانا إلى حدود محاربة الأشقاء بالسّلاح، خصوصا إذا كان صاحبها ذا سلطان ونفوذ.

ولا يرى الشعراء في كلّ مكان وفي كلّ زمان، حرجا في ستر وحجب مواقفهم الرّافضة، أو النّاقدة، أو حتّى السّاخرة، من النّظم السّياسيّة أو الاجتماعيّة، والتّحاييل عليها بكلّ الوسائل الفنيّة، ومختلف الأساليب التي طوّروها لتحميل المضمون ضمن أسلوب فنّي جمالي، لا يحطّ من قيمة النّصّ أدبيا، ثم اتقاء لتبعات هذه المواقف، أي "رغبة في تخفيف حدّة التّصادم، وتخفيف كلفته أيضا، وتحت ضغط نفسيّ شديد يدفع إلى القول وإلى الكتابة"⁽¹⁾ وقد اضطلع التّعبير الرّمزي بجزء كبير من هذه المهمة.

وإنّنا نجد مصطفى محمّد الغماري يخفي خلف هذه الصّورة الرّمزية موقفه النّاقدا لسياسة الرّئيس العراقي السّابق (صدام حسين)، النّزاعة للعداء، والقطيعة مع الأقطار الإسلاميّة المجاورة، وفي ذلك يضيع حلم الشّاعر الإسلامي في وحدة الأمّة، ووحدة الأرض، بوحدة العقيدة.

ويوفّر التّاريخ بحوادثه وشخصيّاته رموزا وأقنعة، يستخدمها الشّاعر في التّعبير عن أفكاره المتمرّدة، لأنّها تفتح "عوالم لا نهائيّة من الدّلالات الإيحائيّة تلقي بضلال كثيفة على القصيدة الحديثة" فتسهم في تفرّغ الشّحنة الانفعاليّة العنيفة وامتصاص الصّدمة، وتبقى بعد ذلك القصيدة "لا تقترب منا إلّا عبر قراءة عنيدة لمدلولات لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر"⁽²⁾ خصوصا إذا أسهمت اللّغة نفسها في بعض استخداماتها، في تفعيل الإغراب، وتكرّيس الغموض بقوله :

رفعت العقيرة : يا لمعد ويا لزار*

جاء في لسان العرب " قيل لكلّ من رفع صوته قد رفع عقيرته "⁽³⁾ والأغلب أنّه يهدف من وراء هذا الاستعمال قبل توليد السّخريّة من صورة البدوي / الحاكم السّاذجة ، إلى انتقاد الشّعور القومي، لأنّه إذا لم يستند إلى قيم أخرى كالديّن بدرجّة أولى ، فإنّه يصير عامل تشّيت أكثر منه

¹ - محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص170 .

² - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص151.

* معد بن عدنان هو أبو العرب، و نزار هو ابنه وهو أبو القبيلة العربية المعروفة.

³ - مج 6 ، مادة (عقر) ، ص321.

عامل توحيد وقوة، وينتهي في ختام هذا التمرد المستتر إلى المكاشفة والمواجهة بالخطيئة الإنسانية:

وتشهد قتل الحسين بجدّ الحسين

وإذ يعيد التاريخ نفسه في حركة مشابهة، وفي المكان نفسه في (كربلاء) يسقط قتيل آخر، وهو الإمام (الصدر)* وقد أخذت هذه الشخصية بعدا أسطوريا في شعر الغماري تكرر ذكرها أكثر من مرة:

قَتَلُوا الْحُسَيْنَ وَأَرْدَفُوا أَبْنَاءَهُ
قُرْبَى لِرَبِّ فِي النَّفُوسِ مُصَوَّرٍ
قَتَلُوهُ مِنْذُ قَصُورِ النَّصُوصِ وَأَوْلُوا
فَالنَّصَّ بَيْنَ مُحَلِّقٍ وَمُقَصِّرٍ!!
مَا بَعْدَ قَتْلِكَ يَا إِمَامَ خَطِيئَةَ
شَرِّقُوا بِهَا مِنْ قَاتِلٍ وَ مَبْرِّرٍ! (1)

يجسد سفك الدماء ظلما خطيئة الإنسان الأولى التي لطّخ بها الحياة منذ بكارها الأولى، وأفسد بها جمال الأرض، وفطرتها لمجرد استجابته لنوازع معاداة الآخر المختلف، ويزداد عظم الخطيئة إذا ارتكبت باسم الدين زورا وبهتانا.

وستظلّ حادثة قتل الإمام (الصدر) تتراعى من خلف رمز (الحسين)، ويبقى إلحاح الشاعر على جعلها عنوانا أو لافتة لجرائم العنصرية، ونبذ الآخر لاختلافه وتمييزه تحت مبررات عقيدية وفكرية، ليسقط أبعادها على تجربته الذاتية كشاعر إسلامي نبذه الوسط الثقافي ووصفه بالرجعية والتقليدية .

* آية الله السيد محمد باقر الصدر، استشهد في 1980/4/09، وهو أحد شهداء الرأي، وقد اهتز الغماري لهذه الحادثة التي تعمقت بمقتل أخت الشهيد (بنت الهدى)، فخصّهما بديوان شعري هو قصيدة واحدة عنوانها (لن يقتلوك)، ألقت القصيدة في الملتقى الإسلامي عام 1980 بالعاصمة، مما اضطرّ الوفد العراقي إلى الخروج من القاعة، وقد عرضت الشاعر إلى مطالبة العراق من الدولة الجزائرية أن تحاكم الشاعر وتعاقبه - ينظر: شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 191- 192.

1- مصطفى محمد الغماري: قصائد منتقاة، ص 29.

ومن هنا كان استدعاء شخصية تاريخية كشخصية (الحسين) - عليه السلام- نابعا من صميم التجربة، وتحضر في سياق مشابه الشخصية التراثية (علي) - عليه السلام- يقول :

مَا زَالَ فِينَا عَلِيٌّ يَرْتَوِي أَلَمًا

يُثَوِّرُ يُوْرِقُ فِي أَعْمَاقِهِ الْأَلَمُ⁽¹⁾

يبرز لنا المستوى النحوي عن الحضور الدائم لشخصية (علي) - عليه السلام- مرتبطة بالألم على مصاب الأمة، والذي يدفعها إلى الثورة من أجل التغيير، وإلحاق الهزيمة بكل القوى الهادمة للثوابت في ظلّ تخاذل عامّ يدفع إلى الإحباط، وقد حافظ التوظيف على هذه الدلالة التراثية للرمز في السياق الحاضر من خلال (فيينا)، وبهذا يفشل في إضافة أبعاد جديدة يغتني بها الرمز، إذ أنّ " القوة في أيّ استخدام خاصّ للرمز، لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق"⁽²⁾.

ولكننا نجده يستحضر حادثة مقتل (علي) - عليه السلام- بحيث يجعلها معبرا للحديث عن تجربة معاصرة، فيطبع الحادثة الأولى بطابع الشمول لتضمّ كلّ الحوادث التي شاكلتها، ومن خلال إدانة (معاوية) وأتباعه، يدين الطّاغين في عصره وفي كلّ العصور:

قُمْ يَا ابْنَ هَنْدٍ، إِنَّ كَأْسَكَ فِي مَسَافَتِهِمْ تُدَار!

قُمْ وَأَعْتَصِرْ وَاسْكِرْ، فَعَفْلَقَ مِنْ نَدَامَاكَ الْكِبَار!

وَأَرَوْ الزَّمَانَ قَصِيدَةً فَدُرُوبُهُمْ (زُورٌ) وَ(زَارٌ)!!

وَأَقْصُصْ لَأَمِّكَ.. أَنَّكَ الْبَطْلُ الَّذِي مَنَعَ الدِّيَار!

اقْصُصْ لَهَا كَيْفَ انْتَصَرْتَ عَلَى الْإِمَامِ بِلَا انْتِصَار

كَيْفَ انْتَقَمْتَ مِنْ (الرَّسُولِ) وَكَمْ هَزَيْتَ بَدِي الْفِقَارِ⁽³⁾

¹ - مصطفى محمد الغماري : نقش على ذاكرة الزمن ، ص 112.

² - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 200.

³ - مصطفى محمد الغماري : عرس في مأتم الحجاج، ص 68- 70.

يرتفع صوت الشّاعر من خلال الخطاب الأمر لبيّن عن صورة الفاعل على مستوى النّصّ، ويرسم ملامح الشّخصيّة التّاريخيّة على ما هي عليه من مجون واستهتار بقيم الدّين. وابن هند هو (معاوية بن أبي سفيان)، ونسبته إلى أمّه (هند بنت عتبة) آكلة الكبد في سياق رسم ملامح الشّخصيّة، تضاعف من دلالات السّفك والظلم ومعاداة الآخر، التي تصل حدّ التّصفية لمجرّد الانتماء الفكري والعقدي، آخذاً في اعتباره أنّ " المتلقّي عندما يستعيد شخصيّة ما، متأثراً بالنّصّ، ومساهماً في إنتاج حقله الدّلاليّة، فإنّه يستعيدها على هيأتها التي استقرّت في مرجعيّته المعرفيّة"⁽¹⁾ أوّلاً ثمّ يتفاعل معها من خلال الملامح الجديدة التي طرحها السّياق المعاصر.

وينطلق السّرد من خلال توظيف (أقصص) الدّال على فعل (الحكي)، وعلى الرّغم من أنّه يطالب من خلاله الشّخصيّة التّاريخيّة (ابن هند) بسرد الحادثة من زاويتها الخاصّة، إلّا أنّه ينوب عنها في هذا السّرد .

والسّرد "شكل من القول غرضه الرّئيسي حكاية حادثة أو سلسلة أحداث"⁽²⁾ أو هو " المصطلح العامّ الذي يشمل على قصّ حدث أو أحداث، أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال"⁽³⁾.

ولم يعد امتزاج القوالب الأدبيّة ملمحا في القصيدة الحديثة وحسب، إنّما صار مطلباً ينأى بها عن المباشرة والخطائيّة والسّقوط في الغنائيّة، أو الرّتابة على أن تحتفظ القصيدة لنفسها بصفة الشّعْر " فبناء الوحدات السّرديّة بطريقة شعريّة، تتجاوز مستوى الحكاية الحادثة لتقيم تفاعلاً ديناميكياً، عبر بناء المنظور بحدقة الشّاعر، لا القصّاص ولا المؤرّخ ، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرّؤية، وإضفاء المعنى على الحدث"⁽⁴⁾.

والحدث المنظور بحدقة الغماري هو مقتل (عليّ) - عليه السّلام - و الفاعل هو (معاوية)، وهو إذ ينسبه إلى (الرّسول) - صلى الله عليه وسلّم - ويلقبه بالإمام بما في هذا النّسب واللقب

¹ - محمد علي الكندي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 183.

² - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، 1986، ص 148.

³ - مجدي وهبة: معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، القاهرة ، مصر ، 1979، ص 341.

⁴ - صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء ، القاهرة ، مصر، 1998، ص 92.

من تقديس وتشريف، يرسم لنا صورة من صور التناقض الصّارخ بين الشّخصيتين التّراثيّتين.

علي	←	معاوية
ابن عمّ الرّسول، وصهره	←	ابن هند
إمام	←	ماجن، مستهتر بالدين
بطل منتصر بانتصار غير حقيقي	←	بطل منتصر بلا انتصار
شهيد	←	قاتل

ويلاحظ إسناد فعل البطولة والانتصار إلى (معاوية) من خلال العبارتين (إنك البطل الذي منع الديار) و (كيف انتصرت على الإمام) في حادثة القتل للاستحواذ على الخلافة، مدخلا إلى التجربة المعاصرة التي يريد الشّاعر التّعبير عنها، معتمدا على أسلوب " توظيف الملامح التّراثية للشّخصية في التّعبير عن معان تنقض المدلول التّراثي للشّخصية، ويهدف الشّاعر من استخدامه هذا الأسلوب في الغالب، إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمفارقة بين المدلول التّراثي للشّخصية، والبعد المعاصر الذي توظّف الشّخصية في التّعبير عنه "(1).

لكنّه يعود لينقض فعل الانتصار بالعبارة (بلا انتصار)، وفعل البطولة بعبارتي (انتقم من الرّسول) و (كم هزئت بذي الفقار) ، إذ ليس من البطولة في شيء الانتقام من الدين، ورموزه أو رموز الثّورة وأصحاب القضايا العادلة، ومن هنا تبرز القيمة التّسببية للبطولة في كلّ زمان وفي كلّ مكان، إذا ارتبطت ببناء أجماد دنيوية، أو لتحقيق أغراض سياسيّة، أو ذاتية على حساب الجماعة أو القيم.

ويعبّر الشّاعر إلى تجربته المعاصرة عن طريق (طهران)، حيث يضيف هذا الحضور غير المتوقّع حركيّة ودراميّة على الرّغم من أن المشهد ككلّ يسير في طابع حكائي وسردي، ينمّ عن حزن داخلي بعيد آن له أن ينفجر، حيث تعود لوازم الغماري ودوّاله إلى الصّعود في الأبيات ف(الإمام، طهران، ذي الفقار، الرّافضان) تدلّ على حلم الغماري الرّافض وعلى هاجسه الثّوري، وقد عرفنا قصّة حبه الخضراء التي تجعله يحنّ إلى البطولة الحقّة، ويلجّ عليها في نصوصه، ومن هنا يبرز صوت الشّاعر في هذا المشهد كذلك.

¹ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية ، ص 203.

وفي حركة معاكسة لحركة فعل القتل في المشهد الأول الذي يذكر فيها القاتل المغلوب ويشار إلى المقتول المنتصر، يذكر الشاعر الشهيد (الصدر) كمعادل (لعلي)، ويكتفي بالإشارة البعيدة إلى قاتله ب (الليل) و (الجدار)، بما يحمله هذا الوصف من إحياء بدلالات الظلم والاضطهاد والغطرسة.

وإذ تسهم هذه المفارقة في تصعيد أحداث القصيدة، فإنها تعبر في ذات الوقت عن التناقض العميق الذي يصرخ به الواقع بما ينتجه من آلام وخطوب، تفجع إنسانية الإنسان باستمرار، وتبعث على انتهاج سبيل الرّفص والتّمرد والثورة الحاضرة على مستوى النصّ من خلال ثورة طهران، وسبيل الرّفص المتواصل الذي يجري به الرّافدان من أعماق التاريخ الأزلي، سعياً إلى بناء حضارة الإنسان، ثمّ من خلال (الصدر) الذي صار بموته أسطورة تشهد على اختلال موازين الواقع، وتضائل قيمة الإنسان أمام الطغيان الماديّ والاستلاب الفكريّ الغربيّ للعقلية الإسلامية، ومن هنا كان حنين الغماري إلى الماضي الحافل، ينكشف من خلال الرموز التاريخيّة التي أثبتت البطولة الحقّة :

يا ابن الوليد.. ضبابٌ وجهه حاضِرنا وظلمة في مداها ينتهي البصرُ
تَنقَاد في سوقِ شَارِينَا أعْنَتِنَا يسوّمنا الذُّلُّ من غَالُوا ومن كَفَرُوا!
دِمَشقُ.. مَقْبَرَةُ العَازِيزِينَ من قِدم أيجِبُ الرّفْضُ؟ أم مَاضِيكَ يَتَحِرُّ
أم شَعْلَةُ اللهِ في حَطَّيْنِ قد دُبِحَت وشلّ أمسك .. لا عَيْنٌ ولا أثرُ
رُبوعُنَا يا صَلاحَ السِّدِّينِ مَهزَلَةٌ مكشوفةٌ .. ومَرايا الزَّيفِ تَنكسرُ
رُبوعُنَا .. لا أقالَ اللهُ عَثْرَةَ مَنْ غَالُوا عَصَافِيرَهَا في اللَّيْلِ .. واستَعروا
شَـلُّوا رَبِيعَ ضِيَاءِ رَفِّ مَوْسِمِهِ وكم تَخَايَلَ فِيهِ الأرزُ و الشَّمْرُ⁽¹⁾

يتضح حاضر الشاعر، وتبرز ضبابية أحلامه، باصطدامها بسوداوية الواقع وانهزامية الأمة، ومن صوت التشكي تبرز رثائية حضارية شاملة، تتحوّل من خلالها رموز النصر البطولي

¹ - مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد و النار، ص 14 - 15.

(ابن الوليد، صلاح الدين، دمشق، حطين) إلى بؤرة تجمع النقيضين، تاريخ منتصر، وواقع مهزوم.

وتوظيف الرمز التراثي عن طريق مخاطبته تحتفظ للرمز بملامحه بحيث يمكن من استغلال " هذه الملامح في توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقي بين هذه الملامح، وبين الجانب المعاصر من التجربة"⁽¹⁾ ما يجعل الرؤيا تنفلت إلى الزمن الماضي، لتصور ما ينبغي أن يكون عليه الواقع بنقله بكل تفصيلاته رغم مرارة الخطاب، والقطيعة الواضحة بين التاريخ والواقع، خصوصا إذا كان هذا الواقع العقيم يدفع إلى سؤال الهوية، وجدوى الأحلام:

نَحْنُ .. مَنْ نَحْنُ؟ حِينَ أَبْصِرَ ذَاتِي

أَلْمَحُ الْعَارَ . مَالَهُ شُطَّانَ

سَادِرٌ دَهْرِنَا بِشَتَّى الْأَمَانِي

أَمِنَ الشَّوْكَ يَقْطَفُ الرِّيحَانُ؟

نَنْتَشِي .. خَمْرَةَ الشُّرُودِ هَمِيَا

نَا وَجَمْرَ الضِّيَاعِ وَالْوُجْفَانِ⁽²⁾

وقد أسهم هذا الشكل من أشكال الصور النفسية في رسم أبعاد المعاناة التي وصلت ذروتها بتأمل الذات وقد لفها العجز، والانكسار، والضياع " والرجوع إلى الداخل مؤلم لأنه لا يشكل الحل بالنسبة لشاعر كهذا، وبالتالي يتحوّل العالم عنده إلى بكائيات حضارية مفجعة"⁽³⁾.

ويصوّر الالتفات من ضمير (نحن) إلى (الأنا) ضياعا نفسيا حادا، يتحقق به حضور الذات في المأساة، بانتقالها من الواقع إليه "لأن هذه الأحزان ليست أحزان الشاعر فحسب، بل هي أحزان

1- علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التراثية، ص 213.

2- مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 19.

3- عمر بوقرورة: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، ص 86.

كلّ الشعوب العربيّة، وفي هذا تأكيد على ارتباط الشاعر بقضاياها الاجتماعيّة والوطنية والقوميّة⁽¹⁾. لكنّ هذه التّغمة الباكية لا تتكرّر بمقدار ما تصبح سمة شعريّة تطبع نصوص الغماري، لأنّ الشّعور بالتّفاؤل سرعان ما يتنامى بفعل الرّؤيا الثوريّة، التي تجعل النّصّ " يحتكم إلى بنية انتظار، وترقّب ممزوجين بيقين البعث الأكيد في انتظار الخلاص، والخروج من دائرة الصّمت، الحزن، والاعتراب"⁽²⁾، هنا تبرز فاعلية الرّموز التاريخيّة في تنفيس المعاناة، وليس فقط في رسم ملامحها، يبحث من خلالها عن جزء من المستقبل، يمتدّ من الواقع إلى حدود الرّؤيا، وعن امتداد لأصالته ولوجوده الإيجابي، والتي تعدّ عوامل إغناء لموضوعه الشعريّ.

هل يسمّع الجرحُ شكوانا و يلتئمُ وهل يفجرُ نارَ الجليلِ .. (معتصم) ؟
 وهل سينشر ما يطوي الزمانُ غداً وهل سيطويك يا أوراق من هزموها
 أجل .. وفي كبرياء الدربِ يا وطني جرحٌ يثورُ بسيفِ الفتحِ ينتم
 آتٍ هو الماردُ العملاقُ يا وطني آتٍ، ليورقَ في موالِكِ حلم
 آتٍ لتزهر نارُ الدربِ واعدةً غيومها من أغاني الضوءِ تبتسمُ⁽³⁾

إنّ تكرار بنية الاستفهام جاءت لتبّهنا إلى تفاصيل الرّؤيا، ولتحريك الفعل الشعري من خلال الصّورة الاستشراقيّة، وقد شكّل حضور الشّخصيّة التّراثيّة محورا يستقطب دلالتها المستمدّة من حضورها التّراثي في اللّحظة التّاريخيّة، انطلاقا من الفعل (يسمع) المرتبط ببناء الاستغاثة الذي أطلقته تلك المرأة الهاشميّة التي وقعت في أسر الروم " فصاحت (وامعتصماه) فبلغت صيحتها المعتصم، فأجابها وهو على سرير ملكه (لبيك، لبيك) ثمّ نهض لساعته، واستنفر الجيوش وسار إلى عمورية، وحاصرها حتى سقطت، وأسر من فيها، وحرّر الشّريفة الهاشميّة ثمّ أمر بالمدينة فهدمت وحرقت"⁽⁴⁾.

1- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 108.

2- عبد القادر فيدوح: الرّؤيا والتأويل، ص 12.

3- مصطفى محمد الغماري : نقش على ذاكرة الزمن، ص 109.

4- ابن الأثير الجوزي : تاريخ الكامل، ج 6، المطبعة الكبرى، القاهرة، مصر، ص 163- 165 .

لكنّ المستغيث هنا هو الأمة كلّها في إشارة إلى أنّ المأساة عامّة، فتنحوّل الرّؤيا الخاصة إلى مطلب جمعي، ويتحوّل الرّمز (المعتصم / المارد) إلى مخلص أسطوري يجمع بين الثوريّة، وبين القدرة الخارقة على تحقيق أحلام الشّاعر وأمتّه، ومن هنا يتحقّق في الرّمز خاصيّة جمعه بين المتناقضات، الواقعي والخيالي، الممكن والمستحيل، والعنصر الذي يصنع المفارقة بين الدّالّتين التّراثية والمعاصرة، ذلك أنّ صرخة الاستغاثة انطلقت من الواقع الذي يشبه سحنا كبيرا، بينما أتت نصره (المعتصم / المارد) من الحلم المنتظر، ومن هنا فإنّ "الشّخصية التّراثيّة، تبدو أكثر التحاما بكيان القصيدة، وانثاقا من صميم تجربة الشّاعر، ولذلك فإنّ الشّاعر يتركها تعبّر بذاتها عن مقابلها المعاصر (...). وإن كان يظلّ بعد ذلك أنّ الشّخصيّة لا تحتلّ سوى جزء هامشي من رؤيا الشّاعر، ومن كيان القصيدة يحصر قدرتها على الإيحاء في نطاق ضيق" (1).

لكنّ هذا الحكم الذي يصلح إطلاقه على صورة واحدة ضمن قصيدة واحدة، يتضاءل بفعل تكرار وتنويع الشّخصيّات التي تضيء كلّ منها زاوية من زوايا الرّؤيا الكلّيّة " فالوقوف على رؤيا شاعر حقيقي، في وضوحها وغناها، لا يتمّ إلّا عبر تفاعل أعماله كلّها، وتناغمها في سياق ينضح بالدّلالة، والتّجسيد المدهش، والتّعارضات الحيّة، دون أن يجافي بعضها بعضا، أو يرفض أحدها الآخر أو يلغيه" (2).

فالحسين، وعلي، وطارق، وعقبة، والمعتصم، وخالد، وابن الوليد، وصلاح الدّين، ويزيد ومعاوية.. كلّها أصوات يستثير بها الشّاعر وجدان المتلقي " وكلّ عمل أدبيّ عظيم؛ لا يخلو من ذاكرة حيّة زاخرة بآلاف المعارك والظّواهر الإنسانيّة، ولوح محفوظ من القيم الخلقية" (3) فيكسب تجربته الشّعريّة أصالة يستمدّها من البعد التّاريخي والحضاري للرّموز، ويطبّعها بطابع شمولي لأنّها مزجت الأزمنة كلّها الماضي بالحاضر والمستقبل.

وإنّ التّعبير عن الانفعال في الشّعر ليس كوصفه، والشّاعر المبدع فقط هو الذي ينجح في اختيار أدواته الفنيّة، ويحسن استخدام وسائط البثّ المناسبة.

1- علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التّراثية، ص 221.

2- علي جعفر العلاق: في حداثة النصّ الشعري، ص 22.

3- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود إسماعيل، ص 59.

ويكشف لنا المزج بين أسلوبيّ الغموض والوضوح عن وعي في طرح الوسائط الدلالية بهدف تفرّغ المحتوى الانفعالي.

هُوِّمَتْ كَالْفَنَابِلِ مَجْنُونَةٌ هَذِهِ الرِّيحُ

مَثْقَلَةٌ بِاللِّيَالِي الكِبَارِ

خَلْفَهَا يَعْبُرُ الْفَاتِحُونَ قِصَائِدَ مَنْ سَفَرَ وَعُجَابِ

لَمْ نَكُنْ عَبْرَهَا غَيْرَ ضِعْثٍ مِنَ الْحُلْمِ الْمَسْتَعَارِ

غَيْرَ دَعْوَى مُنْمَنَةٍ بُلْهَاتِ الْيَسَارِ

.. الْيَسَارُ الَّذِي مَنَحَ الرُّعْبَ مِثْلَ الْيَمِينِ الَّذِي

مَنَحَ الْيَأْسَ إِنَّا عَلَى الرُّعْبِ وَالْيَأْسِ نَجْتَرُ أَحْلَامَنَا

فِي انْتِظَارٍ...

مَنْ يَرُدُّ التَّتَارَ (1)

يؤسس الشاعر نصّه على تجاوز دلالي ناجم عن تفعيل علاقات غريبة تربط بين عناصر الصورة الشعريّة، ويوحى تبادل مجالات الإدراك بأنّه يستمد جزئيات الصورة من حقول متفرّقة، وعوالم متباعدة، ومتشعبة لا يجمع بينها سوى خيط شعوري ذاتي، " إنّ هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده في الشعر، بل ربّما كان هو المطلوب المحبوب فيه، رغم أنّ الحقيقة الواقعة لا تقبله، ذلك أنّ هذا الارتباط يكون دائما شيئا جديدا يحمل الإثارة" (2).

قد يكون هذا الاستخدام نتيجة لمحاولة النصّ التغلغل في قلب الحقيقة دون لمسها أو فضّها، وتقديمها في سياق لا يقع في ابتذال الواقع، فتتراخ اللّغة من دلالتها الواقعيّة إلى دلالة الحلم، وتخرج عن وضعها المألوف إذ " لم يعد المعنى المعجمي هو المنطلق في تشكيل دلالات مجازية

1- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة ، 77 - 78 .

2- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 133.

(تشبيه واستعارة) محكومة بضابط منطقي جمعي، بل غدت تصدر عن جماليات الذات في تفردها المطلق، في هوسها بالجدّة والغرابة في تركيبها لنموذج لغويّ لم يسبق إليه، يزداد غموضه تزيادا طردّيّا بإيغاله في أعماق الحلم" ⁽¹⁾، ومن هنا يتّسم الشّعْر بالغموض لأنّه يدفع المتلقي إلى محاولة الاقتراب من بنيته الدلاليّة المحكومة بوحدة عاطفيّة، عن طريق حدسها، وذلك بعد إلغاء العقل وتعطيل المنطق، وعندها يصير النّصّ قابلا للقراءة.

والغموض في الشّعْر لا يعني الانغلاق لأنّ النّصّ يفتح نوافذ دلاليّة تتيح التّفوذ إلى بنيته العميقة، وإذ يصدر عن صراع فكريّ عميق ومحتدم تتّضح بعض معالمه وأطرافه من خلال دوال مفتاحيّة هي (هذه الرّيح / خلفها يعبر الفاتحون / لم نكن عبرها)، توحى بالثلاثيّة (الواقع / الماضي / الحلم) فتتمو عبرها الصّورة بتنام يحكمه الجاز الغريب.

تتضمّن عبارة (هذه الرّيح) تحديدا زمنيّا، ومكانيّا للقوّة الجنونّة والعنيفة التي اتّصف بها واقع الشّاعر المثقل بالسّوداويّة وبالأسى، لما تحتمله لفظة الرّيح مفردة من دلالات سلبية، أمّا الأبطال (الفاتحون) الذين عبروا قصائد الشّاعر من التاريخ الإسلاميّ المنتصر، فتبرز دوال (السّفْر والغبار) أنّهم غابوا عن زمنه غيابا طواه القدم، وقد تناستهم أمّته وقطعت إمتدادها لرسالتهم.

يتكثّف غموض الصّورة في مطابقتها حالة من الحالات النّفسيّة للشّاعر، من خلال ما قام به من تحويل للدّالة المكانية إلى دلالة زمنيّة :

هذه	←	- الزمن الحاضر
خلف	←	- الزمن الماضي
عبر	←	- زمن الحلم

فبهذه الطّريقة يصبّر لنا الشّاعر واقعا حاضرا مؤلما، وخلفه يحنّفي الماضي وعبرهما تتّضح معالم حلم عبثيّ مستعار يعوّض الفقد، وأبعاد رؤيا مورش عليها تضيق إيديولوجي، من هنا يبرز النّصّ صراعا مزدوجا مع الواقع ومع الآخر. فغربة الحاضر، والحنين إلى الماضي، واستشراف الحلم/الرؤيا، ثلوث يتكرّر بإلحاح ليعبر عن حالات شعوريّة مرتبطة تطلب التنفيس

¹ - إبراهيم رمان: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 176.

باستمرار " لأنّ حالات النّفس من الغموض، والتّعقيد بحيث تستعصي على أية محاولة للتبسيط أو التجزئة "(1).

يتجاوز الشّاعر فجأة بنية الغموض إلى بنية الوضوح، وينتقل من بنية التّراسل الدّلالي المغربية، إلى بنية المباشرة، ويتحوّل من شاعر إلى ناثر، قد يسوء هذا الحكم مصطفى الغماري، إلاّ أنّه - ربّما - يقصد إليه قصدا في هذه العبارة:

.. اليَسَارُ الَّذِي مَنَحَ الرَّعْبَ مِثْلَ الْيَمِينِ الَّذِي

مَنَحَ الْيَأْسَ إِنَّا عَلَى الرَّعْبِ وَالْيَأْسِ نَجْتَرُّ أَحْلَامَنَا

فِي انْتِظَارٍ...

فأحيانا يكون " الوضوح مواجهة للواقع، وللمعطى كما هو في تناقضه وزيفه " (2). دون مجاملة أو تورية، ويبدو أنّه في انتقال النّصّ الواحد من لغة الشّعر، إلى لغة النثر التحليلية التفصيلية المنطقية، تزاوجا يهدف الشّاعر من خلاله إلى إحداث القطيعة والتّمايز، بين مفهومه للشّعر، وهو "تعامل راق مع اللّغة، يتألّق بتألّق التجربة الفنّية، وينمو بنمو الإحساس الصّادق، ويعمّق بعمق المدارك المثقّفة" وبين تلك المحاولات التي اتّجه فيها أصحابها* للترويج لقصيدة النثر، محدّدا موقفه منها بشكل صريح " إنّ قصيدة النثر كما انتهت إليها مصطلحا نقديا، أو في غير العمودي والحرّ كما كانت تروّج لها مجلة الفكر التّونسيّة، تجربة فاشلة، وإجهاض باسم الفنّ خارج الفنّ" وتبريره لذلك أنّها "لا تغني، ولا يصدر عنها جديد صورة أو معنى" (3).

يكشف هذا الأسلوب عن رأي نقديّ بالغ الأهميّة يحدّد توجّهها شعريّا، وموقفا فنّيّا. فمقاربة الشّاعر للشّعر، لا تختفي إلاّ لتظهر من خلال ممارسة مراسيم الكتابة، والحقّ أنّ مناقشة

1- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 275.

2- أزراج عمر: جميلة تقتل الوحش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 110.

* من أوائل من كتبها في الجزائر (عبد الحميد بن هدوقة) من خلال "الأرواح الشاغرة"، كتبت فيها (زينب الأعوج، وربيعة جلطى، أحمد شكيل..).
- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 - 1975)، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1985.
- وأيضا عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثيّة في الجزائر (1990 - 1992)، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع5، 2000، ص 239-240.

3- محمد مصطفى الغماري: في النقد والتحقيق، ص16.

هذه القضية الفنيّة جاءت من خلال مناخ إيديولوجي، تحرّكه توجهات فكريّة وسياسيّة سادت في الجزائر ما بعد الاستقلال، وهي مرحلة قلقة، وغائمة يشوبها الغموض والتّخبط والحيرة، في غياب رؤية شموليّة واضحة ومحدّدة للأفق المنتظر.

مرحلة تبحث عن مشروع ينهض بالإنسان وبالوطن، وانتهى بها المطاف إلى تبني المشروع الاشتراكي، بشعاراته المغرية وأطروحاته الثورية من أجل التّغيير، وطرح البديل الفكري عن الموروث الحضاري للشّعب؛ من الأعراف والتقاليد والعقائد واستجابة لهذا الطرح بدأت "كلّ بيئة تصادم عقائدها، وتلغي تقاليدها، وتهدم بناها الأخلاقية، وأسسها المعرفيّة، باعتبارها تنتمي إلى عصر كانت تصوغه علاقات لم تعد صالحة لقيادة البشريّة في السّبيل التّقدمي، أو غير قادرة على تلبية الرّغبة الملحّة لدى الشّعب في التّحرّر"⁽¹⁾.

وقد سرّبت الاشتراكيّة مضامينها إلى الأدب العالمي، وتأثّر بها الأدب في الجزائر، واستبدل بها المضامين الثورية الوطنيّة والإصلاحية، ومن هنا يرتفع صوت الاستغاثة من عمق التاريخ الإنساني، حين يتعرّض فكره وحضارته إلى محاولة طمس وإبادة واستلاب، نداء لا يجدد المنادى لأنّه غير موجود:

مَنْ يَرُدُّ التَّارَ

آه لَ السَّيْفِ سَيْفٌ

وَلَا الدَّرْبُ دَرْبٌ

وَلَا الدَّارُ دَارٌ..

مَنْ يَرُدُّ الرِّيَّاحَ الَّتِي سَلَبَتْ (ذَا يَزَنُ)؟⁽²⁾

يقوم هذا التّوظيف على إعادة تفعيل الحادثة التّاريخيّة وفق الوعي الحاضر، بما يكشفه من صراع، ويعتمد على أسلوب الاستفهام بهدف إبراز العلاقة بين التّاريخي والشّعري حيث يتراح

¹ - المرجع السابق، ص 63.

² - مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 79 - 80.

الزمن الموضوعي التاريخي، ويحلّ في التجربة الماثلة، وتحوّل التفاصيل المغيبة إلى عنصر يشحن الرّمز بالإيحاء وفق واقع الصّدام، خصوصاً مع معطيات الواقع الانهزامي الذي صوّره باستحضار "صورة من صور البطولة العربيّة واختار لذلك سيرة سيف بن ذي يزن، ومزجها بصورة من صور الهزائم أمام جيوش التتار"⁽¹⁾ ليرز أن المأساة تتعدّى حدود الذات إلى الجماعة، ولا تقف عند حدود الوطن القطر، إنّها مأساة أمّة ضاعت قيمها، وتشوّهت ملامحها، نتيجة مدّ حضاري هجين ومن هنا يستحضر النّصّ الحاضر، النّصّ الغائب لشاعر من المرحلة التاريخيّة ذاتها هو (علي بن الجهم)* في قوله :

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ جَلَبْنَ الْهُوَى مِنْ حَيْثُ أُذْرِي وَلَا أُذْرِي

أَعَدَّنَ لِي الشُّوقَ وَلَمْ أَكُنْ سَلَوْتُ وَلَكِنْ زِدْتُ جَمْرًا إِلَى جَمْرٍ⁽²⁾

ثم يعيد توزيع دوال الشطر الأول من البيت الأول وفق الرؤيا التي تعرّي زيف الواقع، وتبحث عن الأفق المنشود، توزيعاً تصير معه متعاقبة مع سائر دوال النّصّ الحاضر، وفق (المحاورة) تلك الطريفة "التي لا تهادن النّصّ الغائب، وإثما تعيد كتابته من جديد وتقوم بنقده والسخرية منه، لأنّ النّصّ الحاضر يعتبر النّصّ الغائب، من الأسباب الرئيسيّة في خذلان الأمّة وذلك بتحليله عن القضايا المصيريّة"⁽³⁾.

لَوْ يَعْلَمُ الْمُدْمُونُ الشَّرَابَ السَّرَابَ

أَهْ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ رُؤْيَ الْاِقْتِرَابِ اغْتِرَابُ

حَلَمُوا بِالْخَرَابِ الْجَمِيلِ

حَلَمُوا بِالْجَدِيدِ الْأَصِيلِ

حَلَمُوا بِالْمَرَايَا الَّتِي تَعْلِكُ النَّارُ أَشَدَّاقَهَا

¹ - جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص251.

* أبو الحسن علي بن الجهم (803-863هـ) لمع في عصر المأمون والمعتصم والواثق، وكثرت أخباره أيام المتوكل، فكاد له شعراء البلاط، فسجن وكتب في السجن أشهر قصائده، وهذان البيتان من أشهر ما يستشهد به النقاد في تأثير البيعة على الشعراء.

² - علي بن الجهم : الديوان، تحقيق : خليل مردم بك، ط2، دار بيروت، لبنان، ص142.

³ - جمال مباركي: المرجع نفسه، ص 252.

بِالذُّهُولِ الطَّوِيلِ

(بِغُصُونِ النَّقَا)

(بِعُيُونِ الْمَهَا)

(بِالرُّصَافَةِ)

(بِالْجِسْرِ)

وَكَتَحَلُّوا بِالْغَضَا حِينَ لَيْلَاتِهِمْ سَافَرَتْ فِي الصُّدُودِ

تَسَيَّتْنَا الْحَمَائِلِ

أَمْ نَحْنُ مَنْ نَسِيَ اللَّهَ فَارْتَدَّ مُنْسَحِقًا بِالْقُيُودِ

إلى جانب الدلالة الخصبية المرتدة من محاوره النصّ التراثي والخطّ من مضمونه، يعتمد الشاعر في مواجهة المشكلة الحاضرة على أسلوب المطابقة بين المتناقضات (الشّراب/السّراب) (الاقتراب/اغتراب) (الخراب/الجميل) (الجديد/الأصيل)، مطابقة تكشف اختلال موازين الفكر السائد، وعبثية مشاريعه ورؤاه، في مقابل وعي تنمّ عنه الذات الشاعرة لحدود أزمته النفسية مع الآخر، ومع الواقع فكراً وفناً، محتقنة بتوجه مضادّ مؤسس على رؤية إسلامية شمولية للإنسان وللحياة وللفنّ.

وهكذا عدّ التاريخ مصدراً مهماً للرمز التراثي، ومعبراً ثرياً لنموّ الرؤيا الشعريّة، وقد أدرك مصطفى محمد الغماري هذه الأبعاد فيه ووعاها، حيث يعدّ التاريخ الإسلامي المصدر الأساسي الذي يغترف منه رموزه بعد القرآن الكريم.

فيستحضر رموزاً مكانية وشخصيات تتقابل في ثنائيات ضدية أو ضمن قطبية متنافرة، تبرز الانتصار والهزيمة، التّضحية والعدوان، الإيجابية والسلبية. وينجح فنياً إلى حدّ بعيد في لحم الزّمن التاريخي لرموزه بالتّجربة المعاصرة. وعموما تتعاقب هذه الرموز التاريخيّة مع السّياق حيث تحضر بعدها الشّمولي الكلّي، غير المستغرق في التّفصيل، والحوادث، والإحالات بهدف تكثيف الإيحاء، وحمل أعباء التّجربة المعاصرة.

ثالثا- الرمز الأسطوري:

تمثل الأسطورة عالما ساذجا بريئا، يقبله الناس ويلتفون حوله في كل مكان وفي كل زمان، وتمثل خلاصة تفكير وتأمّل في الوجود وفي الطبيعة، قائم على التعليل والتفسير عن طريق التخمين، دون أساس عقلي منطقي فهي " نقيضة للتاريخ أو للعلم أو للفلسفة أو للحقيقة"⁽¹⁾.

وبانفتاحها الواسع وغير المشروط على عالم الخيال الخصب، فتحت للأدب وللشعر إمكانات غير محدودة أو مشروطة للإبداع والفن والجمال فهي " منجز روحي إنساني، تمكّنت الإنسانية عن طريقه من خلق عقول شاعرية، خيالية، موهوبة، سليمة، لم يفسدها تيار الفحص العلمي، ولا العقلية التحليلية"⁽²⁾.

وإن ارتباط الشعر بالأسطورة هو ارتباط قديم ومتجدّد " فكثيرا ما يربط النقاد بين الشعر والأسطورة، إنّ بينهما كثيرا ممّا هو مشترك وعام، كالخارق، والغامض، والسحري، والفوق بشري، والجذور الأسطورية للغة الشعر، بل إنّ الأمر في الصلة بينهما يتجاوز ذلك كلّ إلى نشأة كلّ منهما، فقد كانت نشأتهما معا ومنذ البداية أسطورية"⁽³⁾.

ويعتبر (إحسان عباس) أنّ واحدا من أهم الأسباب في نشوء هذه الظاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد الشعر الغربي⁽⁴⁾، فقد نبههم إلى مصدر غنيّ من مصادر التراث الإنساني غفلوا عنه، فالأساطير " مادة غفل مطروحة أمام الشعراء، ولكلّ منهم أن يتلقّاها بإدراك جديد يوائم تجربته الذاتية والقومية"⁽⁵⁾.

¹ رينيه ويليك واستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، 1987 ، ص 298 .

² علي عبد الرضا: الأسطورة في شعر السياب، ط2، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص 14.

³ ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1987 ، ص 165.

⁴ محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 319.

⁵ ينظر: علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة العربية الحديثة)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، 2002، ص 154.

وقد تنوّعت أشكالها فيما بعد وتباين حضورها في نصوص الشّعر العربي المعاصر عموماً، إلاّ أنّ نصيب الشّعر الجزائري من هذا الحضور كان قليلاً لا يرتفع ليشكّل ظاهرة بارزة كما في المشرق العربي، وكان " تعامل الشّعر الجزائري مع الأسطورة تعاملًا سطحيًا وباهتًا، لم يلامس العمق الجوهرى لكيونتها (...) ولعلّه لم يكن في مقدور المخيّلة استلهام المغزى الأصيل لمضمونها، الأمر الذي جعل منها مجرد استعارة، دون أن تكون امتداداً رؤيويًا ومعرفيًا تضيف إلى النّص أبعاداً جماليّة ودلاليّة"⁽¹⁾.

وتعامل مصطفى محمد الغماري معها لا يخرج كثيراً عن هذا الحكم، والتجاؤه إليها أخرج تجربته من الذاتية إلى الإنسانيّة لخدمة رسالته الشّعريّة الإسلاميّة، فالإسلام رسالة كونية، وكما لمسنا مصادره من الرّمز التاريخي والديني المرتبطة بروح الإسلام والتّابعة من عمق حبه وارتباطه بالعقيدة الإسلاميّة، فإنّ الرّموز الأسطوريّة في شعره لا تخرج عن هذه الرّؤيا.

فقد جاءت أسطورة (هيلانا)* في ذروة مأساته مع الواقع، وقد فقد الأمل في تحقيق أحلامه وفي تأكيد وجوده كإنسان.

يَلُوكُ الْحُزْنَ أَشْوَاقِي.. يَتْنُ الْيَأْسُ وَالضَّجْرَ
يَطُوحُنِي كَمَا الْآمَالُ فِي جَنَبِي.. تَنْتَحِرُ
فَيُدْمِيهَا اللَّهَيْبُ الْمُرُّ... يُدْمِيهَا... فَتَنْتَشِرُ
بَعِيدٌ عَنْكَ هِيلَانَا فَلَا نَائِي وَلَا وَتَرُ
وَلَا أَمَلٌ يَبْرَعِمُ .. يَزْهُو... يَجْلُمُ الزَّهْرُ
وَلَا ذِكْرِي تُعَاوِدُنِي... وَهَلْ يُحْلُو لِي السَّمَرُ⁽²⁾

فعاد الغماري إلى أعماق ذاته يبحث عن جوهر الحياة، وعن جوهر الرّوح، ليصمد أمام

¹ - عبد القادر فيدوح: الرّؤيا والتأويل، ص 122.

* أسطورة باكستانية إسلامية، ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية، تعبيرا عن مواجهتها لكلّ التحديات.

ينظر- أسرار الغربة، ص 37.

² - المصدر نفسه.

واقع متناقض مشوّه، ولتجاوز غربته التّفسية وإحساسه بفقدان قيمة الإنسان في ظلّ طغيان المادّة على كلّ القيم، وإنّ " وعيا كهذا لا تميّز به إلاّ الذات المبدعة التي تسعى إلى خلق نوع من التّوازن بين ظاهر الحياة العاديّة، وقيمها الوجوديّة والإنسانيّة رغبة في خلق وعي جديد للإنسان، والعالم بكلّ قوّة وفعاليّة"⁽¹⁾.

وبهذا جاءت أسطورة (هيلانا) لتثري القصيدة وتزيدها غنى، لأنّها تنصهر في التّجربة وتولد من معاناة الذات، ولم تكن مجرد تأثر أو تقليد، وبذلك تجاوزت دورها كمجرّد وسيلة للأداء الفنّي، وأصبحت منهجا في التّعامل مع الواقع، ولإدراك حقيقته.

بعيدٌ عنك .. راحلتي تجوبُ الليل والسفرا

تأكلَ خطوها في الغربة السوداء .. واندثرا

بعيدٌ عنك .. لا نايًا فيسعدني ، ولا الوتر

تماوجَ كرمه الصوفي في الأعماقِ وازدهر

يلحّ الشّاعر على ذكر البعد تأكيدا على إحساس عميق بالفقد وبالغياب، وهذا يشعرنا بشدّة حاجته إلى الوصل واللّقاء، ورغبته الملحة في تحويل الغياب إلى حضور:

تدور.. تدورُ أشواقِي إلى لُقياكِ تبتهلُ

ثلملمَ خصلة الأحلام من عينيكَ تكتحلُ

ففي عينيكَ - هيلانا - ربيعٌ مطلقٌ أزلُ

يوحي الدّوران بالدّوريّة، الاستمرار، الحلقيّة المفرغة، الارتباط، التّداعي واللاهائية، حيث تنطلق الحركة من نقطة التّهاية وهي تشبه حركة الكون والطّبيعة بفصولها، والزّمن بتعاقب الليل والنّهار، باحثا عن الحقيقة المطلقة والأزليّة منطلقا من الحلم، محتقنا برؤيا دينيّة تنبع من جوهر الشّريعة الإسلاميّة، وبهذا تولد الحاجة إلى أسطورة (هيلانا) من عمق الرّؤيا ومن داخل التّجربة

¹ - عبد القادر فيدوح : الرّؤيا والتأويل ، ص107.

فيبرز الرّمز الأسطوري شديد الالتحام بسياقه الحاضر.

غَدَا يَا قِصَّتِي السَّمْرَاءُ .. أَجْنِي مِنْكَ إِسْعَادِي
فَيَخْضِرُ الدَّمُ الظَّمَانَ فِي أَعْمَاقِ أَمْجَادِي
وَمِنْ حَوْلِي هُتَافِكِ يَرْتَوِي مِنْ كَرَمِهِ الْوَادِي
يَضُمُّ اللَّهُ فَاصِلَةً ... تُعَطِّرُ دَرَبَنَا الصَّادِي
وَأَنْتِ أَنَا .. عَلَيَّ شَفَتَيْكَ يَا هَيْلَانَا أَوْرَادِي
وَمَلَأَ جَدَائِلِكَ الْوَضَاءُ تَلْمُ أَبْعَادِي⁽¹⁾

يتحوّل الشّاعر إلى رائئ وينفلت من حلقة الحاضر المفرغة إلى الزّمن الآتي، وباتّحاده بالزّمن الأسطوري يتغلّب على إحساسه بالفقد، وبالشّوق، وعلى عقم الواقع وافتقاره إلى قيم الرّوح وروح القيم.

وقد برزت (هيلانا) محاطة بهالة النّور، والقداسة، والطّهر لتجسّد جوهر الحقيقة التي بحث عنها طويلاً، وقد اكتملت صورتها وتراءت أبعادها الصّوفيّة المتعالية .

وبهذا تصهر رؤيا الشّاعر التّاريخي بالدّيني والأسطوري، وتجمع الفكري بالشّعوري والفنّي، من أجل تحقيق توازن للذّات مع الواقع ، فطالما كانت الأسطورة " محاولة دائمة للربط بين العالمين الخارجيّ والداخلي، بين المرئي والمحسوس وغير المحسوس، في سبيل خلق نوع من التّوازن بين العالمين في ضمير الإنسان"⁽²⁾.

وبذلك فقد أتاحت للشّاعر وسيلة تعبيرية غنيّة بالإيحاء ، والتّكثيف إذا ما أحسن توظيفها، وتفعيلها في سياق تجربته الحاضرة ، وأسعفته في ذلك مقدرته الفنّيّة، بعد أن يكون قد وعى مضمونها.

¹ - مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص40.

² - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 228 - 229.

وتشترط بعد ذلك كله أن يشترك القارئ أيضا في هذا الوعي، حتى يتحقق فيها البعد الإيحائي الرمزي، وإلا صارت التجربة منغلقة على ذاتها، وإن جزءا من هذا الوعي يتحقق عن طريق " إثارة خبرات الأسلاف المحمولة إلينا عبر وراثات غامضة (...). هذه الخبرات المشتركة بين البشر هي مصدر الفن العظيم عند المبدع، وسبب تذوقه عند المتلقي"⁽¹⁾.

لقد كشف استخدام أسطورة (هيلانا) عن توجه واع في اختيار المصادر الأسطورية التي تخدم الرؤيا الإسلامية التي ينطلق منها الغماري، وقد طرحها كبديل لتخليه عن استثمار البعد الوثني في الأساطير الأجنبية، الذي يناقض رسالته وطبيعة شعره الإسلامية في سياق احتفائه بالمضمون الرسالي، قبل الشكل الجمالي الفني، ميرزا هذا البعد فيها أحيانا، ليؤكد من خلاله توجهه الفكري والفني عن طريق زعزعة السائد والمألوف، وطرح بديل جاد ومعقول للواقع المهشم، متخليًا عن تأسيس واقع حلمي على أبعاد ساذجة ولا معقولة، إنه تجسيد للواقعية الإسلامية في الأدب.

ونجده في قصيدة "صلاة في محراب الزمن الأخضر"⁽¹⁾. يشير إلى إحدى الأساطير التفسيرية التي نسجتها الأخيلة المبهورة بعظمة الشعر، يقول:

وَقَدِيمًا .. تَعَشَّقَتْ رَبَّةُ الشَّعْرِ

بِإِلَادِي .. فَبَرَعَمَتْ أَوْزَانُ

الرَّمَالِ السَّمْرَاءُ تَعشُوشِبُ

الْأَسْمَارُ فِيهَا .. تَشْرِبُ الْحِسَانَ

يُورِقُ اللَّيْلُ حِينَ أَزْرَعُ شَعْرِي

مَلءَ أَعْمَاقِهِ .. وَيَخْضَلُ بَانَ

أَنَا مَا جِئْتُ جَائِعًا .. يَلْهَبُ الْجَوْعُ

¹ - محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 98.

² - مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 31 - 32.

خُطَاهُ .. فَجَتَّتِي أَفْنَانُ

بَيْنَنَا السَّيْفُ يَا جَبَانَ .. إِذَا مَا

شَرَّشَتْ فِي ضَمِيرِكَ الْأَوْثَانَ

الأوزان والرّمال والسّمرة والحداء والرّكبان كلّها مستلزمات البيئة البدوية العربيّة، وعنوان أصالتها، وإذ يعود الشّاعر إلى هذه البيئة؛ إنّما يَصوّر حنينه إلى زمن عاشت فيه القصيدة العربيّة مرحلة التّضح الفني شكلا ومضمونا، مرتبطة بحياة العرب، و بمعتقداتهم الأصيلة.

وباستبدال السّياق (شيطان الشّعْر) ⁽¹⁾ الذي اعتقد به العرب قديما، ب (رَبّة الشّعْر) ⁽²⁾، التي ألهمت شاعر الملاحم العظيم هوميروس، واعتقد بها الإغريق واليونان يحدث الشّاعر المفارقة.

ويكشف من خلالها انقلاب الموازين في القصيدة العربيّة واحتلال التّظرة إلى بنيتها شكلا ومضمونا، نتيجة تأثر بعقائد أجنبيّة عن بيئتها، وهو يقصد بشكل خاصّ تلك المضامين الاشتراكيّة التي فصلت الدّين عن الفنّ، واهتمّت بالجانب الماديّ، بينما أغفلت الجانب الرّوحي العميق الذي يصنع أصالة الأُمّة واقعا وفنّا.

ويقول في ذلك " إنّ النّظرة الماديّة وحدها غير جديرة بأن تصنع للفنّ تعريفا، أو يحقّ لها أن تقدّره قدره (...)، وهذه النّظرة المريبة للفنّ والدّين التي تعمّق العداة والجفاء بينهما بدعوى تباين

¹ - نسب عرب الجاهلية كل أمر غريب عجيب إلى الجن، وتخلّوا أن عبقر وادبهم ومقامهم (...). لا عجب بعد هذا أن يصلوا الشعر بالجن (...). ولا عجب أن يتخلّوا أن لكل شاعر شيطانا يلهمه قول الشعر القريض، وقالوا: للشعر شيطانين؛ أحدهما مجيد وهو الهوبر، والآخر مفسد واسمه الهوجل، وكانت عقيدتهم هذه حتى العصر الإسلامي.

ينظر:- حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988، بيروت، لبنان، ص84.

² - أما ربة الشعر فهي ملهمة هوميروس شاعر الملاحم منذ ما يزيد عن ثمان وعشرين قرنا من الزمن الذي استهل الإلياذة بقوله: " غني أيتها الربة غضبة أخيليلبوس بن بلبوس المدمرة"، أما الأوديسا فقد استهلها هوميروس بقوله: "غني لي يا ربة الشعر عن الرجل الرحالة الذي هام بجوب الآفاق، بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة" والإغريق عرفوا ربّات الفنون، وكان الشاعر يناجي أو يستلهم ربة الشعر، وهي لفظة معممة قد تعني أية ربة من ربّات الشعر، أو قد تعنيهن جميعا.

ينظر: - أحمد عثمان: على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، ع4، يوليو/سبتمبر، 1983، ص39.

و"لم يختلف أرسطو عن أفلاطون في تقديس ربة الشعر بل ربّات الفنون على تنوعها، وقد أشارت الأساطير إلى أن هؤلاء الربّات هن بنات زوس كبير الآلهة من منيموزينا mnemosyn أو memory أو الذاكرة".

ينظر: - محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص53.

مصدريهما إلى حدّ التناقض هي التي تملك ذهنية (اليونان) فذهبوا يَخْصُونَ - الشّعْر - بإله (..). وهذه النظرة نفسها هي التي تملك (العرب) القدامى، فجعلوا لكلّ شاعر شيطاناً، لا تقلّ شاعريّته بأية حال عن شاعريّة إله الشّعْر اليوناني⁽¹⁾. ومن هنا كانت إشارته إلى الأسطورة سعياً إلى تأكيد رفضه المطلق، بل ثورته على كلّ طرح يتعارض مع توجهه كشاعر إسلامي ينطلق من شريعة جوهرها الرّوحي مبدأ التّوحيد، لي طرح من خلالها رسالته، ويؤسّس للنصّ المختلف (بيننا السيّف يا جبان إذا ما شرّشت في ضميرك الأوثان).

ونجده يستحضر روح أسطورة الخصب والجدب ويمزجها بأسطورة (برومثيوس)^{*} بتحوير واضح يمس جوهر دلالتها، وينقض سياقها الأصلي المعروف.

وانسلي يا إلهة العقم .. هَذَا

زمن الموت فيك .. في الأشياء !!

لن تنالي مني .. ولكن تحطمي الكأس

س بكفّ مخرورة شلاء!

لن تنالي مني إذا زمن أغرا ك .. يا قصّة من أشلاء!!⁽²⁾

يكتفي بالإشارة إلى الأسطورة مع تغيب متعمّد للنصّ وللشخصيات الأسطوريّة، فهو يوجّه الدلالة لتكون عامّة وشاملة لكلّ أساطير الجذب في الشرق وفي الغرب، ويؤسّس هذا النصّ على الثوريّة والتّمرد على تشيؤ الواقع، وعلى موازينه الماديّة، بحيث يغدو غياب الرّوح الإسلاميّة عنه عقماً لا ينتج قيمة للإنسان، ولا قيمة إنسانيّة لحياته.

¹ - مصطفى محمد الغماري : في النقد والتحقيق ، ص 09.

^{*} برومثيوس أسطورة إغريقية ملخصها أن سلطة الآلهة على البشر والعبث بمصائرهم ، إنما أتتهم من شعلة النار المقدسة التي استأثر بها هؤلاء الآلهة وحرموها بني الإنسان، حتى جاء الفتى (برومثيوس) الذي غامر بحياته في عالم الآلهة ، وسرق منهم تلك الشطة وأهداها إلى بني جنسه من البشر، كي يعتمدوا عليها في الدفاع عن أنفسهم، وقد تفتن الآلهة لهذا الفعل المثير، ولم يعد في استطاعتهم استرداد تلك الشعلة بعدما ذاع خبرها، وانتشر بين الناس فقرر إله الحرب الجبار (جوبيتار) بأمر من(زوس) معاينة الفتى (برومثيوس) فشد وثاقه إلى صخرة بجبل (القوقاز) وراح يسلط عليه نسرا ينهش كبده أبدا ، فلا تكاد كبده تفتن حتى تتجدد ليظل (برومثيوس) في العذاب المقيم.

ينظر:- صموئيل هنري هوك : منعطف المخيلة البشرية (بحث الأساطير)، تر صبحي حديدي ، ط1، دار الحوار، دمشق، سوريا، 1983، ص32.

² - مصطفى محمد الغماري : يوح في مواسم الأسرار، ص 102.

فالزمن الحاضر تألّفت فيه القيم الماديّة، وارتفعت إلى منزلة المقدّس وهي مهما تنسل من قيم تبقى عقيمة من الجانب الرّوحي، وهنا يبرز الصّراع الدّرامي بين الشّاعر وبين واقعه المتناقض، من خلال الدّور الثّوري، وموقف التّحدي في مواجهة هذه الإلهة التي استأثرت بالسلطة وحرمت الإنسان من حرّية الاختيار، حيث ينتهي بانتصاره عليها وعدم الاستسلام لسلطتها، أو الاعتراف بألوهيتها عليه، موقف يسخر من ضعف وعجز هذا الإلهة التي تفنى ومآلها الزوال والنّهاية والموت فالعدم لا ينتج إلّا العدم، وتختصر عبارة (يا قصّة من أشلاء) مطلباً يلحّ على العودة إلى جوهر الإسلام كمرجع حضاريّ فعّال، و متماسك، يرتفع بقيمة الإنسانيّة في مواجهة الطّغيان الماديّ.

وقد يشير الشّاعر بشكل مباشر وصريح إلى أسطورة (تموز) عند البابليين الإله " الذي يصوّر حالة الخصب أو حالة الجذب عند غيابه عن العالم السفلي" (1):

عَبَرَ الْجِرَاحِ الْخُضْرَ يَكْبُرُ، يَا جَزَائِرُ، أَلْفُ عِيدٍ
يَا عِيدَهَا الْعِشْرِينَ أَمْطِرُ أَلْفَ تَمُوزٍ سَعِيدٍ..
أَمْطِرُ..

فَقَدْ غَرِقَتْ "تَمَامِيزُ" الْحَيَارَى فِي الْجَلِيدِ (2)

يطرح الشّاعر التّمودج الأسطوري، ليثّ من خلاله فكرة تتملّكه، مستحضرا الأسطورة بشكلها الشّمولي، مكتفيا بالإشارة إلى شخصيّة (تموز) دون التّعرض إلى التّفصيل.

وتنتشر دلالة الخصب في النّص من خلال اللّون الأخضر الذي يستخدمه النّصّ بشكل ترميزي، لتمثيل دلالة التّضحية والعتاء، وإنّ انتقال الجرح من اللّون الأحمر لون الدّم والألم، إلى اللّون الأخضر لون الحياة والبعث، هو تسام يتّجه نحو أسطورة الثّورة الجزائريّة، التي تمخّضت بعد عناء عن إعطاء قيمة حقّة للحياة وللإنسان والوطن.

ولكن بعد عشرين سنة من حياة الاستقلال؛ تنحصر رسالة الثّورة والشّهداء، وتنحصر دلالة الخصب والعتاء، ويفشل ألف (تموز) في نشر الخصب لأنّ (التماميز) كلّها غرقت في الجليد،

1- صموئيل هنري هواك : منعطف المخيلة البشرية، ص18.

2- مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 178.

توحي هذه التّهاية بلاجدوى المشروع الحضاري الذي طبق في مرحلة ما بعد الاستقلال، لأنّه لم ينتج شيئاً في مستوى ما حقّقته الثّورة.

ومن خلال جمع التّفاصيل الدّقيقة للصّورة يبرز تفوّق خصوبة اللّون الأخضر الذي يذكّرنا بجببية الشّاعر (خضراء العقيدة الإسلامية) على إله الخصب (تموز) محور الأسطورة الوثنيّة وعلى كلّ القوميّات.

وبمثل هذا التّوظيف الرّمزي البسيط، نجدّه يذكر (عشتار) المعبودة بابلية ؛ وهي آلهة الحبّ والجمال ويرتبط اسمها بطقوس الخصب ويقترن بالإله (تموز)، وهي آلهة الحرب أيضاً وبخاصّة في حضارة آشور⁽¹⁾، وقد ضغط على دلالتها السّلبية على الحرب والدمار، متخلّياً عن بعدها الإيجابي الخصب الذي تداوله الشعر والشّعراء :

إِنْ دَمَدَمْتَ أَسَافاً

(عَشْتَارُ) أَوْ (هِنْدُ)

تُعْرِي بِكَ الصَّحْرَى!

يَعْرِِي بِكَ الْحَقْدُ

يَا (قُمْ) لَا تَقِفِي

مَا لِلْهَوَى حَادُّ⁽²⁾

يستخدم الشّاعر (عشتار) معادلاً (لهند بنت عتبة) آكلة الكبد ليرز أن الأحقاد والضّغائن، لا تنتج إلّا الدّمار والسّفك والآلام ، في كلّ زمان وفي مكان، وإنّ تفاقم الصّراعات والحروب في هذا العصر قتل إنسانيّة الإنسان، ولهذا كانت العودة إلى منابع الحياة الرّوحية وشفاء الرّحلات ما وراء الواقع، أحوج ما تكون إليه الإنسان في هذا العصر من أي عصر آخر، لإحداث توازن بين المادي والرّوحي .

ومن الواضح أنّ توظيف الرّمز الأسطوري هنا جاء لتقوية سياق المعنى، السّابق للرّمز والموجود خارجه، والدّليل على ذلك طرح معادل معنوي ل (عشتار) وهو (هند) ، فلم تكن

1 - ينظر: محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 144.

2 - مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد والنار، ص 199.

الإشارة لـ (عشتار) بهدف الرّمز الأسطوري، بقدر ما كانت طرفاً في الصّورة الشعريّة لإيضاح فكرة، فكان الإلماح إلى الأسطورة عنصراً مضافاً من الخارج، وليس حاجة ومطلباً سياقياً، وشبيه بهذا السياق يكرّر الشاعر توظيف الشخصيّة الأسطوريّة ذاتها :

آه يَا أَحْبَابَنَا خَبَتْ مَسَافَاتُ الْبِعَادِ
فَاغْتَرَبْنَا..

وَلَدَيْنَا مِنْ ضِيَاءِ اللَّهِ زَادٌ
حَيْثُ غَالَتْ فِطْرَةَ الصَّحْرَاءِ عَشْتَارٌ وَعَادُ⁽¹⁾

يتكرّر ذكر (عشتار) ويحصرها السياق في الدلالة على بعدها الوثني الذي يجافي الفطرة السويّة لعقل الإنسان، في مقابل عقيدة التّوحيد ومن هنا انتقلت الإشارة إلى الأسطورة من وظيفتها الجماليّة الفنيّة، وتفجير حمولتها الفكرية إلى تصوير موقف يجمع بين الخاصّ والعامّ، وبين الجزئي والكلي، يحدّد هويّة وانتماء، وموقفاً رافضاً لكلّ مكوّنات حضاريّة دخيلة تعبت بفطرة الإسلام السويّة، وتفسد بكارّة الحياة الإنسانيّة النقيّة فيه.

ولا نلاحظ هذا الموقف الصّريح في التعامل مع الأسطورة إلّا عند النّظر إليها من زاوية تكريسها للبعد الوثني الذي نقضه العلم والدين، لأننا نجد خارج هذا البعد توظيفاً جمالياً يغتني بالدلالة، ويرتفع باللّغة الشعريّة " ذلك أن المحمول الرّمزي للشكل الأسطوري، يتخذ أبعاداً متعدّدة توحى بمدلولات جمّة، على اعتبار أن الأسطورة انصهار في اللّغة وامتداد لكونيّتها، بخلاف الرّمز الذي لا يرتبط إلّا بالسياق"⁽²⁾.

فتغور في أعماق الذات مقلّبة نزعاتها وأحلامها ومعانقة موروثاً جمعيّاً إنسانياً، وتعبّر اللاّشعور الفردي إلى اللاّشعور الجمعي بتعبير (يونج)؛ حيث تغيب الحدود بين الفطرة والمكتسب، لأنّ اللاّشعور الجمعي يجمع خلاصة الخبرات الإنسانيّة، التي تنتقل جيلاً عن جيل منذ الإنسان

¹ - مصطفى محمد الغماري : قراءة في أية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 26.

² - عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل، ص 106.

البدائي وحتى الإنسان العصري، حيث تكون موروثا إنسانيا عاما يتخذ شكل "رواسب باقية في النفس منذ آلاف السنين، يطلق عليها اسم (النماذج العليا) وينعكس في الأساطير والخرافات (..) سبب وجود هذه النماذج في نفوسنا (..) يرجع إلى أسلافنا عندما كانوا يشهدون حدثا في العالم المحيط بهم (...). والفتان الأصيل يطّلع عليها - وهي ليست حكرا عليه - بالحدس، فلا يلبث أن يسقطها في رموزه " (1).

وَيَلِي.. وَ يَرْحَلُ قَلْبِي فِي مَآسِيهِ

الشَّمْسُ تُنْشِرُهُ وَ اللَّيْلُ يَطْوِيهِ

مُسَافِرٌ.. زَادُهُ أَشْلَاءُ زَفْرَتِهِ

وَبَاقَةٌ تَتَلَاشَى فِي أَمَانِيهِ

وَيَلِي.. وَقَدْ أَجْهَشْتَ أَيَّامَهُ أَلْمَا

وَأَفْرَعْتَ بِالْأَسَى أَهْدَابُ وَادِيهِ

لَا شَوْقُ حَاضِرِهِ يَنْدَى فَيُسْعِدُهُ

وَلَيْسَ يُورِقُ بِالْأَمَالِ مَاضِيهِ.. (2)

إنّ اللائبات واللاقرار، فثمة حركة كونية تتحكّم في الحياة وفي الزمن فتعاقب النهار والليل علامة واضحة على الاستمرار والصيرورة والتحوّل.

وتبرز دوال (مآسيه، زفرته، أجهشت ، ألما ، الأسي ، أشلاء) حزنا أزليا صاحب الإنسان منذ مهبط سيدنا آدم - عليه السلام - إلى الأرض.

وتكتثف دوال الرحلة والسفر من دلالة التيه والغربة، ويعمّق صراع الزمن الحاضر والماضي من التمزق النفسي بحثا عن الاستقرار والسكينة والخلود ، شوقا ينبع من عمق اللاشعور

1- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ، 205 - 206.

2- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص53.

إلى العودة إلى الجنّة الموطن الأوّل للإنسان "وشيوخ الجوّ الأسطوري يجعلنا نقول؛ إنّ الشّاعر لم تكن لديه أسطورة جاهزة قبل صياغة تجربته الشعريّة أو ولادتها، ولم تكن الأسطورة مصدراً محدّداً للملامح حاول استغلاله، بل هي شكل من أشكال اللاشعور داخل القصيدة"⁽¹⁾.

وتختصر الجدليّة المختزنة بين النّشر والطيّ تناقضات الحياة وصراعاتها الهوجاء في حركة متواصلة، وهذا التّقابل الصّارخ بين ضوء النّهار وحلّقة اللّيل، يفصح عن هشيم شاعر تتجلىّ مأساته في صدام متكرّر ومتواصل لأحلامه المستحيلة بجدار الواقع المعتم، ومن هنا استمدّ الرّمز الكلي دلّالته من إيجاء الرّموز الجزئية كلّها ملتحمة بعضها في سياق بعض تعبيراً عن تجربة أزلّيّة تتجدّد دائماً وباستمرار " فواقع الشّاعر العصري هو واقع حياته الواعية واللاواعية، وهو الواقع النّفسيّ بكلّ ما يزخر به من رؤى، وأوهام، ورغبات حبيسة تنطلق خلال العمل الشعري، وقد ارتدت أشكالاً رمزيّة تخفي أصولها ومنابعها"⁽²⁾.

وفي سياق الغربيّة، والتّيه، والتّمزّق يتوحّد الشّاعر بالكون وبالطّبيعة، برمز الهجرة والتّنقل واللاقار، فطالما كانت الطّبيعة سؤال الإنسان الكبير في البحث عن الهويّة، والحدود بين الذات والعالم لم تكن معروفة لدى العقل البدائي، فقد اعتبر نفسه جزءاً أو مظهراً من مظاهر الكون.

فهو بتعبير (يونج) ينتهج عمليّة إسقاط تلقائيّة، أو سلبية لحياته وأحاسيسه على مشاهد الطّبيعة، ويقابل هذا التّوع من الإسقاط السّلي نوع ايجابي، حيث يسكب الشّخص أحاسيسه في شيء ما، أي يوضعها وبذلك يتسنّى له أن يفصل بينها وبين الذات، وبقدر ما يكون هذا الشّيء رمزاً يكون صاحبه عبقرياً⁽³⁾.

أنا طائرُ البرقِ

تلفحهُ الرّيحُ ..

ما إنْ لَهُ مِنْ مَقَرٍّ

¹ - مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 59.

² - محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 311.

³ - مصطفى السوييف: الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، ص 207.

يُسَافِرُ حَيْثُ الْغِيَابُ حُضُورًا

وَحَيْثُ الْحُضُورُ غِيَابٌ

وَحَيْثُ الشَّبَابُ اغْتِرَابٌ⁽¹⁾

فَالطَّائِرُ الَّذِي تَلْفَحُهُ الرِّيحُ هُوَ صُورَةُ الذَّاتِ الشَّاعِرَةِ فِي غَرْبَتِهَا الْحَضَارِيَّةِ وَالْوُجُودِيَّةِ وَإِحْسَاسِهَا بِالضَّعْفِ وَاللَّاجِدِيَّةِ وَالْعَدَمِ، فَالطَّائِرُ يَهَاجِرُ مِنْ مَوْطِنٍ لِيَعُودَ إِلَيْهِ ثُمَّ يَرْحَلُ مِنْ جَدِيدٍ، دُونَ ثَبَاتٍ أَوْ قَرَارٍ تَبَاعًا كُلِّ مَوْسِمٍ لَيْسَ لَهُ وَطَنٌ يَأْوِيهِ، أَمَّا الرِّيحُ فَتَخْتَرِنُ الدَّلَالَةَ السَّلْبِيَّةَ عَلَى عَكْسِ صَيْغَتِهَا الْجَمْعِيَّةِ، وَتَحْمَلُ دَلَالَةَ الْقَهْرِ، وَالْإِخْضَاعِ وَالْجَبْرُوتِ.

وَهَكَذَا يَجْمَعُ الْكُونَ بَيْنَ الضَّعْفِ وَالْقُوَّةِ، بَيْنَ الْحَيَاةِ وَالْمَوْتِ، بَيْنَ الْأَمَلِ وَالْمَأْسَاءِ، وَبَيْنَ الْخَيْرِ وَالشَّرِّ، ... جَمْعًا تَقَابُلِيًّا يَفْضِي إِلَى النِّزَاعِ وَالصَّرَاعِ الدَّرَامِيِّ فِي ثَنَائِيَّاتٍ مَتَطَرِّفَةٍ بَيْنَ التَّقْيِضِينَ.

بِهَذَا يَصَوِّرُ الشَّاعِرُ مَأْزِقَةَ النَّفْسِيِّ الْحَادِ، وَقَدْ غَامَتِ أَمَامَهُ الْحُلُولُ، حَتَّى تَلَاشَتْ الْحُدُودَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الْوَاقِعِ الْمَرِيرِ، فَصَارَ جِزَاءً لَا يَتَجَزَّأُ عَنْهُ.

وَيُوظِّفُ الشَّاعِرُ رَمَزِينَ مِنْ رَمُوزِ الصُّوفِيَّةِ (الْغِيَابُ وَ الْحُضُورُ) ؛ وَالْغِيَابُ هُوَ " غِيَابُ الْقَلْبِ عَنْ عِلْمٍ مَا يَجْرِي مِنْ أَحْوَالِ الْخَلْقِ لِانْشِغَالِهِ بِشُهُودٍ مَا لِلْحَقِّ "⁽²⁾ أَمَا الْحُضُورُ " فَهُوَ حُضُورُ الْقَلْبِ أَمَامَ شُهُودِ الْحَقِّ لَمَّا غَابَ عَنْ عِيَانِهِ بِصَفَاءِ الْيَقِينِ "⁽³⁾.

فَجَوْهَرُ الْغِيَابِ هُوَ الْحُضُورُ، وَجَوْهَرُ الْحُضُورِ هُوَ الْغِيَابُ وَبِذَلِكَ فَالطَّائِرُ/ الشَّاعِرُ يَدُورُ فِي حَلْقَةٍ مَفْرُغَةٍ، بِدَايَتِهَا مُتَّصِلَةٌ بِنَهَائَتِهَا، فِي حَرَكَةٍ مُتَكَرِّرَةٍ كَمَا تَصَوَّرُهَا أُسْطُورَةُ (بَيْنِيلُوبِ) الَّتِي شَغَلَتْ نَفْسَهَا بِنَسْجِ الثُّوبِ ثُمَّ نَقَضَهُ ثَانِيَةً عِنْدَ اقْتِرَابِ اكْتِمَالِهِ، حَتَّى لَا تَسْتَسْلِمَ لَوْشَايَةِ غَرَقِ زَوْجِهَا، تَعْبِيرًا عَنِ الضُّجْرِ وَالْيَأْسِ الَّذِينَ يَصْدُرُ عَنْهُمَا الْغَمَارِيُّ.

وَفِي هَذَا التَّوْظِيفِ تَتَعَانَقُ رُوحُ الْأُسْطُورَةِ بِالرَّمْزِ الطَّبِيعِيِّ وَالصُّوفِيِّ، لِيَرْتَفِعَ بِالتَّجْرِبَةِ وَيَسْتَقْصِي عَوَالِمَ الذَّاتِ الشَّاعِرَةِ، وَهَذِهِ الْمَعَانَاةُ تَخْتَصِرُ مَعَانَاةَ الْإِنْسَانِيَّةِ كُلِّهَا فِي رَغْبَتِهَا الْمَلْحَّةِ

1- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص47.

2- عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصوفية، دار السيرة، بيروت، لبنان، 1980، ص 189.

3- محمد عبد المنعم الحفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، ص260.

في التّحرّر، فيما يفرض الواقع عليها قيوداً تثقلها. ولعلّ أسطورة (برومثيوس) التي تحمل دلالة التّضحية والعذاب قد كانت روحاً للكثير من القصائد الثّوريّة:

أَغْدًا تَمِيدُ مَسَافَةُ الْعُشَّاقِ عَشَّاقًا وَأُسْرَهُ
تَمِيدُ فِي الصَّحْوِ الْمَطِيرِ هَوَى يَشِيْعُ السُّكْرُ أَمْرَهُ
جِيلاً مِنْ الْآلَامِ يَرْسُمُ فِي الطَّرِيقِ الصَّعْبِ عُمْرَهُ
يَشْتَقِي لِتَسْعَدَ بِالْعَدِ الْوَرْدِيِّ أَهْدَابٌ وَغُرَّةٌ
وَتَجُوبُ أَشْوَاكُ الظَّلَامِ لِيَقْطِفَ الْأَتُونُ زَهْرَةَ⁽¹⁾

تتشارك الأسطورة مع التّجربة الصّوفيّة زيادة على بعدهما الإنساني العامّ، في أنّهما تعيشان وراء الواقع ووراء الحسّ، وبذلك فإنّهما تنفتحان على مدركات غير محدّدة نهائياً، وغير معروفة تماماً، والشّاعر إذ يلتقط الرّوح الأسطوريّة، والاشراقات الصّوفيّة، فإنّه يطعم تجربته بطابع الشّمول والإيحاء والتّكثيف، ويضع نصّه في منطقة وسط بين الحقيقة والخيال، وبين الوضوح والإبهام، وبين الذاتيّ والموضوعيّ.

وبنفس شعوريّ مسترسل تغيب فيه تماماً أيّة علامة من علامات التّنقيط، يستلهم الشّاعر في سياق الهيام بالمطلق، والسّكر من الصّحو بحقيقة الواقع أسطورة (برومثيوس)، ويسندها برموز أخرى يمزجها في سياق تجربة ذاتيّة، ويفجر جماليّاتها الفنيّة، متوقّفاً عند حدود الإشارة الضمنيّة دون التّصريح بها، بحيث ينجح في تحويل الموروث إلى رمز خاصّ، بتدوير الرّمز في التّجربة الخاصّة والتّوحد بها.

ويفجر في النصّ دلالة الإصرار على التّجاح، وتحملّ العذاب والألم، من أجل إسعاد الآخرين بشعلة الحقيقة، فالنصّ الأسطوريّ حاضر بدلالته، غائب بتفصيلاته، مع مزجه برموز أسطورة بعث الحياة والخصب بعد الجذب، وفي كلّ ذلك يقوم بتغيب متعمّد للأسماء الغريبة عن الجو العامّ للنصّ، ويتناص مع كلّ الدلالات الأسطورية المشابهة عند كلّ الأمم.

¹ - مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة ، ص 42.

إنّ النزعة الثوريّة التي تسكن مصطفى محمّد الغماري لا تحمد في قصائده، ويستقطب الطّاقة الإيحائيّة من خلال الحضور المتنوّع للرّمز التراثي، فعبر الحبّ الصّوفي، والرّمز التاريخي، والجوّ الأسطوري، يصنع الشّاعر حركيّة الصّورة ويضفي عليها بعدا موضوعيّا، وقد صارت الكتابة "حالة تمثّل ذاتي؛ قوامه من الرّكام الهائل المخزون من الإشارات، والاقتناسات التي تعدّدت مصادرها، حيث يتحوّل التّاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة"⁽¹⁾.

أَلَمْ هَوَاكَ ..

أَقْرَأَهُ صَهِيلاً أَخْضَرَ الْقَسَمَاتِ

وَمُهْرًا ..

فَارِسًا يَمْتَدُّ مِنْ صَفِينِ

يُحَطِّمُ صَخْرَةَ الْمَأْسَاءِ

يُذِيبُ الْحَاضِرَ الصَّخْرِيَّ أَنْفَاسًا رِبِيعِيَّةً!

وَأَيَّامًا تُضِيءُ الدَّرْبَ بِالْكَلِمِ الْإِلَهِيَّةِ !!⁽²⁾

من خلال الجمع بين (فارس - صفين) رمز الثّورة والانتصار والتّضحية، والإشارة في (صخرة المأساة) إلى أسطورة سيزيف* يربط الشّاعر رمزيّة البطولة بالذاكرة الإسلامية، ويجسّد تحطيم الصّخرة انتصارا حقيقيّا على المأساة، وانعتاقا من الخضوع لسلطة الواقع وتمردا على حكمها، والمأساة بالنّسبة إلى الغماري معاناة تولد من " معاشية الإنسان لهذا العالم، بكلّ ما فيه من

¹ - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّحية، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، 1985، ص71-72.

² - مصطفى محمد الغماري: بوح في مواسم الأسرار، 58.

* ملخص أسطورة سيزيف: أن الآلهة حكمت على (سيزيف) ملك (كورنثة) بتصعيد حجر إلى أعلى الجبل، ولبلوغ هدفه هذا تعرض إلى مشقة كبيرة، فكان كلما صعد بالحجر إلى ذؤابة الجبل ونزل منه، فإن هذا الحجر الضخم يتدحرج ورائه ويهبط، وكان يعيد الكرة إلى ما لانهاية، وقال البعض الآخر: أنه ارتكب عملا محرما وهو الإفشاء بالأسرار الإلهية لذلك تقول الأسطورة أن (زيوس) أرسل إليه (تافتوس) إله الموت، لكن (سيزيف) نجح في تقييده، إلى أن جاء يوم أجزر فيه (زيوس) (سيزيف) على الإفراج عن (تانتوس) إله الموت، ونقل (سيزيف) إلى الجحيم وعاش بعد ذلك أعواما عديدة قبل أن يعاقب على جريمته، وهذه الأسطورة يوظفها الشعراء ويرمزون بها إلى المعاناة الأبدية.

- ينظر: جمال مبارك: التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 225.

تناقضات ومن ابتلاءات وأخذ زاده الروحي والشعوري من أنواع التناقض، ليتصدّ بها إلى عالم أرحب عالم الشمول ؛ أن يكون فاعلا بصير، وثبات، ووعي، وبصيرة⁽¹⁾.

لقد أضاف الشاعر إلى البعد الجمالي والفكري للأسطورة، بعدا حضاريا يصوّر قضية انتماء وهوية، ورؤيا تفاعلية تترقّب تجاوز حاضر ساكن عقيم صلب (صخري)، إلى واقع حركيّ مضيء وخصب.

ويجول الخيال الشعري في الذاكرة الجمعيّة، لينتقط من الموروث الشعبي عناصر حلم صدمه الواقع حتّى تلاشى، وتراجع أمله في التغلب على الغربة، ووصلت الرؤيا الشعرية إلى طريق مسدود، وتعمّقت أزمته الوجودية حتى صارت هذه الرؤيا (أضغاث أحلام) تجسّد شعوره بتضائل قيمة الوجود، وسلبية الواقع.

أرَيْتُكَ يَا حُلْمًا تَتَدَاعَى

عَلَى مُقْلَتِيَّ بِهِ الكائناتُ

كأنَّ وردةً ذبّحتُها السَّعالي

فغامت وراءَ السُّكونِ الحَيَاةُ!

كأن لم تكن ذاتَ يومٍ.. صباحاً

شفيفاً.. ونَجوى الوجودِ لهاة!⁽²⁾

عبر فعل الرؤيا يمرّ الشاعر قصّة حلم، وقد كان محتوى الحلم خيالياً، يستوعب الكون بكلّ كائناته تتجاوب فيه الحقيقة بالوهم، والموت وبالحياة ، والماضي بالحاضر، وميزة لغة الحلم أنّها تتحدّث بالصّور والأشكال والألوان، وتصوغ الأشياء بشكل عفوي مباشر، فتفجّر طاقة هائلة من الإيحاء ، لأنّها لا تنتظر حتى تتحوّل الصّور إلى كلمات اللّغة، إنّما تتحدّث مباشرة بمادتها البكر، وهي فوق كلّ ذلك لغة عالميّة لا يبتكرها فكر، ويحاول الغماري عبرها تصوير انفعالات، ومشاعر ناتجة عن صدمة عنيفة.

1 - مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق ، ص 08.

2 - مصطفى محمد الغماري : بوح في مواسم الأسرار ، ص 113.

فكانت (الوردة) بكلّ ما فيها من حياة وتفتّح، وشذى، وجمال، وإحساس، هي العنصر الذي قام عليه الحلم، ويبدو أنّها المعادل الحقيقي للحياة ذاتها، أو لجوهر القيمة في حياة الشّاعر الخاصّة، وهي في ذروة عنفوانها وإشراقها تتعرّض لحادثة شديدة القسوة، إذ تعتدي عليها قوى شرّيرة بكلّ وحشيّة وحقد، فتفنى الحياة ويخيّم السّكون، وتزول آثارها، ويبقى الشّاعر متعلّقا بذكرها، متشوّقا إلى عودتها لتحيى من جديد.

والسّعلاة " كما اتفق معظم علماء اللّغة، وعلماء الشّعبيات (...) هي أنثى الغول في بعض التّصوّرات الخرافيّة العربيّة" و " السّعلاة اسم جامع لكلّ الشّرور وضروب الخبث والكيّد"⁽¹⁾.

وبهذا يضيف عنصرا أسطوريا يكتف من رمزيّة الحلم، فالأثر النّفسي النّاجم من صورة (كأنّ وردة ذبّحتها السّعالي) ينبئ عن إحساس عميق بالفاجعة، والذهول أمام القوى الغامضة التي تعبت بالحياة، وبالمصير.

ويسهم التّفكير الأسطوري التّفسيري؛ عندما يعجز العقل عن استيعاب مأساة الذات بشأن تلك القوى التي لم توجد إلّا من أجل إيذاء الإنسان وإفساد حياته، يسهم في إيذاء زوايا مظلمة من اللاّشعور، حين تفشل اللّغة العاديّة في حملها، ويبقى تفسيرنا لها قاصرا عن الإلمام بها، وتبقى قراءتنا لها صحيحة بقدر ما هي مخطّأة، ما دام النّصّ أضغاث أحلام.

وإنّ الأحلام هي في الحقيقة تنفيس عن مشاكل الواقع التي تختزنها الذات في غضب، أو في شجن في طيات اللاّشعور" ومهما أغرق الأديب نفسه بين طيّات عالم الأحلام، فإنّه لا بد يستلهم الواقع أو يعيد تركيب جزئياته مرّة أخرى في أعماله، وهذا ما يؤكّد بدوره وحدة هذا الكون برغم التناقضات الظّاهرة بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والحلم، بين الوعي واللاوعي"⁽²⁾ وفجعية الغماري في الوردة التي ذبّحتها السّعالي فغادرت دون رجعة، هي حلمه المتواصل بعودة الماضي المشرق والمتفتح للأمة الإسلاميّة، حلم يرفض التّحقّق في حاضر تتسلّط فيه الأوهام على الأمة، وتتداعى عليها المؤامرات من كلّ حدب وصوب.

¹ - عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1989، ص 24 - 25.

² - نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب ، القاهرة ، مصر، 2002 ، ص 29.

إنه مصطفى محمد الغماري الذي يطالعنا دائما بثوريته حيث لا يرضى بالمعطى كما هو، ويلجأ إلى زعزعة أركان السائد والثابت، فيؤسس للتميز بطرح البديل الذي يراه مناسباً للواقع.

وختاماً؛ فإنّ التحام النصّ الشعري بالثقافة المعرفية باختلاف مصادرها ضرورة وعافا الشاعر، وأدرك أهميتها في إثراء الدلالة وإحصاب أبعادها، وهي تساهم في توجيه المسار الفكري للنصّ وفي ترجمة المحتوى الشعوري للتجربة المعاصرة وإخراجها في شكل فني جمالي راق، وقد كان في استخدامه للرمز التراثي مبدعاً أكثر منه مقلداً حيث اتجه إلى توظيفه بوعي ومقدرة فنية لا تخونه، إلاّ أنّه لا يؤثرها في معظم الأحيان، على ضرورة التوصيل الرسالي التي تلحّ عليه باستمرار، وقد تنوّعت مصادره من الرّمز العام ما بين ديني وتاريخي وأسطوري.

الفصل الثانى

رمزية اللغة الصوفية

تمهيد

أولاً- رمز المرأة و الحب الصوفي

ثانياً- امتزاج التأمل الصوفي بعناصر الطبيعة

ثالثاً- المصطلح الصوفي

تمهيد :

إنّ النَّصَّ الصَّوْفِيَّ شعريّ بامتياز، وكثير من الكتابات الشعريّة أخفقت في توظيفه، لأنّه من الصَّعب أن تضيف إليه إضافة تكون أكثر زخما وإجاء من عرفانيّة النَّصِّ الصَّوْفِيَّ⁽¹⁾، والمتأمل في الخطاب الشعري الصَّوْفِيَّ لمصطفى محمّد الغماري، يدرك أنّه ليس صوفياً بقدر ما هو شعريّ. والتَّصَوُّف بالنَّسبة إليه ليس طريقة إبتداعيّة، أو عقيدة سلوكيّة، بل يدخل ضمن المفهوم البسيط للتَّصَوُّف الإسلاميّ " الذي يثور فيه الشّاعر المتصوِّف على المفاهيم الدنيويّة الماديّة السّائدة، ويحنّ إلى نموذج إسلاميّ عادل، ويأتي كلّ ذلك في إطار رحلات صوفيّة تمتدّ عبر تاريخ الأُمَّة "⁽²⁾ المليء بانتصارات الحقّ على الباطل، وبسطوع النور على الأرجاء المظلمة.

تاريخ أُمَّة دستور حياتها عقيدة سماويّة، تعالت عن تناقضات الفلسفات الوضعيّة، واستغنت بكمالها عن كلّ إضافة، فكانت بذلك تلك الحقيقة التّورانيّة المكتملة التي يرتحل الشّاعر مغتربا بحثا عن مسالكها، وسيلته رؤيا، وزاده حلم.

إنّ هذا التّزاوج بين الشّعْر والرّؤيا الكشفيّة، هو " كشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف "⁽³⁾، لأنّها تجربة رويّة تبحث عن الحقيقة المتعالية على مادية العالم الواقعي، فالنَّصُّ الصَّوْفِيَّ بلغته الإشرافيّة، يتجاوز اغتراب الشّاعر، ويسمو على معاناته مع ذاته، ومع الواقع.

ومع أنّ اللّغة الصَّوْفِيّة لغة اصطلاح، إلّا أنّها لا تأنس بالقارئ السّاذج، لأنّها لا تعني ظاهر القول، إنّما جوهره المسكون بأسرار إيمانيّة، مرتبطة بموروث ثقافي، وفكري ممتدّ ومثقل بالتّجارب

¹ - أحمد يوسف: يتم النص والجنولوجيا الضائعة، ص 231.

² - عمر بوقرورة: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، ص 99.

³ - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 53 .

التي تبرز التنوع داخل الوحدة ؛ والخصوصية داخل الشائع والثابت، إذ حضور الرمز الصوفي في النص الشعري يفتحه على التعدد لأنه مشحون بطاقة إيجابية غيبية، كما يسمه بالتنوع لأنه قد يتجسد في استحضار شخصية صوفية معروفة، أو حوادث أو مواقف عرفت بها، أو أن يكون مستمداً من معجم الصوفية واصطلاحاتها ، أو من الفكر التأملي الكشفي...

وإن الشاعر المعاصر أصبح يؤسس نصّه على رؤيا منبعها الحلم، إنها " القوة التي تطلّ على الغيب، وتعانقه فيما تنغرس في الحضور، تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل ، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع ، الأرض والسماء "(1) ، لهذا كانت اللغة الصوفية ملجأً له من اغتراب ذاته، ومعاناته النفسية معتمداً فيها على حضور الذات الأنثوية، وعناصر الطبيعة، والمصطلح العرفاني، محمّلة في كل ذلك بأجواء روحانية، ورحلات مجاهدة وتفكر وتأمل.

وتبدأ تجربة اللغة الشعرية الصوفية عند مصطفى محمد الغماري من بواكير أعماله من مجموعته الأولى (أسرار الغربة) وهي " غربة صوفية بلا ريب " (2) ، حيث تبرز الأساليب الصوفية من خلال اتصال بين الثورية والمجاهدة من أول قصيدة : " ثورة الإيمان " إلى " ثورة صوفية " ، " أقوى من الأيام " ، إلى صوفية الوجه و الثورة " ، " لا أملك إلاك " ، " قيس و ليلي " ، أو من خلال اعتماد التأمل العرفاني والمناجاة كما في قصائد: " شكوى " ، " أغنية اللهب الرحيم " ، " هيلانا " " رباعيات وتر جريح " .

وقد جاءت العرفانية الشعرية عند مصطفى محمد الغماري، نقيضاً لتيار يساري اتسم بالضعف الفني إجمالاً بدعوى الواقعية الاشتراكية، وبذلك دخل شعره في معارك إيديولوجية "ولولا هذا المناخ السوسولوجي والثقافي، الذي غلبت عليه روح الإقصاء والتصفية الثقافية، لاستطاع مصطفى الغماري أن يكتب نصّاً عرفانياً خالصاً، يتضمّن رؤيته للعالم دون السقوط في لعبة الخصم " (3).

1- ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 47.

2- عثمان حشلاف : الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 48.

3- أحمد يوسف : يتم النص والجنولوجيا الضائعة ، ص 231.

ينطبق ذلك على نتاج المرحلة السبعينية* الممثلة في دواوين (أسرار الغربية ، أغنيات الورد والتار، نقش على ذاكرة الزمن، حضراء تشرق من طهران ، ألم وثورة ، قصائد مجاهدة ، عرس في مآتم الحجّاج) .

فإذا اعتبرنا هذه المرحلة المتميزة بالثورية العنيفة مرحلة أولى، فإن المرحلة التالية ما بعد السبعينية (قراءة في آية السيف ، بوح في مواسم الأسرار، حديث الشمس والذاكرة ، مقاطع من ديوان الرّفص ، قصائد منتفضة) هي مرحلة تأمل ومشاهدة، مرحلة سافر فيها الشّاعر باحثا عن ذاته الصّغرى من خلال ذات لا متناهية حالة في الكون، والمخلوقات إنّها مرحلة الصّوفيّة الوجوديّة " وكما كانت الوجوديّة قوّة من أجل الحقيقة، فإنّ الصّوفيّة هي حوض في الحقيقة ، ولذلك تلتقي كلّ منهما في مبدأ المواجهة، مواجهة الواقع وتخطّيه "(1).

إلا أنّ الفصل تماما بين المرحلتين ليس نهائيا، لأنّهما كثيرا ما تمتزجان، وفيهما يستحضر نصّ الغماري رموزا صوفيّة مرتبطة بصور حسّية كالجمال الأنثوي، وعناصر الطّبيعة، أو بصور تأملية تسبح في فيض من الحبّ الإلهي، وتهميم في رحلة البحث عن الحقائق التّوراتيّة .

أ – رمز المرأة والحبّ الصّوفي:

إن المقرب من شعر مصطفى محمّد الغماري، لا يخطئ ملاحظة شدّة احتفائه بالعنصر الأنثوي وبالحبّ الإلهي، وقد كانت فيه المرأة رمزا حيا مثقلا بالدلالة على المحبة الإلهية، فتظافر بذلك الحبّ الرّوحي مع الحبّ الإنساني " وسبب ذلك هو عجز الصّوفيين في طوال الأزمان، عن إيجاد لغة للحبّ الإلهي، تستقلّ عن لغة الحبّ الحسّي كلّ الاستقلال، والحبّ الإلهي لا يغزو القلب، إلاّ بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللّغة الحسّية "(2)، إذ لم يتسنّ التعبير عن الحبّ الرّوحي، إلاّ من خلال تلك الأساليب الشّعريّة الغزليّة التي تطوّرت وصقلت عبر تجارب الشّعراء في الحبّ الإنساني على مدى الأزمان " إذ تعتبر المرأة لدى أقطاب الصّوفيّة، قمة التّجليّ الإلهي

* صدرت هذه المجموعات في الفترة الزمنية الممتدة ما بين 1977- 1985 ، إلا أن معظم القصائد كتبت قبل سنة 1980 كما هو موثق في نهاية كل قصيدة ضمن تلك المجموعات.

1- عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل، ص58.

2- محمد عبد المنعم الخفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص 182.

فهي الوسيط الأمثل للوصول إلى الجمال المطلق، لأنّ الحقّ هو الجمال الأزلي المطلق، المعشوق على الحقيقة في كلّ جميل⁽¹⁾. فشهود الحقّ في النساء، أعظم الشّهود وأكمله⁽²⁾.

ومن تجلّيات ذلك أنّ الشّاعر يصرّو في واحد من المشاهد، ذاته المسكونة بعذابات العشق، وغمرات الشّوق، وتشكّي التّأي والفراق، وقد تقمّص شخصيّة (المجنون)؛ ليحيي فصلا من فصول حبّ (ليلي العامريّة).

و(ليلي) رمز عامّ وخاصّ، تراثي وجديد في آن؛ تشبّب بها الشعراء منذ القديم على اختلاف محبوباتهم، وصارت (ليلي) رمزا لأسمى درجات الحبّ وأرقاها، يتجسّد فيها حبّ المرأة والأرض، والعقيدة، والفكرة... :

أنا المَجْنُونُ يا لَيْلي	وَ أَنْتِ الجَنِّ وَالسَّحْرُ
أنا السَّارِي بَلِيل الحَزْ	ن لا شَفَقُ .. وَ لا فَجْرُ
ويا لَيْلي الهَوَى العَذْر	ي .. شَوْقي راعِفُ غَمْر
عَلِي وَادي القِرَى لَيْت	لما هاجَنِي الذُّكْرُ
سَلِي وَادي القِرَى كَم	هَمّت لَمّا أوزَق الحَرُّ
سَلِيه سَلِيه.. تَشْهَد	لِي الظِّي وَ الرَّمْل وَ البَدْرُ
.....

و جَلَّ العَشْقُ في الثُّوبادِ .. يا عَشاقُ .. وَ الذُّكْرُ⁽³⁾

إن احتفاء الشّاعر بالجوهر الأثوي ورمز المرأة، بالحبّ كمدرّك وجداني؛ يرتقي في نصوصه من طبيعته الغزليّة إلى العوالم الصّوفيّة المتعالية، ف (ليلي) الشّاعر ليست إلاّ حبيبته الشّريفة

¹ - محمد كعوان : شعريّة الرؤيا وأفقيّة التأويل، ط 1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003 ، ص 74.

² - محي الدين ابن عربي : فصوص الحكم ، تقديم : أنطوان موصلي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1991 ، ص 200.

³ - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 131 - 132.

الإسلامية المتصلة بالحبّة الإلهية، محبة امتلكت عقله وقلبه، وشلت رغباته، يمتزج فيها الألم باللذة، والحرمان بالرغبة، محبة أذابت نفسه، وعطّلت حواسه، فصار منفصلا عن عالمه، متعلقا بعوالم علوية، يهيم فيها بحثا عن قرار.

ويكشف لنا استحضار (وادي القرى) و (جبل التوباد) عن بعد مكاني مقفر، كثف من دلالة الغربة واللاقرار.

وفي قصيدة أخرى عنوانها (بين قيس و ليلي)⁽¹⁾، يتخيّل عتبا لـ (ليلي) على (قيس) تطالبه بأكثر من قصائد الحبّ والغزل.

قيس : بَيْنِي وَ بَيْنِكَ.. لَيْلَى فِي الْهُوَى نَسَبَ فَأَنْتِ وَجْهِي.. وَ أَنْتِ الْوَرْدِ وَالْعَنْبِ
أَنْتِ الْهُوَى أَنْتِ.. يَا لَيْلَى.. مَزْهَرَةٌ فَمُرِ الضِّيَاءَ عَلَيَّ نَجْوَاكِ.. مَنْسَكِبِ
لَيْلَى: مَاذَا يَفِيدُ الْكَلَامَ الْحَلْو.. وَ الْغَزَلَ إِنَّ رَاحَ نَبْضِ الْهُوَى بِالْهَجْرِ يَكْتَحِلُ
الْحُبُّ لَيْسَ حِكَايَاتٍ... مَحْنَطَةٌ يَغِيْمُ فِيهَا السَّرَابُ الْمُرُّ.. وَ الْمَلَلُ
قيس: لَيْلَى .. بَرَعِمِ الْأَسَى الْمَجْنُونِ يَمْطِرُنِي زَنَا بَقِي أَنْتِ.. بِالْأَضْوَاءِ تَغْتَسِلُ
بَيْنِي وَ بَيْنِكَ أَبْعَادَ .. سَأَزْرَعُهَا لِحْنَا.. وَ يَشْرَبُنِي مَوَالِهَا الْخَضِيلُ
يَا شِرْعَتِي وَ شِرَاعِي فِي الْخَيْطِ وَيَا ضَوْءَ يَبْرَعِمْنِي عِطْرًا وَ أَلْحَانًا

وتعمّق مسرحية المشهد حجم المعاناة، وتسمها بطابع درامي يكشف عن جدية الشاعر في البحث عن بديل لزمانه الحاضر، يتصوره زمن الحياة الإسلامية العادلة حيث تحيا مثل والقيم.

وَيَا وَادِي الْقَرَى لَيْلَى سَنَلْقَاهَا وَ لَا سِتْرُ
وَلَوْ تُلْقِي مَعَاذِيرَهَا سَيَرْفُضُ عُذْرَهَا الْعُذْرُ⁽²⁾

1- المصدر السابق ، ص47.

2- المصدر نفسه ، ص 132.

وتكشف لنا القصيدة عن ارتفاع صوت الذات الشاعرة، من خلال تكرار الضمير (أنا)؛
إعلاناً عن إصرار على الرفض أو التراجع أو قبول الهزيمة، فالحب عند الغماري يلزم ذاته بحمل
هموم الأمة والوطن:

فِي مُقَلَّتِي أَنْتِظَارُ
أَسَافِرُ حَتَّى النَّهَارِ
وَأَرْحَلُ شَوْقًا إِلَى (الْقُدْسِ)
شِرْيَانٍ وَجَدٍ إِلَى (قَنْدَهَارِ)
وَأَعْرِفُ أَنَّ بَأُورَاسَ رَكْبُ الْمُحِبِّينَ
تَخْضَرُ قَافِيَتِي فِي جَبِينِ الْفِخَارِ
وَأَعْرِفُ أَنَّكَ ذَاتِي
يُحَدِّثُنِي مَطَرُ الذَّاكِرَةِ
وَأَنَّكَ فِي شَفَتِي الْحَدِيثُ
وَفِي مُقَلَّتِي الْبَاصِرَةَ
وَأَعْرِفُ..
فَانْتَحِرِي يَا مَسَافَةَ...

إِنَّا لِقَاءٌ عَلَى بُعْدِهِ تُعْشِبُ الذَّاكِرَةَ..⁽¹⁾

هذا هو الجوَّ السَّحْرِي الَّذِي تَضَعْنَا فِيهِ الْأَبْيَاتِ، إِنَّهُ فِضَاءُ السَّفَرِ، وَالرَّحْلَةَ، وَالشُّوقَ
وَالْمُوَاجِدَ، فَحِينَ تَمْتَرِجُ هُمُومُ الشَّاعِرِ بِهُمُومِ أُمَّتِهِ، تَصِيرُ الْقَصِيدَةُ دِيوانًا جَمْعِيًّا، وَيَتَحَوَّلُ صَوْتُ

¹ - مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 69.

المفرد إلى نشيد قومي .

ويبني التجاوب والتفاعل الصوتي، إيقاعا متصاعدا يبرز تصاعد الإيقاع النفسى للتجربة، وصوت (الراء) الذي يدخل في بنية ونسيج القصيدة، لكونه جزءا من القافية، يتوزع النصّ موزعا طاقة خفية " بتكرّر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا "(1) قرعا يفرغ به حمولته العنيفة في النصّ.

ويبرز من جهة أخرى صوت (القاف) في (مقلتي ، شوقا ، القدس ، قندهار، قافيتي ، مقلتي ، لقاء) بصفته الانفجارية طابع الأقدام والثورية.

إذ " يمثل انفجار الجيشان العاطفي الذي ينوء على الشاعر، فممرّ الهواء في هذه الأصوات يغلق إغلاقا تاما ثم ينفجر فجأة، فهي إذن وقفة من حيث الإغلاق، وهي انفجار من حيث انفجار الهواء"، إنها تماثل شعورا عنيفا مختزنا، يلحّ على الخروج إلى الضوء بقوة " فكونها وقفة، تعني أنّ هناك شيئا كامنا في النفس، أو الذهن يقف عنده المتكلم، وكونها انفجارا، يعني أنّ المتكلم لا يستطيع حبس ما بداخله، فيستجمع كلّ قواه الفسيولوجية في انفجار النفس الذي تحدّثه الأصوات الانفجارية "(2).

هكذا إذن تطفح الأصوات التي تبني اللغة والإيقاع بالدلالة، وتشعّ بالإيحاء، وتكشف أنّ الخيط الذي يربط بين هذه الأماكن التي تسكن النصّ ليس تاريخ قومية، ولا جغرافية وطن، أو حتى لغة أمة.

ف (القدس) الحاضرة في النصّ بإرثها الديني والحضاري والتاريخي، المغيبة بفعل الغضب الصّهيوني عن الخارطة الإسلامية ، تنتفض في اليوم مائة مرة ؛ و (قندهار) الإقليم الأفغاني المسلم يربط في وجه المدّ الشّيوعي الإلحادي، وتلك (أوراس) تلقن كيف يصنع الجهاد معجزات النصّ.

إنّ الرّابط إذن؛ هو خيط كوني متين، إنّه عقيدة نائرة، لا ترضى بدين الانكسار للظالم، أو الخنوع للغاصب، إنّها حبيبة الشاعر التي امتلكته، حتّى لم يدرك الحدود بينها وبين نفسه.

¹ - ينظر: محمد بو نعمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس ، ص 27.

² - المرجع نفسه ، ص 47.

ويخفت تدريجيًا صوت (الأنا) المعتدّ والمتصاعد في (أسافر ، أرحل ، أعرف) ليتصاعد صوت (الأنث) مكرّرًا في (أنتك) التي تجسّد الحبيبة التي ملكت شغاف القلب، حتى صار يتكلم بصوتها ويصر بنورها، وينتهي التدرّج حين يتساوى الصوتان.

ويتمّ اللقاء والاتحاد في (إنّا لقاء) في نهاية الأبيات، التي تنهي القصيدة ككلّ بتعارض ومفارقة حادة بين (لقاء / بعيد)، لتبين عن شدة صدمة الشاعر، إذ يستفيق على زيف ومرارة واقع أمته، فيتيقن من عدمية الزمن الحاضر، ويزداد إيمانه بضرورة تفعيل بديل حضاري، فيتعمّق حينه إلى حياة إسلامية تعيد للأمة أمجادها الضائعة.

هكذا إذن تتولّد الرمزية من خلال تضافر كلّ مستويات النصّ؛ النحوي والتركيبي والدلالي والإيقاعي وتفاعلها؛ حيث يحاول الغماري عبر هذا الانسجام والتوافق، أن يصوّر تجاوب وعيه الفكري ومقدرته الفنية مع حالته الشعورية.

وهكذا أيضا تتحوّل دوال النصّ كلّها إلى رموز خاصّة، وتنتقل إلى مستوى شخصي، حميمي، داخلي، يبحث من خلالها عن الصّورة المثلى للرؤيا التي تضطرم في معاناة وغربة بعيدا عن (خضراء).

لَيْسَ لِي إِلَّا هَوَاهَا

خَيْطَ ذِكْرِي

فِي زَمَانِ الْقَيْظِ وَالرُّعْبِ خُطَاهَا

تَرْسُمُ الْآلَامَ فَجْرًا ..

يُورِقُ الْفَجْرُ وَيَمْتَدُّ حُقُولًا وَسَنَابِلَ

هُوَ ذِكْرِي

وَمَشَاعِلَ

تَهْبُ التَّارِيخُ لِلْجَيْلِ الْمُقَاتِلِ

وَتُحِيلُ الرَّمْلَ بَارُودًا

وَجُرْحَ الْوَرْدِ نَارًا وَقَنَابِلَ...

مِنْ جِرَاحِ الدَّرْبِ أَهْوَاهَا⁽¹⁾

حين يصير الحبّ هو المخرج الوحيد من التّشّتت الوجودي الذي يمزّق الشّاعر، تتراح دلّالته، ويصبح مرتكز الدّلالة وبؤرتها التي تصوّر الوجه الآخر لقضيّته، ففي مشهد متكرّر من مشاهد تعالق الزّمن الماضي بالمستقبل، تعبر رؤى الشّاعر لتعيش جواً أسطوريّاً من بعث الحياة ونمائها بعد زمن البوار والقيظ.

وتتكشف المفارقة حين يصير التّاريخ، هديّة تمنح لجيل لم يولد بعد من الثّوار، ويتعمّق إحساس الشّاعر باليأس ليس من حاضره العدميّ وحسب، وإّما من جيله المتخاذل عن نصرّة قضاياه وجمع أشنّاته، فأراد أن يحوّل الحبّ إلى حركة تغيير شاملة، تبدأ أوّلا من الإنسان الذي عليه أن يولد مع قضيّة، وتنتهي إلى الأرض التي عليها تجنيد طاقتها للثّورة وللمخاض الصّعب، فحتى الرّمّل العربي عليه أن يصير بارودا ونارا وقنابل، إنّها ثورة تحترق في نفس الشّاعر، لتضيء كلّ الأمّكنة.

وخصوصيّة توظيف الحبّ في النّصّ السابق هي جعله رمزا للتّغيير وصورة أجمل للواقع، وامتدادا لذاكرة ماضويّة، ورؤيا ثوريّة تحبل باستمرار بدافع يصرّ على التّحدي، والصّراع والرّفص، خصوصيّة تجعل منه حاجزا شفّافا بين الزّيف، والحقيقة التي اطّلع عليها قلب محبّ:

لَيْسَ لِي إِلَّا هَوَاهَا مَلَىٰ وَجْدَانِي

وإِلَّا طَيْفَهَا أَقْطِفُ سِحْرَهُ

طَيْفُهَا يُرْوِي الْعِطَاشَ الْهِيمَ

يُرْوِي قِصَّةَ الْجُرْحِ الْغَرِيبَةِ

حِينَ تَمْتَدُّ يَدٌ

¹ - مصطفى محمد الغماري : قراءة في آية السيف، ص71.

تُنْدَى ظِلَالَتْ خَصِيْبَةٌ

تُورِقُ الْآهَةُ ..

نَهْوَى سِرَّهَا رُؤْيَا رَحِيْبَةٌ

العنصر الذي يثير انتباهنا للوهلة الأولى هو التجاوب الإيقاعي، والتجاوب في بناء الدلالة، إذ يعمد الشاعر قصدياً إلى تشكيل نصّه عبر سلسلة من البنى التكرارية ترسيخاً للدلالة، وإصراراً على ثبات الرؤيا، وتلاحم بنية النصّ من خلال التمسك بخيار الحب؛ (ليس لي إلاّ هواها) ، ثم من خلال فعل الحب ذاته ؛ (هواها - نهوى) أو الحبيبة الحاضرة بطيفها وبعلامات التأنيث، ثم صوتياً من خلال الجناس غير التام بين (يُروى / يروي) و بين (غريبة / خصيبة / رحيبة) .

وبعد ذلك كلّ من خلال الخيط اللاشعوري الذي يفضح مكنونات الشاعر، وسرّ خياراته لأدواته الإبداعية، فصوت (الهاء) المكرّر الذي يتطلّب جهداً عضلياً كبيراً للنطق به إذ "عند النطق بالهاء يندفع من الرئتين كمية كبيرة من الهواء، أكبر ممّا يندفع من الأصوات الأخرى، فيترتّب عليه سماع صوت الحفيف مختلطاً بذبذبة الوترين الصوتيين" (1) يتيح للشاعر أداة أقدر على حمل آهاته، وتنفيس قلقه المختزن.

ودائماً يوقظ ذكر المحبوبة في قلب الشاعر أشواقاً تسيل للوصال، وحينها يتقد للقاء، والدلالة لا تعلن عن نفسها مباشرة، بل تتلبس بصور حسّية، ولا تظهر إلاّ من وراء الأستار.

يَدَاهَا..

وَيَنْدَلِعُ الْحَزْنَ شَلَالٌ شَوْقٍ قَدِيمٍ

وَبُرْكَانَ عَشْقٍ إِلَى الْمَوْسِمِ الْمُقْمِرِ (2)

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1992 ، ص89.

2- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة ، ص 9.

وليس مفاجئاً أن أساليبه قد استمدّها من " المعجم العاطفي الحسّي التي يتداولها الغزليّون من الشعراء " إذ " يتخذها الصّوفية قوالب لهم جاهزة للدلالة على أحوالهم الصّوفيّة"⁽¹⁾ يستثيرون بها وجدان المتلقي، لكنّ اعتبارها قوالب جاهزة في التعبير، لا يعني الآلية في الإحالة، ولا تطابق الحالات الشعوريّة بين الحبّ الحسّي، والحبّ الصّوفي أو تشابه كيفياتهما، فالمشترك بين التّجربتين هو فقط المعرفة بحالة الحبّ؛ "والحبّ عند المتصوّفة لا يمكن تحديده، ولا تعريفه، ولا شرح حقائقه، وإنما يحدّد باللفظ فقط، ويعرّف بالعرف، والاصطلاح"⁽²⁾. ويعبّر عنه بالرمز وبأساليب الغزل الإنساني.

تَعَرَّبْتُ عَنِّي..

وَحِيدٌ أَنَا فِي زَمَانِ الْهَجِيرِ

أُقَاتِلُ بِاسْمِكَ أَلْفَ جِدَارٍ

وَكَمْ قَتَلْتَنِي الْوُجُوهُ الصَّغَارُ

وَلَكِنِّي بِاسْمِكَ الصَّعْبُ أَحْيَا⁽³⁾

يبدو أن ضميري المخاطب في (تغرّبت) والمتكلم في (عني) قد جاء ليكرّسا مسافة إضافية للبعد والنأي، وليكتفا من دلالة فعل الاغتراب ذاته، وفيما ينسبه إلى محبوبته (تغرّبت عني) يأتي السطر الموالي ليقرّ اعترافا مهما (وحيد أنا في زمان الهجير)، إنّ الوحيد كما عهدنا هو المغترب ذاته؛ أي من يكون ببعده عن الوطن والأهل والأحباب، وحيدا بين الأعراب.

إلا أنّ ذات الشّاعر المتجسّدة بـ (الأنا) هي أيضا تغرّبت روحيا، حين سجنت خلف (ألف جدار)، ذلك أنّ ذات الغماري متّحدة (بمخضراء) حتّى أنّها انتهكت خصوصيّتها إلى أبعد الحدود، وصارت تشاركها اسما واحدا وتحيا به.

ويطلق الصّوفية الاتحاد ويعنون به " شهود وجود الحقّ الواحد المطلق، الذي الكلّ به موجود بالحقّ، فيتحدّ به الكلّ من حيث كونه كلّ شيء موجودا به، معدوما بنفسه، لا من حيث

¹ - ينظر : عبد الحميد هيمّة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، ص 198.

² - سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، 2007 ، ص63.

³ - مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 10.

أنّ له وجوداً خاصاً اتّحد فإنّه محال " وإنّ المفهوم السّابق نابع من جوهر التّوحيد الإسلامي " وهذا ماقرّره (نيكلسون)* عندما ذهب إلى أنّ فكرة الصّوفية في الاتّحاد، ليست سوى فكرة التّوحيد الإسلامي⁽¹⁾.

وقد طغت على هذه الأبيات مسحة المعاناة والغربة، وهو ردّ فعل طبيعي لشاعر حين يغيب وتوضع الحواجز في طريق إبداعيته فعزلته (بألف جدار)، بينما برزت في ساحة الثقافة فئة أساءت للشعر بدعاوى إيديولوجية، بل وحاربت اتّجاهه الصّوفي والإسلامي، ويعدّ هذا واحداً من الأسباب التي تبرّر إصرار الغماري على خطّه الثوري في معظم إنتاجه.

وعبر غنائية تسرح بطيف الحبيبة، حتى تظفر بقاء فيذوق المحبّ حلاوة الوجد، بعد مرارة الفقد، ويخرج ذاته من قمقمها لتنتفح على الآخر، ويخلق جواً روحياً يلاحق فيه الطيف السّاحر:

وَتَدَانِينَا كَمَا الِهْمَسِ

تَنَاءِينَا كَمَا الحُلْمِ

اتّحَدْنَا..

وَشَرِبْنَا لِحَظَاتِ العُمُرِ

عِشْنَاهَا انْعِنَاقَاتِ حَبِيبَةٍ

مَا لَمَسْنَا طَيْفَهَا إِلَّا صَحُونًا

صَحْوَةً تَبَعْتُ فِي الجَدْبِ الحُصُوبَةِ

صَحْوَةً جَلَّتْ عَنِ السُّكْرِ

وَجَلَّتْ عَنِ مَرَايَاهَا الرّثِيبة !⁽²⁾

لا تسفر القراءة السّطحية العجلى عن دلالة واضحة، على الرّغم من التّقرير المراءوغ باعتماد

* رينولد. أ. نيكلسون (1868-1945م) مستشرق انجليزي اهتم بالتصوف من مؤلفاته: الصوفية في الإسلام، وفي التصوف الإسلامي وتاريخه.

¹ - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 195.

² - مصطفى محمد الغماري : قراءة في آية السيف، ص 73 - 74.

تكرار البنية القائمة على التشبيه، إلا بقدر ما توضّح التّعاض بين فعلي (تدانينا- تنائينا)، فإذا قفزت إلى الذّهن دلالة الاقتراب والتداني، من خلال فعل الهمس، الذي تلتقطه الأذن بدنوّها من المتكلّم، تشتّت دلالة التّأي والبعد، لاقتراها سياقياً بدال الحلم، إلا إذا نظرنا إلى الحلم من زاوية رموزه التّجريدية، أو كونه عالماً يتعايش فيه الممكن والمستحيل، الوجود والعدم، فهو يتعد وينأى بسمته هذه عن الواقع.

لكن يسفر عن دلالة، استنطاق السّياق التّاريخي الذي أنتج النّصّ التّراثي الغائب، سياق الشّوق وأسى فراق الحبيبة في بيت (ابن زيدون)* الغزلي الشّهير من نونيته:

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا مِنْ تَدَانِينَا وَنَابَ عَنْ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا (1)

النّصّ الحاضر يحتضن النّصّ الغائب، يتفاعل مع دواله؛ يحاور سياقه ليثّ أجواء الشّوق والحنين، ويعمّق من دلالة الفقد المرتدّة من النّصّ المحاور، فالذاكرة كما يرى (اليوت) " تلحّ على بعض التّجارب دون بعضها الآخر، لأنّ الشّاعر يراها فيأضة بالدلالة التي يحاول فضّها، بأن يقدّمها للوعي " (2)، ليقدم من خلالها أبعاداً جديدة للتّجربة .

فالمأزق العاطفي المتمثل في فقد (ابن زيدون) لحبيته بحكم افتراقهما مكانياً، يتكرّر عند الغماري، لكن مع فارق جوهرى ذلك أنّ الحبيبة في النّصّ الحاضر، متحرّرة من قيود الزّمان والمكان، وهي تمتنع عن الوصال رغم أنّها كامنة في القلب.

ولم تتوقّف قيمة النّصّ الغائب عند تفعيل سياقه ليحمل التّجربة المعاصرة، إنّما كشف ميزانا جديداً تتغيّر وفقه قيم البعد والقرب.

فالتّعاض القائم بين (تدانينا - تنائينا) تلاشى وحلّ محله تطابق؛ فالحبيبة البعيدة الغائبة هي في آن، حاضرة وقريبة مجلوها في القلب، إنّها مفارقة يصنعها الجوّ الصّوفي ليكون متنفساً يناقش من خلاله الشّاعر أزمة وجود وهويّة، ومأزق حضاريّ مسدود.

* أبو الوليد أحمد بن زيدون المخزومي (394-461 هـ) شاعر الأندلس ارتبط ذكره (بولادة بنت المستكفي) وتعد نونيته هذه من أشهر شعره فيها.

1- ديوان ابن زيدون ، تحقيق :حنا الفاخوري، ط1، دار الجليل، لبنان، 1990، ص 386.

2- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط 3، دار الأندلس، بيروت ، لبنان ، 1983، ص33.

فذكريات الزّمن الماضي التي يناشدها بالعودة ويحنّ إليها، ترفض الحلول في الزّمن الحاضر، لكنّها تحلّ في ذاته بفعل الاتّحاد، إذ يتوحّد (أنا) الشّاعر بمحبوبته، إنّها مرّة أخرى تمتنع عن التّحقّق في الواقع، وترفض الحلول فيه رغم أنّها متلبّسة بالعالم الدّاخلي للشّاعر متّحدة بـ (أناه).

فاستحضار المصطلح الصّوفي، اقتصر على الإيحاء بمضمونه الرّمزي، مشيرا إلى إدراك الحقيقة المؤلمة في مواجهة واقع احتلت موازينه وزيّفت أبعاده، وقد شكّل حرق هذه الحقيقة القاسية صدمة حقيقية دفعته إلى محاولة تجاوزها، تجاوزا مفضيا إلى عوالم الرّوى النّورانية، والأجواء الرّوحية.

إنّها لحظات فرار من سلطة الواقع، بل إنّها (انعتاقات) تأسر بتجلياتها وتهميماتها، وتحيل بكشف مستمرّ وغير متناه، حين يبصر طيف الحبيبة محاطة بهالة من القداسة الإلهية، مترافقا مع استحضار جوّ أسطوري للإيحاء بدلالة الخصب، وبعث الحياة، في تعارض مع صورة الواقع المرتبط بدلالة العقم والأجدوى.

وإذ تستند التّجربة إلى لغة تتولّد الرّموز فيها من خلال أسلوب المفارقة التي يصنعها اعتماد التّقابل والتّضاد بين:

(تدائنا - تنائنا) ، (أتحدنا - انعتاقات) ، (الجدب - الخصوبة) ، (الصّحوة - السّكر) ، وأسلوب التّكرار؛ فيصوّر جدلية صراع الرّؤيا والواقع، ويولّد قوّة إدراكية كشفية، ويبرز ثباتا على موقف الرّفص والمواجهة، من خلال توظيف الحبّ الإلهي كمدرّك وجداني متلبّسا بالجواهر الأنثوي الحاضر في النّصّ بضمائر التّأنيث، ينمو عبر اللّغة العرفانية المشحونة بالطّاقة الرّمزية، لتصنع مع التّناس والأسطورة روافد تطفح بالدّلالة، وتذوب في بنية الخطاب الشّعري.

ذلك أنّ الثقافة تغني " التّجربة الشّعرية، وتوسّع من أفق الرّؤية الجماليّة للشّاعر، وتحيل النّصّ إلى بؤرة تفاعلات دلالية، عندما تنبع من داخل البنية وتنصهر في قلبها، وتذوب على نحو تتوارى فيه كمعجم خارجي " (1).

وبين الغاية والوسيلة تتواصل الكتابة الشّعرية باللّغة الصّوفية، وتطالعنا رموزها الحبلية لترسم صورا عن الحبّ الإلهي في أسمى صورته حين يتّحد المحبّ بمحبوبته " و (الاتحاد) هو مذهب

¹ - إبراهيم رمان: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص234.

(الحلاج) * في الحبّ الإلهي، وهو اتّحاد الذّات الصّغرى بالذّات الكبرى خيالا فقط، لأنّ الاتحاد لا يحصل إلّا في العدد⁽¹⁾.

أَنْتِ، أَنَا... قَلْبًا وَأَهْوَاءً وَفِكْرًا وَمَدَى تَحُورُ ذَاتِي، إِنْ تَنَاءَيْتِ سَرَابًا بَدَا
وَيَرْتَوِي مِنِّي الْجَوَى عَلَى نَوَاكٍ أَبَدَا أَنْتِ أَنَا... رُوحَانِ فِي أَصْلِ الْحَيَاةِ اتّحَدَا⁽²⁾

يبرز جليا تعلق بيتي مصطفى محمد الغماري مع قول (الحلاج):

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَنَا
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا⁽³⁾

إلّا أنّ مصطفى محمد الغماري يشدّد في منهجه في الاتّحاد على محور الرّوح، وكلّ ما يتّصل بها من عناصر مجردة (قلبا، أهواء، فكريا، روحان، مدى)، مستبعدا محور الجسد بكلّ تخومه الماديّة، وأبعاده الحسيّة.

وإنّ هذا التّنكر الشّديد لكلّ ما هو مادي، نابع من رفض مطلق للواقع الأدنى المشوّه، في محاولة للإنفلات من قبضته والتّوحد بالمطلق، وبالعوالم المتعالية، من أجل تحقيق وجود للذّات بالشّكل الذي تتطلّع إليه.

ويستند بشكل كليّ على الرّمزيّة الصّوفيّة للإيجاء بهذه الدّلالة، والرّمز كما يقول (أدونيس) " هو قبل كلّ شيء معنى خفيّ وإيجاء، إنّهُ اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّهُ البرق الذي يتيح للوعي أن يكتشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر"⁽⁴⁾. وكأنّ الرّمز لديه هو الوجه الآخر للنّصّ، أو هو النّصّ اللامرئي، أو المحتمل، أو الخفي⁽⁵⁾.

*الحسين بن منصور محمى البيضاوي، يلقب بالحلاج، ويكنى بأبي المغيث، كان صوفيا زاهدا، ورحالة دؤوبا، وكان عالما ذا معارف حمة شهد له بها أهل عصره، ونظرا لبعض أرائه في التصوف والتي لم يفهمها الظاهريون من معاصريه، فقد حوكم، وقتل بسجن بغداد سنة 309هـ.

1 - محمد كعوان: شعريّة الرؤيا وأفقيّة التأويل، ص 79.

2 - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 141.

3 - ينظر: عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي (نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري)، ط2، مكتبة الآداب، مصر، 2003، ص 370.

4 - أدونيس: زمن الشعر، ط 1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1972، ص 160.

5 - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 70.

إنّه مقام تتلاشى فيه الحدود بين المحبّ وحبّيه، وتلاحم فيه الذاتان، فتتوحّد الضمائر ولا يبقى إلاّ التساوي، بين (الأنا و الأنت).

والصوّفي عندما يصل إلى هذا المقام، بعدما وصل إليه في شكل حال، واستقرّ فيه يبدأ في البوح، ويكون ذلك في شكل شطحات صوفيّة، ظاهرها مستشنع، وباطنها لطيف مقبول⁽¹⁾.

فمن فرط الحبّ والوله، يصل المحبّ إلى هذه الدّرجة حيث يستغرق حواسّه كلّها، فيبصر بنور الحبيب، ويسمع بنوره، وينطق بنوره، فالصّوفيّة قبل كلّ شيء " قامت على فكرة الحبّ الإلهي، وما يتّصل بهذه الفكرة من إنكار الذات"⁽²⁾.

يقول (ابن عربي) * " هذا مقام صعب قلّ من حصل فيه، فسلم من القول بالاتحاد والحلول، فإنّه المشار إليه بقوله تعالى ﴿كُنْتُ سَمْعَهُ وَبَصَرَهُ﴾"⁽³⁾. والمحبّ دائم الشّوق إلى وصل محبوبه:

أَحْبَبْتِي... حُبِّكَ يَمْنُخُرُ فِي مَتَاهَاتٍ وَبَحْرِ

مَا كَانَ أَسْعَدَ خَاطِرِي بِلِظَاكِ.. بِالْحُلْمِ الْأَغْر

إِنْ لَمْ أَفْزُ بِوَصَالِهِ.. حَسْبُ الشُّفَاهِ ضِيَاءُ نَشْرِ⁽⁴⁾

تمتزج المرأة بالطّبيعة ومشاهدها وصورها، ذلك أنّ الطّبيعة والمرأة، هما وجه متعدّد لعنصر واحد هو الخصب، والميلاد، والتّجدّد. ويطلّعننا الشّاعر من خلال هذا المزيج بشبوب عاطفي، وهويّيات عشق الهبيّ، كان الجوهر الأنثوي تلويحاً إليه، فتتحوّل التّراكيب التي تبدو أوّل الأمر شديدة الحسيّة، إلى الدّلالة على المعنى المجرد الشّمولي وهو الحبّ الإلهي، ذلك أنّ الشّعْر التّجريدي " بؤرة الاستقطاب فيه تتمثّل في غيبيّة هذه التّجربة السّابقة على التّعبير"⁽⁵⁾. فالصّوفي في أحواله

1- محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، ص70.

2- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ج4 (العصر العباسي الثاني) ، دار المعارف ، القاهرة، مصر ، ص 477.

* محمد بن علي الحاتمي(560-638هـ) كنيته أبو بكر، ولقب بمحيّ الدّين، والشيخ الأكبر، وسلطان العارفين، وابن أفلاطون، هو تلميذ الشّيخ الاشبيلي الكبير (أبي مدين الغوث)، أحصي له 994 مؤلّفاً ، أهمّها الفتوحات المكيّة، وفصوص الحكم، وأهم أعماله الشّعريّة ديوان ترجمان الأشواق.

3- ينظر: محمد كعوان : المرجع السابق، ص120.

4- مصطفى محمد الغماري: ألم وثورة ، مؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985، ص 38.

5- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 299.

ومقاماته، يجد نفسه إزاء موقف نفسي "يسهل الإحساس به، ويعسر التعبير عنه بوضوح" (1) ومن هنا كان الشعر الصوفي " تجربة رمزية كلية، ترتدي قناع الباطن" (2).

وحتى نكشف حقيقتها، لابد من كشف القناع، والعبور من الرمز إلى المرموز:

أَحِبُّ عَذَابَكَ الْقُدْسِيَّ يَقْتُلْنِي وَأَحْيَا

وَتَرَسُمْنِي بِذَاكِرَةِ الدُّرُوبِ الْخَضِرِ كَفَاهُ

وَيَهْتِكُ سِرَّ أَسْرَارِي حُضُورِكَ يَا مَرَايَاهُ

بِعَيْرِ هَوَاكَ، مَا الْأَسْرَارُ أَحْمِلُهَا؟ وَمَا الْآه؟ (3)

إن لغة الشهود، والحب الصوفي في شعر مصطفى محمد الغماري، لا تشبه كثيرا لغة كبار شعراء الصوفية وأقطابها، إنها تجربة لغة صوفية خاصة، يريد عبرها تجسيد حلم معاصر، والتعبير عن حالة اغتراب شخصية، ناجمة عن إيمان روحي عميق، وتصور خاص للوجود.

فميزة أي شاعر، تتحدد في طبيعة فهمه الخاص للحياة، وموقفه من العالم، ومدى قدرته على تحويل هذا الفهم، والموقف بواسطة التكنيك الفني؛ إلى علاقة بينه وبين المجتمع، والعالم، والأشياء، إلى سلوك يهدم البنية التقليدية العتيقة، لتأسيس صورة رائعة أخرى للمجتمع البشري (4).

صورة يشتاقتها، ويتدرب تحققها، فيصف عذاب شوق يضطرم بين جنبي محب، إلا أنه يستلذه، وينتشي به.

إنه اجتماع حاد بين قطبي جدلية تظل مستمرة الصراع، بين الموت والحياة، الأمل والانكسار، الشوق والقرب، اللذة والألم، الغياب والحضور... دلالة على التأزم الحاد الذي وصلت إليه الرؤيا في صراعها مع الواقع.

1- موهوب مصطفى: الرمزية في شعر البحري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 152.

2- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 52.

3- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 34.

4- أزراج عمر: الحضور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 54.

ولم يأت هذا الحبّ إلاّ في صورة رمز المرأة، التي لم تكن إلاّ تجلياً لحبّ رُوحِيّ متعالِي، وقد كان سبباً في احتفاء الصّوفيّة بعنصر الحبّ على مرّ الأزمان، جلب النفوس لتعلّقها بهذا المعنى اللطيف، أو كما يقول (ابن عربي) "وجعلت العبارة في ذلك بلسان الغزل والتّسيب، لتعشّق النفوس لهذه العبارات، فتتوفّر الدّواعي على الإصغاء إليها"⁽¹⁾.

وهكذا جاء رمز المرأة في اللّغة الشّعريّة الصّوفيّة عند مصطفى محمّد الغماري، امتداداً لإرث صوفيّ إسلاميّ، وتأسيساً لتوجّه شعريّ فرديّ في آن واحد.

وقد كانت هذه اللّغة الصّوفيّة تجسيدا لقيمة مفتقدة، للرؤيا، وتشوقاً للذات السّرمديّة التي يتطلّع إلى وصلها، والسّكن إليها، فهي تتضمّن الذّاكرة والحلم، وتجمع الزّمن الماضي بالمستقبل في نقطة حاضرة، فتوحّدهما في زمن واحد هو الزّمن الصّوفي.

فالنّص الشعري الصّوفي " يقوم على تركيب الأزمنة وتداخلها، فيحطّم نسق التّتابع، وينسف الأساس الكرونولوجي للزّمن ليبني زمنه الخاصّ، إنّهُ الزّمن مقدّماً من الدّاخِل على نحو ما تشعر به الخبرة الصّوفيّة "⁽²⁾.

ومع أنّ الصّور الاشرافيّة سريعة القنص سريعة الانطفاء، إلاّ أنّ خاصيّة التّكثيف في الزّمن الصّوفي تجعلنا نحسّ مع الشّاعر أنّه عاش حقبا طويلة وقرونا مديدة.

حُلْمٌ يَغِيْمُ .. وَحَظَّةٌ تَعْرِى

ومسافة سكرت بنا عمرا

وصلاتنا في الدرب أغنية

صلبت على شفق الهوى فجرا⁽³⁾

¹ - ينظر: درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي، نغمة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر ، ص 311.

² - محمد كعوان: شعريّة الرؤيا وأفقيّة التأويل، ص 111 - 112 .

³ - مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران ، ص 61 .

هذا هو الزمن الصوفي الذي حلّ محلّ الزمن الحاضر، إنّه زمن الحلم الذي ينسحب على الزمن الواقعي وينتصر عليه، وهذا الاتجاه صوب الخيال ينتج صورة أخرى للحقيقة الماثلة، إنّها الصورة المحتملة، والمنتظرة أيضا.

إذ " أن ترسيخ مقولة الرؤيا في قلب الماهية الشعرية، يحتم على القصيدة أن تجعل بغيتها لا ما يرى؛ بل ما يتراءى "(1)، فالقصيدة أصبحت " مغامرة تهدف إلى فتح دروب الحرية كفعل للاختيار، والولوج في المجهول، وهو ما يمكن من خلق تجريب إبداعي يكشف المتحجب، ويعرّي بؤرة التوتّر الحي "(2).

تجريب إبداعي يهدف إلى التفرد والتخطّي، لكن دون القطيعة مع التراث، وأنساقه الفكرية والتعبيرية، حيث يستعين الغماري أحيانا بأساليب الصوفية في التصوير الحسي لـ (المرأة) الحبيبة:

يَا حُلُوةَ الْعَيْنَيْنِ .. يَا ذَاتِي .. وَيَا أَقْبِي الْمَطِيرِ ..

غَدْنَا مَشَاوِيرُ الْوَصَالِ الْحُلُوِّ .. وَالْعَدَقِ التَّمِيرِ

أَهْوَى جَيْبِكَ يَا كِعَابُ .. وَأَعَشَقْتُ الْهَدَبَ الْمُنِيرِ

فَتَرَفُّ أَنْفَاسُ الْهَيَامِ عَلَى التُّهُودِ عَلَى التُّحُورِ

وَنَمِيدُ فَرَعِي وَاحَةً يَتَعَانَقَانِ عَلَى طُهُورِ (3)

لا يخفى الطابع الشّهواني من خلال هذا التصوير الحسي على الرغم من التركيب المراوغ (يتعانقان على طهور)، ويقصد بهذا الأسلوب - عادة - أمران كما يفسّر ذلك (عاطف جودة نصر) " الأول أن يكون من الناحية الأسلوبية حجابا على الرّمز، والثاني أن يعبر عن النفس إذ تختبر بالغواية والشّهوة، وتبتلى في مدارج المعرفة بما ينبغي عليها أن تتجاوزته صوب جمال أكثر سمواً وكيّة وثباتاً "(4)، فالفكر الصوفي يعتبر المرأة رمزا لتجلي الجمال الإلهي.

1 - يوسف اليوسف: تمهيد لنظرية الشعر، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع83/82، يوليو/أغسطس 1991، ص 169.

2 - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 113.

3 - مصطفى محمد الغماري: ألم وثورة، ص 27.

4 - الرمز الشعري عند الصوفية، ص 196.

وقد كان الطّابع الشّهواني وسيطا بين رمز المرأة، وتلويحه على المحبّة الإلهيّة " فالشّهوة هي المدخل إلى عالم التجلي والحكمة الإلهيّة، هي تعبير رمزيّ عن الحبّ الإلهي، وتجلّي العلوّ والحكمة العرفانيّة" (1).

ومن هنا كانت رمزا يجمع بين الحسّي والمجرّد، الأرضي والعلوي، وبين المعلوم والمجهول، وتجسيدا " للإيمان بدين الحبّ الذي يتحقّق من خلال دياكتيك وجداني، فالتوافق والانسجام بين الرّوحي والفيزيائي" فيحقق بذلك في آن واحد" الرّؤيا الرّوحيّة للمحسوس، والرّؤيا الحسيّة للرّوحي" (2).

لَا تَسْأَلِي اللّوَعَةَ الحَجَلِي .. فَلَسْتُ أَنَا
إِلَّاكَ .. يَا جَمْرَةَ عَطَشِي بِأَحْضَانِي
مَزَّقْتُ لَيْلَ السُّكُونِ المُرِّ .. فِي سَحَرِي
فَأَوْرَقْتُ آهَاتِي فِي حَقْلِ كِتْمَانِي
لَا تَسْأَلِي .. نَفْرِي الوَجْدِ عَنْ أَرْقِي
هَلْ جَمْرَةُ الصَّبِّ .. إِلَّا بَعْضُ نِيرَانِي
تَصَوَّفَ العِشْقُ فِي عَيْنَيْهِ .. مُزْدَهَرًا
فَهَلْ دَرَى .. أَنْ عِشْقِي سِرٌّ وَجَدَانِي
لَا تَسْأَلِيهِ .. عَنْ الآهَاتِ .. أَعْرِفُهَا
هَلْ كَانَتْ الآهَةُ .. إِلَّا بَعْضَ الحَانِي (3)

1- عبد الحميد هيمه : علامات في الإبداع الجزائري ، ج 1، ط2، رابطة أهل القلم ، الجزائر، 2006 ، ص 21.

2- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 207.

3- مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة ، ص 100 - 101.

إنه منهج التلذذ بالألم، والرّضى بالعذاب والمعاناة، حين يزهد المتصوّفة في كلّ راحة ماديّة، ويطلبون الإنعتاق من السّجن التّرابي، ومصطفى محمّد الغماري يرتقي بالحبّ إلى درجة التّسامي، وكان العشق وسيلته لاتحاد بالرّوى التي يتطلّع إليها، والحلم الذي يرتقبه.

وتصنع معاناة الحبّ، وصبابة العشق فعلا دراميا، يعمّق الصّورة المأساويّة للواقع الذي يحول دون وصال الحبيبة، وتحقّق الرّؤيا، فينتقل الحبّ عنده من طابعه الشّهواني، إلى رمز للتحقّق والوجود، ثمّ البقاء، ويصير أسلوبا للمواجهة وإثبات الهويّة، وتحوّل الحبيبة من كينونتها الفيزيائيّة، إلى رمز للقوّة الروحيّة والكشفيّة التي يذوب فيها، ويتوحّد بها مستغرقا كلّ حواسّه التي تتعطلّ في لحظة الحلول (لست أنا إلّا ك) ، ويستحيل تلمّس حدود الذات الشاعرة بعيدا عن هذا الجوهر.

غَازَلْتُ فِي عَيْنِكَ وَرَدَ تَوْحُّدِي

فَرَأَيْتُ مَا لَمْ تُبْصِرِ الْعَيْنَانِ !

وَضَمَمْتَ أَشْهَى مَا تَضُمُّ سَرَائِرُ

وَهَصَرْتَ أَمْتَعَ مَا تَرُومُ يَدَانِ

وَاسَابَقْتَ هَيْمُ الْخَوَاطِرِ مِنْ دَمِي

وَتَعَطَّرْتَ بِرُؤْيَى الْهُوَى أَجْفَانِي

رَأَيْتُ ثَمَّةً .. كَمْ سَتَفْضَحُ مُقَلَّتِي

مُقَلُّ بِأَهْدَابِ الْخُلُودِ رَوَانِ⁽¹⁾

العيون تستحيل وجودا، إنه تبادل للمحسوس صوب المجرد، إن هذه الحلوليّة والتّوحد ليسا إلّا رمزا عن امتزاج الذات بموضوعها، والموضوع بالذات في أعلى درجاته، حيث تتضاءل المسافة الفاصلة بينهما حتى تتلاشى. إنه تنكّر شديد للواقع، والتحام كليّ بالحلم، تنكّر للمادي، ونشدان للروحي، وطلب لحياة بديلة، أكثر زخما وحركيّة.

¹ - المصدر السابق ، ص 170 .

فالشاعر الذي اكتشف قيمة وجوده، نزّاع إلى تحقيقه والاتصال به، ولهذا فهو شديد التنكّر لحاضره، شديد الشوق للزّمن الذي يترأى " فالتّجربة الصّوفيّة تتضمّن الرّفص كأساس لها، كنقطة ابتداء (...)، فالصّوفي منخلع عن عالمه الواقعي، ومنبتّ، يعيش وإياه لا في حالة مشاقّة، وإنّما في حالة قطيعة" (1).

وتعمّق هيمنة الفعل الماضي، حسّاً بالتّحقّق والانقضاء، وإقراراً وتأكيداً على حضور الزّمن الحلميّ الرّؤياوي الذي يكرّسه الفعل (رأيت)، وهكذا يتحوّل الغزل (غازلت) إلى تقديس، وتعبّد في محراب الحبّية، التي تقرأ الأوراد من عينيها حتى ترضى بكشف الحجب عن جمالها لقلب المحبّ، وترضى بوصله بعد التّمنّع والمجران، فكلّما زاد التّمنّع والبخل، زادت لوعة المحبّ وشوقه إليها، "وكلّما ظنّنت بجمالها أن تكشفه وتستّرت بالحجاب، استعر العاشق رغبة وتطلّعا" (2).

ومهما كانت الرّمزية الصّوفيّة في شعر مصطفى محمّد الغماري تفيد من عوالم الصّوفيّة التّراثيّة، إلّا أنّ رموزه وإشاراته تؤوّل بصور واقعه وتتّصل به، فخطابه الصّوفي " يسعى لتحويل نمط من أنماط الواقع الحقيقي، إلى أنساق بديلة تحاول أن تقول في صيرورتها، أنّ الواقع في حدّ ذاته ليس أوضح أنواع الواقع أبداً" (3).

وإذا كان الصّوفي يحاول الانعتاق من سجنه التّرابي وجدانيا، فصوفيّة الغماري، صوفيّة فكريّة تحاول الفرار من التّيه الوجودي، وانسلاخ الهويّة، صوفيّة البحث والمساءلة، ولهذا كان الخطاب الشّعري يفرض صرف الظّاهر إلى الباطن، والانتقال من النّص الأول، إلى النّص الآخر.

أقسمتُ يا حبيبي بأنك الحياة
وأنت لي إن جئت الوحشة بي صلاة
وأنت إن غنى الحين كرمه ... صباه
وإن تهادى خاطري ربيعُه ... صباه (4)

1- ينظر: عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 62.

2- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 213.

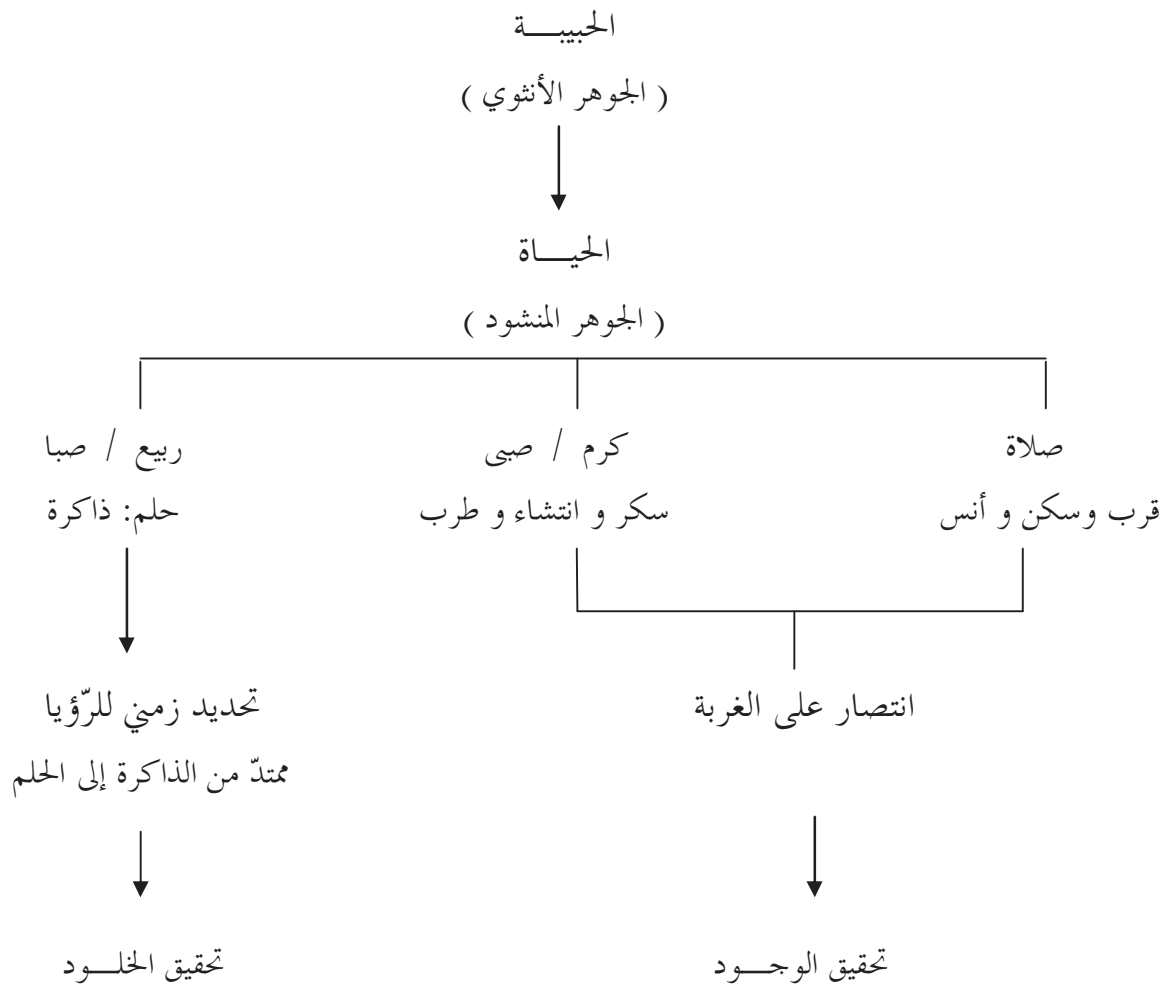
3- عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 247.

4- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 140.

إنّها محاولة الانسجام خارج الزّمان والمكان؛ مع الذات السّرمدية التي توفر لحظات الافتكاك من صدامية الواقع " ففي احتفائه بالأنثى؛ ينفصل الشّاعر عن العالم الأرضي المادي، ويتعلّق بفردوس الأنوثة، بالعالم اللامرئي، فتأخذ المرأة بعدا جديدا تتساوق مع الباطن؛ واحتمالاته"⁽¹⁾.

والظّم إلى المرتقب؛ ولّدته صورة الواقع المشوّهة، وقد مزجت برغبة حادة لدى الشّاعر للتّسامي؛ والتّعلي؛ والمثاليّة، وصار يناشد عالمه المطلق عبر الشّعْر؛ ذلك أنّ "الشّعْر هو المطلق الحقيقي"⁽²⁾.

نشدان المطلق الذي يعادل القيمة الحقّة للحياة، فالجوهر الأنثوي رمز للحياة نفسها التي يظّم الغماري لعيشها، رمز كليّ تنبثق منه مجموعة رموز جزئية تتفاعل لتكثيف دلالة الرّمز الكليّ.



¹ - عبد الحميد هيمّة: علامات في الإبداع الجزائري ، ص 28.

² - جان لوسيرف: التّرعّات الصوفية عند جبران خليل جبران، ترجمة شعبان بركات، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ص 60.

على الرغم من أنّ الخطاب يكشف عن الرّمز بطريق أو بآخر بواسطة التّحليل الواعي، إلاّ أنّه يبقى دائماً متكتّماً على حدس الشّاعر، وممتنعاً عن السّفور بشكل كليّ، ذلك أنّ رؤى الشّاعر جزء من عالمه الدّاخلي، الحميمي، الخاصّ، الذي يحاول كشفه عبر الحفر في العمق، والتّقيب في الزّوايا المعتمّة، إنّها رحلة بحث، ومساءلة:

كَمْ رُحْتُ يَا حَبِيبِي أَسْأَلُ الْقَمَرَ

وَاللَّيْلَ ، وَالنَّجْمَ الطَّرُوبَ عَنْكَ ، وَالسَّحَرَ

كَمْ رُحْتُ يَا حَبِيبِي أَسْأَلُ الْقَدْرَ

وَأَنْتِ فِي قَلْبِي رُؤْيٌ .. فِي دَمِي عُمُرٌ⁽¹⁾

إنّها مساءلة للكون عن أبعاد الوجود الزّمانية والمكانية، ما يوحي بوحدة وانسجام عالم الشّاعر الدّاخلي مع الكون في عناصره، وفكرة (وحدة الوجود) ، مبدأ صوفي قامت عليه فلسفة (ابن عربي)*، وحدة يؤلّفها الخيال، الذي ينفذ في المظاهر فيجمع المناقضات، في تألّف عجيب.

ويضيف إلى هذا التراكم الفكري، استحضار رحلة إبراهيم الخليل - عليه السّلام - الرّوحية في مساءلة الكون عن الحقيقة الأزليّة، إذ جعل عناصره من قمر ونجم وشمس جسراً للارتقاء نحو المتعالي، وفي وصوله إلى الجوهر المنشود، انفصل عن الواقع، وامتنع على قوانينه، فسلم من التّار.

ويسهم التّكرار (كم رحنت يا حبيبي أسأل/ أسائل) إلى جانب خلق إيقاع هارموني، في نقل الذهن إلى بداية طريق الرّحلة والبحث، دلالة على ثقل السّؤال وامتداد مسافة السّير. كما يسهم في انعطاف التّوجه من المحسوس (عناصر الكون) صوب المجرّد (القدر)، ومن التّوجه صوب الخارج (الكون)، إلى التّوجه صوب الدّاخل (قلبي).

¹ - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 140.

* - وهو رأس مدرسة "وحدة الوجود" حيث جعل هذا المذهب شغله الشّاغل، فدارت حوله كل فلسفته الصّوفيّة، وخلاصته أن وجود الممكنات هو عين وجود الله، وليس تعدّد الموجودات وكثرتها إلا وليد الحواس الظّاهرة، والعقل الإنساني القاصر هو الذي يعجز عن إدراك الوحدة الدّاتية للأشياء .

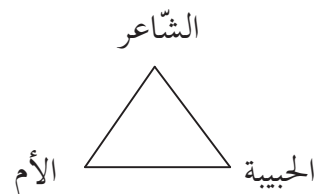
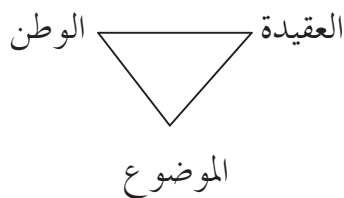
وبهذا يتحقق في حضور (المرأة) طبيعة الرّمز الفريدة وهي الجمع بين المتناقضين: المحسوس والمجرّد، الأرضي والعلوي، الفاني والخالد، وينقلنا من مستوى الدّلالة الأولى صوب الثّانية المنفتحة على اللاّمحدد واللامرئي، ويخطئ من يتوقّف عند المستوى الأول للحضور الأنثوي في خطاب مصطفى محمّد الغماري " ذلك أنّ الدّلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بسهولة، لمن يعتقد أنّه يستطيع العثور عليها في البنية النّصيّة وحدها "(1).

هذا هو إذن الفضاء الذي ينشده خطاب مصطفى محمّد الغماري الصّوفي، الذي يكتسب صوفيته من رؤيا الشّاعر، إذ يعمّقها بأسئلة الحضور والمصير وهو لا يتحدّث " بلغة اصطلاحية، وإنّما بلغة الشّعور المشبوب، المتوهّج بالوحي الدّاخلي "(2).

والكتابة الشعريّة لدى مصطفى محمّد الغماري لا تترصد المظهر الخارجي للعالم وتنقله بابتدال، بل هي تجربة مشروطة أبداً بمغامرة التّفاد إلى ما وراء المرئي، وزعزعة الصّورة الماثلة ثمّ تشكيّلها من جديد، تبعاً لقلق رؤياوي يتمثّل له، فيحوّل خطابه إلى تجربة شعريّة صوفيّة، إلى قلق يتحوّل إلى نبوءات.

اطمئنّي أمّاه.. لئسَ منَ الأحلّا
مِ أنْ تَقْطِفي السّلامَ الجنيّا
في دمي يا أمّاه قصّة ماضٍ
من حنايا أمجادِهِ أتفيّا
و غداً... يَعمُر الدُّرُوبَ ضيائي
و نُنَاجي قُرآننا السّرمديا (3)

يحضر الجوهر الأنثوي هذه المرّة في صورة (الأم)؛ إنّه انتماء إلى أنوثة الأبعاد، رمزيّة على الوطن الحلّمي؛ الذي ينفذ في الرّوح، ويسكن في القلب؛ جنباً إلى جنب حيث تكون (خضراء) الغماري، هناك حيث يتحدّ الأنا بالموضوع، (الشّاعر بالحبّية- الأم) و(الموضوع بالعقيدة- الوطن)



¹ - ينظر: محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 32.

² - ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معلم وانعكاسات (الرمزية)، ص 235.

³ - مصطفى محمّد الغماري: أسرار الغربة، ص 75-76.

والاحتفاء الشديد برمز المرأة تلويحا على العشق الإلهي، ورمزا للتجلي، والجمال العلوي، ومعادلا للعقيدة الإسلامية أو الوطن، يبين عن شدة الفقد، والاشتياق إلى جوهر الخصب والجمال.

والاشتياق حركة يجدها المحبّ عند اجتماعه بمحبوبه فرحا به، لا يقدر أن يبلغ غاية وجدّه فيه، فلو بلغ سكن، لأنّه لا يشبع منه، فإنّ الحسّ لا يفني بما يقوم في النفس من تعلّقها بالمحبوب، فهو كشارب ماء البحر، كلّما زاد شربا، ازداد عطشا⁽¹⁾.

وطلب الحلول والاتحاد، ما هو إلاّ تعبير عن قلق مستمرّ يتشظى عبر نصوص الشّاعر، ويحمل مفهوم التجربة/ الكتابة؛ الذي " يستخلص من متن الشّاعر كلّ، إذ لا يمكن استخلاصها من النصّ الشعري الواحد، لأنّه جزء من معاناة (...) مسعى التجربة يحمل في طياته معنى الشّعري، وما معناه إلاّ صيرورة الكتابة والقراءة"⁽²⁾. صيرورة مطالبة بالعدول عن المألوف والعادي.

وبهذا انزاح (الحبّ) من مرجعيته الغزليّة، إلى دلالته الصّوفيّة، متولّدا من عمق معاناة روحيّة، وتيه فكريّ انزياحا عدل به عن سياقاته الأليفة، ليشحنه ببعد رمزيّ، يفرض قراءة تأويليّة تتجاوز

- مستوى حضوره الأوّل: الذي يبرز في البنية النصيّة عند المحكّ الأوّل، والذي يبرز في صورة غزل وشبوب، لا يخلوان أحيانا من طابع شهواني، مقترن بتشكّي الشّوق والحنين، تتجاوزا مفضيا إلى

- مستوى حضوره الثّاني: الذي يبرز في البنية الفكرية، والذي تتحقّق فيه الدّلالة الصّوفيّة للحبّ، ولحضور الجوهر الأنثوي بتبادل للمحسوس صوب الجرد، حيث يصير (المستوى الأوّل) معبرا (لمعنى المعنى) الذي تكون فيه (المرأة) رمزا لتجليّ الجمال العلوي، مهما تنوّعت أساليب حضورها في المستوى اللّغوي (ليلي، خضراء، الحبيبة، الأم، الضمير أنت، وضمائر التّأنيث)، قد صارت سمة تعبيرية في الخطاب الشعري لمصطفى محمّد الغماري ككلّ.

وتأتي خصوصيّة توظيف الحبّ؛ لكونه رمزا مرنا يحتمل التّعبير عن قضية الشّاعر الكبرى التي استغرقت كلّ فضاءه الشعري.

¹ - محي الدين ابن عربي: الفتوحات المكيّة، مجلد2، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 364.

² - محمد السرعيسي: الشّعري والتّجربة، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربيّة، ع83/82، يوليو/أغسطس 1991، ص 131.

إنَّ شدَّةَ احتفائِ هـ (بالحبِّ) والتَّوجُّه به إلى إطاره الصُّوفي هو تسام على البعد المادِّي،
ونشدان لعالم الرُّوح المطلق، فكانت (المرأة) قيمة كبرى، ورمزا يوحى بالظُّمأ إلى جوهر الخصب
والميلاد والتَّجدد، إنَّها رمز للفقد، والحُرمان، والاعتراب الرُّوحي، ورمز للمواجهة، والتَّحقق في
آن واحد.

ب- امتزاج التأمل الصوفي بعناصر الطبيعة:

كثيرا ما يمتزج الوهج الرؤياوي الصوفي بعناصر الكون والطبيعة في تنوع مظاهرها، وتباين صورها، إذ يلجأ الشاعر إلى " إسقاط الخصائص العامة الإنسانية على الكون بضرب من التجسيد والتشبيه"⁽¹⁾. ليكسبها في النهاية تجارب الواقع، مضيفا بذلك أبعادا رمزية جديدة، لعناصر الكون والطبيعة:

هُوَ الْبَحْرُ..

يَرَسُمُ ذَاكَرَتِي يُبَدِّعُ الْحَرْفَ

يُبَدِّوُهُ وَيُعِيدُهُ⁽²⁾

يوظف الشاعر عنصرا عظيما من عناصر الطبيعة في سياق تأملاته الوجدانية الروحية، مرتحلا بفكره بحثا عن نور الحقيقة، تتلاحم في هذه الأبيات الصور الجزئية، قائمة على التشخيص، لترسم صورة مكتملة التفاصيل لتجربة عايشها، وأنبهر بها.

يفتح القصيدة بضمير الغائب المنفصل (هو) الذي لا يحيل على محدد، موسعا أفق التأويل، لتتداعى إلى ذهن القارئ صور كثيرة محتملة عن مفرد مذكر غائب، لتأتي كلمة (البحر) فتستبعد كل دلالة لا يتحملها السياق، وتستأثر باهتمام القارئ، تماما كما يفعل الموشور الذي يجمع الضوء في نقطة واحدة، إذ " لا يخفى ذلك الدور المهم الذي تلعبه الضمائر، بوصفها كينونات حيوية مستقلة في بنية النص الشعري الأساسية، إذ أن الضمير يتدخل في جميع وسائل البث الشعري، ويفصح دائما عن قدرات خلاقية وإيجابية، على مستوى دفع حركة الفعل الشعرية إلى الاستمرارية في الفتح والكشف "⁽³⁾.

¹ - عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، 272 .

² - مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران ، ص67 .

³ - محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة ، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ، 2004 ، ص 98.

كما تكشف نقاط الحذف (البحر..) عن اقتصاد تكثيفي، واختصار مقصود، هذا لأن القصيدة الحديثة لا تبوح بأسرارها إلا بالتزر البسيط، لتطرح أمامنا جملة احتمالات، فالبحر يحيل على دلالات تتزاحم في ذهن المتلقي.

فهو معتكف التفكير، وغسل الهموم، وهو يحاكي حالة النفس في صفائها وهدوئها حيناً، وتعكرها واضطرابها أحياناً، كما يدل على التكتّم، وحفظ الكنوز، وأسرار الحوريات وبريق اللآلئ، بينما يوحي وجهه بفناء الحياة واستحالتها، وكثيراً ما يشكّل البحر دلالة السفر والرحيل، وتقلّب الأحوال بالانكسار أو الانتصار، ويوحي بالفتوحات والمعارك والحروب.

كما وتركض في الذهن دلالة بحر الشعير؛ بكل ما يلفّها من سطوة، وحظوة لدى الشاعر لتقف في سياق التأويل. فعن أي بحر حدثنا مصطفى الغماري؟

أعن (بحر)؛ المكان الطبيعي بكل ما ينطوي عليه من أفق دلالي فيزيقي، وميتافيزيقي، وميثولوجي، أم عن (بحر) المصدر الذهني الإيقاعي، بما ينطوي عليه من حسّ وميراث وقداسة موسيقيّة، أو بامتزاجهما معا في محتوى رمزيّ واحد⁽¹⁾.

فاعتماد البنية المراوغة، والنقاط التي تعدّ سكوتا نطق به النصّ، يدفعنا إلى مواصلة القراءة بحثاً عن إشارات مضيئة، وعن قرائن مفتاحية:

هُوَ الْبَحْرُ ..

يَرَسُمُ ذَاكَرَتِي

يُبْدِعُ الْحَرْفَ

يَبْدُوهُ وَ يُعِيدُهُ ..

إن ذاكرة الغماري هي المحرّض الأساسي والدائم لحنيه إلى الزمن الماضي، فيلجأ إليه باحثاً عن ذاته المغتربة، وعن معادل للرؤيا المستقبلية، ذاكرة تتراى من خلال نصوصه الحاملة، ذاكرة حيّة

¹ - محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 98.

بأعجاب وانتصارات صنعتها أجيال الإيمان ورايات الحقّ، جيل الصّحابة والتّابعين، إذ أنّ زمنهم أحسن الأزمنة، وقرنهم أحسن القرون، إنّه زمن يناشده الغماري بالعودة.

إذن فالبحر الذي يرسم ذاكرة الغماري هو فيض إيمان، وقوّة يقين، وحبّ الهيّ لا تحدّه حدود ولا يسعه مدى، حبّ (بيدع الحرف) حرف غير محدّد ولا متعيّن، وإنّ الحروف أسرار لا يدركها إلاّ العارفون " يقسمّ ابن عربي الوجود إلى ثمان وعشرين مرتبة (...) وازى بين كلّ مرتبة من هذه المراتب الثمانية والعشرين، وبين حرف من حروف اللّغة العربيّة " (1).

إنّ هذا الحبّ الذي بيدع الحرف غير المتعيّن، هو حتما حبّ بيدع كلّ الحروف، فإذا كانت " مراتب الوجود الكلّية البسيطة التي توازي حروف اللّغة توازي الأسماء الإلهيّة (...) فإنّ الموجودات المركّبة قد ظهرت للوجود بفعل الأمر الإلهي كن " (2)، إذن فالله يوجد الوجود كلّه في لحظة بقدرة الحروف، إذ أمره بالكاف والنون "كن" فيكون.

وإنّ الذي في مقدرته إبداع شيء لم يكن موجودا من قبل، فالأولى أنّه في مقدوره إعادة صنعه ثانية وثالثة ﴿ إِنَّهُ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ ﴾ (3)، إنّه " يبدأ كلّ ما يبدأ، ويعيد كلّ ما يعاد، وهذان القسمان يستوفيان كلّ شيء " (4)، وفعل الإعادة في الآية يكشف عن دلالة الإزالة لخلق سابق، ثمّ إنشائه من جديد، فإنّ من سماته تكرار الحدث ودوريّة وقوعه.

إنّ حضور النّصّ القرآني بدوالة يتجاوز الإطار الشكلي، إلى محاولة تفجير الطّاقة الغيبية التي يختزنها الكلام الإلهي في النّصّ الشعري، حيث يبدو " أنّ الشّاعر يفترض في القارئ الإمام السّابق، والكافي بالقرآن الكريم " (5). فيوظّفه بغرض إشراكه في إنتاج الدّلالة، وإنّه بهذه الإثارة الوجدانية لا يهدف إلى التّضليل، أو التّخدير من أجل التّسليم، بل إنّه يرمي إلى نقل التّجربة إلى الواقع ومعتك الحياة؛ التجربة الحاضرة.

1- ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2001، ص81.

2- المرجع نفسه، ص 84.

3- يونس/04.

4- عبد الرحمان الثعالبي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن، ج4، ص595.

5- جمال مبارك: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص184.

ومن زاوية أخرى فإنَّ الغماري باشتغاله على هذه الآية التي تعتبر في ذات الوقت قانوناً إلهياً في الوجود، وسنة ربّانية لا تتغيّر ولا تتبدّل، لا يرمي إلى انتظار تحقّق الوعد بزوال الوجود ثمّ إعادة الخلق، لأنّ الشاعر يكتب للحياة، يحترق ليجمّل عذاباتها، ويغترّب ليواسي الغرباء، أمّا بزوايا وفناءها فلا حاجة لشعر ولا لشعراء، ولكنّه كما يبدو يتنبأ بعودة الزّمن الجميل، مسافراً في ذاكرته، مرتحلاً في الماضي، تحمله رؤياه إلى مستقبل يصير فيه الزّمن جميلاً كما كان فمن خلال الرؤيا الشعريّة والحلم الواعي، " يرى متصوّف القرن العشرين الواقع الممكن، وهو بذلك يخترق حجاب الزّمن الآني إلى المستقبل، فيؤدّي بالنسبة لعصره دوره القديم دور النبوة " (1).

إنّه تعالّق بين زمني الماضي والمستقبل، حتى صاراً زمناً واحداً حلّ محلّ الزّمن الحاضر، وقد اعتمد في بنائه للصّورة على الفعل المضارع بصيغة (يفعل) دون غيرها، وبهذه الصّيغة " وعبر هذه الأفعال تتراكم الحركة كمجموعة مستديرات، يدخل الفعل في الفعل، ومن علاقتهما الداخليّة، تربط العناصر ربطاً حركياً " (2).

هُوَ الْبَحْرُ، وَالزَّمَنُ الْمُرْتَحِلُ فِي قَصِيدَةِ

أَسَافِرُ فِيهِ حُرُوفًا مِنَ النَّارِ

تُولَدُ فِي شَفْتِي وَرُودُهُ

هُوَ الْبَحْرُ

يَا زَمَنَ الْفَقْرِ مُرْتَحِلُ فِي دِمَائِي

لَعَلَّ الْمَسَافَةَ تُورِقُ فِي خَلَجَاتِ ضِيَائِي

فَتَخْضَلُ عَبْرَ الدَّرُوبِ وَعُودُهُ

أَشَاهِدُ فِيهِ رُؤْيَ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ وَالرَّيْحِ أَلْحُ عَبْرَ مَدَاهَا صَبَاحِي

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص415.

2- محمد بو نجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ص 87.

تعلن الفاصلة عن مواجهة وصراع محتدم بين طرفين؛ بحر الشّاعر من جهة، وزمنه الذي يتجرّع قسوته من الجهة المقابلة، لكن جاءت واو الوصل، وجمعت بينهما في قصيدة.

إنّ (البحر) الذي رمز إلى الحياة الطّيبة في ظلّ الإيمان بالنّور الإلهي، والعمل بالعقيدة الإلهية، إلى جانب الزّمن الحاضر بكلّ تناقضاته اجتماعيًّا، وثقافيًّا، وسياسيًّا، وحضاريًّا، شكّلا جنبا إلى جنب طرفي معادلة أنتجت حركة الخطاب الشعري، وصنعت ثورتيته، ورفعت صوته الرافض وموقفه الغاضب من واقع المرحلة الذي " تجسّدت فيه تناقضات عديدة، واتّسعت لتشمل مستويات معرفيّة متضاربة ظلّت هي المحور الأساسي لصوفيّة الغماري "(1)، فصار غريبا مغربا ليس مكانيا " إنّما هي غربة حضاريّة، وروحيّة نجمت عن عدم التلائم مع المحيط المادّي "(2)، فسافر بروحه باحثا عن نور الحقيقة، وبهذا الخصوص جاءت دوال (يبحر، أسافر، مرتحل، الدّروب) لتشيع جوّ الرّحلة، ولتنقل جوّ اللاّستقرار والضّياع والتّشتت.

وأسهّم رمز (النّار) بكلّ ظلاله الطّبيعيّة والحضاريّة والأسطوريّة، في تحريك دلالاته الإشراقيّة على " الحقيقة الأزليّة التي سعى إليها الإنسان "(3)، وقد جاءت مع رموز طبيعيّة أخرى، هي (البرق، والرّعد، والريّح) لتصوّر مواجهة مكشوفة مع الواقع بكلّ غطرسته وجبروته، إنّها مع ما عليه من قوّة وعنّف وغضب، ترتبط في الدّهن الجمعي بمقدمات التّطهير، والغيث والخصب والخيرات ، إنّها إرهابات الثّورة والتّغيير.

هكذا تتوزّع النّصّ دوال النّماء وتفتّح الحياة (تولد في شفّي وروده، المسافة تورق في خلجات ضيائي، تخضّل عبر الدّروب وعوده) ودوال النّور (ضيائي، صباحي) وقد شاع مثل هذا الاستعمال، حتى صار سمة تعبيرية بارزة في شعره منذ ديوانه الأول (أسرار الغربة)، وعن ذلك كتب (محمد ناصر) يقول: " إنّ قاموسه الشعري يكاد يرتبط ارتباطا كليّا بمجالات الطّبيعة، فهو كثير الاستعمال للألفاظ، والتّراكيب المستمدّة منها، وقد تردّ عنده بعض الألفاظ بكثرة ملفّته للنّظر، حتى إنّها لا تكاد تخلو منها قصيدة واحدة " (4) ممزوجة برؤى الشّاعر، ومشاهداته التأمليّة.

1- عمر بوقرورة: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ، ص 115.

2- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري ، ص 28.

3- ينظر: ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 46.

4- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 26.

ويتواصل حوار الشاعر مع عناصر الطبيعة في مشهد آخر، حيث يستعير الدلالات الصوفية ويستحضر المعاني القرآنية، والصفات الإلهية في قوله تعالى: ﴿يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾⁽¹⁾، والدلالة الصوفية للزيتونة أنها " النفس المستعدة للاشتعال بنور القدس، وبقوة الفكر"⁽²⁾ وتداعى صور تزداد كثافتها الرمزية بتنامي القصيدة:

يَدَاهَا صَلَاةُ الْمَوَاسِمِ

أُنشُودَةُ الرَّمْلِ لِلْيَاسَمِينَ

تَحِيَّةٌ طَلَعُ إِلَى فَرْعِ زَيْتُونَةٍ أَخْضَرَ⁽³⁾

تنتشر من التركيب (صلاة المواسم) دلالة العطاء والمواسم المقدسة والأزمة المباركة ، ودلالة الفرح والجمال من خلال (أنشودة الرمل للياسمين) ودلالة السلام والبركة والنور في (فرع زيتونة أخضر) ، تتداخل وتتوالى هذه الصور المتراسلة هيمنة كلية لـ (الاسم) ما يوحي باستقرار رأي الشاعر ويقينه تيقن العارف بأحوال صاحبة (اليدين) التي لم يصرح مع سخاء الأسماء بذكر اسمها، لأنها ببساطة ربة شعر مصطفى محمد الغماري، هي جوهر العشق والشعر، إنها محبوبته (خضراء) يقول :

أَتَيْتُ الْحَيَاةَ .. بَرِيئَا

وَفِي شَفْتِي هَوَاهَا

أَحْبَبْتُكَ أَحْمَلُ حُبِّي

عَلَى الْكُفْرِ سَيْفَ جِهَادٍ

وَأَهْوَاكَ حَرْفَ انْتِصَارٍ

وَأَهْوَاكَ رَمَزَ امْتِدَادٍ⁽⁴⁾

1- النور / 35.

2- ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص229.

3- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص63.

4- المصدر نفسه، ص25.

حضراء التي جسدت العشق الإلهي المسكون بحب العقيدة الإسلامية والأرض والوطن،
" وتظل صوفيّة الشاعر صحيحة تصوغ من آلامها كيانا جوهرياً أصيلاً هو العقيدة الإسلاميّة
والشريعة السّمحة، والتي تظهر في صور متوشّحة بدلالات لونية مختلفة يحتلّ اللون الأخضر فيها
المكانة الأولى" (1).

وجاء هذا النسيج المتعلق ليجعل القصيدة تتحدّث بالصّور المتوالدة، وغير المتوقّعة
" فيدخلنا الشّاعر في نسيج لغويّ منكشف من حيث الدلالات الخارجيّة والتّركيب الظاهر
للصّور، مبهم ملتفّ بالغموض من حيث القصد اللامباشر الذي يتجلّى لنا من خلال الحسيّة
المباشرة" (2).

ذلك أنّ النّص الصّوفي معبر للتّجارب المتعالية التي تعجز عن حملها اللّغة العادية، صحيح
أنّ الشّاعر يكتب بأدواتها؛ إلّا أنّه يشحنها بألوان نورانيّة تضيء أركان القصيدة، ذلك أنّ الشّاعر
"يفكّر باللّغة ويعيشها، واللّغة عاجزة عن التّعبير عن مثل هذه المشاهدات والكشوفات، باعتبارها
تصف عوالم جديدة بالنّسبة للحياة الدنيوية، عمد الصّوفي إلى خلق لغة تكون برزخاً بين الحقيقة
والخيال، بين العالم المتخفيّ والعالم المرئي" (3).

فتمد الرّموز ظلالها حتى يقرأ القارئ فيها كلّ ما يريد أن يقرأه، دون أن يصل في كثير من
الأحيان إلى قراءة ما أرادت اللّغة قوله " فبمجرّد أن يرتاد الشّاعر الصّوفي شكلاً من أشكال
القصيدة الصّوفيّة؛ فإنّ كلّ شيء في قصيدته يتصوّف، أو يرفع إلى أجواء صّوفيّة وتصبح بنى
القصيدة كلّها علامات لها محمولات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحيّة" (4)
فلنلاحظ ذلك.

إنّ جَمْرَ الحُرُوفِ من شَجَرِ الوَحْيِ

وَنَجْوَاهُ صَرَخَةُ الأنبياءِ

1- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، ص 184.

2- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 177.

3- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، ص 101.

4- عبد الحميد هيمة: المرجع نفسه ، ص 201.

قَدْرَ الحَرَفِ أَنْ يَظَلَّ جِهَادًا

أَحْمَدِي اللُّوَاءِ وَ الكَبِيرِيَاءِ (1)

فالحرَف ينبع من الذات الإلهية، لأنه يحمل جذوته المستعرة من وحيها، فتتير الحياة للإنسان وتجلي الحقائق أمام ناظره في نفسه، وفي الكون من حوله.

والحرَف موصول بالشعلة النورانية المتقدة في قلوب الأنبياء، لأن قلوبهم بصفتها ونقائها وشفافيتها استحقت حلول الكلمة الإلهية فيها، وتنزل النور عليها، وبذلك فالحروف هي روح عقيدة الإسلام، باعتباره الدين الذي ارتضاه الله لعباده، وأطلعهم عليه بطريق أنبيائه قبسا قبسا حتى أكتمت فصوله بالنبي محمد - صلى الله عليه وسلم - .

ومن هنا فإن حمل رسالة الإسلام، بمشاقها وأعبائها هو اتصال بالذات الإلهية، وهو في الفن كما في الفلسفة انتصار على الغربة، وسعي إلى تحقيق السعادة المطلقة التي افتقدها الإنسان منذ افتراقه عن المعية الإلهية، ونزوله من الجنة بنعيمها السرمدي " وربما كان هذا الاغتراب الأول هو أساس الطبيعة المنفصلة، والقلقة والمغتربة للإنسان الفرد، على اختلاف الزمان والمكان" (2).

وهكذا إذن تغلق بنية النص، وتفتح لتضيء أعماق ذات مغتربة، تسعى إلى التحقق في المطلق والمتعالي، لا تهادن الواقع، ولا تستسلم لأبعاده المتشعبة، ومن هنا كانت تصدر عن حركيتها وتموجاتها تجارب تحبل بالرموز الخاصة، التي ارتبطت مدلولاتها بمداليلها بعلاقة نتجت لحظة التجربة، لتضطلع بمهمة تنفيس شحنة الانفعال المخترنة.

فيصوّر لنا دال (الجمر) شدة اتقاد مشاعر الذات الشاعرة، واضطرام الكلمة الشعريّة بداخلها بشكل متواصل لا ينطفئ.

والجمر؛ هو العنصر الطبيعي الأول الذي اكتشفه الإنسان في مسيرته الحضارية، وهو المصدر الأول الذي سبق كل ما في الأرض من مصادر الطاقة والحياة، وقد بدّد عجز الإنسان

1- مصطفى محمد الغماري: بوح في مواسم الأسرار، ص105.

2- محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، القاهرة، مصر، ص7.

وخوفه وجوعه، لأنه أنار ظلمته وادفأ برده وسوّى طعامه، فهو السّابق على النّار التي استأثرت بالعظمة والقداسة والقوّة، وكانت هي المصدر التّوراني الأرضي الذي يقابل المصدر التّوراني السّماوي الأصلي أي الشّمس، والمصادر الضّويّة الأخرى من قمر ونجوم .

فاستأثرت (النّار) برهبة الإنسان ورغبته، وهي العرض المنبثق من جوهر عظيم هو (الجمر)، والشّاعر بحسّه القلق، وبنزعتة الثّائرة يعيد التّفكّر في كلّ شيء، وينفذ إلى ما وراء الظّواهر، يزعزع السّائد والثّابت، ويصرّ على البحث عن الحقيقة التي أغفلها الواقع، وغطّى عليها، فلا يرضى بما هو موجود، ولا يثق بما يفرضه الواقع عليه، ولا يركن إلى معطياته، وهو في سبيل البحث عن واقع مؤسّس على أبعاد متعالية، ومعطيات فاعلة.

ومن هنا جاء اختياره في سياق المواجهة لعنصر كونيّ آخر وهو (الشّجر)، فالشّجرة في "عموديّتها تواجه المصير بطريقة غير قابلة للانعكاس، وتجعله بشريّاً إلى حدّ ما يجعله قريباً من الوضعية العموديّة المعبرة للجنس البشريّ، وصورة الشّجرة تجعلنا ننتقل دون وعي منا من تأمل الدّوري، إلى تأمل التّطوري"⁽¹⁾، أي من صورة تعاقب الموت والحياة، والاحضرار والاصفرار، إلى ملاحظة تنامي امتداد الجذور في الأرض، وتصلّب الجذع في مواجهة العالم الخارجي.

و(الشّجر) بصيغة الجمع المطلقة؛ يستقطب كلّ دلالات الخصب، والعطاء، والأصالة والشّموخ، والحياة... التي يشتمل عليها عموم الشّجر من زيتونة، وأرز، ونخلة، وكرمة، ومختلف أنواع الشّجر، والشّجرة هي الأرض، والإنسان، والمسلم، والمرأة، والأمّ...

وقد تعدّد ذكرها ووصفها في القرآن الكريم، والحديث الشّريف، والشّعر قديمه وحديثه، ولها أبعاد حضاريّة، وتاريخيّة، واجتماعيّة، وميثولوجيّة، وجماليّة، وإذ يستخدم الشّاعر هذا العنصر الطّبيعي كرمز، فهو لا يجرّده تماماً من تلك الأبعاد العالقة بالذاكرة الجماعيّة، وهو لا يستطيع التنصّل منها، فمهما حاول الانعتاق من بعد من تلك الأبعاد، يسقط في بعد آخر، إلّا أنّ التّجربة الخاصّة تمنح هذه الأبعاد دلالات خاصّة مرتبطة أكثر باللّحظة الحاضرة، وإنّ "التعدديّة في الرّمز

¹ - ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 53.

الطبيعي لا تعني الاعتباطية والفوضى، بحيث يفتقر الرمز إلى الإحالة الجمالية، بمعنى أن اللعب المجاني باللغة لا ينجز رمزا فنيا، أو بنية شعرية رمزية⁽¹⁾.

ويلح السياق الحاضر على دلالتها على شدة التماسك والثبات في وجه كل العوامل العنيفة والقاسية دون انكسار أو سقوط، وعلى دلالة تفرّع أغصانها في عطاء وخصب مستمر، ومع كل هذه الأبعاد تبرز إنتاجية الدلالة الفعلية، من عمق الأثر القرآني في تكوين هذه الصورة من خلال النصّ الغائب ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ، تُؤْتِي أُكْلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا ﴾⁽²⁾.

ولم يبق لنا مجال للشكّ في أنّ طبيعة الرسالة الشعرية التي يصدر عنها مصطفى محمد الغماري ويهدف إلى توصيلها؛ نابعة من عمق الشريعة الإسلامية، ومن حلمه بالاستقرار، وهو يسعى بالكلمة الشعرية إلى التغيير، والتغلب على صعوبات واقعه، وتبديد غربته.

وقد كانت تجربة اللغة الصوفية تنفيسا لاحتقانه المتكدّس من السّجن المادي للواقع، إذ يتّصف قهر الاغتراب عند الصوفية " بترعة عدمية قوامها الهرب من الوجود الحسي الأرضي بوصفه وجودا غريبا وغير أصيل، وذلك بالرجوع إلى الله بوصفه الوجود الحقّ، يقول (ابن عربي) : معنى ذلك أنّني أردت الرجوع إلى العدم، فإني أقرب إلى الحقّ في حالة اتّصافي بالعدم، مني إليه في حالة اتّصافي بالوجود، لما في الوجود من الدّعوى والزيف"⁽³⁾.

وحتى لا نسقط في مترلق المبالغة، ولا نحمل الخطاب الشعري أكثر مما يحتمل، فإنّ مصطفى الغماري في استخدامه للغة الصوفية وتوجهه إلى الاغتراف من يبايعها، لم يكن في ذلك متصوفا بقدر ما كان شاعرا قلعا يبحث عن وسائل موضوعية ليبتّ من خلالها رسالته " فالغماري ليس متصوفا سلوكا، ولكنّه متصوفا فنيا إن جاز هذا التعبير، إنّه دائم البحث عن شريعته، عن دينه عن قرآنه، يبحث عن هذا الوجه الذي تتجسّم فيه الحقيقة الإسلامية"⁽⁴⁾.

¹ - سعد الدين كليب :جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث ، ص 45.

² - إبراهيم / 24-25.

³ - محمد عباس يوسف : الاغتراب والإبداع الفني ، ص 10.

⁴ - مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة ، ص 20 .

يبحث عن وجوده من خلالها، يبحث عن ذاته وعن هويته، ويحلم بإشراقها على ليل واقعه الذي طال، حتى بدى مع استطالته أن حركة الزمن كلّها متوقفة وجامدة:

الليل يهمني.. والتجوم الخضر تهمني في الحدار

وأنا على شفة الحيبة.. نعمة شرقت بثار...

صمّاء إلا من دويّ الليل في كفّ البوار..

خرساء.. إلا من حين بات يمضغهُ اجتراري⁽¹⁾

البحث عن الوجود الحقّ للذات الصغرى بالقرب من الذات الكبرى، إنّه البحث عن الوجود ذاته، وحضور الجوّ الصوفي في هذا الخطاب كان حضوراً فكرياً، أكثر من كونه حضوراً لغوياً تراثياً.

أحبّيتي نام الوجود...وبات مشبّوباً فناري

أرسو على شطّ الرؤى، ويشدّني موج البحار

ويلوكني شبق العباب المرّ.. أمعن في الفرار

وأرسب.. ضفتاك تنأتا.. يا لائكساري..!

واستحضار عناصر الطبيعة (شطّ، موج، البحار، العباب، ضفتا) يوحي بدلالة التيه والاعتراب واحتدام الصّراع بين الوجود النائم، والوجود المنشود، وما هذا الاعتراب المكاني " سوى إسقاط لاغتراب آخر ذي طابع عاطفي وجداني، ومن هذا الشّعور الباطن بالاعتراب انبثق في الشّعور التقليدي وصف الرّحلة، والقافلة، والناقة (...). ولم تجد الصّوفيّة بأساً من الإهابة بالرّحلة والاعتراب المكاني والروحيّ، ومزج الطبيعة إن في جمالها وإن في جلالها، بوصف حرق المحبّة وتلوّن أحوالها"⁽²⁾.

1 - مصطفى محمد الغماري: ألم و ثورة، ص31.

2 - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 178 - 179.

وتقابل الأفعال:

أرسو ← يشدني
أمعن → يلوكني
أرسب ← تنأتا

يصنع فعلا درامياً، ويحدث لعبة الرّمز عن طريق اعتماد السرد، ويصعد لعبة السرد عن طريق الأنا الساردة التي تسهم في التوتّر الرمزي. وقد صار مألوفاً الآن هذا العالم الذي يستحضره الغماري، ويغرق فيه، فالليل والبحر يتساوان ويتضايقان، ومعاناة الشاعر من امتداد السير والإبحار وتنأي ضفتي الوصال؛ تنتهي إلى (انكسار).

ويطرح الرؤيا أولاً بطريق الصّراع الدرامي، وثانياً باعتماد الجوّ العرفاني لا من حيث التركيب والمعجم، إنّما بنقل أسئلة الهوية الغائبة، والوجود المتواري.

ويعتمد في الإيحاء بدلالة الاغتراب الروحي والشتات الوجودي، على نواة الرّمز الطبيعي (البحر) الذي استقطب في محوره الرّموز الجزئية التي تتوالد منه، وتعود إليه في الوقت ذاته، وهي (الشطّ، الموج، العباب، ضفتا) فيشيع دلالة الرحلة والسفر.

وإنّ هذا التّيه الوجودي هو الذي يدفع المتصوّف للمجاهدة والمكابدة، وتحمل مشاق السفر الروحي، للظفر بالحقيقة والارتقاء إلى الوجود المنشود (فالرحلة) رمز "لانتصاره على بحر التجارب، وتساميه إلى آفاق من الجلال الروحي لا متناهي، حيث تتجلّى له وحدة الحياة في الكون، فينجذب إليها وتنجذب إليه" (1).

وإلى أن يصل إلى مقام الاتحاد يظلّ دائم البحث والرحيل والمساءلة، دائم الرّفص والانتفاض والثورة.

عَيْنَاكَ مَوْرِقَتَا الْهُوَى .. وَأَنَا الْمَصْرُ عَلَى انْتِحَارِي

لَلَّيْلِ شَلَالًا دَمُوعِي .. لِلشَّتَاءِ رُؤْيَ اَزْدَهَارِي

وَعَلَى الزَّلَازِلِ وَالْبَرَائِكِينَ الشَّدَادِ بَنَيْتُ دَارِي

1 - إيليا الحاوي : خليل الحاوي، ج2، دار الثقافة ، ط1، بيروت ، 1984، ص 174 - 175.

سُخْرِيَّةٌ هَذِهِ الْحَيَاةُ.. وَلَهْفَةٌ صَمَايَ انْتِصَارِي!!⁽¹⁾

والصَّوْفِيَّةُ فِي أَصْلِهَا ثَوْرَةٌ وَتَمَرَّدٌ، وَرَغْبَةٌ جَامِحَةٌ فِي التَّغْيِيرِ، يَقُولُ (جَلَالُ الدِّينِ الرَّومِي) *:
" إِنَّ الْهَوَاءَ الَّذِي انْفَخَ فِي هَذَا النَّايِ نَارٌ وَليْسَ هَوَاءً، وَكُلٌّ مِنْ لَيْسَتْ لَهُ هَذِهِ النَّارُ فليمت " ⁽²⁾.

أَتَيْتُ إِلَيْكَ شَلَالًا عَلَى الْأَبْعَادِ مُحْتَرِقًا

وَنَايًا تُزْهِرُ الْأَشْوَاقُ فِي عَيْنَيْهِ مُؤْتَلِقًا

وَبَرْقًا فِي جُنُونِ اللَّيْلِ بِالْأَضْوَاءِ مُنْطَلِقًا

وَبِالْحُلْمِ الَّذِي عَانَيْتُ يَا خَضْرَاءُ مُغْتَبِقًا⁽³⁾

يتوحد الغماري بالطبيعة، يتقمصها، يتداخل مع حركة الكون المتسقة، وتظهراته في شكل تلبس، وتناسخ عبر إحلال روحه في الماء، والصوت، والضوء.

فحينما تهمز المعاناة المبدع، ترهف حواسه بشكل كوني، فيرتبط بالظروف الخارجية في ذاكرة الشاعر، وبذلك ينفعل العالم الخارجي في انسجام مع العالم العاطفي، وتنبور لدى المبدع عاطفة تناغم كوني⁽⁴⁾.

إنه تجرد من عالم الماديات، وذوبان في المطلق، وبحث عن التحقق في عوالم الأبدية، بحث ليس في الوعي المنتهي وحسب، إنما في الوعي النافذ في عوالم حاضرة في اللامنتهي في منطقة (هتك سرّ الأسرار) التي تفضي إلى حقيقة (الحضور). ولا يعني ذلك العيش في الوعي المناقض للواقع، إنما هي قراءة خاصة للعالم، تبدأ من الواقع، وتنفذ عبره إلى الواقع المترائي " فالشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي، بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي " ⁽⁵⁾.

1- مصطفى محمد الغماري: ألم وثورة، ص 31.

2- ينظر: عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 65.

* محمد بن محمد بن الحسين (1207-1273م) عرف نفسه بالبلخي، ولقب بالقوني نسبة إلى قونية التي سكنها وتوفي بها، ولقب بالرومي نسبة إلى بلاد الروم، متصوف نظم كتابه "المنوي" بالفارسية، وترجم إلى التركية والعربية، وهو منظومة صوفية فلسفية في 25.700 بيت في ستة أجزاء.

3- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 34.

4- ينظر: محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ص 75-76.

5- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط2، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 05.

فالانزياح الذي يحدثه الشاعر في لغته وفي رموزه، ما هو إلا استجابة لإبدالات عالمه الخاص بكل انزياحاته، وافتكاكه من الثبات والسكون، وما دام "الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة، لا يقود إلا إلى رؤى أليغة مشتركة"⁽¹⁾.

(الشلال المحترق، والنأي المزهر بالأشواق، والبرق المنطلق بالأضواء ...) إنزياحات تصوّر عالم الشاعر الخاص كما يراه وكما يشكّله، يؤدّي عن طريقها إثارة المفاجأة، ويحمّلها بالوهج الرؤياوي الصوفي، وينقلنا عبر حركة الكون إلى حركة عالمه الداخلي.

فوحدة الوجود فكرة آمنت بها الصوفية، ووحدة يؤلفها الخيال الذي ينفذ في المظاهر، يربط بين عناصرها، ويكشف التطابق والتناظر.

وكثيرا ما تتمزج الطبيعة في عناصرها وظواهرها في خطاب مصطفى محمد الغماري الشعري بالفكر التأملي الصوفي انطلاقا من المبدأ الذي قامت عليه الصوفية وهو " فكرة وحدة الوجود " حيث ينقلنا الشاعر عبر العالم الخارجي، إلى حركة عالمه الداخلي النفسي والوجداني.

فيوظفها مرّة كرمز للتّزلّ وتجليّ الجمال العلوي، مستحضرا في سياقها الأجواء القرآنيّة، ويوظفها أخرى، كرمز لتصعدّ وارتقاء الرّوح إلى فضاء أرحب، كرمز للسّفر والرّحلة والمكابدة والتّسامي، فيصنع حضورها جوّا درامياّ يولّده صراع الواقع/ الرّؤيا ، الأمل/ الأمل، الأرضي/ العلوي...ويحقّق عبر هذا الديالكتيك، حركة الفعل الشعري الذي ينهض بتوتّر الرّمز، ويحقّق طبيعته العجيبة، وهي الجمع بين المتناقضين.

¹ - أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971، ص 127-128.

ج- الاصطلاحات الصوفية:

إنَّ الاتجاه إلى التعبير عن واقع مادي مغرق في المادية، بلغة التصوّف المغرقة في الزهد والروحانية؛ وحده كفيل بتصوير مدى التمزّق النفسي، وصراع الذات الشعاعرة بين طينينة الجسد بشهوانيتها وانغماسها في الخطايا، وبين طموح الروح إلى الكمال، والسّموّ في المراتب.

وإنَّ " ما يخالج المتصوّف من عزوف عن الواقع اليومي، وانفصام عن موكب الحياة من حوله، شبيه بما تحسّه الذات الشعاعرة من برم بنفسها وبالوجود، وهذا الشّبه هو ما يجعل النّماذج الصّوفيّة أكثر طواعيّة في يد من يريد استغلال ما فيها من قيم رمزيّة"⁽¹⁾.

وهذا لا يعني أنّ الشعر الصّوفي الحديث انعزال وهروب من الواقع، بل إنّه محاولة للجمع بين الواقع والحلم، بين الكائن والمحتمل، بين الحاضر والمستقبل، هو سعي إلى تحقيق مهادنة بين ماديّة الجسد، وتطلعات الروح، ومحاولة للتقليل من صدامهما.

ويقدّم هذا تفسيراً للجوء الشّاعر إلى استعارة لغة العارفين، وتحميلها أبعاداً جديدة من معاناته، واتخاذها قناعاً لأفكاره، وعواطفه ينفّس من خلالها عن غربته، وحنينه ويبحث عبرها عن أفق رؤياوي " فاللغة الصّوفيّة هي لغة القلب وحده، لغة الحلم، لغة الرؤيا الموحية " ⁽²⁾.

وفي الوقت ذاته يمثل هذا التّوجه عودة إلى منابع فكريّة وفنية أصيلة، فهو تحقيق "لتواصل فنيّ بجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار له امتداد في الحاضر"⁽³⁾ وهو بالنّسبة لشاعر إسلامي مثل مصطفى محمّد الغماري أداة من أدوات التّمسك بالأصالة، والثبات في وجه دعوات الاستلاب والتّغريب.

ونجد الغماري يستعير رمزية أخرى ليست بأقل أهمية في اللغة الصّوفية من رمزيّة المرأة، أو عناصر الطّبيعة، وهي رمزيّة الخمرة، فالخمر والسكر رمز على المحبة الإلهية إذ أنّها هي

¹ - محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي الحديث، ص322.

² - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص43.

³ - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص45.

"الخمرة الأزليّة التي شربتها الأرواح المجرّدة، فانتشت وأخذها السّكر، واستخفّها الطّرب"⁽¹⁾.

غَمَسْتُ فِي الْأَمِّ اللَّوْزِيِّ شِرْبَانِي

فَأَفْرَعْتُ فِي دَمِي أَحْزَانَ أَحْزَانِي

وَاسْتَمَطَرْتُ فِي الْخَلَاءِ الْمُرِّ قَافِلَتِي

فَاهْمَلٌ فِي الصَّحْوَةِ الْخَضِرَاءِ إِيْمَانِي

مَا كُنْتُ لَوْلَا هَوَاهَا أَنْتَشِي طَرْبًا

وَالْوَصْلُ مِنْ دُونِهَا أَوْهَامُ سَكْرَانِي

لَنْ تَسْتَطِيبَ جُفُونِي غَيْرَ خَصَائِطِهَا

وَفِي دَمِي مِنْ هَوَاهَا دِفْقُ أَحْزَانِي

وَلَسْتُ أَسْكُرُ إِلَّا مِنْ هَوَاهَا عِطْرُ

يُبْتُ فِي خُلْدِي .. أَوْتَارَ نَيْسَانَ⁽²⁾

هكذا إذن تتراح اللّغة عند الصّوفية، ولا تبقى على الدّلالة الظّاهرة، أو المألوفة في الألفاظ وتأخذ بعدا رمزيًّا " بحيث لا يبقى من الخمر إلاّ اسمها، وما يوحي من السّكر وانتشاء، فتصبح البنية العميقة لهذه اللّغة تدلّ على الحبّ الإلهي، الذي يشتعل نارا، ويتأجج لهيبا في نفس الشّاعر، فيزداد شوق الحبّ وحنينه إلى العرف الأقدس"⁽³⁾.

¹ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 366.

² - مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 95.

³ - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 185.

سَكِرَ الْهُوَى مِنِّْي وَلَذْتُ بِكَأْسِهِ
وَصَحَوْتُ لِأَسَاقٍ وَلَا نَدَمَانَ
وَصَحَوْتُ أَعْتَصِرُ النَّزِيفَ قَصِيدَةً
لَمْ تُثْنِهَا عَنْ حُبِّكَ الْأَوْزَانَ⁽¹⁾

تمتاز الرموز الغزليّة، بالرموز الخمرية كما يفعل الصّوفيّة في تهويماتهم وتلويحاتهم " والحقّ أنّ الصّوفيّة لم يجدوا عوضاً، أو بديلاً يغني عن التّركيب الرّمزي، في أشعارهم الغنائيّة التي تصف لواعج العشق الإلهي"⁽²⁾، فالعشق الإلهي إذا تمكّن من شغاف القلوب، عجزت اللّغة عن وصف أحواله ومدركاته، ولا يتسنى للشاعر إلا أن يلوّح، ويومئ، ويرمز، لقصوره عن التّحديد والتّقرير.

واخترقُ المدى.. انسأبُ بينَ الليلِ والعشقِ
ألملمُ فرحةَ العشاقِ .. فوقَ مآتمِ زُرُقِ
يُطوفُ هَوَاكِ في نادِيهِمْ يا سِدْرَةَ الشُّوقِ
فَيَشْرِبُنِي اللِّقَاءُ الْبِكْرُ . يا حَسَنَاءُ.. لَا يَبْقِي
إِذَا انْعَتَقْتُ عَلَى عَيْنِكَ أَشْوَاقِي.. فَلَا عَجَبُ
وَلَا عَجَبُ إِذَا غَنَى وَجُودِي .. كُلُّنَا طَرِبُ..
أَنْتِ أَنَا وَذَاتِي فِيكَ صَحْوٌ مُطْلَقٌ.. لَهَبُ
يَمُدُّ هَوَاكِ فِي الْوَادِي قَصِيدًا أَخْضَرَ يَثْبُ⁽³⁾

¹ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص45.

² - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص170.

³ - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص168.

تتحوّل اللغة كلّها إلى نسق شعري مرموز، وتنمو الصّور الجزئية فيه لتشكّل رمزا كلياً، وبؤرة دلالية تتأسّس بأسلوب التّقابل بين؛ (اخترق /انساب)، (الفرحة /مأتم)، (الشوق /اللقاء) (الليل /أضواء شعلة)، (انعتقت / أنت أنا)، (يشرب / صحو).

ودلالة هذا التّقابل؛ أنّ التّصوّف كمحاولة لتأسيس وضعيّة روحية، ينشط ويتكامل تحت تأثير دياكتيك وجداني يتّسم بتقابل الأطراف؛ تعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه إلى القضاء عليها، يرفعها إلى تركيب يكون حدّاً ثالثاً للمتقابلين بإفناء أيّ منهما في الآخر، وهذه سمة أصيلة لكلّ دياكتيك عاطفي إرادي⁽¹⁾.

ويتواصل التّعبير بالاصطلاحات الصّوفيّة، ويوظّف الغماري رموزاً أخرى من رموزهم

كرمز (الفناء):

نَفْنَى نَدُوبٌ وَمِنْ صَبَابَةِ عِشْقِنَا
مَطَرُ الْمَوَاجِدِ وَالْحَمِينِ الشَّيْقِ
وَنَلْمُ أَشْوَاقَ السَّمَاءِ قَصِيدَةَ
سَكْرَتِ فَرْفَرَفَ عَاشِقُونَ وَأَوْرُقُوا
نَحْنُ النَّدَامَى آهٍ يَا أَزْهَارَنَا
أَمَمْتُ يَرُونَا الْعَفَاءُ وَيَنْعَقُ
أَنْمُوتُ كُلُّ حَمِيلَةٍ تَفْنَى إِذَنْ
كُلُّ الْعَصَافِيرِ الْبَرِيئَةِ تُخْنَقُ⁽¹⁾

1- عبد الحميد هيمة : علامات في الإبداع الجزائري المعاصر ، ص16.

2- مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض ، ص 15- 16.

إنّه اعتناق من الإدراك ومن الماديّة، من طينية الجسد، وأبعاد الواقع، من سلطة المكان والزّمان، والفناء عند الصّوفية " أن تفني ذاتك عن جميع المحسوسات، لتصل إلى الشّهود أي شهود الحقّ "(1) لأنّ المحسوسات هي الحائل بين الرّوح وعالم المطلق، وإنّ الفناء عند الصّوفية هو "مقام رؤية العبد قيام الله على كلّ شيء" (2).

إنّه ذوبان ودهشة وعلوّ؛ ومحاولة لملاحقة تخوم هذه الدّلالة الغيبيّة التي تعجز اللّغة العاديّة عن حملها، تأتي مجموعة دوال مكملّة للمصطلح الصّوفي، ومجموعة تراكيب قائمة على كسر القاعدة البلاغيّة، لتأسيس الدّلالة من اللّامتوقع والمدّهب، (مطر الموجد ، نلم أشواق السّماء، كل خميلة تفنى ،...)، لزيادة الدهشة عند المتلقي، وإقحامه في هذا الجوّ السّحري.

أَغَلَيْتُ فِي عَيْنِكَ سِحْرًا قَاهِرًا

لَمْ يُلْفَ إِلَّا سَاحِرًا .. لَمْ يُسْحَرَ

أُفُقٌ مِنَ الْأَسْرَارِ فَاهْلُ وَابْتَهَلُ

فِي دَارَةِ الْعُرْفَانِ وَاعْطِفْ وَاهْضُرْ!

أَوْكُلَّمَا كُشِفَ الْحِجَابُ رَأَيْتَنِي

وَخَدِي أَسَاوِرَ دَهَشْتِي وَتَحِيرِي! (3)

إنّها لحظة الاحتراق بنور الأنوار، ونهاية الرّحلة بالوصول إلى سدرة المنتهى، وهي منتهى الغايات وأسمى المقامات، والواصل إلى هنا تغلبه الدهشة ويصدمه النّور، ولا يحتمل بحواسه المرهفة الصّمود أمام هالة النّور، ولا يستوعب قلبه الرّقيق رؤية الجمال العلوي في انكشافه، فيخرّ صعقا كموسى- عليه السّلام - حين أبصر شعلة هادية، لم تكن إلّا شعلة من الأوار الربانيّة الوهاجة"(4).

1- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقيّة التأويل، ص75.

2- محمد عبد المنعم الخفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص259.

3- مصطفى محمد الغماري: قصائد منتفضة، ص41.

4- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص17.

فكان وادي الطوى أو الطور ؛ الوادي المقدس رمزا صوفيا للتجلي الإلهي .

أنتِ أنتِ (الطوى) لولاكِ ما انطلقتِ

مواسمِ الضوءِ ، ما ازدانتِ نواديه

ولا رعيناها أسفارا مقاتلة

ولا تغنى بالنارِ حاديه⁽¹⁾

إنّ الشاعر في محاولته للانعتاق من العالم الأدنى نحو عالم الروح، يقطع المسالك والمقامات حالته في معاناته الروحية حالة المسافر في الرحلة المادية الشاقة.

أرى عينيكِ مزهرتين .. في عينيكِ ميلادي

أسافرُ فيكِ .. تشرقُ في هواكِ شُمُوسِي أبعادي

أسافرُ في جراحِ الدربِ ، ترحلُ في دمي النارُ

أزرعُها على رهقِ المدى .. تنهارُ أسوارُ

وتبقى أنتِ حلْمِي نشيدَ الأخضرِ الآتي

تُسافرُ فيكِ أشواقِي فتوحاتي مسافاتي⁽²⁾

هكذا يكابد الشاعر مشاق الرحلة، ويكابد معاناتها، شوقا إلى الظفر بقاء الحبيبة، والفوز بلحظة اتحاد وفناء في المطلق للتطهر من لوثات المادة، لقد اختار أن يحترق بأوزاره حتى يغتسل منها ويتطهر.

¹ - مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص54.

² - مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران ، ص 56-57.

إنها سنة السالكين" إذ يرحلون عن أنفسهم طلبا للمثول في حضرة القدس، وقد قدموا بين أيديهم أعمالا ظاهرة وباطنة تحملهم في سفرهم إلى المنتهى⁽¹⁾، قاطعا السبل، مرتقيا في المدارج ليلقى ذاته المشتتة .

سَافَرْتُ فِي آلامِهَا مُتَطَهِّرًا

بَلَهِيٍّ هَا إِنَّ فَاتَنِي الْمِيْنِ دَانُ⁽²⁾

ويكشف رمز السفر شعورا حادًا لدى الشاعر بالضياح والغربة، ويصور رغبة قوية في إيجاد بديل لواقعه ولزمنه وظروفه، وهنا تولد المعاناة بتفجر الأزمة، وتتقد شعلة المجاهدة، ورحلة المكابدة.

فَأَحْمِلُ كُلَّ أَوْزَارِي .. وَأَطْوِي

إِلَيْكَ الدَّرْبَ مُنْسَحِقًا بِوَزْرِي⁽³⁾

وكثيرا ما انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم، فإذا ظفروا بنفوسهم فقد وصلوا⁽⁴⁾، وفي لحظات الاتحاد بالذات يبصر الشاعر غده المشرق، وتنقش سحب الضباب المبهم عن رؤياه، فيولد من جديد، ويوهب عمرا جديدا تجيا فيه ذاته.

وتتواصل تجربة الغماري الشعرية الصوفية لتتجاوز الطرفية، ومحاوره الآخر، فترقى لتشكّل حلما يتحدّث إلينا بالصّور:

كَشَفْتُ تَجَلَّى عَلَى الْأَبْعَادِ فَأُنْكَشَفْتُ

لِلْعَاشِقِينَ مَرَايَا كُنَّ صَمَاءَ

¹ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 197.

² - مصطفى محمد الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص 46 .

³ - مصطفى محمد الغماري : خضراء تشرق من طهران، ص 27.

⁴ - ينظر: عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 192.

رَأَيْتُ مَا لَمْ يَرَ الْعُدَّالُ يَا بَصْرِي

مَا قِيَمَةُ الْعَيْنِ إِذْ تَرْتَدُّ عَمِيَاءُ!

فَوَاصِلُ اللَّهِ فِي عَيْنِ الْحَبِيبِ سَمَتُ

أَرَى بِهَا جَنَّةً بِالْوَصْلِ فِيحَاءُ

مَرَحَى وَأَسْرَجْتُ فِي لُقْيَاكَ يَا سَفْرِي

خَلِيلِيَّ وَوَلَّمْتُ وَرَدَ الْقَلْبَ إِهْدَاءُ⁽¹⁾

إنه ارتقاء في عالم المثل؛ حيث تعتق النفس من سجنها الطيني، وتسبح الروح في فيوضات من النور واليقين، حيث لا قيمة لزمان أو لمكان، مادامت الحقيقة منكشفة و متجلية في الكون، وفي المحسوسات جميعا، لا تراها عين البصر، وإنما تنفذ إلى جوهرها بصيرة القلب.

وعدّ القلب "كحامل لوهج هذه الرؤيا، وموطن تتزلاتها، لعنايته بالغيبيات التي لا حيلة للعقل أمامها، فالعقل لا يقتضي هذه الأشياء التي تحكمها المستقبلية، بقدر ما يتعامل مع كل ما كان ماضيا، أما القلب فهو فاتح هذه المواطن وكاشفها، لماله من علاقة مع الروح والخيال"⁽²⁾.

لقد عاش الشاعر تجربة احترقت الواقع، وعبرت أبعاده، فأنتج نصّا لغته مستمدة من لغة الصوفيين الرواد في تصوير المحبة الإلهية فهي " محبة أزلية قديمة، مترّهة عن العلل، مجردة عن حدود الزمان والمكان، وهي التي بواسطتها ظهرت الأشياء، وتجلّت الحقائق، وأشرقت الكائنات"⁽³⁾.

وقد توزّعت النصّ دوال (الكشف و التجلي) الدالة على بلوغ الغاية في معرفة الحقائق المتعالية، فالمكاشفة في قاموس العارفين " هي رؤية الأشياء بدلائل التوحيد " أما التجلي فهو " ما انكشف للقلوب من أنوار الغيوب "⁽⁴⁾.

¹ - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 37-38.

² - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 6.

³ - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 47.

⁴ - محمد عبد المنعم الخفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص 261.

وقد جاءت هذه التأمّلات الرّؤيائية، نتيجة لشدّة الفقد التي يعانيها الشاعر للنموذج الحياتي الإسلامي العادل، تأمّلات تفضح حقيقة الواقع المزيّفة، لتدخله في عوالم الأسرار والغيب ، حيث تأتي دوال (العذال، الحبيب، الوصل) لتجسّد لنا صور تعويض لهذا الفقد، مستعيرا أساليب شعراء الحبّ العذري في تحقيق الوصل بطيف الحبيب في الأحلام. وأساليبيهم في الرّحلة بحثا عن ديار المحبوبة، قاطعا المسالك والدروب يحمل (ورد القلب) هديّة إخلاص ومحبّة، ليبين عن فقد آخر، هو في الحقيقة فقد حضاري، وحين إلى نموذج جيّد للقصيدة العمودية، ويبين عن اعتراف بالموروث الشعري العربي الممتدّ في جسد التاريخ ستّة عشر قرنا، كعلامة من علامات هويّة الأمة، وأصالة جذورها الحضاريّة .

هكذا إذن "تجسّد الكتابة الصّوفية حيننا عميقا إلى المطلق، كما تكشف عن نزوع مدّمر هو في حقيقته تجلّ لمسافة توّثر باهرة بين الذات والآخر، بين اللّحظة الحاضرة، والزّمن الأبدي، بين المكان القائم الآن، والمكان الآخر"⁽¹⁾ .

وإنّ لحظة القلق حين تستبدّ بالشاعر تجعله يعيد التّفكر في العالم من حوله، تفكّر ينفذ إلى جوهر الأشياء، فيرى أبعادها الباطنة لا كما هي في الواقع، يرى صوراً لأفكاره، ومشاعره مبنوثة في كلّ ما يلفّه من المحيط الخارجي، حتّى إنّ ليرى في الكون وأشياءه صورة لذاته، ولعالمه الخارجي.

الكَوْنُ بَعْضِي أَحَاسِيْسًا وَتَصْلِيَةً

حَرَفُ الْوُجُودِ يَحْمِلُ الْمَاءَ صَهْبَاءً⁽²⁾

إنّ تحقيق توافق على هذا المستوى الكوني، ناتج عن تجربة تنمّ عن رؤيا خاصّة للعالم، وتعيد رسم ملامحه، تجربة تقوم على البحث، والتّساؤل، والتّجريب، تتجاوز تشابه دقّات إيقاع الحياة، متطلّعة دوماً للجديد، رافضة لكلّ القيود، تجربة تبحث عمّا يميّزها عن غيرها، وتساؤل عن ذاتها من خلال أسئلة الهويّة، والمصير.

¹ - علي جعفر العلاق: في حدّثة النصّ الشعري، ص 114.

² - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 39.

مَا أَعْظَمَ الْكَلِمَةَ الْخَضِرَاءَ تَخَلَّقُنِي

نَارًا وَنُورًا وَآلَمًا وَأَهْوَاءً

تفاعل الاخضرار بفعل الخلق؛ واقترانه بلحظة منح الحياة، يكتف من دلالات الخصب،
والعطاء، والتفتح، والأمل، والسكينة، ويتلون بالقداسة لأنه الإذن الإلهي بالحياة.

وتفكر الشاعر بهذه اللحظة الشبكية، ليس استحضارا لساعة خلق الإنسان وحسب، إنما
هو استبطان لشعور حادّ بالغرابة والمعاناة، حين تتفاعل مكونات إنسان / شاعر صوفي (ناراً
ونوراً وآلاماً وأهواءً).

و(النار)؛ هي طاقة الحياة، والوقود الذي يحرك الإنسان قدما في صراعه للحفاظ على هذه
الحياة والارتقاء بها، إنها تمثل ثورة، غضبا، رفضا وتمردا، بل هي رغبة الإنسان في الاحتراق
لنشر التور في الأرجاء.

بينما يكون (التور) شمسا تضيء حياة القلب بالإيمان والمعرفة، وهو قبسة من نور الله
تعالى " لأنّ جميع الأنوار منه، والتور المحيط به، لإحاطته بجميعها، وكمال إشراقه، ونفوذه فيها
للطفه"⁽¹⁾، فالتور هو جانب الخير في النفس البشرية.

ولقد حقق الجناس غير التام بين (ناراً / نوراً) امتزاجا بين حقلي الضياء والتور، لتتولد قوّة
تجابه (الآلام) وقد جاءت صيغة الجمع، لتبين عن الكثرة والهيمنة، كنتيجة للإحساس بالضعف،
والعجز، أو عدم التلاؤم مع الواقع، وبالغرابة والوحدة، من ظلم الإنسان للإنسان، أو من ظلم
الإنسان لنفسه.

كلّ ذلك في معترك وصراع (الأهواء)، وهي الجزء المظلم من النفس البشرية الذي تتحرك
فيه التوايا السيئة والرغبات الدنّيا، فتتولد عبرها الخطايا.

هكذا إذن تحمل لنا الرموز (ناراً - نوراً - آلاماً - أهواءً) مكونات النفس، ما بين نور
الخير وظلمة الشر، ويحرص الشاعر على استحضار الدوال القرآنية، للتحكّم في توجيه الدلالة عن

¹ - محمد كعوان : شعرية الرؤيا أفقية التأويل ، ص32.

طريق ربط نصّه بالخطاب الأصلي للدّوال، وليسم السّياق بالغيبية، والروحانية في إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ وَكُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرْدًا ﴾⁽¹⁾ .

خُلِقْتَ فَرْدًا وَآتَى اللَّهُ مُنْفَرِدًا

وَخُدِي مَعَ اللَّهِ أَتْلُو السِّينَ وَالْبَاءَ

وَخُدِي مَعَ اللَّهِ فِي حُزْنِي وَفِي فَرْحِي

وَخُدِي مَعَ اللَّهِ إِسْعَادًا وَإِشْقَاءَ

إنّه ينبئ بفعل النّهاية من خلال فعل البداية، بجرّة البعث التي تشبه حركة الخلق؛ إنّه تنكّر لزمن الحياة الدنيوي، وطلب للحقيقة بعد التيقّن من عقم الواقع، وزيف مقاييسه، وأحكامه، وتكشف لنا البنية القائمة على تكرار الصّفات (فردا ، منفردا ، وحدي) على ثبات في حالة الغربة واللاقار، وتواصل الشّعور بالاستبعاد، والتّفني، والعزلة اللاّإرادية.

ويقوم الجوّ الصّوفي بتوليد طاقة رمزيّة تشحن الصّورة بوصلات معرفيّة ودلاليّة، تحول دون وقوعها في الخطائيّة والمباشرة، مع مدّها بقوة سحرية، لا تكشف عن نفسها عن طريق اختزان الحروف لأبعاد فكرية وعرفانية وأسرار لا يريد الشّاعر التّطرق بها.

وكثيرا ما تتوقّف اللّغة عاجزة لعدم استطاعة الصّوفية التّعبير عن مدركاتهم "إذ يكونون في الغالب مضطربين إلى استعمال الرّمز، لأنّ الحاجة ألجأتهم إليه، لأنّهم يعبرون عن معان ومشاهد وإحساسات نفسيّة، لا عهد للّغة بها ولا بالتّعبير عنها"⁽²⁾، أو التّطرق بها.

والحروف في حدّ ذاتها " هي رموز مخصوصة عند الصّوفية، كلّ حرف له معناه الرّمزي، (...) وذلك المعنى يتّصل بحقيقة روحانية مستورة، لا يدركها سوى أهل التّصوّف"⁽³⁾.

وإنّ توظيفها يزيد التّجربة غموضا وتجريدا. يقول (ابن عربي) : " إنّ الحروف أمّة من الأمم

¹ - مريم / 95.

² - محمد عبد المنعم الخفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص185.

³ - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، ص46.

(...) ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف (...) وعالم الحروف أفصح عالم لسانا، وأوضحه بيانا، وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف"⁽¹⁾.

هكذا إذن يتحوّل العالم إلى نسق مرموز، ويصير لغة أخرى تولد داخل اللغة، لكنّها توغل في الكتمان والتستّر الدلالي، فهي لغة ذات مستويين؛ ظاهر وهو الحروف التي يتلفّظها المتلفظ نطقا أو كتابة، وباطن وهي أسرار خافية لا يدركها إلا العارفون.

وإذ يقيم (ابن عربي) موازنة بين الحروف، ومراتب الوجود ليس " على سبيل الشرح والتوضيح والتبسيط، ولكنّها موازاة تعتمد على إيمان فعليّ كشفّي بهذا الترابط "⁽²⁾. مفاد هذا الكلام أنّ الوجود الذي يمكن فهمه وإدراكه هو (لغة)، فاللغة هي وجود بامتياز أو كينونة وجوديّة⁽³⁾، ونجد أثرا لهذا البعد الفكري الصوّفي الرّمزي في قول الشّاعر:

لَوْلَا التَّصَوُّفُ لَمْ يَكُنْ سِرُّ الْوُجُودِ وَلَا الْوُجُودُ

جَهْلُوكَ يَا نُونَ الْوُجُودِ لِأَنَّهُمْ حَاءُ الْجُمُودِ!

أَنْتَ الْفَنَاءُ ، وَفِي فَنَائِكَ مَا نَشَاءُ وَ مَا تُرِيدُ!

عَيْنُ الْبَقَاءِ فَنَاؤُكَ الْمُحَضُّ الْإِلَهِيُّ الْمَدِيدُ⁽⁴⁾

ودلالة حرف النون على الوجود لا تخفى أصولها العرفانيّة " فالنون توازي نصف الوجود الظاهر الذي يقابل نصفه الباطن، لأنّ النون-كتايا- نصف دائرة، والوجود في تصوّر (ابن عربي) دائرة "⁽⁵⁾.

ورمزيّة الحروف تنبع أصولها من الذاكرة القرآنيّة، التي تزيد النصوص غيبيّة، وتعاليا ويقف التّفسير عندها أمام الاحتمال والغموض.

1- الفتوحات المكية، ج5، ص521.

2- ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 82.

3- محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة والمثقف)، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 50.

4- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 49.

5- نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،

1996، ص 309.

وشعريّتها تكمن في امتلاكها " قدرة خارقة على الخلق والتّحول، تختزل الوجود وتتجاوزه في آن واحد، ويتحوّل العالم إلى منظومة رموز، يمارس عليها الشّاعر التّغيير باستمرار"⁽¹⁾، وتوظيفها يضفي على الخطاب غموضاً وتجريداً، ويغنيه بشحنة معرفيّة يتواصل بها مع الموروث الصّوفي الإسلامي .

هكذا إذن يفيد المعجم الشّعري لمصطفى محمّد الغماري من المعجم الصّوفي، ويستغلّ الخاصيّة الرّمزيّة فيه، والتي هدف إليها الصّوفيّة هدفاً في أشعارهم، لوصف أحوالهم، ومقاماتهم العرفانيّة، التي استحال على التّحدّد بمحمولات اللّغة المعجميّة، لأنّها متلبّسة بالعلوّ، ومتّصفة بالتّجريد، وبالتّباين في الخصوصيّة، من تجربة إلى أخرى، لأنّها تحتكم إلى الذّوق، والخيال الفرديين قبل كلّ شيء.

فالسّكر والصّحو الشّوق والفناء والتّجلي والكشف والاتّحاد والسّفر... كلّها اصطلاحات صوفيّة حققت انتقال التّجربة من بعدها الواقعي إلى بعدها الحلميّ، واختصرت بتقابلها الحدّ أزمة شعوريّة وروحيّة شديدة تضطرم في داخل الشّاعر.

وكان استناده أحياناً قليلة إلى عرفانيّة الحرف، تشديداً على التّواصل مع الخطاب الصّوفي المعرفي، وكشفاً لموقف التّمسك بخيار التّوجه الإسلامي الرّوحي، كبديل فاعل للواقع المشوّه، والفكر المستلب، والإنسان المتشيّء.

ومن هنا اتّضح جلياً أنّ توجه مصطفى محمّد الغماري إلى تمثّل النموذج العرفاني بأبعاده الفكرية، والتّعبير باللّغة الصّوفية ذات الطّبيعة الرّمزيّة المرنة، كان بمثابة ردّة فعل طبيعيّة ومنتظرة من شاعر إسلامي الرّؤيا، تجاه واقع فكريّ مستلب، وهويّة حضاريّة منسلخة عن أصلها.

وقد جاء هذا التّوجّه نتيجة لغربة نفسيّة وروحيّة وفكريّة أحسّ بها الغماري ضمن أبعاد هذا الواقع، وحاول من خلال هذا الخيار الانفلات من غربته، والتّخلص من أسرته، والبحث عن واقع بديل، ومن هنا جاءت رموزه مشحونة بالألم والأمل، بالمأساة والحلم، تنمو الرّؤيا الشّعريّة عبرها لتلمس آفاقاً منتظرة.

¹ - محمد بونجمة: الدلالة الصوتية في شعر أدونيس ، ص 50.

الفصل الثالث

علاقة الرمز الخاص بالموضوع
الشعري، و أساليب تشكيل الصورة
الشعرية

أولاً - الرمز الخاص و الموضوع الشعري

تمهيد

1- اللغة اللونية و الموضوع الشعري

2- الرمز الطبيعي و الموضوع الشعري

أ- مدار الجذب

ب- مدار الخصب

ثانياً- أساليب تشكيل الصورة الرمزية

1- أسلوب التراسل

2- أسلوب الرؤيا و الحلم

3- أسلوب التكرار

أولاً- الرّمز الخاصّ والموضوع الشعري:

تمهيد:

أصبح واضحاً لدينا أنّ موضوع الغماري، وهمّه الأوحد هو الإسلام ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، وقد شملت دائرة همومه الإنسان والأرض والحضارة، فهو ينطلق من رؤيا شموليّة للعالم، ويبحث عن الحياة المثالية في ظلّ أسطوره الخالدة (خضراء) العقيدة والأرض والإنسان. وشاعر يحمل همّاً كيانياً كهذا؛ تمتزج في شعره تخوم الذاتيّة المتطرّفة، بأبعاد الموضوعيّة المفرطة ، امتزاجاً غريباً يصير معه الذاتيّ موضوعيّاً، والموضوعيّ ذاتيّاً، في وحدة شعوريّة وفنيّة كان للرّمز دوراً مهمّاً في تأليفها.

وإذا كان يتحقّق في الرّمز التّراثي امتزاج للذّات بالموضوع مع احتفاظ كلّ طرف منهما بحدوده نوعاً ما، فإنّ هذه الحدود تكاد تتلاشى في الرّموز الخاصّة، أو تلك "الرّموز الشّخصيّة التي استطاع الشّاعر العربي الحديث، أن يستدرجها إلى عالمه الشعري، أن يغمرها بفيض من رؤياه ، وهو اجسه وأهوائه، ويجعل لها حاضراً أشدّ كثافة من ماضيها"⁽¹⁾.

إذ يتأسّس هذا الرّمز على انتزاع الدّوال من معجمها، وشحنها بطاقة التّجربة الخاصّة، فتصير اللّغة العامّة لغة خاصّة، وتواجهنا القصيدة عبرها بالإيحاء والغموض والدّلالة.

وفي استقراء رموز الشّاعر الخاصّة نلاحظ معجمين بارزين، هما عناصر الكون والطّبيعة، وألفاظ اللّغة اللّونيّة، حيث يراودها الشّاعر عن دلالاتها التّوافقيّة، ويجعلها ألصق بعالمه الخاصّ، وأقدر على استيعاب تجربته.

¹ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص51.

1- الرّمز الطّبيعي والموضوع الشعري:

باستقراء شعر مصطفى محمّد الغماري نلاحظ باستمرار رموزه الخاصّة التي استقاها من الطّبيعة وعناصر الكون، حيث غاص في خضرتها، وامتزج بمياهها وأنوارها، وقد كانت الطّبيعة، ولا زالت معبرا ثريّا للرّموز والأساطير، فهي "بسحرها وجلالها الغامض الطّريّ، كانت مصدرا لدهشة الإنسان، ومبعثا لحنينه وإحساسه بالجمال، كانت بعبارة أخرى، رمزا لتشوّه إلى المطلق والسّامي والبعيد"⁽²⁾، وقد كان يلجّ على رموزها باستمرار، حتى تلوّنت بمعاناته، وتشكّلت عبر رؤياه. وهي على كثرتها وتكرارها، لم تكن متنوّعة أو متباينة الدّلالة الرّمزيّة، بقدر ما كانت تنويجا وسط الوحدة، وهي تدور عموما في مدارين متصارعين، وحقلين دلاليين متناقضين، هما الجذب والخصب.

أ- مدار الجذب:

إنّ القصيدة التي تقوم على الرّمزيّة الخاصّة، لا تنجح فقط بمجرد انزياحها عن اللّغة الاعتيادية المألوفة، لأنّها مطالبة قبل ذلك بانزياح أوسع عن صورة الواقع المبتدلة والمزيّفة.

ومصطفى الغماري لا يحاول في استعماله للرّموز الخاصّة في شعره العدول عن الواقع وحسب، إنّما يسعى إلى تجاوزه ثمّ إلى تأسيس واقع مغاير كما تشمله رؤياه الخضراء، وكما يستشرفه في حلمه الخصب، ومن هنا جاءت دلالات الحاضر مغرقة في السّليبيّة، وتدور كلّها حول محور واحد هو محور الجذب، وتمتصّ كلّ تلوّناته وأبعاده، وقد أدرك أنّ هذه الدّلالة أكثر ما تتجسّد في رموز الطّبيعة حين موتها وانطفائها وانحسار عطائها ومظاهر بهجتها، وتساعد مظاهر قفرها، وغضبها وقسوتها، يقول في مطلع قصيدة (غيم ونور) والعنوان نفسه يجسّد جدليّة الصّراع بين عناصر الطّبيعة:

شُلْتُ عَصَافِيرُ الصَّبَاحِ الحَانِي وَهَوَى الحَرِيفُ عَلَيْكَ يَا نَيْسَانِي
وَاسَاقَطْتُ مُزَقًا بَرَاءَاتُ الهَوَى وَتَمَلَّمْتُ كَالآهِ فِي أَحْزَانِي
طَالَتْ مَسَافَةٌ غَرْبِي، فَجَنَيْتُ مَا يَجْنِي الغَرِيبُ مِنَ الصِّيَاعِ الجَانِي

¹ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص51.

صِفْرُ يَدَاهُ .. وَ حُلْمُهُ مَتَهَدِّجٌ يُخْفِي صَبَابَهُ رَوْحَةَ الْحَيْرَانِ

فِي مُقْلَتَيْهِ مَسَافَةٌ مَحْرُوقَةٌ تَمْتَدُّ فِيهَا غَابَةُ الْأَشْجَانِ

تَمْتَدُّ .. يَطْوِيهَا الْمَسَاءُ حِكَايَةً لِلَّيْلِ كَمْ تُرَوَى ، وَلِلنَّسِيَانِ⁽¹⁾

تخزن الصورة دلالات طبيعية زمانية ومكانية مختلفة، إلا أنها ثبتت وجمدت في نقطة واحدة، ويركز الشاعر فيها على الشعور بظلم شخصي واقع عليه، وبتعدّد على ملكياته، وحرياته وأحلامه.

وتوحي عبارة (شلت عصافير الصباح الحاني) بتوقف هذه اللحظة الشبقية عن نشر نورها وألحانها، وبث الحياة والحركة في الطبيعة بعد سكون الليل الطويل، وبعد امتداد حلكتها ونفاذها في كل الأشياء، وقد ترمز العصافير الحانية، إلى الشعراء الفحول الذين يصنعون الثورة والتغيير بوقع القوافي والقصيد.

وتكتفّ في دال (الخريف) كل دلالات الجذب، وانحصار الحياة فهو الفصل الذي تموت فيه الطبيعة وتذبل وتنكمش، وتهاجر فيه الطيور والكائنات نحو مضان الخصب والدّفء والنبات.

وإذا كانت الأرض تستريح في هذا الموسم لتبدأ دورة حياة جديدة مليئة بالعطاء الخصب والنماء، فإن خريف واقع الشاعر جاء قبل أوانه فحجب توهج ربيع الحياة، وجثم على قلب الزمن حتى صارت مظاهره هي السمة البارزة والثابتة لهذا الواقع، ففقد الشاعر إدراكه للزمن كصيرورة لأنه صار ثابتاً، وعجز عن فهم قيم الواقع لأنها مزيفة وعقيمة.

ومن هنا افتقد الشاعر قيمة الحياة في حاضره، وارتدت إليه في انحسار أحلامه باصطدامها بخريف الواقع القاسي فعاد (صفر اليمين)، صدامية هزت الذات الشاعرة، وقد ارتدت دلالة الهز من خلال ظلال اللفظة (اسأقت) التي تستدعي النصّ القرآني الغائب ﴿وَهَزِي إِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ تَسَاقُطُ عَلَيْكَ رُطْبًا حَنِياً﴾⁽²⁾، إلا أنّ الهز الذي لقيه الشاعر كان عنيفاً، أسقط أحلامه في ذبول وفي يأس من تحققها ، سقوط أوراق الخريف التي تتهاوى في استسلام مع أضعف نسيم،

¹ - مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 169 - 170.

² - مريم / 25.

لأنّها افتقدت عنصر الحياة، وروح التّشبّث بها، فهو الذي كفل لها التّماسك، والشّموخ في أقصى الظروف وأعنفها، فصار الشّاعر مغتربا عن اللّحظة الحاضرة التي يعيشها، وعن قيم الزّمان الذي يلفّه، واغترابه ناجم عن كون " قيمه الذاتية الأصليّة بطابعها الرّوحي الأخلاقي الذي يناقض قيم المجتمع، عاجزة عن مواجهة ذلك المجتمع بقيمه المادّية المتهافئة والرديئة" (1).

ويتعمّق الاغتراب بتصاعد الحسّ المأساوي الذي تختزنه تأوهات حزينة تنبع من صدر مشحون، ويطلّعننا من عبارة (غابة الأشجان)؛ والغابة كرمز وحقيقة ترتبط في اللاشعور بالغموض، الوحشة، والخوف، والظلمة، والتّيه، وقانون القوّة، ومن هنا فارتباطها في نصّ الشّاعر بالشّجن ليس غريبا فهو يصدر في جزء منه عن اللاشعور، وفي الجزء الآخر من الشّعور بالتّيه والضّياع، وهو سمة ملازمة للاغتراب النّفسي وللقلق الرّوحي، وبهذا " تصير ثيمة من الأنماط العليا، ورمزا فنياً بالتّظر إلى تلك الارتباطات المعنويّة، والعاطفيّة التي تصلنا بالأسطورة، وبالعالم الميثولوجية القديم، وكلّ محاولة لشرح هذا الرّمز ليس إلّا ضربا من ضروب التّأويل الكثيرة المتعدّدة المعنى، ويظلّ الرّمز نفسه أكثر رحابة وشمولا" (2).

وبهذا الشّكل فإنّ الشّاعر لا يمكنه التّخلص تماما من دلالات الرّموز الطّبيعية، وهي تبقى دائما تطلّ علينا من خلال شقوق الذاكرة الجمعيّة وكوى اللاشعور، وقد وجب علينا بعد هذا أن " لا نغفل أنّ للأشياء تواريخ في الوعي الاجتماعي، لا يمكن للمبدع أن يهملها، أو يتغاضى عنها غير أنّ تلك التّواريخ متواصلة النّموّ، والتّبدّل، والتّغيّر" ، وهذا ما يخلق تعدّدا في أطوار التّظرة للأشياء اجتماعيّا، وهي نظرة " تعكس تعدّدية هائلة في الذات الفنّيّة، التي هي الأخرى لها أطوارها المختلفة والمتعدّدة، ولهذا لا غرو أن يكون الرّمز الطّبيعي ذا قيم جماليّة متباينة ومتناقضة أحيانا، في النّصوص الشعريّة" (3).

وهكذا اعتمد الشّاعر بشكل كليّ على رموز الطّبيعة في بناء الصّورة الشعريّة، وفي رسم حالته الشعوريّة، وفي دمج المستوى الخاصّ بالعام، والذّاتي بالموضوعي، في سبيل رسم دلالات الجذب التي نمت عبر رمز محوريّ هو (الخريف) واستقطبت في مداره باقي الرّموز.

1- محمد عباس يوسف: الاغتراب و الإبداع الفني ، ص 28.

2- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 16.

3- سعد الدين كليب: جماليات الرمز الفني في الشعر الحديث ، ص 44 - 45.

ومن العناصر الكونية التي قد تحمل رمزية شيوع البوار المتعمق بالحسّ المأساوي، عنصر الظلام ببعده الزماني والمكاني والتفسي والاجتماعي، " ويكتسب الظلام صورته الدرامية وطابعه المأساوي، من خلال لونه الأسود الذي يرتبط بالاضطراب والتلوث والضجيج " (1).

وانسدال الظلام بحلكته يشبه حالة العمى، أي أنه حجب لحاسة البصر وتعطيل مؤقت لها، وفي هذه اللحظة يتولّد لدى المبصر إحساس بتضاؤل قيمته، وتعاطف قيمة الظلام الذي يلفّه بثقله، ويشلّ حركته ويرعبه، وينفذ في إدراكه حتّى يغطّي كلّ الأشياء الداخليّة فيه، بعد أن يكون قد غطّى العالم الخارجي، ويكتسب هذه الدلالات من خلال جدليته الدائمة مع النور والضياء.

وقد استغلّ الشاعر هذه الدلالات الشعورية في تصوير ثقل وسوداوية الواقع الجاثم على أحلامه، وقد حجّبها وعطلّها، وهو يحاول التسرّب إلى أعماق الذات الشاعرة والنفاذ إلى جوهرها الحيّ:

أُطِلُّ بوجْهي.. هل أرى غير مُزَعَّة
من الليل.. ينمو بُعْدها ويَهَاب
يَلْمِلِمُ أزهارَ الجِراح .. يشلُّها
كما شلَّ أوتارَ الصَّبَّاحِ لِـوَاب
وأَصْرَخَ في وَجْهِ السُّكُونِ مَجْدِجِلا
وبَيْنِي و بَيْنَ اللَّاهِثِينَ حَجَاب
ويَمْرُقُ سَهْمٌ من يدِ اللَّيْلِ طَائِش
كَمَا طَاشَ منْ عَقْلِ المَهْوسِ صَوَابٌ⁽²⁾

يسكن الظلام كلّ زاوية من زوايا هذه الصورة، حيث يأخذ (الليل) بؤرة الدلالة كعنوان

¹ - ينظر: ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 70.

² - مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران، ص 11 - 12.

كبير تتجسّد فيه دلالة الظلام في أوضح صورها، ويستقطب دوائر الإيحاء المتوسّعة التي مركزها العتمة.

وقد أضاف السياق والتّجربة الشعوريّة لرمز (الليل) دلالات سلبية أوسع ، تتجاوز تعطيل حاسة البصر إلى تعطيل حاسة السّمع، ذلك أنّ الغماري عاش تجربة إقصاء وهميش واستبعاد لمشروعه الرّؤياوي الإسلامي، ولتوجهه الفنّي المختلف، وإيديولوجيته المعادية للطّروحات الاشتراكيّة، وللغفكر السّائد والمألوف، فهو صوت يصرخ دون أن يلتفت إلى صراخه أحد، ثمّ يوسّع دائرة الدّلالات السّلبية لتشمل دلالة تعطيل الإرادة، وتكبيّل الحرّيّة والقدرة على الفعل، والإحساس بالمظلوميّة، والعجز أمام القوّة الظّالمة التي يسلّطها عليه الواقع، مع إعطاء بعد شخصيّ للصّراع (يمرق سهم من يد الليل طائش).

فالنّصّ يطرح صراعا نفسيّا بين العتمة بكلّ ما تحتزّنه من دلالات شعوريّة ولا شعوريّة، وبين الذات الشاعرة التي تتطلّع عبر فعل الرّؤية إلى لحظات أمل وتشوف لحدود الرّؤيا في بداية فجر جديد لحياة إسلاميّة، ينتصر على صورة البوار والعقم والحسّ المأساوي، وبهذا يأخذ الرّمز قيمته الدّلاليّة داخل بنية النّصّ من خلال الشّحنة الشعوريّة، والبعد الثّوري النّابع من جدليّة التعاقب.

قيمة لا تثبت ولا تستقرّ، وهي في حالة تلوّن مستمرة مع كلّ قراءة، ومع كلّ فعل تلقي " وهذا يعني أنّ المعنى والقيمة الأدبيّين ليسا موجودين في الأدب، ولا في المتلقّين، ولكن في نقطة التّلامس بين القراء والنّصّ الأدبي"⁽¹⁾، ومن هنا فإنّ الشّاعر التّاجح هو شاعر يحسن إخفاء قصيدته وراء نصّه المكتوب، فيضمن لها البقاء حيّة ما دامت دلالتها الحقيقيّة لم تفتضح، ومادام معناها التّام لم يستنفذ، ولم يكتمل في ذهن قارئ.

وإنّ هذا الجانب المتخفيّ في أثواب اللّغة الشّفافّة، هو الذي يكسب الرّمز جماليّته، وطابع الإثارة فيه، وقد وعى الغماري هذه الخاصّيّة في التّعبير الرّمزي، فمنح الحياة لشعره عبر شبكة من الرّموز العامّة والخاصّة.

¹ - حميد حمداني: القراءة و توليد الدلالة، ص 87 .

(لَيْلَى) .. وَصَالِكِ ، لَا أَنْسَ فَيُسْعِدُنِي
عَبَرَ اللَّقَاءِ .. وَ لَا قَرُبَ يُجِينِنِي
أَنَا لَهَا جَرْحَ لَيْسَ يُسْكِرْهَا
إِلَّاكَ، فَاعْتَصِرِي الْأَيَّامَ وَاسْقِينِي
قَصَائِدُ الْوَرْدِ لَا تَذْوِي وَ إِن سَخِرَتْ
سُودُ الرِّيَّاحِ بِأَوْتَارِ البَسَاتِينِ !
مَسَافَةَ الرِّيحِ فِي أَيَّامِنَا حُلْمِ
مَرُّ المَلَامِحِ .. مَشْبُوه التَّلَاحِينِ !
مَسَافَةَ الرِّيحِ تَغْرِينَا بَزَوْبَعَةَ
مِنَ الشُّعَارَاتِ .. تَغْرِينَا بَغْسَلِينِ !⁽¹⁾

إنَّ الحبَّ عند الغماري تجربة وجود و كينونة، وقوّة يقين و تبصّر، وفعلا قادرا على كسر الجمود والثبات عبر حركيّته، حيث يعدل به عن إطاره العامّ، إلى إطار ذاتي يحتمل تشكيلات الرّؤيا الخاصّة.

والحبّ عنده تجربة موضوعيّة، تتجسّد عبر استحضار الجوهر الأنثوي كعنصر خصب ونماء وتجدّد مستمر، وافتقاد التّشبع من هذا الحبّ، أو امتناع الوصال مع الحبيبة، يجسّد حرمانا روحيا ونفسيا، وإحساسا غائرا بالفراغ والعبث والبوار، وكلّ ارتدادات دلالة الجذب.

ولهذا يظنّ الشّاعر ملحاّ على استحضاره، والحضور الكثير رمز يدلّ على الفقد والغياب، ويظنّ يبعث بتشكيل جديد لقلق نفسيّ وروحيّ قديم، لا يضلّه المتلقي منذ مجموعته الأولى (أسرار الغربة) ، لأنّه ينسج أشعاره ومجموعاته ككلّ، وفق رؤيا لا تغيب إلّا لتحضر

¹ - مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد و النار، ص 200 .

من خلال موقف فيّ واعٍ ومحدّد، وهذا ما ينسحب تماما على هذا النصّ الذي يأخذ بعدا صراعياً بين الرغبة والحرمان، وبين الوجد والفقد، ويبدو انتصار العنصر السلبي وتفوقه في هذه المعادلة عبر الدلالة التي ينشرها في السياق الرّمز الطبيعي (سود الرّياح) و (مسافة الرّيح) .

وقد اجتمعت في الرّيح مفردة وجمعا في هذا السياق دلالات سلبية على غير صورتها التوافقية، ذلك " أن الرّيح المفردة كانت أكثر استجماعا للمعاني السلبية من جمعها الرّياح والأرواح، ويؤكد ذلك مجيء صيغة الجمع في آيات الرّحمة، ومجيء المفرد في قصص العذاب * "(1).

وجاء استخدام الرّياح كرمز وليس كحقيقة مضافة إلى السّواد لون الظلام والظلم، في سياق مأساوي درامي انتصر فيه الشّعور كجوهر تطهيري، وكعنصر مقاومة على سلبية الرّياح وعلى مظهرها العقيم المجدّب.

قَصَائِدُ الْوَرْدِ لَا تَذْوِي وَإِنْ سَخِرَتْ

سُودُ الرِّياحِ بِأَوْتَارِ البَسَاتِينِ !

أمّا (الرّيح) مفردة فقد احتملت دلالة الخطأ الحضاري، ودلالة العقاب التّطهيري أيضا، حيث ترمز (الرّيح) في المستوى الأوّل إلى الواقع المادي المشوّه الملامح، المستلب الهويّة، المتبني للطّروحات الغربيّة المغربيّة بشعاراتها المزيفة، والعقيمة بانجازاتها من كلّ القيم الروحيّة المتعالية، أمّا في المستوى الثّاني فترمز إلى ترقّب نهاية لهذا الإثم الحضاري بالعقاب الذي تسنده اللفظة القرآنيّة (غسلين) التي وردت في قوله تعالى ﴿ إِنَّهُ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ ، وَلَا يَحْضُرُ عَلَى طَعَامِ الْمَسْكِينِ ، فَلَيْسَ لَهُ الْيَوْمَ هَاهُنَا حَمِيمٌ ، وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مَنْ غَسَلِينَ ، لَا يَأْكُلُهُ إِلَّا الْخَاطِئُونَ ﴾ (2).

1- ينظر: حميد لحمادي: القراءة و توليد الدلالة، ص130.

* وردت الرّيح (بصيغة المفرد) في النصّ القرآني 19 مرة معظمها بمعنى الدمار والخراب، وهي في كل الأحوال سلاح بيد الله، وشذت عن ذلك آيات خمس، جاءت الرّيح في ثلاث منها على أنّها سلاح بيد سليمان. أمّا الرّيح (بصفة الجمع) فقد وردت عشر مرات كلها بمعنى الخصب والخير، ما خلا واحدة بمعنى الخراب.

- ينظر: سعد الدين كليب: جماليات الرمز الفني في الشعر العربي الحديث، ص 45.

2- الحاقة/ 33- 37.

وهذا التباين في الدلالات لا يرفع رمزا أو يحطّ رمزا، ولا يمنح أسبقية لدلالة دون أخرى، فالمرزبة في الرمز الخاصّ أنّه لا يملّي على الشاعر توجّها معيّنًا أو نمطيّة ضيقة في استخدامه، وليس ثمّة فيه "أفضلية لهذا الشكل أو ذاك من التعامل الجمالي مع الرّموز، فما دام الرّمز متواشجا مع سياقه الفنّي، ومؤتلفا في أبعاده الإيحائيّة، فإنّ ثمّة شرعيّة جماليّة له في النّص" (1).

وهذه المسافة المرنة في الرمز الخاصّ، جعلته عرضة لولوج دائرة الغموض والإبهام أحيانا "عند الإغراق في ملاحقة الرّمز الخاصّ، وابتكاره بطريقة مفاجئة تصدم القارئ ولا تجد أيّ مسوّغ لوجوده، ولا منطق فكريّ أو شعوريّ يوحي بدلالته" (2).

وإذا كان الإبهام يحيل النّص إلى شفرات مستغلقة ينفر منها الذّوق، فإنّ الغموض خاصيّة مطلوبة ومرغوبة في الرّمز، لأنّها تولّد لذة التّلقّي ومتعته، وقد أصبحت "القراءة الحديثة معاناة حقّة، لأنّها سعي دائب وراء حداثة هاربة ودلالة متحوّلة، وفق حركة جدليّة داخلية لا نقوى على حصارها بدقّة وضبطها ببسر، إنّها عمليّة كشف مضمّنية لمتاهة النّص المفتوحة على احتمالات كثيرة" (3).

وهذا البعد بما يسمح به من تعدّد دلالي هو غاية المبدع، ووسيلة المتلقّي، حيث يقرأ هذا الأخير في الخطاب الجمالي كلّ ما يريد، دون أن يكون مضطّرّا للوصول إلى ما قصد أن يقوله المبدع فعلا أو بدقّة شديدة، وليس هذا المعنى أن ننظر إلى الإبداع الجمالي نظرة مجانيّة تجرّده من قيمة أصيلة له في حدّ ذاته.

لأنّ المتلقّي إذا استطاع الإفلات من مقصديّة المبدع أحيانا بشكل جزئي أو كليّ، فإنّه لا يمكنه التّنكر لمقصديّة النّصّ تماما، مهما تعدّدت قراءاته، ذلك أنّ "قابليّة النّصّ لتعدديّة القراءات هذه بقدر ما تدلّ على نوع من الغنى، فإنّها لا تفقده مع ذلك وحدته الخاصّة، لأنّه لا يتوقف أبدا عن أن يكون دائما هو نفسه" (4).

¹ - ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ص 281.

² - سعد الدين كليب: جماليات الرمز الفنّي في الشعر العربي الحديث، ص 47.

³ - المرجع نفسه، ص 339.

⁴ - ينظر: حميد حمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص 72.

عَلَّمُونَا كَيْفَ نَهْوَى، آهٍ كَمْ هَوَى، الصِّيَاغُ !
مدناً ظمأى ..

شَعَارَاتٍ مِنَ الْوَهْمِ الْمَشَاعِ !

وَبَقَايَا ذِكْرِيَاتٍ

تَعَشِقُ الْبَوْمَةَ فِيهَا صَوْتُ حَفَّارِ الْبُيُوتِ !

يَتَمَطَّى عَنْكِبُوتٍ !

وَيَغِيْمُ الْفِكْرُ فِي شَطِّ الْأَغَانِي الْمَلْحِ

يَنْقُضُ شِرَاعَ

عَمَدَتَهُ شَهْوَةً اللَّيْلِ

تَهَاوَى كَالذَّبِيحِ

مُزَقًّا تَلْهُو بِهَا رِيحٌ وَرِيحٌ

رَغْبَةً تُوْغِلُ فِي رَمَزِ كَسِيحِ

وَطَنًا كَاللَّفْظِ مَعْسُولًا

وَكَالْمَعْنَى طَرِيحٌ !

مَا وَرَاءَ الْمَوْجِ إِلَّا يَيْسٌ يُحْلِمُ بِالْأَفْعَى

وَيُرَوَى بِالْفَحِيحِ !

مَا وَرَاءَ الْمَوْجِ إِلَّا مَا يُوَارِيهِ الْحِجَابُ !

رَغْبَةً جَوْعَى

أَسَاطِيرَ مِنَ الْحُلْمِ السَّرَابِ !

وَاحَةً مَيْتَةَ الْأَنْفَاسِ .. غَابُ

وَدُمَى .. أَنْظَمَةٌ بَاءَتْ بِأَوْزَارِ الضَّبَابِ !

هَلْ لُوْجُهُ الْمَوْتِ حَدٌّ ؟!

يَا شِبَابَ .. (1)

¹ - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 134 - 136.

استقطب هذا المقطع طاقات شعورية محتقنة بالمرارة والألم، حيث ينعكس هذا على اختيار الشاعر لجملة من الدوال المحمولة سلبياً (الضياع، مدنا ضمأى، الوهم، البومة، عنكبوت، يغم الفكر، ينقض شرع، شهوة الليل، قهاوى، مزقا، ييس، الأفعى، الفحيح، جوعى، حلم سراب، واحة ميتة، غاب، الدمى، أوزار الضباب، وجه الموت...) وتكديسها في حيز شعري ضيق يصعب فيه التفاعل مع دلالة الرموز الشعرية رمزا رمزا، حيث تداعت تلك الرموز بشكل مسترسل يغيب معه أي رابط عقلي أو منطقي، ولا تكون الاستجابة فيه إلا للحظة الشعورية المنفصلة، القلقة، والمختنقة من صورة الواقع.

وقد احتلت رموز الطبيعة في هذا الحيز الشعري، مساحة واسعة وفقا للرؤيا الشعرية التي تعيد تشكيل أبعاد الواقع، حيث جاءت هذه الرموز في سياق رسم حس عميق بالبوار والعقم والوحشة، ولتعطي خلفية وبعدا مكانيا يزيد من غموض الصورة.

ولعل الملاحظة الأولى لطبيعة هذه الرموز الكونية هي حضور بارز لرموز حيوانية مختلفة؛ البومة، العنكبوت، الأفعى، إلى جانب رموز طبيعية أخرى كالليل، الريح، الموج، واحة ميتة، غاب.

ولا تتأني شعريّة الصّور الحيوانية، ولا ترجع قيمتها الرمزية " إلى مظهرها الطبيعي وحسب، بل أكثر من ذلك إلى التفرعات الأسطورية المتباينة، تلك التي كان لها أثر كبير في تحديد حركة الرّمز، وتشكيل فضاءاته"⁽¹⁾.

لكن هذه القيمة الأسطورية الخصبه المكتنزة، تبرز حتى وإن لم تكن هدفا في حد ذاتها لرموز الغماري، تلك التي يسعى إلى شحنها بظلال التجربة المعاصرة.

وإن البومة تختزن في الذاكرة اللاشعورية، هالة تشاؤمية مثقلة بالضجر، والوحشة، والقبح وبالموت أحيانا، وربما تردّ هذه الدلالات العميقة فيها، إلى ما يمكن أن يعتبر " تشاكلا دلاليًا بين النسق الحيواني والنسق الظلامي، بحيث تشكل الخصوصية اللونية المظهر المهيمن على الساحة الرمزية لليوم، فاللون الأسود من حيث ارتباطه الخارجي للطائر وبالليل مركز الدائرة الظلامية يمثل

¹ - ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 77.

الملح المميز لحركة الرّمز" (1). وقد أخذت البومة في السّياق دلالات سلبية توحى بالخراب والبورار وبالتناقض، رمزا على الحياة المدنيّة المزيّفة، والأفكار والطّروحات العقيمة التي تأثرت بها البنية الحضاريّة والاجتماعيّة السّائدة في تلك المرحلة، ويصوّر من خلال هذا الرّمز تشاؤمه من نتائجها ومن تبعاتها، وتزداد اتساعا دائرة رمزيّتها بإضافة رمز آخر يوحى بالخراب، والقفر والظلاميّة، والإهتراء وهو (العنكبوت) إذ يفيد باستدعائه من دلالاته القرآنيّة * على الضّعف والوهن، واللاجدوى، ويغرق الفعل (يتمطّى) السّياق في جوّ من الخمول والكآبة والعبثيّة.

وربما تكتمل هذه الدّلالات وتنمو بتنامي القصيدة، حيث تكثف الرّموز المتراكمة عبر السّطور (شطّ، الشّراع، شهوة الليل، الذّبيح، الرّيح، رمز كسيح..). من هالة (السّوداوية والعقم والضّياع والرّغبة الجوعى والظّمأى التي لا تنطفئ) المحيطة بالعقائد السّائدة التي يرفضها الغماري، ويواجهها بعقيدته الإسلاميّة الخصبّة.

ويكشف في هذا النّصّ افتقاده لقيمتين؛ أولاهما هي الحياة الإسلاميّة منهجا وعقيدة، والأخرى هي قيمة الوطن، التي تضاءلت حتى صارت كلمة يزايد بها المزايدون عبر الشّعارات، والوطن عند مصطفى محمّد الغماري، كيان يرسم حدوده امتداد الإسلام شرقا وغربا، دون أن نفهم من ذلك انتقاصا من قيمة الموطن الأوّل، والمهاد الأصلي.

وقد كانت هذه الصّورة المستلبة للواقع سببا مباشرا في غربة الشّاعر الرّوحية، وقلقه الفكري، والنّفسي، ما حمله على رفض المعطى، والثّورة على السّائد، والبحث عن صورة مغايرة للواقع، يتحوّل فيها الغياب إلى حضور، وينتصر فيها التّحقّق على الفقد.

وقد ساهم الرّمز في تفجير هذه الشّحنة الانفعاليّة القلقة، ثمّ في امتصاص الصّدمة، وابتعد بالخطاب عن المباشرة والسّطحيّة، وأخرج القصيدة من الغنائيّة إلى الدّرامية "وليس من السّهل أن يتحقّق الطّابع الدّرامي في عمل شعري، ما لم تتمثّل وراءه أو فيه، العناصر الأساسيّة التي لا تتحقّق الدّراما بدونها" وهي "الإنسان، والصّراع، وتناقضات الحياة" (2).

1- ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 83 .

* ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بِئِنَّا ، وَإِنْ أَوْهَنْ بُيُوتُ لَبَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ ﴿٤١﴾ العنكبوت/41.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 284.

ويرسم الغماري صورة التناقض الصّارخ الذي تنام عليه الحضارة الغربيّة التي سلبت واقعه، حيث يرمز إليها (بالأفعى) في إشارة إلى قدرتها على تبديل مظهرها الخارجي باستمرار مع بقاء جوهرها الأصلي على حاله، واحتقانها بالشّر والعدوانيّة للآخر وهي طباع أصيلة فيها.

وامتدّت المساحة الدلالية للرّمز، بإضافة صورة سمعيّة موحشة (تروى بالفحيح) ، ويكتمل المشهد برسم بعد مكاني مخيف ومقفر يفتقد إلى جوهر الحياة وروحها، مع أنّه يبدو في الظّاهر خصبا مفعما بالحياة، وهو ما توحى به صورة (واحة ميتة الأنفاس)، وقد صارت معادلا للـ (غاب) التي تغطّي تحت جمالها ودهشتها، عالما مظلمًا مخيفا تحتقن فيه الأنفاس، وتتصارع فيه الحياة صراعا تكون الغلبة فيه للقويّ، والظّالم، والماكر.

والحضارة الغربيّة بقيامها على محور الماديّة وحده، كانت حضارة عرجاء، لأنّ غياب السّنند الرّوحي فيها خلق أزمة أخلاقيّة واجتماعيّة تنزل بمستوى قيمة الإنسان، إلى ما يشبه الحيوان والجماد والآلة، وهذا ما يوحى به دال (الدمى) من سلب للإرادة، والحرية، والوقوع تحت أسر المادة وإغرائها.

وقد جاء التّساؤل الفجائي في نهاية المقطع " هل لوجه الموت حدّ؟ "؛ ليحمل كلّ دلالات الجذب التي حاول الشّاعر بسطها من خلال تلك السّطور أو حتى خلال نصوصه كلّها، وإنّ أبلغ تجسيّدات المساويّة وأحلّكها، هي أن يتساوى الوجود مع العدم، والحياة مع الموت.

والموت هو الصّورة الكبرى التي يتجسّد فيها الجذب في أجلى أشكاله، وهو التّسق العامّ الذي يظلّ تحت عباءته كلّ دلالات البوار، ومختلف تمظهراته ومستوياته، ويكفي في الموت أنّه الحقل الدلالي الذي يناقض حقل دلالة الحياة جوهرًا وأعراضًا، وقد جعله الشّاعر معادلا لصورة الواقع الذي توقفت فيه دقائق الزّمن، إذ " من مستلزمات الموت جمود الزّمن؛ أو فالنقل الإحساس به مع وجوده، وهذه ظاهرة نفسيّة ذات تعلّق بالمركبات النفسيّة والعقليّة للإنسان، ومن معتمدات تبرير انفصال الذات عن الموضوع " (1).

¹ - النوارى سعودي: أنساق الدلالة في شعر الثورة الجزائرية بالعراق (بدر شاكر السياب نموذجًا)، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية (عدد خاص ملتقى شعر الثورة الجزائرية)، سطيف، ص 245.

لقد وجد الغماري في الرّمز الطّبيعي مجالا فسيحا يسع تجربته فطوّعه في حمل أعباء الرّؤيا التي تتمخّض في معاناة وفي مشقّة، ليبتّ من خلاله همومه، ويصوّر به مسافة اغترابه عن واقع لا يرى فيه إلاّ فضاء خصبا يستقطب دلالة الجذب، حيث يفتقد فيه الزّمن المتوثّب، وإنّ الإحساس بالزّمن هو أولى أسباب الارتقاء نحو المطلق، فيطّيح نصّ الغماري بالمأساويّة وبالأمّ، إلّا أنّ "الحزن عنده لا ينتهي نهاية تشاؤميّة (...). فحزنه من هذا الجانب إذن صادر عن إرادة حرّة في التّعبير، ونظرتة وإن كانت دامعة في بعض الأحيان، فإنّها ساخطة في الوقت ذاته، وفرق كبير بين محزون يائس، ومحزون متمرد"⁽¹⁾، فهو بذلك لا يسقط في رتابة الإيقاع الحزين، لأنّ إيقاع التّفاؤل سرعان ما يتصاعد ليرسم حلما بواقع خصيب.

¹ - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص21- 22 .

ب- مدار الخصب:

إنّ الألم هو سبيل الارتقاء، وإنّ المعاناة هي التي تتمخض عن قيمة حقّة للإنسان، وما دام الشّاعر مغتربا عن ذاته وعن واقعه رغبة في الارتقاء، ونشدانا للمطلق والمتعالى، فهو في حالة ولادة متجدّدة باستمرار عبر كلّ قصيدة، حيث يصير الألم جسرا موصولا بالحلم، وتكون المعاناة وقودا للثورة، وللمواجهة من خلال الشّعر.

وهذه الحقيقة الكليّة؛ تنعكس في شعر مصطفى محمّد الغماري، حيث نلاحظ وثباته المتكرّرة على صورة الواقع القائمة، فهو لا يركن إليها ولا يستكين، وهو يسعى دائما إلى بلورة لرؤياه، وقد يكون هذا سببا في التزامه في معظم قصائده بالبداية بإيقاع نازل، يقابل صورة الواقع يجسّده (مدار الجذب)، ثمّ النّهاية بإيقاع متصاعد، يقابل حلمه بواقع مغاير يجسّده (مدار الخصب).

فنجسّ في كلّ مرّة، أنّه يريد في إلحاح شديد أن يقول شيئا ما، لم يكتمل بعد معناه في أيّة قصيدة، وهو في معاناة دائمة، وسعي دؤوب للوصول إلى قصيدته المكتملة، فهي غاية الشّعر العظيم، حيث " يأمل أيّ شاعر أن يتجاوز ذاته الشّعريّة في كلّ قصيدة قادمة، وربّما يجرب سلسلة من القصائد، وصولا إلى قصيدته المنشودة، وقد ينفق الكثير من الشّعراء كلّ أعمارهم الشّعريّة، من دون أن يصلوا إليها"⁽¹⁾.

وكما حاول تجسيد إيقاع الجذب في رموز الطّبيعة التي شحنها بحسّه المأساوي، وبنبضه المتألم، حاول أيضا تفجير إيقاع الخصب من رموزها، فإنّ " الطّبيعة خلفيّة حيّة باستمرار، في وعي الشّاعر ولاوعيه، تتفاعل معه كما لو أنّ التوتّر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشّاعر "⁽²⁾، ولطالما جمعت الطّبيعة التّفيزين في حدّة متكاملة، وفي تطرّف متعالق؛ فاحتضنت الحياة والموت، السّماء والأرض، اللّيل والنّهار، الصّخر والماء، الجليد والدّفئ ..، ولقد شكّلت لحظة اقتران الضّدين؛ كانسلاخ اللّيل من النّهار، أو نبوع الماء من الصّخر، أو انفلاق البذرة في ظلمة التّراب ...، شكّلت هذه اللّحظة الشّبقيّة دهشة الإنسان المقترنة بالفرحة والأمل، بعد الألم واليأس الناتجين عن حسّ الجذب والبوار.

1- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 05.

2- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 70.

يُولَدُ الْحَيُّ مِنَ الْمَيِّتِ كَمَا تُوَلَدُ نَارٌ مِنْ حَجَرٍ

لَا تَقُولُوا: إِنَّ لِلرِّيحِ جَفَافًا

وَمِنَ الرِّيحِ سَقَرًا!

نَحْنُ لَوْلَا الرِّيحِ مَا كُنَّا، وَمَا كَانَ المَطَرُ

مِنْ رَبِيعِ الصَّحْوِ يُخَضِّرُ المَطَرُ

قَدْرًا أَنْ نَعْشَقَ الشَّمْسُ

وَأَنْ نَحْمِلَ آلامَ البَشَرِ

أَنْ نَنَاجِيَ طَيْفَ ذِكْرَانَا

وَأَنْ نَحْلُمَ..

وَالحَلْمُ الظَّفَرُ..

حَلْمٌ كَانَ عَلَى المَوْعِدِ نَجْمًا وَقَمَرًا

كَانَ حَرْفًا فِي هَاةِ العِشْقِ نَارًا.. وَوَتَرَ

حَلْمٌ نَبَّهَنَا مِنْ غَفْوَةِ الدَّهْرِ (1)

هي لحظة الولادة إذن؛ إنها تعلن فعل الخصب والانتصار، وانطلاقة سبحة الحياة وافيوضاتها، وهي باب لا يصل بين الحاضر والمستقبل وحسب، لأنها سنة مبدؤها غير معلوم، ولا محدد، إنها لحظة أزلية قديمة الابتداء.

وإنَّ السنن القرآنية تعطي بعدا خاصا للزمن، فهو زمن كوني شمولي يقوم على ميزان دقيق، وهو عنصر محوري موجود دائما في صيرورة مستمرة ينظم مفهوم الإنسان، ويحاصر أطوار الحضارة، والإنسان جزء في نظامه حتى وإن لم يدرك ذلك، أو لم يستوعب حقيقته.

1- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 33.

وهذه المركبات كلّها تدخل ضمن ثقافة الشّاعر الإسلامي، وهو يصدر عنها في رؤياه وفي رسالته الشعريّة بوعي أو بغير وعي، وقد كانت دورة حياة الطّبيعة أبسط تجسيد لمبدأ الصّيرورة الزّمنيّة، ومن هنا فليس غريبا أن يناقش الغماري غربته الوجوديّة، من خلال تلك الرّموز الطّبيعيّة التي صارت أقرب إلى كونه الدّاخلي، وأكثر حميميّة من عالمه الشعري.

وليس غريبا بعد ذلك كلّه أن يشرح قانونا كليّا، وناموسا كونيا (يولد الحيّ من الميت) من خلال قانون جزئيّ، خبره من الطّبيعة (كما تولد نار من حجر)، ويبرز في الجمع بين طرفي هذه المعادلة الرّمزية بالذّات " أثر لتمكّن الشّاعر من لغته، ولخبرته الطّويلة بحيث يوحي إليه ذوقه بهذا الاختيار إيجاء يكاد يكون لا شعورياً"⁽¹⁾، ولم يختر رمز (الماء) مثلا مع أنّه جوهر الحياة، أو هو الحياة نفسها، بما فيه من ليونة ومن لطف وانسيائيّة، لتوحي صورة (تولّد النّار من الحجر) بالمخاض الصّعب، وبالثنوية المنتجة، والمعاناة المثمرة انطلاقا من " إحساسه الجمالي الفعّال بهذا اللّون النّوراني (...). ويحيلنا إلى حقيقة النّار التي يسفر منها الصّبح بعد الظّلام (...). لأنّ الشّاعر ينطلق من ذاته المحترقة من لحظة الألم (...). من لحظة الصّفّر التي تتولّد منها روائع الحياة، وتنبعث البذرة من ترايبيتها الحارقة"⁽²⁾، وجاء (الحجر) ليكون المهاد الصّلب الذي انتزعت منه الحياة انتزاعا قويا، كما انتزعت منه الشّعلة الأولى التي أوقدت مسيرة الإنسان الحضارية.

وبهذا انتقل (الحجر) من دلّالته الأولى على القسوة والجماد والبوار، ليصير المحكّ الذي تسري شعله الحياة من خلاله، وبهذا المنطق ذاته تكون (الريّح) دالة على العقم والعذاب، والقسوة ومصدرا للحياة أيضا، فقد كانت منها نفخة الرّوح الرّحيمة التي سمت بالطّين، حتى صار خليفة الله في أرضه، وهي التي تلقح في الغمام فيترل المطر جوهر الخصب، وسرّ الحياة.

وهو يريد من هذه الجدليّة، إقرار شرعيّة فعل الحلم بالتّخطي والتّجاوز، وهي دلالات مرتدّة من ثورية مصطفى محمّد الغماري على كلّ الأشكال السّائدة، ومن رحلته المضنيّة للكشف عن مخرج حقيقي لأزمته الوجوديّة، فهو في مرحلة الهدم والتّأسيس، مرحلة قلق، وتطلّع لاستشراق أفق رؤياوي، يضيء عتمة الحاضر، وينتصر على عقمه.

1- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 466.

2- محمد زغينة: جماليات الرّؤية في سجنات مفدي زكرياء، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، عدد خاص (ملتقى شعر الثورة الجزائرية)، سطيف، ص 84.

وإنَّ كلَّ الرَّموز في هذه الصُّورة تنهض من بؤرة واحدة، وتنمو في اتِّجاه واحد، لتطعم دلالة انتصار الخصب على الجذب، وولادة الحياة من الموت، و(الرَّبيع) هو الرَّمز الذي يجلي هذه الدلالة أكثر من أيِّ رمز طبيعي آخر، فهو الصُّورة الكبرى للخصب والانبعاث، في مقابل رمزيَّة (الخريف).

وهو بهذا الاستعمال، المعادل الحقيقي للواقع الذي يحلم به الغماري، ويرتقب فيه الوصال مع حبيبته (خضراء)، التي تبعث الحياة في صورة الجذب التي لفت العالم من حوله، ويحقق عن طريق هذا الوصال تعالق الأزمنة الثلاثة : الماضي بالحاضر والمستقبل، تعالقا يرفع فعل الحلم إلى الأسطورة الخالدة، حيث تنتصر (خضراء) على كلِّ أساطير الخصب والانبعاث التي عرفها النَّاس شرقا وغربا.

ويؤسّر فعل الحبِّ الملتفِّ بالعذابات، والتّضحية أيضا، حيث يتعالق النَّصّ مع أسطورة بروميثيوس، وتكون المعشوقة هي (الشَّمس) أو قبس النُّور، الذي يسعى الشّاعر إلى جلبه لأُمَّته، متصدِّيا للعذاب والألم، بالثُّورية وعدم الرُّكون للواقع، ولسلطته الظلامية.

هكذا إذن تنمو حركيّة البعث في إيقاع متصاعد مسترسل، يسهم تكرار الرَّموز؛ (النَّار، الرِّيح، المطر، العشق، الحلم) في حركيّة النَّصّ وتوثبّه، " وهدف الشّاعر من اللّحن النَّاشئ من تكرار لفظة معيّنة - أو مجموعة ألفاظ - هو التّأثير الذي ينسحب على جوِّ القصيدة بأكمله" (1)، وبذلك يتحقّق في النَّصّ، انتصار هذا الإيقاع المتصاعد الخصب على إيقاع الجذب، بل ويتحقّق عبره التّقاء مصطفى محمّد الغماري مع ذاته، وتغلّبه على اغترابه:

بِهَوَاكَ تَنْطَلِقُ الرُّؤَى

فَأَرَاكَ فِي شَفْتِي نَشِيدَا

وَأَذُوبُ عِبْرَ وُجُودِكَ الْوَرْدِي

يَا ذَاتِي وُجُودًا

¹ - عثمان حشلاف: التراث و التجديد في شعر السياب، ص 156.

شمساً تضيئين المكان

وتشرقين على اغترابي

قمرًا تضيئين الزمان المرّ

في سفر الغياب

تلملمين قصائد الأخران

تحياً في شبّابي

وتضمدين مسافة الآلام

تصرخ في مصابي (1)

إن فعل الحب يصنع فعل الرؤيا، ويفجر مقدره هائلة للكتابة والقول الشعري، فهو الدافع الحقيقي لحركة الحصب والانبعاث، لأنه يتحوّل إلى طاقة مخزنة تدفع إلى الثورية والمواجهة الحقيقية مع الواقع، وصور الثبات والجمود من أجل تحقيق وجود للذات، وقد صرنا نعرف أنّ ذات الغماري لا تتحقّق إلاّ إذا تحققت (خضراء) العقيدة في واقعه، ويوحى بهذا الاتحاد من خلال اعترافه (أذوب عبر وجودك)، فهو تجاوز للحدود بين الحبّ والمحبوّب، ينتهي بالتلاشي الكلّي فيه (يا ذاتي).

إنّ هذه الصّورة الكلية التجريدية للحبيبة يصعب إدراكها عند المتلقّي، ومن هنا نجده يتّخذ من الرّمز الطبيعي، معبرا لتجسيدها وتقريبها من الأذهان.

وفي أيّ صورة جيّدة سنجد دائما قطعة من الطبيعة، هي بديل للموضوعية المطلقة بالنسبة للجانب الحسي، وبديل للتجريد الفكري عند الشاعر بالنسبة للغرض، وهو ضبط للطاقة اللاموجهة، وإلجام للانفعال بتشكيله وإعطائه مدى تحتمله الصّورة (2) ويبدو من خلال توظيفه للرّمز الطبيعي شديد الوعي لحدود أزمته، وشديد القرب من لغته التي تطاوعه في تصوير

1- مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرّفص، ص 79-80 .

2- محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري، ص33.

اختلاجات نفسه، ذلك أن " كل ما هو مقدس ومتعالى موجود في الشاعر، كما هو موجود في معجمه"⁽¹⁾.

إذ توحى صورة (شمسا تضيئين المكان)، بأسبقيّة التور على الإضاءة، فالتور هو أصل كلّ الأضواء، و (خضراء) تستمدّ ضياءها من نور الأنوار في الكون، من الذات الإلهية، وتبثّه في كلّ شيء، ثمّ توحى بأسبقيّة وجود الظلام في الحاضر على الإضاءة، إنّ ترقب لانحصار الليل وانهمامه أمام طاقة الشمس المضيئة، و (الشمس) بشكلها وقيمتها، قد تمكّنت من أن تشدّ انتباه الإنسان إليها منذ القديم، إنّها عظيمة وجميلة، وبين عظمتها وجمالها يكمن سرّ غموضها"⁽²⁾.

وربما لجلالها وجمالها كانت قديما محلّ تقديس وعبادة ، ذلك أن العبادة كانت " تنطوي في داخلها أحيانا على بواعث الشّعور بالخوف والريب والخصومة الخافية"⁽³⁾، ولكنّ الحسّ الإسلامي انتصر على البعد الأسطوري في رمز (الشمس) في استخدام الغماري حين جسّد بها صورة (خضراء)، وأعطاهما بعدا انبعائيا خصبا جمعيا يتمثّل في استنهاض الوطن من سقطته وردّته الحضارية ، وبعدا آخر ذاتيا فرديا يتمثّل في انتصار الشاعر على غربته وأزمته الوجودية.

ويجسّد صورة الحبيبة في رمز آخر هو (القمر)، ويحتمل هذا العنصر الكوني في نفسه دلالات متناقضة، فهو " موت وتجدد، ظلمة ونور، وعد من خلال الظلمة وبها (...). والتخيّل القمري مع كلّ الأساطير التي تنتج عنه، يحتفظ بتفأول مطلق، ذلك أن الموت جزء من القمر وحسوفه (...). التراجع ليس إلّا لحظة مؤلمة ولكن عابرة يلغيها تجدد الزّمن ذاته"⁽⁴⁾، القمر يستمدّ ضياءه من نور الشمس، فهو عرض من أعراضها، وهو يحاول أخذ مكانها حين تغيب وتتوارى في تبيد ظلام الليل.

كما وفيه من دلالة العلوّ، والثورية، والخصب، ويحتمل دلالة الصّيرورة الزّمنية عبر مراحلها وأطوارها، " فلقد لاحظ الإنسان ما يعترض القمر من تغيير في شكله، حين ينمو ويستدير، ثمّ يصغر

¹ - Henri Morier : Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, ed PUF, Paris , France ,1961, P312-313 .

² - ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 40.

³ - مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 142.

⁴ - ينظر: ملاس مختار: المرجع السابق ، ص 43.

ويموت، هذا المثل السماوي يرى فيه كل ما في الحياة الأرضية من نمو وتراجع⁽¹⁾. فهو لا يضغط على دلالة البهاء والضياء في القمر وحسب، إنما يحاول قرنه ب (الزمن) للدلالة على الصيرورة التي يترقبها في رحلة البحث عن بديل لواقعه، فالحببية/ القمر تنير بهالة ضياءها ظلمة الواقع، وتنتصر على حزن الذات الشاعرة وتحوّله إلى طاقة استشراق وأمل، وتسمو بألمه ليكون وقود ثورة.

هكذا نلاحظ " سيطرة النزعة الدينية الإسلامية، على اللاوعي لدى الشاعر، فتوحّدت القدرات في درّة واحدة مصدرها الله، وأصبحت تفيض على الكائنات، في هذه الحالة غدت لغته متّسمة بالصوفيّة العذبة، والشفافية الرائعة"⁽²⁾.

وتتكرّر صور (خضراء) محاطة بالضياء.

وَجْهَكَ الضُّوئي يَا خضراءُ أهوى فيه عِطره
فأضمُّ الحُلْمَ الرِّيانَ .. والنَّاعونَ زفره
ويَمُوجُ الحَقْلُ .. أطفالاً ، وزيتوناً وثمره
أيُّ شوقٍ في مَدَى عَيْنِكَ أَجني منه سِحْرَه ؟
أيُّ عِشْقٍ فيكَ يُغرِيني .. فأروني عنه شِعْرَه ؟
إنَّ منْ يهواك - خضراءُ - لا يملك أمره⁽³⁾

والكتابة بالضوء، والعطر، وبالحبّ تنشر الإحساس بالخصب، والانبعاث، والتفاؤل بغد مشرق، ومع رموز (الحقل ، أطفالاً ، زيتوناً ، ثمره) يكتسب الرّمز (الضوء) أبعاد التشوّف لموسم خصيب معطاء ينهض من الأعماق التابضة بأنين إذ جثم عليها الواقع الميت بثقله. " فكما ارتبط التّور ببدء الحياة، يرتبط بنهاية الموت، ففي الانقضاض على الموت حياة ، وبعث الحياة التي في الموت

¹ - مصطفى السعدي: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص 150.

² - المرجع نفسه ، ص 143.

³ - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 160.

كشفت لقوى النور الخبيثة تحت أسداف الظلام"⁽¹⁾.

و(الحقل) يرمز إلى مقدرة البذرة المدفونة في باطن التراب على شقّ الظلمات، والسّمونحو الأنوار، في مقدرة عجيبة على العطاء المضاعف بلا حساب، ويعمّق فعل (يمج) من خصوبة المشهد وحركيّة الصّورة التي تمتدّ ظلّاتها بإضافة رموز خاصّة أخرى؛ (أطفالا) لنشر دلالة الفرح والعفويّة، والفطرة والانطلاق، و(الزيتون) رمز السّلام والنور والبركة رمز الأرض والوطن، وتوحي لفظة (ثمرّة) بذروة الشّوق لتحقق الرّجاء والحلم.

هكذا تصير الدّوال اللّغوية الحقل ، أطفالا، زيتونا وثمره " رموزا لمعاني مستخفية دقيقة، لا تحملها الألفاظ في أنفسها، بل بما تدلّ عليه مجتمعة في ذلك السّياق، وقد لا نحيط بجميع مراميها التي قصدها الشّاعر ممّا يفتح مجالاً للرّمز"⁽²⁾.

فِي مَقَلَّتَيْكَ اللهُ

مِيَدِي

وَأَزْرَعِي السَّاحَاتِ قَضْبًا

وَعَلَى الْجَفَافِ الْمَرِّ..

تُورِي..

وَاسْكُبِي عِنْبًا وَحَبًّا

فَلَا تُنْتِ ، وَالْفُقَرَاءَ مَلْحَمَةَ الضِّيَاءِ

تَشُلُّ حُجْبًا..

وَتَخَايَلِي مَطْرًا..

حَدَائِقَ..

¹ - مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص 173.

² - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 30 .

من ربيع الضوء غلبا

وتوآبي خيلاً ..

ورفضا في المدى⁽¹⁾

تتضح دلالة الانبعاث والنماء من خلال هذا المقطع بشكل واضح، حيث اجتمع فيها طرفي الصراع، صورة الجذب الموجودة فعلا وقد اختزنتها رمزية العبارة (الجفاف المر) من جهة، وصورة الخصب المنتظرة وقد توزعت المقطع ككل، وتحيلنا إلى النص القرآني الغائب ﴿فَلْيَنْظُرِ الْإِنْسَانُ إِلَى طَعَامِهِ أَنَا صَبَبْنَا الْمَاءَ صَبًّا، ثُمَّ شَقَقْنَا الْأَرْضَ شَقًّا، فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا، وَعَنْبًا وَقَضْبًا، وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا، وَحَدَائِقَ غُلْبًا، وَفَاكِهَةً وَأَبًّا﴾⁽²⁾ الذي يصور بأساليبه المتعالية مراحل انبعاث الحياة في البوار.

وإذا كان الماء النازل من السماء، هو الذي يحمل بلطفه الحياة إلى الأعماق التائمة في ظلمة الأرض، فإن (خضراء) شريعة السماء هي التي تحمل الحياة إلى الروح الغافية في سجن الجسد الطيني، وسجن الواقع المتشبي فتحررها بالمجاهدة، والثورة، والانتفاضة على الجامد، والثابت والعقيم، وتنمو هذه الدلالة عبر الدوال (ثوري، ملحمة، الثائرين، تخائلي، خيلا، رفضا) فتتحقق بالثورة واقع الأمل والخصب والانتصار، الذي ينهض من خلال رموز طبيعية متداعية (قضا، عبا، حبا، الضياء، مطرا، حدائق).

وإن هذا التدفق المتسارع للعناصر الكونية المرتبطة بالنماء والخصب والانبعاث، يعكس حسا تفاعليا من جهة وحسا ثوريا من جهة أخرى، "فإنه شاعر يؤثر تبعات البعث ومعاناته، على الراحة المفضية إلى العدم، أي أنه يؤثر الحركة على السكون"⁽³⁾.

¹ - مصطفى محمد الغماری: قصائد مجاهدة، ص 164 - 165.

² - عيس / 31-23 .

³ - عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب، ص107.

2- اللغة اللونية والموضوع الشعري:

تشكل اللغة اللونية مصدرا هاما من مصادر الرمز الشعري الخاص التي التفت إليها مصطفى محمد الغماري بحسه الشعري الواعي، فللون إضافة إلى قيمته الجمالية، طاقة عظيمة من الدلالات الرمزية والإيحائية الكثيفة، وإنّ " اللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة، كدلالة الموت والحياة في الوقت نفسه (...) فرمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه"⁽¹⁾.

وتتأني الخصوصية الرمزية للغة اللونية من خصوصية الإدراك الحسي للطبيعة اللونية ذاتها، ثم لفردية الاستجابة لتأثيراتها الجمالية والنفسية، ومن هنا فإنّه " لا يمكن وضع قاعدة قارّة بشأن القيمة الجمالية للون بوجه عام"⁽²⁾.

وخيار اللغة اللونية يطالعنا به مصطفى محمد الغماري وهو يحاول للمرة الأولى تجسيد صورة حبيبته المجردة، التي ملكت فكره وفنه وشعوره، جوهر العشق والشعر وروح الرؤيا، العقيدة الإسلامية فكانت (خضراء)، وكانت بؤرة اللون الذي انسحب على عالمه الشعري وانساب عبر تشكيلاته وصيغته المختلفة، ليكون شبكة كاملة تبني المستوى الدلالي وتنوعه.

وتتضح هيمنته في أجلى صورها، من خلال تسمية مجموعة شعرية كاملة ب (خضراء تشرق من طهران)، ثم من خلال عناوين بعض القصائد؛ "صلاة في محراب الزمن الأخضر"⁽³⁾ "خضراء تشرق من طهران"⁽⁴⁾، "رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر"⁽⁵⁾، "النغم الأخضر"⁽⁶⁾، "حنين إلى خضراء الظلال"⁽⁷⁾...، ثم بحضوره المتكرر في أكثر النصوص، وبهذا " تشكل سيميائية

1- محمد خان: العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون)، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيميائية والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15 - 16 أفريل 2002، ص 16.

2- ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 181.

3- مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 7.

4- المصدر نفسه، 115، و أيضا، خضراء تشرق من طهران، ص 31.

5- مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد و النار، ص 191.

6- مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 41.

7- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 55.

الاحضرار في خطابه الشعري تيمة مهيمنة لها أبعاد فكرية وفنية، يمكن أن تكون لديه ما اصطلح عليه (لوسيان غولدمان) برؤيا العالم⁽¹⁾.

وإن فلسفة اللون الأخضر في شعر مصطفى محمد الغماري؛ ليست مجرد تنوع في الأدوات الفنية، بل إنها تأخذ قيمة مركزية ومحورية، مبنية على توجهه فكري وفني واع لأبعاد أزمته الحضرية، ولحدود رسالته الشعرية، ونجد في مرجعية فلسفته تلك أثرا للتراث، والسوسيولوجيا، والطبيعة، وللذوق أيضا.

فهو في اختياره لهذا اللون يكشف عن نزعة للتمسك بكل ما هو أصيل وثابت، إذ يصدر عن الذاكرة الجمعية الإسلامية في تفضيلها واستبشارها بهذا اللون، الذي كرمه الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم * وجعله بلفظه وصفا لنعيم الجنة المقيم في قوله: ﴿ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ ﴾ وأيضا ﴿ عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ﴾ وفي الآية الكريمة ﴿ مُتَّكِنِينَ عَلَى رُفُوفٍ خُضْرٍ وَعَبَقَرِيٍّ حِسَانٍ ﴾⁽²⁾ ، وهو لون راية بدر، وعمائم الجهاد، " ويعدّ اللون الأخضر لون الألوان بالنسبة للمسلمين "⁽³⁾.

وهو في اللاشعور الجمعي والذاكرة الشعبية ؛ لون الولادة والانبعاث والحياة ، لون الربيع والخصوبة " ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة؛ كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد والزربرد (...). وأكثر ما جاء الأخضر في الأدب الشعبي مرتبطا بالخصب، الذي يبعث على التفاؤل بالجمال المستمد من جمال الطبيعة، وبالشباب الذي توحى به حضرة النبات الغضّ الرطب⁽⁴⁾.

وجاء هذا الاختيار في بعد من أبعاده، كموقف ثوري إيديولوجي جريء ، نائر على الأفكار و الطّروحات الغربية يمينية أو يسارية ، بغضّ النظر عن شعاراتها المغربية أو الألوان التي

1- أحمد يوسف: يتم النص والجنالوجيا الضائعة، ص 231.

* ورد في القرآن الكريم ثماني مرات - ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ط 2 ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997، ص 226.

2- الكهف/ 31 - الإنسان/ 21 - الرحمان / 76.

3- عمر أحمد مختار: المرجع نفسه، ص 164.

4- المرجع نفسه، ص 210.

ترمز إليها. ذلك أن " أتباع المذاهب والسياسات المختلفة يختارون ألوانا مختلفة"⁽¹⁾.

كما ويصدر الشاعر بعد ذلك كله عن الذوق الخاص، وعن إحساس جمالي ذاتي بهذا اللون الذي حمله على الرمزية الخاصة، ولون به فضاءه الإبداعي، حيث لا يكتفي بالحدود الظاهرة لدلالة اللون ولارتباطاته الثابتة، إنما هو في سعي دائم لتحقيق ارتدادات بعيدة لتلك الدلالة، ولخلق أشكال جديدة من العلاقات اللونية، " فضفاف اللون، وظلاله، وطاقاته التعبيرية الأخرى، هي الأكثر إغراء على المستويات اللغوية، والدلالية، والرمزية، للحفر داخل المشهد الشعري وتشغيل منظوماته بصورة أكثر حرية وانطلاقاً"⁽²⁾.

ويبدو لفلسفته تلك أثر لزرعة التفرد وإثبات الذات الشعرية؛ وهي من الدلالات التفسيرية للون الأخضر.

أنا في الوجود قصيدة .. ما غرّدت

بسوى السلام حروفها الخضراء

أنا في الوجود.. ملامحي ورجولتي

ودمي وكبري للسلام فداء⁽³⁾

إنّ الكون قد تحوّل إلى قصيدة ملوّنة من الحروف يحركها اللون الأخضر، ويتضح فيها حجم (الأنا) المعتدّ، عبر تكرار ضمير المتكلم وصفات (ملامحي، رجولتي، دمي، كبري) الدالة على الترجسية والاعتزاز بقيمة الذات في انتماءها الإسلامي.

ويؤكد اللون الأخضر هذه الأبعاد "وصفات أخرى في الشاعر، وهي ثقته في قيمته الذاتية، وتعالیه على الآخرين وإحساسه بالزهو عليهم (...). والرغبة في ترك أثر قويّ على الغير، كما يكشف عن تجدد الشاعر ونموّه، وتمتعه بحياة الشبان الأغرار نتيجة لارتباط هذا اللون

¹ - مليح مرد: الألوان الإنسان، ضفاف الإبداع (مجلة الكترونية) ، المصدر مجلة حراء ، 2 يناير- مارس 2006

- www.C Documents Settings. P3

² - محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 12.

³ - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 63.

بالطبيعة الخصبه"⁽¹⁾. وبهذا تنزاح اللغة اللونية عن دلالتها الوضعية لتكتسب عبر سياقها الشعري أبعادا جمالية رمزية، ودلالات مفتوحة على التعدد والتأويل، يبدو فيها أثر لنظرية العلاقات الرمزية * فيطالعنا عبرها باستعمالات غريبة تتراسل فيها الحواس، وحتى المدركات.

وَيَنْتَحِرُ اخْضِرَارُ اللَّحْنِ

يَا قَدْرِي

يُمُوتُ بِرَاحَتِي وَتَرِي

فَتَبْكِيهِ

تَوَاشِيحُ الْحَيْنِ الْمُرِّ

تَعَصِرُنِي لِتَسْقِيهِ.⁽²⁾

يعادل غياب اللون الأخضر، وافتقاد القدرة على توليد هذا اللون وإصداره، لحظة الموت والنهية، لحظة انتحار الكلمات في شفاه الغماري، وتسهم العلامة الطباعية التي يندر توظيفها في شعره وهي (النقطة المفردة) في ختام السطر أو الشطر الشعري في تكثيف دلالة التوقف.

وإن لحن الشاعر ووتره وتواشيحه ما هي إلا أوزانه وقوافيه وقصائده، وهل هناك من فجيعة وجلل أعظم من أن يفتقد الشاعر الروح التي تسري بالحياة في قصائده.

ونشهد في هذه الصورة شكلا من أشكال تراسل الحواس؛ " والتراسل الحسي في مفهومه المذهبي ليس إلا انعكاسا لمبدأ رمزي أكثر شمولاً، هو النظر إلى الوجود باعتباره وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها، والخيال هو الذي يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالية"⁽³⁾ ، فكان الأخضر صفة للمسموع وهو اللحن.

1- عمر أحمد مختار: اللغة و اللون، ص 232.

* ينظر: محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 252.

2- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 97 .

3- محمد أحمد فتوح : المرجع نفسه ، ص337.

ويذكرنا بقصيدة (الحروف الرمزية)* الشهيرة، لشاعر الرمزية ورائدها (رامبو) **، التي جعل فيها لكل صوت لونا من الألوان، ولكن الحروف عند مصطفى الغماري كلها مقدسة، وتكتسي بلونه المقدس اللون الأخضر.

عَجَبًا يَنَابِيعُ الضِّيَاءِ بِمُقْلَتِي
عَطَشِي.. وَيَسْكُرُ مِنْ دِمَائِي الزُّبُقُ
لَا، وَالْحُرُوفِ الْخُضْرِ يَا أُخْتِ الضُّحَى
حَبِّي، وَعَيْنَيْكَ، الْوَجُودُ الْمُطْلَقُ
كَمْ شَعَّ فِي الْأَكْوَانِ .. كَوْنًا أَخْضَرًا
وَكَمَا تَشَائِنِ... الْمَسَافَةَ يَخْلُقُ⁽¹⁾

إنّ مفردات الضياء أيضا لغة لونية، والتعطش إلى هذا اللون تفرضه العتمة، والإحساس بلونها الحالك الذي يتلبس واقع مصطفى الغماري ويلونه.

وهكذا تصلنا إيجاءات غامضة من رمزية الألوان دون أن تتمكن فعلا من الإمساك بدلالاتها في وضوح، وإذا كانت هذه الحال مع حقلي الضوء والعتمة، أصلي اللون الأبيض، والأسود وقد وظفهما السياق توظيفا مألوفا يكاد يكون آليا يبرز من خلال تضادهما، فإن الغموض أقرب من صورة (اللون الأخضر) الذي ورد مكررا بصيغتي الجمع، والمفرد تأكيدا على حضوره، وإبرازا لهيئته (الحروف الخضر - كونا أخضر)، حيث يسهم السياق في توزيع دلالاته التي تنمو بتطور، إذ يتسلط أولا على عالم الشاعر ووجوده الداخلي الخاص؛ فكرا وعاطفة، شعرا وعشقا، ثم في مرحلة تالية على عالمه الخارجي ككل (الكون).

إنّ اللون الأخضر هنا يشهد تحولا أولا عبر سياقه الشعري من الخاص (الوجود) إلى العام (الكون)، وثانيا عبر صيغته من التعدد (الجمع) إلى الوحدة (المفرد).

* Rimbaud Arthure, Œuvres Poétique, Paris, 1982, P110.

- و ينظر ترجمة القصيدة: ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات (الرمزية)، ص 67.
** آر توير رامبو (1854-1891) شاعر فرنسي كتب معظم شعره في خمس سنوات مضطربة من عمره ما بين 15-20 سنة، يؤمن بأن موضوع الشعر الحقيقي هو اكتشاف النفس من خلال تعطيل منظم لكل الحواس.

¹ - مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد و النار، ص 67.

وكلّ هذا ينبع من رؤيا كئيبة شمولية تبحث عن تجسيد واقعي لها، فالأخضر تتأتى أهميته
"بما يتركه هذا اللون من أثر مريح في النفوس، ولارتباطه الدائم بالخير والنماء، وحبّ الحياة (...)
والازدهار، والتّضح والأمل المتجدّد، لون الحلم ، والإبحار إلى عالم خيالي رحب يفيض بالرّقة،
والعدوبة يتمنى الشاعر أن لا يفارقه أو يرحل عنه"⁽¹⁾.

إنّ الأخضر رمز زمن الطفولة النديّة الذي يناشده الغماري بالعودة " والطفل يجسّد حلم
الفنّان بالعودة إلى زمن الامتلاء، الغضارة، والحريّة اللامحدودة "⁽²⁾، حلم لا يسافر نحو مستقبل
الأمل وحسب، إنّما يبحر في الذاكرة أيضا، ليعانق زمن الخصوبة والعطاء ، في لهفة شوق وحرقة
وداع.

وَدَعْتُهَا .. وَمَرَايَا الْحُزْنِ مُعْشِبَةٌ
وَالشُّوقُ يَخْتَصِرُ الْأَبْعَادَ وَالْحِقْبَا
وَدَعْتُهَا وَهَوَاهَا .. عَبْرَ ذَاكَرَتِي
يَمْتَدُّ نَهْرَ دَمٍ عَطْشَانَ مُلْتَهَبَا
وَدَعْتُ فِيهَا رِيْعِي .. كَرَمٌ أُغْنِيْتِي
مَلَا عِبِي .. وَصَدَى الْأَمَالِ وَالْإِرْبَا
وَالْقَرْيَةُ الْحُلُوَّةُ الْخَضْرَاءُ تَحْضُنُنِي
ظِلَالُهَا .. فَأُنَاغِي صَفْوَهَا الطَّرْبَا
وَعَابَةُ السَّرْوِ .. وَالْبَلُوطِ حَالِمَةٌ
وَمَوْؤُلُ الصَّحْبِ وَالْكِتَابِ .. وَاللَّعْبَا..⁽³⁾

¹ - محمد مصطفى أبو الشوارب وأحمد محمد المصري: جماليات الأداء الفني، ص 41 - 42.

² - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 173.

³ - مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 122 - 123

إنّ اللون الأخضر لا يتوقّف عند كونه رمز زمن الطفولة المنطلق، بل إنّ لون حضن الأمّ، لون الوطن، تختلط فيه أبعاد الزّمان والمكان، وأبعاد الواقع بالحلم، فحضور الأخضر (الزّمن / القرية) يجسّد حنيننا للماضي، وهروبا من تناقضات المدينة وزيفها، فهذه الصّورة الارتدادية " تمثّل البديل لهذا الواقع ولعلّ لجوء الشّاعر الجزائري لهذه السّمة، يمثّل محاولة لبعث الذاكرة الجمعيّة في محاولة لاقتناص لحظة هاربة من أمسنا الطفولي الملون "(1).

وهذه المرحلة الخضراء عند الغماري قد تمتدّ دلالتها لتشمل ماضي (خضراء)؛ التاريخ الإسلاميّ الزّاهي بالحركيّة، والفتوة، والخيل، والانتصارات على زمن الظّلام، والخيبة، والجمود.

و(خضراء) هي موطن الغماري الأوّل وجنّته التي غرّب عنها، وهو في حلم مستمرّ للعودة إليها، وهكذا يصير اللفظ اللّوني " رمزا خاصّا ينوّع الدّلالات وفق القرائن والسّياقات التي وظّف فيها، ولا يمكن حصر دلالاته الجديدة لأنّها تحمل قابليّة واسعة للتّأويل"(2)؛ وبهذا أسهم الرّمز في اغتناء النّصّ بالإيحاء، وفي حمل أعباء التجربة الشعوريّة وتتبع تفصيلات الرّؤيا.

وَفِي غَدِي نَلْتَقِي شَوْقًا بَمَزْرَعَتِي

فَكُرًا تَفْتَحُ آيَاتٍ .. وَقَرَانًا

وَنَسْبِقُ الْحَلْمَ .. نَبِيهِ وَنَصْنَعُهُ

وَتَشْرَبُ الْقَرْيَةَ الْخَضْرَاءُ سُقْيَانَا(3)

اللون الأخضر انتقل من صورة حنين إلى الماضي، إلى ترقّب واستشراف لغد يتحقّق فيه الحلم، وتتجسّد فيه الرّؤيا، وبهذا يكون (الأخضر) في آن رمزا موقوتا وأبديا، منتهيا وأزليا، ذاتيا وموضوعيا.

1- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 120.

2- جمال مجناح : الرمز في شعر محمود درويش ، مخطوط بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة باتنة، 1997- 1998 ، ص 187.

3- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 128.

ودلالته الزُّبقيّة تستجيب لأدقّ تغيّرات التّجربة الشعوريّة، ووظيفته الحرباويّة تتلوّن بتلوّن السياق، وتختلف باختلاف القرائن المتّصلة به، ومن هنا فإنّ اللفظ اللّوني رمز خاصّ بامتياز يفقد صلته المرجعيّة باستمرار، وبهذا " وجد الشّاعر في اللّغة اللّونيّة رمزيّة متحرّرة من أيّ تصوّر مسبق، لأنّها صفات تتقبّلها كلّ العناصر اللّغويّة الأخرى، ويمكن إضافتها لأيّ حدث لساني، لما لها من إمكانيات توظيف، بما يستطيع تجاوز القرائن المنطقيّة، دون الخروج عن المعياريّة التّحويّة أو البلاغيّة"⁽¹⁾، فكلّ توظيف للّغة اللّونيّة مقبول شعريّاً مهما كان غريباً، ما كان استجابة للتّجربة الشعورية، بل إنّ سمة الإغراب فيه قيمة جماليّة في حدّ ذاتها، وإنّ " الغرابة هنا هي الجدّة، والمغرب لا يمكن فهمه بسهولة "⁽²⁾.

الحبُّ يا حبيّتي قوافل المدينة

بعد على أيامه تخوضُ الشواطئ الحزينة

تَهْزَأُ بِالْمَرافئِ اللَّعِينَةِ.

تَكْفُرُ بِالبيادِقِ الهَجِينَةِ!

تَسْتَوِطِنُ المَدِينَةَ المَدِينَةَ

تُولَدُ فِي أَيَّامِهَا

نَكْبُرُ فِي أَحْلَامِهَا

نُشْرِقُ مِنْ إِسْلَامِهَا⁽³⁾

يستعمل (الأخضر) بصيغة الفعل لمضاعفة دلالة الحركيّة والصّيرورة دون تحديد واضح للدّلالة اللّونيّة المقترنة بـ (الشواطئ)، تماماً كما هو الحال مع صفة (الحزينة)؛ إذ يسهم هذا التّركيب في تكريس خصوصيّة اللّغة معتمداً على التّراسل، و المجاز البعيد؛ حيث تولّد الصّورة

¹ - جمال مجناح: : الرمز في شعر محمود درويش، ص 192.

² - أدونيس: زمن الشعر، ص 19.

³ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرّفص، ص 25 - 26.

من جمع عناصر متباعدة تكسر كل توقع منطقيّ أو مألوف، لا يستجيب الشّاعر فيها إلاّ لمنطق شعوره، ومن هنا فهو يوحى ولا يحدّد، يومئ ولا يقرّر، ويتحوّل الخطاب من الوظيفة الإبلاغيّة، إلى الوظيفة الإيحائيّة، وينفتح على التعدّد والتّأويل.

فقد تحمل (الشّواطيء) دلالة غربة الشّاعر، وقد سكب عليها من أمله وحزنه، ومن ألوان حلمه وألوان شعوره المنكسر الذي لا يفارقه حين يستفيق على صورة الواقع المريرة، فيحمل ذاته ويسافر في بحر الشّجن، متشبّثاً بشراع الأمل في تجاوز كلّ المرافئ الأليمة التي مرّ بها، ورست فيها أيّامه الثّقيلة .

وإنّ المقطع ككلّ تداعى صورته الجزئيّة المتوالدة من بؤرة الفعل اللّوني (يخضوضر) الذي أفرزه تعريف (الحبّ) ، في اتّجاه تطوّري لنمو الفعل الشعري من الرّفص إلى الثّورة ثم الانتصار (تهنأ ← تكفر ← تستوطن) ، وفي اتّجاه تدرّجي من الميلاد إلى النّمو ثم النّضوج (نولد ← نكبر ← نشرق) .

كما يسهم من جهة أخرى الفعل اللّوني في تكشّف الرّؤيا التي اختزنتها العبارة (تستوطن المدينة المدينة) ، ترمز المدينة الأولى إلى مدينة (خضراء) التي كان محور حياتها الرّوح والأخلاق ، مدينة الإسلام الأولى ودولته، مدينة الرّسول - صلّى الله عليه وسلّم - المنورة، التي ترمز إلى المدينة الفاضلة وتجنّسها.

وترمز الأخرى؛ إلى المدينة التي أفرزتها الثقافة الماديّة المتطرّفة، فهي " رمز للمكان الذي تتجنّس فيه كلّ تناقضات الحياة المعاصرة، يرادف الزّمان والمكان، يتقمّصه ليصبح بعدا شعريّا (..) تحتل المدينة العربيّة زمنا عربيّا موبوءا بألف عاهة وعاهة، هي رماد الاحتراق السّياسي، العذاب الاجتماعي، القهر العقائدي"¹ هي حياة مفرّغة من الحياة، وزمن متوقّف في فضاء عكر.

وينبأ الفعل (تستوطن) بالصّيرورة والانبعث، وميلاد روح المدينة الفاضلة في جثّة المدينة المعاصرة الهامدة، وهي دلالة تدور حول محور الفعل (يخضوضر) وتستقطب حمولتها الإنبعائيّة من صورة الخصب الكبري، التي تتجنّس في اللّون الأخضر بمختلف تدرّجاته، وتشكيلاته.

¹ - إبراهيم رمان: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 131 - 132 .

وبهذا يصير الأخضر لون أفكار الشعاع وعقيدته وحلمه " فالأخضر يمتزج بهموم الذات بما تحمله من هواجس، وبالكون بما فيه من راحة وانطلاق، وبالواقع بما يحمله من صراعات وبالرؤيا بما تفتحه من آمال وتنبؤات" (1).

إنه رمز التسامي على الألم والقهر.

- سَاجِنِي اللَّذَّةَ الْخَضْرَاءَ مِنْ أَلْمِي
وَمِنْ شَفَتِي .. نِدَاءَاتُ إِهْيَاءٍ (2)
- أُسَافِرُ فِيكَ يَا سَفَرِي
وَيَا هَمِّي .. يَا أَلْمِي
وَأُوغِلُ فِيكَ.. أَحْمِلُ قَصَّيْتِي
الْخَضْرَاءَ مَلءَ دَمِي (3)

ورمز الثورة والانتصار، وإن الشائع أن لون الثورات هو اللون الأحمر، لون الدم والنار والغضب، لكن الغماري دائم البحث عن بديل أصيل للسائد والمألوف، خصوصا وأن اللون الأحمر يشير في مرجعيته الإيديولوجية المعاصرة " إلى الإثارة والدفع نحو تغيير اجتماعي سياسي جذري، مصحوبا بالقوة كما هو الحال في الثورة الحمراء، وأي شيء آخر يتصل بالشيوعية" (4). فكانت ثورات الغماري الإسلامية (خضراء) منذ بدر وأحد.

وَجَلَّتْ ثَوْرَةٌ خَضْرَاءَ.. كَالْقُرْآنِ فِي خُلْدِي

وَمِنْ بَدْرٍ.. صَهِيلِ خَيْوَلِنَا الْعَطْشَانَ.. مِنْ أَحَدٍ (5)

حتى ثورة (الجزائر) الإسلامية العظيمة، الأخضر لون (نوفمبر) الذي انطلق من الأوراس بالتكبير.

نُوفَمْبَرِ الْأَخْضَرِ
يَا حَبْنَا الْأَخْضَرَ
يَا أَلْفَ قَافِيَةٍ
مِنْ جُرْحِنَا تُزْهِرِ

1- جمال مجناح : الرمز في شعر محمود درويش، ص 193.

2- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 119.

3- المصدر نفسه، ص 121.

4- مليح مرد: الألوان والإنسان، ص 3.

5- مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، ص 153.

غَنَى بِهَا الْحَادِي وَ جَلِيلُ الْمَنْبَرِ

فَاخْضَوْضِرَ النَّادِي فِي عَرَسِ نَوْفَمَبْرَرِ⁽¹⁾

وهو رمز انتماء وهوية بطل الغماري، المجاهد والشهيد من أجل قضيته.

لِلنُّورِ لِلثُّورَةِ الْخَضْرَاءِ يَنْتَسِبُ يُمَدُّهُ بِالْإِبَاءِ الرَّفِضُ وَالْعَضْبُ⁽²⁾

ولون العمائم؛ تيجان العرب، وأكاليل النصر ورايات الشهادة والجهاد.

- يَا سَرَايَا الْعَمَائِمِ الْخَضِرِ.. مَرْحَى أَزْفَ الْمَوْتِ.. فَانْتَحِرِي يَا جَبَانَ⁽³⁾

وَتَبْقَى أَنتَ يَا حُلْمِي نَشِيدَ الْأَخْضَرِ الْآتِي

تُسَافِرُ فِيكَ أَشْوَاقِي فَتُوحَايَ مَسَافَاتِي

يَمُدُّ لِهَيْبِهِ الْوَرْدِي.. تَزْهَرُ خُضْرَ رَايَاتِي⁽⁴⁾

هكذا إذن يكتب الغماري عالمه بالأخضر، ويوغل في توزيع مساحته الرمزية، وفي استثمار طاقة اللون الشعري دون أن يقف في ذلك " عند الحدود الفنية الصّرف، بل يتجاوز ذلك إلى الانتقال بقضية اللون بوصفها آلية تشكيلية رئيسية في الفنّ، إلى أبعاد جديدة تتصل بأطروحة الشاعر المركزية، وفلسفته في الفنّ والحياة"⁽⁵⁾.

فلسفة شاعر إسلامي همّ الأول الإسلام منطلقاً ونهاية، وسيلة وغاية، غياباً وحضوراً وقد أسهمت رمزية اللغة اللونية في كشف بعض مقارباتها وتوضيح أهمّ أبعادها:

عَيْنَاكَ ذَاكِرَةَ سَمْرَاءَ

يَا فَرَسًا

1- المصدر السابق، ص 197.

2- مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 43.

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

4- مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران، ص 57.

5- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 18.

تَعَشَّقَتَهَا الرُّبَا
وَ البِيدُ
وَ القَلْبُ

أنتِ العُروبة..

مدى الضَّوءِ

قَافِلَةٌ خَضْرَاءُ

من عَطْرَهَا النَّشْوَانِ أَنْتَهَلِ

حَفَرْتُ صَوْرَتَكَ السَّمْرَاءَ فَوْقَ يَدِي وَ فِي دَمِي

فِي الدُّرُوبِ الصَّيِّدِ. تُمَثِّلُ⁽¹⁾

تمتزع اللغة اللونية بالعيون والذاكرة، والفروسيّة، والصّحراء، والعروبة، وإنّ قيام الصّورة على بؤرة لونية متفجّرة انتشرت على طول المقطع.

فقرّبها "من التشكيل بنواميسه وقيمه الفنيّة، القائمة على أسلوبية البناء من جهة، ومثيرات التّلقّي العابرة إلى الآخر من جهة أخرى." وقد صار اللون بعد هذا كلّه روح الشعريّة التي حرّكت جماليّة الصّورة "ومن دونه أو باستبداله؛ تفقد كلّ المفردات صفتها الشعريّة، وتتنازل عن عطائها الفني" (2).

وتركض من الصّفة اللّونيّة (سمراء) دلالة الملامح، والهويّة، والجذور، دلالة التّاريخ، والأصالة، والنّخوة، والبداوة الإسلاميّة الشّرقية العربيّة، وقد أيد هذه الدّلالة المستوى التّركيبي ذاته أفقيّاً؛ بتسلسل الدّوال (عينك ذاكرة سمراء) و (صورتك السّمراء) ، وعموديّاً؛ بتداعي الصّور الجزئية التّفصيليّة التي ساهم اللون الأخضر أيضاً في تشكيلها، حضوراً (قافلة خضراء)، وغياباً إذ تجسّد (السّمراء) تحقّقاً آخر لصورة (خضراء) حبيبة الغماري، وشريعته، وذاته.

¹ - مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 116 - 117.

² - محمد صابر عبيد : جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 16.

سَمْرَاءُ.. ما كُنْتُ لَوْلَا الحُبِّ مُنْزِعاً
فِي الدَّرْبِ .. يَشْنُقُنِي دَرْبِي وَيُنْعَانِي
عَلَى جَبِينِكَ يَا سَمْرَاءُ .. مُنْسَكِبٌ
ضَوْئِي.. وَ مِنْ تَغْرِكِ المَسْحُورِ تَحْنَانِي
أُبْرِعِمِ الشُّوقَ أَزْهَاراً مَهْدَبَةً
فَتَنْتَشِي فِي ضِحَاكِ الصَّبِّ أَجْفَانِي
بَنْتِ العُرُوبَةَ.. أَشْوَاقِي مَنَمَمَةٌ
صُوفِيَّةَ الوَجْدِ .. فِي أَسْمَارِ وَلَهَانِ (1)

تتلبّس الألوان عقيدة الغماري، وتتجسّد في جوهر أنثوي، لكننا لا نحسّ حتى مع هذا التصوير الحسّي أنّها امرأة عاديّة من لحم ودم، إذ يكشف التّمودج العرفاني عن تعالي مفهوم الحبّ عند الغماري، وتعالي جوهر المحبوب.

وبهذا لا يمكننا حدس الدلالة اللّونيّة لـ (سمراء)، أو تحديد تخومها وماهيتها الجماليّة، لأنّها مغرقة في التّجريد، وموغلة في الخصوصيّة، وبذلك فهي رمز " يتخذ من المحسوس سبيلاً إلى اللّامحسوس، أو قل إنّهُ تضاييف بين المرئي واللامرئي، والمجرّد في صرامته وخلوّه من الأشكال، والمجسّم في تلّبسه بالصّورة والمظاهر، والمحدود والمتناهي واللامحدود اللّامتناهي، والدائر الفاني والأبدي الباقي، في وحدة تركيبية تنتظم الأضداد" (2).

وما دامت التّجربة هي التي تملي على الشّاعر لغته ورموزه فإنّ رمز (سمراء) جاء استجابة لهذه القاعدة، ولا يمكن استبداله بأيّ رمز لوني آخر، حتّى وإن كان الرّمز (خضراء) ذاته، لأنّ الرّمز " به يقال ما لا يقال بسواه" (3).

1- مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 96 - 97.

2- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 186.

3- هنري بيير: الأدب الرمزي، ص 86.

وما دامت دلالة (سمراء) أو حتى (خضراء) لم تكتمل في ذهن قارئ، فإنه يجوز لنا الافتراض أن الغماري بهذا التنويع يحاول استدراك بعض التفصيلات الشعورية، وإن الرسم بالكلمة الشعورية، ليس سلسلة " ألوان مجردة وخطوط جامدة، إنه تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجدانات، فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حيّة" (1).

والإصرار على التمسك باللعب باللغة اللونية واستثمارها في حمل أعباء التجربة، وتتبع الرؤيا يبرز من خلال التقابل الصّارخ بين رمزية اللونين (الأخضر) و (الأحمر) ، تقابلا يحمل بعدا صراعيا بين الرؤيا والواقع، بين المحتمل والموجود، ويكشف صداما فكريا وإيديولوجيا عميقا.

أَهْوَاكِ خَضْرَاءَ يَا سَمْرَاءُ مَلَأَ دَمِي

فَإِنْ صَدَدْتُ.. فَلَا أَهْوَاكِ حَمْرَاءُ (2)

إن المقاربات اللغوية التي هي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير، إنها حلم الشاعر، حيث تتضام الأشياء لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية" (3).

وقد انتصرت نهائيا اللغة اللونية على اللغة العادية، وصارت مفرداتها تخضع لمحوري التركيب والاستبدال، إلا أن استخدامها هنا كان مجرد الإشارة، حيث تتحدد الدلالة بتحدد الفكرة أو العقيدة أو المبدأ الذي يقابل هذه المفردة اللونية أو تلك، فقد جعلها الشاعر تدلّ بطريقة آتية.

قَالُوا شَيْوَعِيُونَ، قُلْتُ: عَرَفْتَهُمْ

بِاسْمِ التَّقَدُّمِ قَدْ أَشَاعُوا الدَّاءَ !

مَا كُنْتُ أُنْسِي يَا مَوَاجِعَ أُمَّتِي

يَا جُرْحَ غَرْبَتِهَا يَدًا حَمْرَاءَ

1- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم ، ط7 ، دار الشروق ، مصر، 1982 ، ص 37.

2- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 56.

3- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 70.

تَمْرُكْسُ الْأُبْعَادُ عِبْرَ لَهَاثِهَا

وَتُلْمَلِمُ الْأَفْيُونَ وَالْأَهْوَاءَ!⁽¹⁾

إنّ الفكرة التي يعبر عنها بطريقة مباشرة " تكون صعبة، فاترة، مطوّلة، أو راكدة "، في حين أنّ جماليّة التعبير عنها رمزيًا يكمن في جعلها " حيويّة، موجزة، ومؤثّرة وجدانيًا "⁽²⁾. يتلّون هذا الخطاب التقدي الثوري، باصطلاحات إيديولوجيّة ولونيّة، تنعكس مباشرة على دلالة اللون الأحمر.

هَلْ يَعْلَمُ الْفَجْرُ أَنَّ اللَّيْلَ يَنْعَاهُ

يَغْشَى مَوَاعِيدَهُ الْعَطْشَى وَيَغْشَاهُ

يَمْتَدُّ بُعْدًا هَلَامِيًّا.. تَضَاجِعُهُ

سُودُ الْأَعَاصِيرِ يَهْوَاهَا وَتَهْوَاهُ

يَمْتَدُّ فِيهَا مَدَى حُمْرِ أَظْفِرِهِ

وَعَظْبَةِ الدَّرْبِ أَوَّاه... وَأَوَّاه⁽³⁾

يتخطّى الغماري باللّون حدود احتفائه بالمضمون، ويؤسّس له فنيًا مفيدا من مرجعيّات اللّون الزمانيّة والمكانيّة لدعم صفته اللّونيّة "ودفعه للانفتاح على طاقات هائلة لا تتيحها المعرفة اللّونيّة المجرّدة، المحدّدة داخل قياسات البيت اللّوني المقفل على معلوميّة الدلالة والتأثير التشكيلي"⁽⁴⁾.

وإنّ اللّغة اللّونيّة تطرح نفسها كوسيط مرّن في عملية تقصيّ تجربة الشّاعر الذي يصبّر بتشكيلاتها عالمه كما يراه، وكما يتطلّع إليه.

1- مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران، ص 109.

2- علي جعفر العلق: في حدائث النص الشعري، ص 45.

3- مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 117.

4- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 16.

وتوحي تراكيب (سود الأعاصير) و (مدى حمر الأظافر) بالقسوة والعنف وبمأساوية الواقع، واللون الأسود مرتبط في الطبيعة " بكثير من الأشياء المقبضة المنفرة (...). ويعتبر الكثير من الشعوب كلمة (السواد) ومشتقاتها من الكلمات (...). التي يتجنب نطقها تشاؤما من ذكرها، لما هو مستقر في نفوس العامة، من اعتقاد وجود علاقة بين اللفظ والمواقف المرتبطة به أقوى من مجرد الدلالة"⁽¹⁾.

"وهو لون يدل على اليأس والسوداوية التي تفرض سطوتها على الأشياء، فتلبسها ثوب الحداد (..) وهو لون الحقد، والتخلف وفساد النفوس"⁽²⁾.

وتهيئ هذه الدلالات لحضور اللون الأحمر، وتوجه محتواه الدلالي لينمو في هذا الاتجاه، ذلك أنه يحتل في نفسه دلالات إيجابية وأخرى سلبية " يحمل دلالات المنع والكبت (...). لون دموي متوحش (...). وقد يحمل اللون الأحمر دلالة مغايرة عن الدالتين السابقتين فيأتي ليدل على القوة والشجاعة"⁽³⁾.

كما " تعددت دلالات اللون الأحمر في التراث الشعبي (...). وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة، وبعضها يثير الألم والانقباض"⁽⁴⁾.

وتتراحم كل هذه الدلالات في لفظ (أحمر)، إلا أن سلطة تحديد الدلالة يمارسها السياق ويوجهها الوجهة المناسبة لاضطلاع بحمل أبعاد التجربة الشعورية الخاصة .

ومن هنا يبرز سرّ اهتمام القصيدة الحديثة باللعبة اللغوية، فالشاعر أدرك أن "الكلمة في الشعر حضور واحتمال، أن الشعر يحيلنا إلى ما وراء النصّ، إلى الوعي المنسيّ والايديولوجيا"⁽⁵⁾.

ويضغط الغماري في اللون الأحمر على دلالاته السلبية، ويربطه بالفكر الشيوعي الظامئ إلى القيم الروحية.

1- أحمد مختار عمر: اللغة واللون ، ص200- 201.

2- مصطفى أبو الشوارب وأحمد محمود المصري: جماليات الأداء الفني ، ص43.

3- المرجع نفسه، ص38 .

4- أحمد مختار عمر: المرجع السابق، ص211.

5- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة ، ص56.

إِيهِ يَا صَحْرَاءَ يَا بِنْتَ الضِّيَاءِ الْمِزْهَرِ
غَامَ فِي عَيْنِي وَادِيكَ .. وَ أَلْوَى مِزْهَرِي
فَعَجِبَ أَنْ أُغْنِيَّ وَ الْمَدَى حَوْلِي جَلِيدِ
أَيُّ طَيْرٍ .. أَيُّ لَحْنٍ يَتَعَنَّى فِي الْقُبُودِ
يَا دُرُوبًا يَنْتَشِي مِنْهَا الضِّيَاعُ الْأَحْمَرِ
ظَمًا فِي الرُّوحِ آهِ مِنْ مَدَاهُ أَسْكَرِ
غَابَ يَا لَيْلُ بَعَيْنِكَ ارْتِقَابٌ وَ احْتِرَاقٌ

وَتَهَاوَى مِلءَ وَادِيكَ الضُّحَى وَالْإِنْطِلَاقَ⁽¹⁾

اللون الأحمر يعادل إحساس الشاعر بالعربة ، نتيجة للشعور بالظماً للبعد الروحي في طغيان هذا اللون، وتشوقه للحظة تشوّف ينعشق فيها من العربة والضّياع، ويتحد فيها ب (ليلي)
(خضراء) العشق الإلهي عقيدة الحياة الروحية.

فقد كان الواقع ؛ (الفكر والزمن) هو المنطلق في تشكيل الرؤيا والبحث عن وجود للذات، ذلك أنه " وقود معاناة (..) في محاولة الانعتاق من التيه، والركام، والفصام، والسير إلى المطلق، وكان التشاد عنيفا بين السمو إلى أفق الإيمان الرّحب وحبّ الإله المطلق، وبين الارتكاس في حضيض النفس (..) فتعيش في مستنقع المادية الرّاكد"⁽²⁾.

المدى أمشاج عارٍ

المدى يجري وقد جنت مسافات القطار

¹ - مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن ، ص70.

² - مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، ص7.

جُنَّ وَجْهُ الْعَصْرِ - يَا لِلْعَصْرِ - يَغْشَاهُ احْمِرَار

شَهْوَةَ الْعَرَبِيِّ تَغْرِيهِ وَيُغْرِيهِ الشُّعَار⁽¹⁾

يستمرّ الشّاعر في استغلال طاقة اللّغة اللّونيّة ومرونتها في تشكيل الصّورة، بتركيب أسلوبِي يحاول الابتعاد فيه عن التّعبير المباشر، وتأسيس الدّلالة من خلال المجاز الغريب والتّراسل.

وقد جاء التّركيز في توجيه الدّلالة اللّونيّة على الجملة الاعتراضية - يا للعصر- التي استقطبت قبل وظيفتها التي تبدو اعتراضية؛ وظيفة مركزيّة في حمل المحتوى الانفعالي، مؤكّدا بالتّكرار (العصر، يا للعصر) هذا " فضلا على الانحراف الرّمزي الذي تؤدّيه في مسار توقّع المتلقّي، إذ أنّها تسهم في زيادة زمن الانتظار لإكمال الجملة الأصليّة التي تفصلها الجملة الاعتراضية إلى قطبين"⁽²⁾.

وتنقل اقتران الاحمرار من (وجه العصر) إلى (العصر) ككلّ؛ أي من الظّاهر إلى الباطن، ومن الجزء إلى الكلّ، ومن الخاصّ إلى العامّ، إضافة إلى ما تتضمنه الصّيغة الصّرفيّة في حدّ ذاتها من طغيان لهذه الصّفة اللّونيّة.

وبهذا يوظّف الشّاعر اللّون ترميزا مفتوحا، وهكذا تصبح "اللّغة اللّونيّة جزءا من المقاربة النّفسيّة والدّلاليّة في القول الشعري، ووحدة أساسية ضمن شبكة العلاقات في التّوزيع الدلالي للنّص"⁽³⁾.

حِينَ يُلْقَحُ فِي الْبُورِ الْعَقِيمِ

يَنْسِلُ اللَّيْلُ بِشَيْطَانٍ رَجِيمِ

وَالسَّرَابُ مَوْغِلٌ فِي التِّيهِ يَنْأَى عَنْهُ عَشَّاقُ الْقَمَرِ

وَالنَّدَامَى يَعْصِرُونَ الْبُرْتَقَالَ الْمَرَّ

¹ - مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 73.

² - محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 131.

³ - جمال مجناح: الرمز في شعر محمود درويش، ص 194.

شكّين

ولونين

وأكوابَ سَمَرٍ!

غَرَّقَتْهُمُ فَحَّةُ الطِّينِ صِرَاعًا طَبَقِيًّا

لِغَةِ تَنْسَلُ مِنْ رَحِمِ الْهِ حَجْرِي

وبكاءَ أزرقا

حَقْدًا تَدَلَّى مِنْ شِفَاهِ تُحْتَضِرَ

النَّدَامَى يَعِشُّقُونَ الْمَوْتَ فِي الرَّغْبِ الْأَشْرَ

حُلْمًا أَحْمَرَ

أَفْعَى..

وَصِرَاعًا شَبَقِيَّ اللَّوْنِ (1)

يشكّل الشاعر عالمه الخاصّ، ويرسمه بصور جزئية تتداعى، متجاوزا العلاقات المنطقيّة، والتسلسل المتدرّج للأفكار، فجاءت في شكل توالد حرّ وتلقائي، لا يراعى فيه إلاّ الاستجابة للتدفّق الشعوري القلق، فهي مع غرابة الروابط بين عناصرها تنبع من بؤرة نفسيّة واحدة، ذلك أنّه " إذا كان الرّمز يطرح المنطق ، فإنّه يحلّ محله منطقا خاصا"(2).

وإنّ اللون في هذا المقطع علامة وفضاء شعريّ، ولا تتولّد رمزيّة اللون إلاّ بارتباط دلالته بسياقها الجديد (بكاء أزرقا) ، (حلما أحمر).

1- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 38- 84.

2- محمد حسين عبد الله : الصورة و البناء الشعري، ص111 .

كما تظهر قيم لونية غير مباشرة في التراكيب: (يعصرون البرتقال ،..لونين ، فحة الطين ، شفاه تحتضر، صراعا شبقِيّ اللون).

إنه حشد لوني متراكم، يحاول الشاعر عبره متابعة تفاصيل المرحلة الواقعية، ورسم تداخلها وتشابكها، مرحلة قلق، ورفض، وانتظار يبدأ من البؤرة الشمولية المركزية (لونين)، في اتجاه تفتيت الشمولية، وتفصيل ماهية اللونين الذين برزا مباشرة في (بكاء أزرقا - حلما أحمر) ، " إنه اتجاه طريف لعله فريد من نوعه، جمع بين الرغبة في التعبير بالرمز، والنفور منه في آن واحد"⁽¹⁾.

ولا يمكن- بعد ذلك - حدس الدلالة اللونية بعيدا عن دوال مفتاحية تسهم في النهوض بالصورة وتنميتها؛ (غرقتهم فحة الطين صراعا طبقيًا - لغة تنسل من رحم إله حجري) ولا يخلو هذان التركيبان من رفض وسخط بارزين على كلّ مظهرات الإيديولوجيات الغربية الوضعية على اختلاف تشكيلاتها، وتوجهاتها، وألوانها؛ يسارية أو يمينية، ويستخدم الغماري اللفظ اللوني في سياقات مختلفة القرائن:

- أنا والظلامُ على وجودي غربة

تشتاقُ تفنى تذوبُ لوعة.. تتمزق

مُتدّة زُرُقُ الهُمومِ كخنجَر

يتمدُّ في خُضِرِ الدِّماءِ ويلعقُ⁽²⁾

- طالما عرَبَدَ السَّرَابُ بدرَب

عاشِقاه الظلماءُ والأضغانُ

ألفتُ مُقلتي زُرُقَ اللِّيالي

فاستوى العَدْرُ عِنْدنَا والأمان⁽³⁾

¹ - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص43.

² - مصطفى محمد الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص15.

³ - مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص27.

إنّ اللون الأزرق الحاضر بصيغة الجمع دلالة على الحضور والهيمنة، مقترنا بموصوف استثنائي (الموم / الليالي)، فيدمج السّياق حقلين لونيين الأزرق في الأسود، والأسود في الأزرق. ليوسّع دائرة الحسّ المأساوي، وليجسّد من خلالها صورة الواقع القائمة، دون تحديد واضح للدلالة اللّونيّة، وإنّ "كلمات اللّون في أكثر استعمالاتها تتجاوز المعجم اللّوني، والمألوف من الدّلالة، لتؤسّس انفجارات إيقاعيّة عاطفيّة ودلاليّة في سياقها الجديد، ويمكن تحسّس إيجاءاتها الغامضة دون القدرة على فهمها بوضوح"⁽¹⁾. وهكذا كانت اللّغة اللّونيّة مصدرا شعريّا جماليا، وحقلا رمزيّا خصبا يؤسّس لخصوصيّة التّجربة.

وكما امتزج مصطفى محمّد الغماري بالطّبيعة؛ وجعل من عناصر الكون مصدرا خصبا من مصادر الرّمزيّة الخاصّة، حيث كان الرّمز الطّبيعي فضاء شعريّا استوعب موضوعه الشعري، واتّسع لحمل تجربته، ومع كثرته وتكراره إلّا أنّه لم يكن متنوّع الدّلالة، وإنّما اقتصر على حقلين دلاليين متقابلين؛ حقل الجذب الذي يجسّد صورة الواقع، ودلالة الزّمن الحاضر، وحقل الخصب وتجسّد صورة الحلم بواقع مغاير.

وقد كان اعتماده على اللّغة اللّونيّة كمصدر هامّ من مصادر الرّمزيّة الخاصّة، لما يكتسي به اللفظ اللّوني من رمزيّة مفتوحة، وتعدّد دلالي وفقا للقرائن التي يرتبط بها.

¹ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص183.

ثانياً- أساليب تشكيل الصورة الرمزية:

وفي تتبع صور مصطفى محمد الغماري، نجد أنه يؤسس لرمزيتها عن طريق اعتماده أساليب أهمها :
1 - أسلوب التراسل:

يستخدم الغماري في تشكيل صورته الرمزية مساحة واسعة من تراسل معطيات الحواس بين؛ الأصوات والألوان والأنوار والعمود، ما يفسح المجال واسعاً للخلق الشعري، ولظهور الذاتية في النظر إلى ما يلفه من محسوسات، ما جعل صورته تبدو مستمدة من منابع متباعدة، إلا أنها في الأصل تنبع من شعور داخلي ذاتي، هو الذي أُلّف بينها، ذلك أن "الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون، أو تخلفه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات"⁽¹⁾.

والألوان والأصوات والعمود، تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض، يساعد على نقل الأثر النفسي لما هو قريب مما هو بعيد، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة⁽²⁾. وبهذا يكشف الشاعر علاقات لغوية جديدة تنهض برمزية صورته اعتماداً على عناصر المفاجأة، التداخي، خرق التوقع، وبناء نظام من اللانظام، واللامتآلف والغريب...

أفديك يا ابنة كل أروع أسمر
بدمي بمعتصر الشعور الأخضر
وأجوس جرحك قارئاً مستلهماً
قمرًا بغير الحب لم يتطهر
لغة الجراح تبين عن لغة الهوى
بمسلسل سَمح و عذب عبقرِي
كان الصدى صوتاً وصوتك كوكب
يُجني عطاشَ البِيد للمنتور⁽³⁾

إنَّ الشاعر يبحث عن لغة داخل اللغة، عن لغة شعريّة بكر لم يبتذلها الاستعمال، ولم تستنفذ طاقتها التعبيرية، عن لغة تحسن ملمة دقائق شعوره المستخفي، إنّه يحاول عبر التراسل الإيحاء

1- محمد أحمد فتوح : الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 248.

2- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 287.

3- مصطفى محمد الغماري: قصائد منتفضة، ص 11.

بما يتعدّر الإمساك به، أو كشفه، أو تحديده، فصار عنده (الصّوت) كوكبا (يضيء) وماء (زلالا) يحي (عطاش) البید، و (يروی) حرقتهم.

لقد صار من الحكمة، بل من الواجب على الأديب، أو الشّاعر الذي يريد أن يستنفذ كلّ ما في نفسه، وينقله إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظا من مجال حسّي معيّن، إلى مجال آخر، إذا كان في هذا التّقل ما يعينه على هدفه، وهو نقل الأثر التّفسي إلى الغير⁽¹⁾. وبهذا فهو يخلق لغة غير مألوفة، مدهشة، ذاتية، لغة يؤلّفها الخيال الذي يرفض منطق القيود، ما يفسح الباب واسعا لخلق علاقات رمزيّة بين الأشياء المتنافرة في الواقع، حيث يجمعها في حميميّة في النّصّ الشعري، لغة "تتولّد نتيجة للحفر والتّنقيب في سراديب الواقع، إنّها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه"⁽²⁾.

يَا بِنْتَ أَغْنِيَةِ الضِّيَاءِ الرُّطْبِ .. مَقْلَتِكَ الْغَنَاءُ
صَدَحَتْ عَلَيْكَ قَصَائِدَ الْأَشْوَاقِ مَنَّمَهَا الْحُدَاءُ
مَسْحُورَةٌ .. يَاعْطُرُهَا الْقُدْسِيُّ .. تَعْشَقُهُ السَّمَاءُ
أَنَا فِي حَنَايَاكَ اخْتِلَاجٌ .. فِي جَدَائِلِكَ ازْدِهَاءُ
أَنَا رِنَّةُ الْقِيثَارِ تَزْهُوُ فَاَلْمَدَى عَبَقُ مُضَاءُ
رَفْرَفْتُ فِيكَ هَوًى جَمُوحاً .. لَيْسَ يُدْرِكُهُ عِيَاءُ
وَأَدَبْتُ فِي ذَكَرَاكِ لِحْنِي .. فَارْتَوَيْتُ كَمَا أَشَاءُ⁽³⁾

فالأغنية ضياء، ورنة القيثارة عبق مضاء، والذكرى لحن يذاب فيرتوي منه الشّاعر كما يشاء.

تبدو هذه اللّغة في صورها ورموزها لغة خلط، وهذيان للتّناظر في شكلها الظّاهر، غير أنّها ليست إلاّ معبرا لكشف علاقات اكتشفها الشّاعر اكتشافا ذاتيا.

¹ - مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 94.

² - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 184.

³ - مصطفى محمد الغماري: ألم وثورة، ص 33.

ومن هنا ننتبين في الصّورة الرّمزيّة خاصّيّتها (الذّاتيّة) " من حيث هي نظرة مثاليّة، تردّ الوجود إلى الذّات وتراه فيها، وتبحث عن الأطواء التّفسيّة المستعصية على الدّلالة اللّغويّة، والتي يلجأ الشّاعر في الإيحاء بها إلى تراسل معطيات الحواسّ على اختلافها"⁽¹⁾. فتبدو صورته " مختلطة أو مهجّنة، ينتمي أحد طرفيها إلى نوع من الحواسّ، وينتمي طرفها الآخر إلى نوع مختلف"⁽²⁾.

في مثل أوراق الرّبيع الرّطب وجهك

يا دروبُ

ينهل فجرا..

ترتوي من عطره تلك السّهوب⁽³⁾

تترع الصّورة إلى التّحوّل من التّجريد إلى التّجسيد، فوجه الحبيبة المتعالية الذي استعصى على الشّاعر تحديد ملامحه عبر اللّغة المباشرة، فجعله أوّلا طرفا في معادلة تشبيهيّة طرفها الآخر (أوراق الرّبيع الرّطب)، ثم جعله بعد ذلك طرفا في علاقات تراسلت فيها الحواسّ، فصار (الوجه) ضوء فجر ينساب، فتشرب من عطره وترتوي السّهوب.

فصورة وجه الحبيبة تترك في النّفس أثر الإحساس بالضّوء، ممتزجا بالعطر، وبذوق الماء العذب. هكذا إذن يصرّو الشّاعر (وجه الحبيبة) من خلال توظيف أكثر من حاسّة، ثم إلbasها عناصر كونيّة، فنحسّ أنّه دخل في حالة من الدّهول، والغيبة لم يعد فيها التّفريق بين الإحساسات المختلفة ممكنا، ما يوحي بوحدّة الأثر التّفسي أوّلا، ثم بوحدّة الوجود الذي تتلبّسه ثانيا.

فالنّفس الإنسانيّة في جوهرها وحدة، ترتدّ إليها وسائل الإدراك على تعدّدها، وهي وحدة تلتقي بوحدّة الوجود بحيث يمكن للأشياء - كما يقول بودلير* - أن تفكّر خلال الشّاعر كما يفكّر خلالها⁽⁴⁾.

1- محمد أحمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 331.

2- محمد حسين عبد الله : الصورة والبناء الشعري، ص 109.

3- مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران، ص 87.

* شارل بودلير(1821-1867) من أشهر الشعراء الفرنسيين وأكثرهم تأثيرا في تطور الشعر الأوروبي، أشهر أعماله أزهار الشر، تأثر (بودلير) بالروائي الأمريكي (إدغار آلان بو)، وتبرز آراؤه النقدية في الفن والشعر من خلال مقالاته المعنونة ب(الفن الرومانسي).

4- محمد أحمد فتوح : المرجع نفسه، ص 331.

وهكذا أتيح للشاعر أن يمزج بين الذاتي والموضوعي، وأن يجمع بين الحسي والمجرد، والواقعي والمثالي، وهي الطبيعة التي حملت الصورة إلى مشارف الرمز.

والعلاقات بين الألفاظ والعبارات الشعريّة "لا تعطينا مدلولاً وصفياً مجازياً دقيقاً نقف عنده، وقد وضعنا أيدينا على المعنى الذي يريد أن يصل إليه الشاعر، لأنّ اللغة التي اعتمدها الشاعر تفتح أمامنا آفاقاً لا متناهية من الرمز والإيحاء"⁽¹⁾.

ولا يقف مصطفى الغماري في بناء الصورة الرمزيّة عن طريق التراسل على تراسل الحواسّ وحدها " لأنّ هذه وسيلة مهما كانت قيمتها التجريدية، لا تزال في نطاق المحسوسات" ومن هنا كان عليه في كثير من الأحيان أن يلجأ إلى وسيلة أخرى وهي " تبادل مجالات الإدراك ذاتها بين معنويّات ووجدانيّات ومحسوسات"⁽³⁾.

نَجْوَى تَغِيْبُ وَتَحْضُرُ تَطْوِي الحَيْنَ وَتَنْشُرُ

لُغَةُ السَّرَائِرِ عِبْرَهَا مَسْكٌ يُضِيءُ وَعَنْبَرٌ

والحُبُّ فِي خَلَجَاتِهَا عَنْ أَلْفِ ضَوْءٍ يُسْفِرُ⁽⁴⁾

هكذا إذن تصير (التجوى) أو (لغة السرائر) مزيجاً من الإحساس بالعطر والضياء، تبادل للمجرد صوب المحسوس (مسكا و ضوءا و عنبر)، يثير الشاعر عبر هذا الأسلوب التصويري، الدهشة، ويعبث بالمنطق والذوق معا، فقد صارت الروابط التي تجمع عناصر الصورة، تصدر من أعماق الذات الباحثة عن المختلف لوصف عوالم الباطن المتخفي، المتسربل بالأسرار.

أَحْبِيبَتِي . . مَا كَانَ يُنَابُ الهَوَى ثَمَلًا بِشِعْرِي

لَوْلَا جَمَالُكَ يَا مَدَايِ . . وَمَا انْتَشَتْ أَعْمَاقُ خَمْرِي

وَرَأَيْتُكَ المَاضِي القَاصِي . . يَجُوبُنِي فَأَجُوبُ فَجَرِي

وَرَأَيْتُكَ الهَمْسَ النَّدِي . . أَضْمُهُ أَكْوَابَ عَطْرِ

1- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص330.

3- محمد أحمد فتوح: الرمز و الرمزية في الأدب المعاصر ، ص 223.

4- محمد مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص75.

ورأيتك المطر السخي يوجب أبعادي و عمري

رقت مساكبه الوضاء.. فأزهرت آهات جمري⁽¹⁾

لا مجال هنا للتفرقة بين الصورة الشعريّة ومضمونها، لأنّ هذه الصورة لا تعبّر عن شيء معيّن، إنّها توحى، وتثير، فيأخذ فيها المجرّد (الماضي) صفة المحسوس (المرئي)، وتتراسل في (الهمس) المدرك حسياً عبر السّماع حواسّ (البصر / و الشمّ).

والغماري حين يلجأ إلى هذه الطّريقة الفنّية في التّعامل مع اللّغة، إنّما يفعل ذلك عن وعي فنيّ وإدراك دقيق لأدواته الفنّية⁽²⁾، فهو ينظر إلى الشّعْر على أنّه " تعامل مع اللّغة، ينمو ويتألّق بمقدار سموّ وتوهّج المعاناة لدى الشّاعر الأصيل، بمقدار عمق التّجربة وأصالتها في غير ضبايئة مفتعلة"⁽³⁾.

يا كرمة الأيام... كم	غنى ذواليك الجمال
فاخضوضرت فيك الأما	ني البيض... والعطر الزلال
ومضى.. يصفق طائر أخلا	م.. غناه الوصال..
يشدو فيورق لحنه	همساً... لدى النجوى.. يقال
وتر على كرم الحقي	قاة يرتوي منه الوصال ⁽⁴⁾

(الطير) رمز الصعود والارتقاء والانتقال، و (الغناء) رمز الوثوب، وتصعيد الحركة، والإيقاع، وكسر الثبات، والسكون، والتمطية، رمزية تستقطب دلالة الصورة ككل، والتي تحاول رسم أفق رؤياوي عبر حركة الحلم، والرحيل، والسفر المتواصل، حيث الأفق المطلق.

فيدخلنا الشّاعر في نسيج كشفيّ ينجح إلى الخيال، وإلى عالم حلميّ كبديل ثوريّ للواقع، تتراسل فيه المدركات والحواسّ، والألوان، والمجرّدات، والمعنويّات.

1- محمد مصطفى الغماري : ألم وثورة ، ص 37.

2- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص331.

3- محمد مصطفى الغماري : أسرار الغربة، ص06.

4- محمد مصطفى الغماري : ألم وثورة ، ص60.

والحق أنّ استخدام الغماري لهذه العلاقة بين الألفاظ طالما منحت عباراته الشعريّة قدرة غير متناهية على تجسيم المعنويّات، وتجسيد الأشياء المجرّدة، حين يتوسّل بهذه الكيفيّة إلى نقلها من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسّي يتمثلها المتلقّي شاخصة حيّة، متحرّكة⁽¹⁾.

(فتخضوضر الأمانى البيض و العطر يشبه الماء الزلال) ، (والنّجوى تشدو لحنًا) ، و (كرم الحقيقة يروي الخيال). يتّسم هذا العالم بالغموض، والغرابة نتيجة إلغاء العقل، وتعطيل المنطق، وكسر قوانين الثّبات الموضوعي، انزياحا مفتوحا على حدود المألوف، والمعتاد، وتجريب يقترب من بلاغة التّجاوز والتّخطي، القائمة على "إلغاء التّعويل، وإقامة التّخييل"⁽²⁾.

¹ - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 330.

² - أدونيس: زمن الشعر، ص 23.

الرؤيا من طبيعة الأدب، لأن طبيعته أن يقدم نظرة شاملة ومستقبلية إلى الحياة، فالأدب ليس نقلا للواقع أو تكريسا لما هو قائم، وتعبير النظرة الشاملة يعني الأزمنة الثلاثة في الدائرة الحضارية التي يعبر عنها.

إنه باختصار شديد حلم الإنسان⁽¹⁾. فالرؤيا الشعرية؛ إذن وقبل كل شيء، رديف الحلم، والامتزاج بالكون والتوحد بأشياءه، إنها تغيير في نظام الأشياء، ونظام النظر إليها⁽²⁾.

هي إذن قصيدة السرّ، قصيدة الحلم، وهي فوق ذلك إحساس عميق بالوجود، قبل أن يتحوّل هذا الوجود، إلى كلام متكلم في فلسفة القول الشعري، وفي شعرية الكلام⁽³⁾.

وتبدأ فعالية الرؤيا انطلاقا من غربة الواقع ونكوصه، وتعثر حركيته، إنها محاولة للتحقق والتوازن، محاولة للافتكاح من القيود، والثوب على الانكسارات والاحباطات.

إن الرؤيا كثيرا ما تتسم بالغموض، بل إنه "ملازم لطبيعتها المتعلقة بباطن الوجود، بكلية التجربة، بلغة الرمز التي تعدّ المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة، الخيالية، التي تتخطى حدود العقل، والحسّ المباشر"⁽⁴⁾.

فيسهم التوجه الرؤياوي في توليد الصورة الرمزية، وتوسيع بعدها الإيحائي باعتماد العنصر الحلمى في بناء الدلالة، وقد يبرز أسلوبيا بأشكال متعددة كالتداعي الحرّ، المفاجأة، الجمع بين المتضادات، والتكرار...

غَرَقْتَنَا فِي مَنَافِيهَا السِّنِينَ

فَانْتَبَهْنَا بَعْضَ أَمْشَاجٍ مِنَ الطَّيْنِ الْحَزِينِ

¹ - محي الدين صبحي: الرؤيا بوصفها تعبيرا عن جدلية الإبداع والواقع، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع83/82، يوليو/أغسطس 1991، ص 149.

² - جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص16.

³ - حسين فيلالي: السمة والنص الشعري، ط 1، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2006، ص44.

⁴ - إبراهيم رمان: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 107.

طِينَةَ مَيْتَةِ الْأَحْشَاءِ حَرَّى

مَنْ تُلَوِّجِ الْأَمْسِ

مَنْ جَمَّرِ الْمَسَافَاتِ

وَمَنْ نَزَفِ الْحَيْنِ...⁽¹⁾

تفتتح القصيدة بمشهد النفي والانفصال عن مساحة الحاضر، وبدل (الغرق) في دوامته، أو (الموت) في سجن الطين، (انتبهت) الروح لتبدأ رحلة الخلاص وكسر القيود، رحلة التولج إلى ما وراء المعطى، تتلمس الذاكرة، وبكارة (الأمس)، زمن الطهر، والتوثب، والامتلاء، زمن الفطرة السوية التي لم تلوثها آلة الحضارة، ولم تبتذلها شهوة المادة.

ويلقي فعل (الانتباه) الذي جاء بعد (الغرق) و (الموت) بظلاله موحيا بالبعث، والميلاد والتجدد، وفعل (الانتباه)، تبصر، وتأمل، واستكناه، إنه فعل رؤياوي، يختلط فيه الذاتي بالجماعي، وهكذا تنسج الصورة الرمزية بتضافر المستويين:

- المستوى القريب: المستوى الواقعي. بمعطياته وإبدالاتها الصعبة، وهو مستوى يفضي إلى كشوفات

- المستوى البعيد: أو المستوى الرؤياوي، الذي ينفذ بحسه التأملي الكشفي للماورائيات، وبحسه الاستبطاني للعالم النفسي للذات الشاعرة، فتبرز بعض ملامحه عبر الإيجاء الكلي للدلالة الناشئة من تظافر شبكة الرموز مع مستويات النص الأخرى.

كَأْسُ هَذَا الْعَالَمِ الْمَيِّتِ صَحْرًا

مَنْ يَذُقُّهَا يَحْتَسِي الْإِلَامَ صَبْرًا

يُجْثَمُ اللَّيْلُ عَلَى أَشْلَانِهِ

يَمْتَدُّ قَبْرًا...¹

¹ - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 129.

آه.. إنَّ العالمَ الميِّتَ صحرا

لو تراه..

إنَّ الرُّؤيا قراءة خاصّة للعالم المائل، تبدأ من مستواه المنظور لتعبر إلى مستوياته الأعمق والأغور، "إنَّها نظرة شاملة وليست فلسفة شاملة (...). إمَّا أن تكون تفسيراً للحياة، أو اقتراحاً لنمط آخر من الحياة، وهذا يعطي للرُّؤيا شموليتها مهما كانت جزئية"⁽¹⁾.

ومهما بدى للقارئ من شفافيته، إلاَّ أنَّها تتأبى على التَّجسّد عبر اللّغة المباشرة، إنَّها لغة الرّمز، لغة الأسطورة، حلم (الأنا) الشّاعرة "المتحرّرة من سلطة الواقع، وهيمنة الآلة، واستبطان الوجود في أصقاع الرّوح البعيدة، عن طريق التّقمّص الصّوفي، أو التّراسل الرّمزي، الذي يجعل الشّاعر شهيداً وشاهداً، تفرّداً في الوعي الجمعي، ودلالة (المفرد في صيغة الجمع)"⁽²⁾.

وهمّ كياني كلّي كهذا وإن استطاع الشّاعر أن يعبر عن جوانب منه بطريقة مباشرة، فإنَّ "الكثير من هذه الرُّؤيا، يظلّ مقيماً في المستويات غير الواعية من العقل، ولا يتمّ الكشف عنه إلاَّ بواسطة بناء القصيدة، أسلوبها، صورها ولغتها المجازية"⁽³⁾.

لأنَّ استشفاف المستقبل عبر ملامح الحاضر، ومعالم الماضي، يحتاج إلى استشفاف معنى للوجود، لا يمكن إبعاده إلاَّ بالأمثلة والتّرائي⁽⁴⁾ وهذه الرُّؤيا تدّعي وقوعها على الحقيقة، وتستدعي اشتراك الآخر.

إنَّ العالمَ الميِّتَ صحرا.. لو تراه..

وقد اعتمد في الإيجاء بها على الصّورة الرّمزية التي تتداعى جزئياتها لتعريف (كأس هذا العالم الميِّت صحرا)، ملحقاً على الحقل الدّلالي للموت (الميِّت، يجثم، أشلاء، قبر)، وحقل السّكر (كأس، يذق، يحتس).

¹ - محي الدين صبحي: الرُّؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع، ص 151.

² - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 36.

³ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 17.

⁴ - محي الدين صبحي: المرجع نفسه، ص 157.

وهكذا اتّسمت الصّورة الرّمزيّة بالمعنى المزدوج، إنّها "ترى الواقع المائل، كما ترى فيه واجهة تخفي عالماً من الأفكار، والعواطف التي تنثال في أعماق الشّاعر، ويتعلّق بها طموحه الذي يتوق إلى أن يوحد بين الظواهر، وأن يتوحد بها" (1) حيث تأتلف الأشياء فيما يشبه الحلم، وحيث "تتحطّم الحدود المكانية والزّمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض، معبرة عن النزعات المصطرعة في نفس الشّاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التّفكير الذي تملّيه الرّغبة" (2).

وهكذا كان الاتجاه إلى الصّورة الرّمزيّة رفضاً للمباشرة، وتقلّتا من التلقائيّة، أو الوقوف عند حدود المحسوسات، فكان العبور من العالم المرئي السّطحي، وتأمّل العالم اللامرئي العميق، واستبطان حالات النّفس، وجعلها تتلبّس الأشياء من حولها، وتتجسّد عبرها في وحدة خاصّة.

إنَّ حَرْفًا مِنْ ضُحَىٍ.. خَضْرَاءَ...

يُحْيِي مَيِّتَ الرُّؤْيَا غَرِيبًا

مُثْقَلًا بِالْوَعْدِ أَمْطَارًا عَلَى الدَّرْبِ الجَدِيبِ

فَتَمَلِّمِلِي يَا طَيْوَرَ المَوْسِمِ الصَّادِي

أَحْمِلِينِي

نَعْمًا يَمْطِرُ فِي عَقْمِ السَّنِينِ...

إنّه تحوّل من زمن الثّبات، والسّكون، والموت، والتّلاشي، والغربة إلى زمن الحركيّة، والميلاد، والخلاص، والخصب، والرّؤيا.

إنّ الزّمن الأوّل المنسحب هو زمن (الجدب)، والآخر هو زمن الإحياء، زمن (البعث)، إنّه تحوّل من (ليل الواقع) إلى (ضحى... خضراء)، وتفتح نقاط البياض الاحتمال واسعا لتخيّل أفق فجر الآتي الموعود.

1- ينظر: محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، ص 110.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 161.

وتقوم رمزية الصورة على التعارض القائم بين زمنين الحاضر والآتي.

<u>الآتي:</u>	<u>الحاضر:</u>
الرؤيا	ميت غريب
يحي الرؤيا	درب جديب
مثقل بالوعد أمطارا	الموسم الصادي
نغما يمطر	عقم السنين

الزمن الموصد تبدو فيه اللحظات اغترابا، ويظل فيه الشّعـر مرهونا بأبجديات الحزن، والألم، والمرارة، والغربة، والضّياع، أما الزمن الانبعاثي، فهو تصاعدي، مفتوح على شرفات مستقبلية⁽¹⁾.

فالرؤيا حالة من امتلاك الوعي، واستجماع الطاقة الروحية المتمثلة لإرثها الخاص، تطوف بالنفس الشفافة، فتحدس بالمجهول الآتي⁽²⁾. وتستشفّ المصير من خلال الحاضر، والارتداد إلى الذاكرة، حيث تنصهر الأزمنة كلّها، وتصير زمنا واحدا هو حلم الرائي:

لَيْتَ هَذِهِ الْمَسَافَةَ مَطْوِيَّةً

لَيْتَهَا لَمْ تُكُنْ

قَالَهَا صَاحِبِي..

وَأَمْتَطَى صَهْوَةَ الْحُلْمِ..⁽³⁾

يتحوّل التّرقب إلى محاولة تخطّي، وإلغاء، وتنكّر، وطّي كلّي لمرحلة الرّاهن المستطيل بثقله، وخيياته وعقمه، ويتحوّل الانتظار إلى رحلة، إلى فعل، مستعيدا عبر (الصّاحب) حلم شاعر في استعادة مصدر السّعادة، وجوهر الوجود، والكينونة المتمثّل في (المرأة) التي غابت في الفلوات ،

¹ - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 18 - 19.

² - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 169.

³ - مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 77.

فيحمل في رحلته ترقب الآكد المتيقن من بلوغها، ووصلها من جديد.

وإذا كان الشاعر الجاهلي في رحلته الجسدية، يبحث عن خلاص ذاتي، فردي لهمومه، فإن مصطفى محمد الغماري في رحلته الروحية يبحث عن خلاص ذاتي، وجماعي لهمومه، وهموم أمته، يبحث عن بنية حضارية ترقى لطموح الروح في التّعالى، والتّحقّق.

وإنّ الهمّ الذاتى في تحوّله إلى همّ جماعى، وانشطاره في أعمال الشاعرى يمنح الرّؤى شمولية وعمقا، بل وإنّ الرّؤى لا تكتسب عمقها وشموليتها "إلاّ بعد أن يلتقى فيها الخاصّ والعامّ في مزيج ملتحم مؤثّر، وبعد أن يتبنى الشاعرى، بقدره فذّة الهمّ العامّ ليعبر عنه بجرارة فردية خاصة، يجعل من هذا الهمّ العامّ شاغلا شخصيا، والعكس صحيح أيضا"⁽¹⁾.

فتجمع الرّؤى الذاتى بالموضوعى، والآبى بالخالد، والخاصّ بالعام، والمحدود بالمفتوح، والمطلق والسّرمدى، ويولّد هذا الارتباط توترا يظلّ حيا ينفذ من نصّ إلى نصّ آخر.

وهكذا تأتي شمولية الإيجاء بها من خلال البناء الدلالي للصورة الرمزية، التي تتشكّل وفق منطق الحلم، الذي يبنى نظامه الخاصّ من اللامتألف والغريب، معتمدا على التّداعى الذي يأتي استجابة للحظة الشعورية المنفعلة، القلقة، المحتقنة الثائرة، ومستعينا كذلك بإلغاء التّرتيب الأليف للتراكيب في تقديم القول على (صاحبه)؛ ما يوحي بالمشاركة، واقتسام الحلم جميعا، ويغني استدعاء الموروث السّياق الشعري بشحنة معرفية تسهم في تكثيف الدلالة الرمزية للصورة، وتمنحها احتمالات للقراءة.

¹ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 21.

3- أسلوب التكرار:

يبرز التكرار في الخطاب الشعري كأسلوب له القدرة على دفع البنية النصية للنمو، والاسترسال، وتوليد طاقة تشحن الصورة دلاليًا، وإيقاعيًا بمختلف تشكيلاته وتمظهراته.

وإن التكرار في أبسط أنواعه، هو "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسية"⁽¹⁾. وتسليط الاهتمام على ركن من أركان البنية النصية، يوجب على المتلقي الانتباه إليها "حيث إذا غفل عنها شوّه النصّ، وإذا حلّ لها وجد لها دلالات تمييزية خاصة"⁽²⁾، فوظيفتها هي شدّ إنتباه القارئ، وجعله يفكر في دورها الأساسي الذي ينبغي مراعاته في أيّ تأويل محتمل⁽³⁾. وباستقراء شعر مصطفى الغماري نلاحظ أنواعا من التكرار.

أ - تكرار لفظة:

ترديد لفظة لتغيير محمولاتها الدلالية، وتنويعها، وينجم عنها الى ذلك توفير الحدّ الأدني من الإيقاع.

في (الزَمَن) المُخْتَل!

يا (زَمَنًا) نَعَصِرُهُ خَمْرًا تُدَارُ

في سَاعَةٍ مِنْ شَهَوَاتِ اللَّيْلِ أَوْ مَجْرَى النَّهَارِ

يا (زَمَنًا) نُذَمِّنُهُ حَتَّى الصَّدِيدِ

نُذَمِّنُ فِيهِ الْقَهْرَ وَالْجُوعَ الشَّعَارُ، وَالْحَدِيدَ!

في (زَمَن) التَّهْرِبِ وَالتَّغْرِبِ

في (الزَمَن) الغَرِيبِ

¹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط 6، دار العلم للملايين، لبنان، 1981، ص 276.

² - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط 2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 83.

³ - حميد حمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص 121.

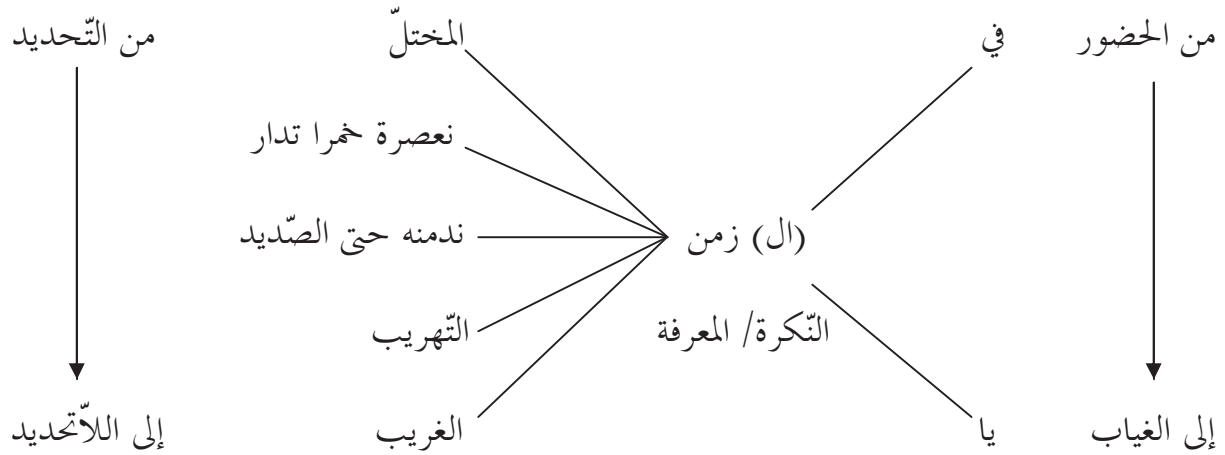
يُثَوِّرُ بِالْغِنَاءِ الْعَنْدَلِيبُ

يَرْفُضُ أَنْ يَسْتَوْرِدَ الْغِنَاءَ الْعَنْدَلِيبُ! (1)

إنَّ الطَّرِيقَةَ الَّتِي تَتَوَزَّعُ بِهَا لَفْظَةُ (ال/ زَمَن) وَتَكَرَّرَهَا مَعَ مَجْمُوعَةِ الْبَدَائِلِ الدَّلَالِيَّةِ، أَوْ النَّظَائِرِ بِتَعْبِيرِ (غَرِيْمَاس) (سَاعَةٌ، اللَّيْلُ، النَّهَارُ) فِي جَسَدِ النَّصِّ، تُوْحِي بِأَنَّهَا تَحَوَّلَتْ إِلَى كَلِمَةٍ لَهَا نَفُوذٌ خَارِقٌ وَتَسَلَّطٌ قَوِيٌّ عَلَى عَالَمِ الشَّاعِرِ. إِنَّهُ قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ "ظَاهِرَةٌ تَنْصَبُّ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ" إِنَّ لَهُ سُلْطَةً عَجِيبَةً تَمْنَحُهُ حَقًّا "لِلتَّسْرِبِ وَالتَّوَجُّجِ" (2)، لَذَا فَهُوَ يَفْرُضُ سَطْوَتَهُ عَلَى الشَّاعِرِ، وَعَلَى مَسَاحَةِ خَطَابِهِ أَيْضًا.

وَارْتِبَاطُهُ بِالظَّرْفِيَّةِ (فِي) يُوْحِي بِتَدَاخُلِهِ مَعَ الْمَكَانِ، إِنَّهُ الزَّمَنُ الذَّاتِي الَّذِي مَيَّزَهُ (بِرْغِيْسُون) * عَنْ "الزَّمَنِ الرَّيَاضِيِّ الْعَامِ الَّذِي يَقْبَلُ الْقِيَاسَ" فَالزَّمَنُ الذَّاتِي الدَّاخِلِي "يَجِدُّ عِلَاقَةَ الْإِنْسَانِ بِالزَّمَنِ الْعَامِّ، بِحَيْثُ يَمُوتُ مَفْهُومُ الزَّمَنِ، وَيَذُوبُ فِي مَفْهُومِ الْمَكَانِ، أَيْ أَنَّ إِدْرَاكَ الزَّمَنِ قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ يَكُونُ مِنْ خِلَالِ الْمَكَانِ اللَّازِمِ لَوْجُودِهِ، لَا مِنْ خِلَالِ مَعْنَى الزَّمَنِ الَّذِي يَتَضَمَّنُهُ التَّوَالِي نَفْسَهُ" (3).

وَإِنَّ الْمَقْطَعِ كَكُلِّ تَتَسَاقَطِ بِنَيْتِهِ اللَّغَوِيَّةِ لِتَقْوْمِ بِوَضِيفَةِ تَوْصِيفِ مَفْرَدَةِ (زَمَن)، الَّتِي تَمْتَدُّ عِبْرَ الْمَسَافَةِ الَّتِي تَتَرَاوَحُ بَيْنَ التَّنْكَرَةِ وَالتَّعْرِيفِ، فَجَاءَتْ الدَّلَالَةُ مَتَنَوِّعَةً بِتَنْوَعِ الْأَوْصَافِ الَّتِي اقْتَرَنْتْ بِهَا.



¹ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 28.

² - عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 83 - 84.

* هنري برغيسون (1859-1941م) فيلسوف فرنسي عبرت كتبه؛ الزمن والإرادة الحرة، الأشياء والذاكرة، النشوء الإبداعي، عن فلسفته للزمن، نال جائزة نوبل للآداب سنة 1929.

³ - ينظر: عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص 13.

إلى جانب التدفق الذي يولده الانفعال الشعوري الحادّ، يحاول التكرار تنويع دلالة كلمة (زمن) فهي " حרבاء : لا تغير كل مرة لونيها المتعددة فقط، ولكن ألوان متعددة تنبثق عنها في بعض الأحيان أيضا "(1).

إنّ هذا النوع من التكرار يمكن من تنويع مستوى الرّمز، ويخلق تأليفا بين ما يبدو متباعدا خارج النصّ " ففي الصّورة الشعريّة، تتجمّع عناصر متباعدة في المكان وفي الزّمان غاية في التّباعد، لكنّها سرعان ما تأتلف في إطار شعوريّ واحد، وهذا ما يفسّر عادة من وجهة نظر التّحليل التّفسي، بأنّ العمل الفنّي إنّما يتمّ والفنّان في حالة حلم "(2).

فقد أُلّف بينها أسلوبيا عبر البنية التكراريّة التي تنبثق من بؤرة واحدة، وتتفرّع عنها في أكثر من اتجاه، ما يمنح الصّورة بعدا إيجائيا ويوسّع دائرة دلالتها، ومن هنا فإنّ الذي يمنح الصّورة معناها الرّمزي " إنّما هو الأسلوب كلّهُ، أي طريقة التّعبير التي استخدمت هذه الصّورة، وحملتها معناها الرّمزي، ومن ثمّ فإنّ علاقة الصّورة بالرّمز من هذه النّاحية أقرب إلى علاقة العموم والخصوص "(3).

أَغْدُ بِظَهْرِ الْعَيْبِ ثَوْلَدُ فِي مَدَاهِ رِيَا حَ ثَوْرَهُ ؟
نُزْجِي الْقِلَاصَ فَتُزْهِرُ الذُّكْرَى عَلَى أَهْدَابِ زَهْرَةٍ
لِلَّهِ يَا (وَادِي الْعَضَى) مَا (لِلْعَضَى) يَغْتَالُ مَهْرَهُ
مَا الرَّبِيعُ يُهَاجِرُ الْوَادِي وَيَدْفِنُ فِيهِ عِطْرَهُ
سَكِرَتْ مَسَافَاتُ الصِّيَاحِ وَأَفْرَعَتْ أَلْمَا وَحَسْرَةً
(وَادِي الْعَضَى) مَا (لِلْعَضَى) يَغْتَالُ بِاسْمِ النَّهْرِ نَهْرَهُ
كَانَ (الْعَضَى) حُلْمًا وَكَانَ قَصِيدَةً سَمْرَاءَ حُرَّةً

1- ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر، ص 154.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 161.

3- أحمد فتوح: جدليات النص الأدبي، ص 111.

يَهَبُ الْحَنِينَ فَكُلُّ سَوْسَنَةٍ مَوَاوِيلٌ وَخُضْرَةٌ

كَانَ الْهَوَى حُلْمًا وَلَيْلَى فِي لِيَالِي الْوَصْلِ مُهْرَةً⁽¹⁾

يحقّق المكان سلطة الحضور في النَّصِّ، بوصفه رمزا يمتلك قدرة كافية على الاحتفاظ بثباته وقدرته على التّصوير، والإشعاع "خصوصا إذا كان للمكان دلالاته المميّزة في الذاكرة التّراثيّة، حيث تتحوّل بعض الأماكن إلى رموز مكانيّة، وتاريخيّة، ونفسيّة حتى خارج النَّصِّ، لذلك فإنّها تدخل النَّصِّ وقد اكتسبت صفتها الرّمزيّة مقدّما"⁽²⁾.

ويكتسب الدّال المكاني (وادي الغضى) المتكرّر في خطاب مصطفى الغماري دلالاته الرّمزيّة، من خلال حضوره التّراثي في النَّصِّ الغائب للشّاعر (مالك بن الرّيب التّميمي) في رثاء نفسه لحظة احتضار*.

إنّ (الغضى) في النَّصِّ التّراثيِّ هو "مرتع صبايات الشّاعر، ومربع هواه (...). ترداده يحظى بقدر من التّعنيّ الممزوج بالحسرة"⁽³⁾. ولا يلبث المكان أن يتحوّل إلى زمان، و "يأخذ المكان شخصيّة زمنيّة، هذا النّظر الزّمني إلى المكان، متّصل بإحساس ضمّنيّ بالمكان الهارب، الذي يفلت كما يفلت الزّمن"⁽⁴⁾.

ويوحي التّكرار الاستدعائي في النَّصِّ الحاضر للرّمز (وادي الغضى)، برغبة ملحّة عند الشّاعر في طلب الزّمن الماضي، والاتّحام به، ومدّه إلى الحاضر، والوثوب به نحو المستقبل، إنّهُ طلب للزّمن الحلميّ المطلق السّرمدّي الذي يوصله (بليلى)، وللزّمن الملحميّ الأسطوري الذي يمتدّ بحضور الشّخصيّات التّراثيّة البطوليّة (طارق) و (عقبة).

إنّ (وادي الغضى) يتحوّل إلى رمز للزّمن الرّؤياوي المرتقب.

1- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 41.

2- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربيّة الحديثة، ص 134.

* كان سعيد بن عثمان بن عفان واليا على خراسان من قبل معاوية، وقد اتخذ من الشّاعر جنديا في جيش الغزو الذي أعده بقيادته، ويقال إنّ الشّاعر عند فقوله، أراد أن يلبس خفه فلدغته حية كانت بداخله، فقال قصيدته تلك يرثي بها نفسه، وهي قصيدة من نفيس الشعر جاءت في أمالي القالي، وذكر ابن قتيبة بعضا منها في الشعر والشعراء.

3- محمد أحمد فتوح: جدليات النصّ الأدبي، ص 149.

4- خالدة سعيد: حركة الإبداع، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص30.

(وادي الغضى) للجبل يحمل شمسَه يُديرُ بذره

(وادي الغضى) للشوق مزروعاً على أعتاب زهرة

لغدٍ بأجنحة الضياء مسافر حُلماً وفكرة

متوثبٌ قدراً.. و آتٍ

يا جياذ الله

ثورة

(وادي الغضى) زمن السعادة والتحقق (الزمن الماضي) يسافر (حلماً، فكرة، قدراً) إلى (الزمن الآت).

إن لحظة اشتداد الأزمة حين استبدت (بمالك بن الرب) ، وساعة الاحتضار إذ ألت به، جعلته يوغل في الذاكرة متجاوزاً الحاضر، وقد صار أكثر صفاء وتجريداً.

وهذا التمزق بين الحاضر المصّر على الاغتراب، والوحشة، والماضي المفعم بالتوتر والعطاء، يحمل الغماري على استحضار (وادي الغضى)، وإن تكراره لم يكن لتنويع الدلالة بقدر ما كان لتوسيع مساحة الرمز، وتعميق حضوره، وتقوية طاقته الدلالية، وتخصيبها من أجل النهوض به شيئاً فشيئاً حتى يكتمل في النهاية عبر الصورة ككل، ويبلغ أقصى درجات التجريد، والحلم، والتشتت (حلماً، فكرة، قدراً) ماداً عبره المساحة العاطفية لوجدان الشاعر.

ب- تكرار العبارة: قد يكون بتكرار العبارة تكراراً تاماً أو مجتزئاً.

ب- 1 / التكرار التام:

ويكون في العادة استجابة لبنية القصيدة المقطعية، فيقوم التكرار بافتتاح مقطع أو إنهاءه بغرض " إيقاف المعنى لبدء معنى جديد"⁽¹⁾ ، فهو بذلك " يتحوّل إلى فاصلة زمنية لا تؤدي وظيفة التوقف، والانقطاع بل تؤدي وظيفة الاستمرار لزمن الفعل والتأكيد عليه"⁽²⁾ . فتصهر الصور بعضها في بعض لتشكّل صورة كلية توحى بدلالاتها الرمزية.

1 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 269.

2 - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، ط1، دار هومة، الجزائر، 1998، ص 48 - 49.

كثكرار عبارة (يا قدرى):

وَيَنْتَحِرُ اخْضِرَارُ اللَّحْنِ

(يا قدرى)

يُمُوتُ بِرَاحَتِي وَتَرِي

أ(يا قدرى)

إِذَا انْتَحَرْتُ أَغَارِيدُ الصَّيَاءِ الرَّطْبِ

وَأَمْتَدَّتْ لِيَالِي الْيَأْسِ مِنْ حَوِي

...

(يا قدرى)

وَأَخَذْتُ شَفَتِي

إِذَا صُلِبْتُ عَلَى شَفَتَيْكَ الْأَحْمَانَ

وَسَافِرٌ فِي ارْتِعَاشِ الْأَكْوَانِ⁽¹⁾

أو عبارة ؛ (يا جرحنا القدسي)

(يا جُرحَنَا الْقُدْسِيَّ)...

وَالنَّاعُونَ أَشْبَاحُ وَدُودُ !

....

(يا جُرحَنَا الْقُدْسِيَّ)...

لَا أَمْتٌ هَوَانًا..

لَا ارْتِيَابًا..

ثم تتحول إلى عبارة (يا جرحي القدسي)

(يا جُرحِي الْقُدْسِيَّ)...

وَالنَّارُ الَّتِي فِي الْقَلْبِ نُورَةٌ

...

¹ - مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربة، ص 97- 98.

(يا جُرْحِي الْقُدْسِيَّ)...
هَآ أَنَا ذَا أَلُوبُ، وَلَا كَرُومَ !
حَسْبِي وَحَسْبُكَ أَنِّي الصَّادِي
وَأَنْتَ لِي النَّدِيمُ !⁽¹⁾

ودلالة هذا النوع من التكرار أنه " يمنح النصّ سلّماً من قواعد البناء الإيقاعي المتجدّد على الدوام بحسب النصوص، والذوات الكاتبة، وتاريخ الكتابة، وفيه يتحقّق الاسترسال والتوقّف (...). اتصال الإيقاعات وانفصالها، وللتفاعلات حركة معلنة"⁽²⁾، وللدلالة امتداداً وتجدّداً متعالقاً، يؤسّس للاتصال عبر اللانفصال.

(أَلَمْ هَوَاكِ) تَارِيحًا مِنَ الْأَلَمِ

(أَلَمْ هَوَاكِ)..

أُرَاعِي نَجْمَهُ

...

(أَلَمْ هَوَاكِ)..

وَالأَوْثَانُ سَادِرَةٌ

(أَلَمْ هَوَاكِ)..

أَقْرَأُهُ صَهِيلاً أَخْضَرَ الْقَسَمَاتِ

...

(أَلَمْ هَوَاكِ)..

يَا قَدَرَ الْمَسَافَةِ...

يَا شَرَايِينَ الْعَدِ الْآتِي..⁽³⁾

¹ - مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص 180 - 184.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 158.

³ - مصطفى محمد الغماري : بوح في مواسم الأسرار، ص 57 - 58 .

يوظف تكرار العبارة (ألم هوك..) " لتحقيق التعمية، والخفة في الأسلوب مما يضيف على النص قدرة أكبر على التأثير على المتلقي"⁽¹⁾.

ب- 2 / التكرار غير التام:

الصورة الشائعة لحضوره هو ثبات بداية العبارة وتغيير الأجزاء اللاحقة منها، قد يستغرق قصيدة كاملة، أو يقتصر على أجزاء منها.

(أنا أنت) في الجمر المقدس موعلاً

(أنا أنت) في مقل الصباح الحاني

(أنا أنت) فاخترني المسافة وازرعني

خصلاتك الخضراء في أكواني⁽²⁾

يعطي التكرار أهمية قصوى للعبارة المكررة (أنا أنت) من خلال تجاوز المنتظر إلى اللامتظر " لزيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة، وفي الانتباه، عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى"⁽³⁾، خصوصاً إذا امتدت مساحة جدلية خلق التوقع ثم خرقه بعد ذلك.

(أصون الهوى) من أن يحيط به الطين

واهتف باسم السين إن عربدت شين

(أصون الهوى) رمزاً على سفر الهوى

وملء يدي ورد يشف ونسرين⁽⁴⁾

تتواصل القصيدة بتكرار عبارة (أصون الهوى) في بداية كل بيت سبعة عشر مرة، من أصل تسعة عشر بيتاً هو كل عدد أبيات القصيدة، إلا أنه تكرر تأكيداً لا يغير شيئاً من المعنى، بقدر

¹ - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 56.

² - مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد والنار، ص 25.

³ - أي. إي . ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للطباعة، مصر، القاهرة، 1963، ص 188 - 189.

⁴ - مصطفى محمد الغماري: بوح في مواسم الأسرار، ص 39 - 42.

ما يعطي له نفساً شعرياً استرسالياً، في حركة متسقة وحركة الشعور الوجداني، حيث يرتقي في مقامات (الحبّ الصوّفي) مقاما مقاما، إلى أن ينتهي إلى (الفناء) في اللامتعين، خارج حدود الزّمان، والمكان (حيث لا حيث).

شَاخُوا عَلَى الزَّمَنِ الْحَرَامِ مَمَالِكًا.. تاجاً مَهِينًا!
نُطْفًا تَنَاسَلُ كَالْجَرَادِ فَتُنْجِبُ الْقَرْفَ اللَّعِينَا!
قَرْفٌ عَلَى قَرْفٍ زَمَائِكَ يَا دُرُوبَ الْحَاكِمِينَا!
نُرْفُضُ بِاسْمِ الْفِكْرِ أَنْ تُمَارَسَ الْعَهَارَةُ!
نُرْفُضُ بِاسْمِ الْفِكْرِ أَنْ تَزَيَّفَ الْحَضَارَةَ! (1)

إنّ التّركيز على التّركيب (نرفض باسم الفكر أن) يبرز اهتمام الشّاعر به أكثر من سواه، ويوحى تغيير عبارة (تمارس العهارة إلى ← تزيّف الحضارة) بمحاولة تنويع الدّلالة. وتبرز أهميّة هذه العبارات أكثر، إذ يعيد توزيعها ليفتح بها القصيدة الموالية، ويسمها ب(الصّوت والصدى).

يُرْفُضُ أَنْ تُمَارَسَ الْعَهَارَةُ
بِاسْمِ الْحَضَارَةِ
يُرْفُضُ أَنْ تُمَارَسَ الطَّهَارَةُ

فِي مَحْفَلِ التَّنْوِيحِ وَالتَّرْوِيحِ لِلْأَمِيرِ وَالْإِمَارَةِ ! (2)

إنّه إلحاح على تعرية الواقع، ومواجهة له في زيفه، إذ يسهم التّكرار في لحم أجزاء الصّورة، واستيعاب الدّلالة عبر نسق متشابه نفسيّاً، وإيقاعيّاً، وبصريّاً كذلك.

هُوَ الْبَحْرُ...
يُرْسَمُ ذَاكِرْتِي

1- مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 29 - 30.

2- المصدر نفسه، ص33.

يَبْدَعُ الحَرْفَ...يَبْدُوهُ وَيَعِيدُهُ
هُوَ البَحْرُ ، والزَّمَنُ المرُّ يُجْرُ فِي قَصِيدَةٍ

.....

هُوَ البَحْرُ
يَا زَمَنَ الفَقْرِ مرْتَجِلٌ فِي دِمَائِي

.....

هُوَ البَحْرُ

والزَّمَنُ المرُّ

والجُرْحُ

ذَاكِرَةُ القَادِمِينَ

مِنَ الشَّمْسِ

.....

هُوَ البَحْرُ آتٍ

هُوَ الزَّمَنُ المرَّ آتٍ

هُوَ الجُرْحُ آتٍ (1)

لقد جاء التكرار هنا ليكون "ضمانة للاستمرارية في بناء النصّ، وعنصرا مولدا للاسترسال النصّي" (2). وعاملا مساهما في تقوية التصوير بعنصر السرد، لشدّ المتلقي إلى الحالة النفسية المتغيرة للشاعر وفق متغيرات الحدث.

ج - تكرار حرّ :

حيث يحافظ الشاعر على النمط التوزيعي، ويغيّر الدلالة وفق ما يتيحه محور الاختيار.

يَا دَرْبَ إِنَّا وَالضِّيَاءِ عَلَى رُبَاكَ مُهَاجِرَانِ

مَنْذُ ارْتَوَتْ بِاللَّيْلِ أَجْفَانُ الحَيَارَى ظَامِنَانِ

1- مصطفى محمد الغماري : خضراء تشرق من طهران، ص 67.

2- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 157.

مذُ أُجْدَبَتْ بِالانْفِتَاحِ رُؤَاكَ إِنَّا جَائِعَان !
مذُ مَارَسُوا بِالطُّهْرِ كُلَّ الْعُهِرِ إِنَّا عَارِيَان
مذُ أُفْرِغَتْ مِنَّا الْعُقُولُ وَأُطْلِقَتْ مِنَّا الْيَدَان !
قُطِعَتْ يَدٌ لَمْ تَهْوَ غَيْرَ هَوَانِهَا قَطِعَتْ يَدَان !!
يَا دَرْبُ إِنَّا وَالضِّيَاءُ عَلَى حِمَاكِ مَعْدَبَان
سُلِبَتْ مَا قِينَا.. وَفِي (التَّرْشِيدِ) شُلُّ الْأَصْغَرَان !
يَا دَرْبُ إِنَّا فِي لَهَاتِ الْمَهْرَجَانِ مَهْرَجَان !
سَيَان فِي زَمَنِ التَّسْكَعِ أَنْ نَعَزَّوْ أَنْ نُهَانَ
سَيَان فِي الزَّمَنِ الْمَقْنَعِ أَنْ نُشُورَ وَلَا نُشُور

.....
وَتَظَلُّ يَا وَطَنِي الْكَبِيرِ بِحَجْمِ ذَاكِرَةِ الْعُصُورِ
صَوْتًا مِنَ الْمَاضِي.. أَلُوذُ بِهِ عَلَى زَمَنِ الْهَجِيرِ
مَا إِنْ تَزَالَ وَلَمْ نَزَلْ هُمُورِي.. كِلَانَا لَا يُورِ
وَتَظَلُّ يَا وَطَنِي الْكَبِيرِ.. تَظَلُّ فُورًا لَا يُغُور⁽¹⁾

يتبنى النص بنية تكرارية واسعة ومتنوعة، تفاجئ القارئ باستمرار باللامنتظر، بعد أن يكون قد ألف نمطا تكراريا معيناً، فيعمل على خرق توقعه كل مرة، إنه يعرض التوالي لضرب من الصدع أو قدر من الانحراف إذ يخرق توقع القارئ الذي ألف المتواليات، فيعمل على إثارة الدهشة وكسر النمط، إذ "لا توجد مفاجأة، لو لم يوجد التوقع"⁽²⁾.

¹ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 34 - 35.

² - أ.إ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص 192.

ومن دلالات التكرار أيضا تلك المتصلة بوظيفته كأداة لتصوير الانفعال القلق، والحالة النفسية المأزومة.

تحدّث عن سفر الصوّء عبر منافي العذاب

وعن خيل - قحطان - تمتد ألف انتصار

وعن قاتل في يدي النهار!

و عن سادر في رموز الفراعين

عن سارق من رغيّف المساكين

عن موعّل في عُيون التّناز

تحدّث.. (1)

إنّ التكرار من جهة خاضع للبنية الدلالية، إذ أنّها " تفرض الخصائص الشكلية المميزة للمنتج اللغوي، وتجعل منها حتمية أدائية، إذ تتأبى تلك البنية على التأدي بأي شكل أسلوبيّ مغاير" (2).

ثمّ إنّ من جهة أخرى خاضع لقانون خفيّ من القوانين التي تتحكّم في العبارة، وهو قانون التوازن " ذلك أنّ للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، التي لا بدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها" (3).

وهو بهذا يسهم في تشكيل البنيتين الدلالية والإيقاعية معا، وقد جاء التكرار لتنويع احتمالات القرائن، والتأسيس سياقيا للحضور البارز للرموز التراثية والخاصّة، فتؤلّف -بذاك- البنية التكرارية الكلّ في وحدة تتداخل فيها الذات بالموضوع " في علاقة جدلية حميمية، ومن ثمّ فإنّ الصّورة ليست أداة لتجسيد شعور، أو فكر سابق عليها، بل هي الشّعور والفكر ذاته" (4).

1 - مصطفى محمد الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص 68 - 69.

2 - محمد مصطفى أبو الشوارب وأحمد محمود المصري: جماليات الأداء الفني، ص 55.

3 - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 277 - 278.

4 - محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 33.

فالصورة "نوع أساسي من أنواع الرّمز، فهي تجسيد لفظي للفكر والشّعور"⁽¹⁾. إنّها الدّفقة التي ترد على خاطر فيلبسها أثوابا رمزيّة موحية تتبادل فيها المحسوسات صوب المجرّد. إعتد الشاعر في تشكيل الصّورة الرّمزية باعتبارها أحد أنواع الرّمز على أساليب أهمّها:

¹ - التّراسل: وهو الأسلوب المهيمن في تشكيل صورته، حيث يستخدم مصطفى محمّد الغماري مساحة واسعة من تراسل معطيات الحواسّ وحتى المدركات، فيخلق لغته الخاصّة، فيكسب صورته شحنة لا متناهية من الإيحاء والرّمزيّة.

² - الرّؤيا والحلم: يسهم التوجّه الرّؤياوي في توليد الصّورة الرّمزيّة، وشحنها بطاقة الإيحاء، لأنّها لا تحمّل عبر اللغة العادية المباشرة وإنما هي لغة الرّمز التي تصوّر العالم كما يراه الشاعر، ومن هنا جاءت الصّور ملتفة بالمعنى المزدوج، أو بخاصية الرّمز العجيبة حيث تجمع المحسوس والمجرّد، الواقعي والحلمي، الحاضر والمستقبل، وتعبّر من المرئي إلى اللامرئي.

³ - التّكرار: يبيّن الغماري رمزيّة الصّورة الشعريّة أحيانا باعتماد أسلوب التّكرار، ويستخدمه لأغراض فنيّة مختلفة تنوع دلالة الرّمز وتعمق حضوره، أو تقوية طاقته الدلاليّة وتخصيبها، أو لنسج أجزاء الصّورة وصهرها، كما ويعطي التّكرار إمتدادا للفعل الشعري، ويخلق مسافة جمالية لدى المتلقّي الذي يألف نمطا معينا، ثم يفاجئه باللامنتظر، فيحرق توقّعه مرّة تلو الأخرى.

¹ - ينظر: أحمد فتوح: جدليات النص، ص 112.

خاتمة

وختاماً يمكن إجمال النتائج التي توصل إليها البحث حسب أقسامه في النقاط التالية:

أولاً- المدخل: جاء لتحديد المفهوم والمصطلح، وخلص إلى النتائج التالية:

1- إن طبيعة الرّمز بما يكتنفه من ثراء وغموض، أهّلته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، إلاّ أنّها لم تنته إلى تقديم مفهوم محدّد للرّمز الشعري بوجه خاصّ، وقد بقي في كثير من التّحديدات مجرد إشارة حينا، وأحيانا أخرى مختلطا بمفهوم العلامة.

2- وإذ كان (سوسير) قد فصل الرّمز عن العلامة ذات الطّبيعة الاعباطيّة؛ فإن (بيرس) قد عدّه نوعا من أنواع العلامة، ويرى (يونغ) أنّ الرّمز هو أفضل صيغة ممكنة للتّعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ولا يمكن أن توضّح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى، فيما يعتبر أنّ العلامة تعبير عن شيء معروف، ومعالمه محدّدة في وضوح.

3- أمّا الفرق بين الرّمز والصّورة فهو فرق نظري ينهار عند التّطبيق، وهو في درجة كلّ واحد منهما من التّجريد و التّركيب.

4- والحقّ أنّ الرّمز الشعري انفلت من كلّ تحديد أو مفهوم، وإذا كانت هناك طريقة للإمساك بهويّته فهي بتتبّع خصائصه والتي من أهمها: الإيحائيّة، التّعدّد، الانفعاليّة، الغموض، السّياقيّة، التّجريد، والحلم.

5- إنّ الرّمز الشعري ينقسم إلى رمز عامّ وخاصّ، أمّا العامّ أو التّراثي أو القديم، فمصادره هي الموروث القومي أو الإنساني من الأساطير والأديان والتّاريخ، وهو إلى جانب دوره التّكثيفي باختزانه للدّلالة التّراثيّة يكسب التّجربة شمولا وغنى وأصالة، وأمّا الرّمز الخاصّ فمصادره دوال اللّغة يجرّدها الشّاعر من دلالتها الوضعيّة، ويشحنها بطاقات شعوريّة خاصّة، وبذلك فهو يستند إلى السّياق، وإلى التّجربة التي انبثق منها، ومن هنا فقد اتّصف بالغموض.

6- وكنتيحة منطقيّة لاختلاف قدرات الشّعراء في توظيف الرّمز وإمكاناتهم، إختلفت مستويات هذا التّوظيف وتباينت، فنجد عندهم المستوى الإشاري، المفهومي، التّراكمي والمستوى المحوري، وتنتج المستويات الثلاثة الأولى في الأغلب إذا جعل الشّاعر رمزه معادلا لفكرة، أو لعقيدة، أو قالبا جاهزا للتّنفيس عن هواجسه، أمّا المستوى المحوري فهو أرقى تلك المستويات، حيث يحتلّ الرّمز مركز الرّؤيا، ويستقطب عناصر الصّورة، أو يستغرق قصيدة كاملة، أو مجموعة كاملة من قصائد الشّاعر.

ثانيا- الفصل الأول: درس هذا الفصل مصادر الرّمز العامّ وأبعاده في شعر مصطفى محمّد الغماري، وفيه تبينّت النتائج التالية:

إنّ التحام النّصّ الشعريّ بالثقافة المعرفيّة باختلاف مصادرها ضرورة وعاهها الشّاعر، وأدرك أهمّيّتها في إثراء الدّلالة وإحصاب أبعادهما، وهي تساهم في توجيه المسار الفكريّ للنّصّ وفي ترجمة المحتوى الشعوريّ للتّجربة المعاصرة وإخراجها في شكل فنيّ جماليّ راقٍ، وقد كان في استخدامه للرّمز التّراثيّ مبدعا أكثر منه مقلّدا حيث إنّّه إلى توظيفه بوعيّ ومقدرة فنيّة لا تخونه، إلّا أنّه لا يؤثّر في معظم الأحيان، على ضرورة التّوصيل الرّساليّ التي تلحّ عليه باستمرار، وقد تنوّعت مصادره من الرّمز العامّ ما بين دينيّ وتاريخيّ وأسطوريّ.

¹ - لقد كان للثقافة الإسلاميّة أثر بارز في اختيار مصطفى محمّد الغماري للرّموز الدّينية، وقد جاءت في معظمها بشكل إقتباس أو تضمين للنّصّ القرآنيّ، أو باستدعاء الشّخصيّات العامّة الواردة فيه، أو باستحضار الجوّ العامّ لبعض القصص الدّينيّ، وأحيانا يشير إلى الرّموز الدّينية السّماوية غير الإسلاميّة، وقد جاء الرّمز الدّينيّ في شعر مصطفى محمّد الغماري ليطعم الرّوح الإسلاميّة التي ينطلق منها، وليناقش من خلالها قضية إنتماء، وهويّة، وتوجّه فكريّ ودينيّ، وليؤسّس للنّصّ المختلف.

² - عدّ التّاريخ مصدرا مهمّا للرّمز التّراثيّ ومعبرا ثرياّ لنموّ الرّؤيا الشعريّة، وقد أدرك مصطفى محمّد الغماري هذه الأبعاد فيه ووعاها، حيث يعدّ التّاريخ الإسلاميّ المصدر الأساسيّ الذي يغترف منه رموزه بعد القرآن الكريم، فيستحضر رموزا مكانية، وشخصيّات تتقابل في ثنائيات ضديّة، أو ضمن قطبية متنافرة، تبرز الانتصار والهزيمة، التّضحية والعدوان، الايجابيّة والسّلبية.

وينجح فنياّ إلى حدّ بعيد في لحم الزّمن التّاريخيّ لرموزه بالتّجربة المعاصرة، وعموما تتعانق هذه الرّموز التّاريخيّة مع السّياق، حيث تحضر بعدها الشّموليّ الكلّيّ، غير المستغرق في التّفصيل والحوادث والإحالات بهدف تكثيف الإيحاء، وحمل أعباء التّجربة المعاصرة.

³ - إنّ مصطفى محمّد الغماري الذي يطالعنا دائما بثوريّته حيث لا يرضى بالمعطى كما هو، ويلجأ إلى زعزعة أركان السّائد والثّابت، فيؤسّس للتمييز بطرح البديل الذي يراه مناسبا للواقع، ونلاحظ في استخدامه للرّمز الأسطوريّ ثلاث ملاحظات:

أ- يستخدم في ديوانه الأوّل (أسرار الغربية) أسطورة (هيلانا) التي ترمز إلى روح العقيدة الإسلاميّة التي تتغلّب على التّحديات وتتمكّن في مواجهة المتغيّرات الحضارية بكلّ أشكالها، فهو يطرحها كبديل حقيقي وفاعل لأزمة الهوية التي أصابت الذات العربيّة والمسلمة، رافضا من خلالها كلّ الطّروحات ذات الأساس الوضعي التي أساءت وتسيء للإنسان والإنسانيّة، لأنّها صادرة عن ذات غير كاملة، وقد أسّس لها فنيّا حيث جاءت ملتحمة بالتّجربة، وبالسياق في وحدة لا تنقسم.

ب- يستحضر الشّخصيّات والرّموز الأسطوريّة، كربة الشعر، تموز، عشّار، ويشير إليها بتحوير واضح في دلالتها حيث يناقش من خلالها تناقضات الواقع دون أن يسقط في مترلق التقليد غير الواعي بأبعادها التي تداولها الشّعر العربي المعاصر، ويبدو في توظيفها عموما منشغلا بالتوصيل الرّسالي، وإثبات التّوجه الإسلامي، أكثر من عنايته بالنّاحية الفنيّة الجماليّة.

ج- هذا الموقف (المشاكس) لا يعدم أن نجد أجواء أسطوريّة خصبة متداخلة مع اللّغة الشّعريّة، مع تغييب متعمّد للنّص وللأسماء، بحيث تذوب الأسطورة في التّجربة، ويحمل النّص دلالتها الفنيّة كدلالات، المعاناة، والتّضحية، والعبث، والسّفرة، والخصب، والجذب...، كما تصوّرها الأساطير التي عبرت اللاّشعور الجمعي، وشكّلت موروثا إنسانيا ولها نظائر عند مختلف الشّعوب، والأمم وبهذا طبع تجربته بطابع كوني وأخرجها من الذاتيّة إلى الإنسانيّة.

ثالثا- أمّا الفصل الثاني الذي حاول تتبّع الرّمز الصّوفي، فيمكن إجمال نتائجه بحسب أقسامه الثلاثة في التّقاط التّالية:

1- رمز المرأة والحبّ الصّوفي:

أ- تأتي خصوصيّة توظيف (الحبّ) لكونه رمزا مرنا يحتمل التّعبير على قضية الشّاعر الكبرى التي استغرقت كلّ فضاءه الشّعري.

ب- يتزاح (الحبّ) من مرجعيّته الغزليّة إلى دلالاته الصّوفيّة، متولّدا من عمق معاناة رويّة، وتيه فكري انزياحا عدل به عن سياقاته الأليفة، ليشحنه ببعد رمزي يفرض قراءة تأويليّة تتجاوز

- مستوى حضوره الأوّل: الذي يبرز في البنية النّصيّة عند المحك الأوّل والذي يبرز في صورة

غزل وشبوب لا يخلوان أحيانا من طابع شهواني مقترن بتشكّي الشّوق والحنين، تتجاوزا مفضيا إلى

- مستوى حضوره الثاني: الذي يبرز في البنية الفكرية، والذي تتحقق فيه الدلالة الصوفية للحب، ولحضور الجوهر الأثوي بتبادل للمحسوس صوب المجرد، حيث يصير (المستوى الأول) معبرا (لمعنى المعنى) الذي تكون فيه (المرأة) رمزا لتجلي الجمال العلوي، مهما تنوعت أساليب حضورها على المستوى اللغوي (ليلي، خضراء، الحبيبة، الأم، الضمير أنت، وضماير التأنيث..)، والتي صارت سمة تعبيرية في الخطاب الشعري لمصطفى محمد الغماري ككل.

ج- إن شدة احتفائه (بالحب) ورمز (المرأة) والتوجه به إلى إطاره الصوفي ليس إلا نوعا من التسامي على البعد المادي، ونشيدان لعالم الروح المطلق، وقد كانت المرأة قيمة كبرى توحى بالظما إلى جوهر الخصب، والميلاد، والتجدد، إنها رمز للفقد والحرمان والإغتراب الروحي، ورمز للمواجهة والتحقق في آن واحد.

2- إمتزاج رموز الطبيعة بالتأمل الصوفي:

أ- كثيرا ما تمتزج (الطبيعة) في عناصرها وظواهرها في خطاب مصطفى محمد الغماري الشعري بالفكر الصوفي التأملي، انطلاقا من المبدأ الذي تتقاطع فيه الصوفية، والمذهب الرمزي وهو "فكرة وحدة الوجود"، حيث ينقلنا الشاعر عبر العالم الخارجي إلى حركة عالمه الداخلي النفسي والوجداني.

ب- يوظفها مرة كرمز للتزل وتجلي الجمال العلوي، مستحضرا في سياقها الأجواء القرآنية، ويوظفها أخرى، كرمز لتصعد وارتقاء الروح إلى فضاء أرحب، كرمز للسفر والرحلة والمكابدة والتسامي، فيصنع حضورها جواً درامياً يولده صراع الواقع/ الرؤيا، الأمل/ الأمل، الأرضي/ العلوي...، ويحقق عبر هذا الديالكتيك حركة الفعل الشعري، الذي ينهض بتوتر الرمز، ويحقق طبيعته العجيبة وهي الجمع بين المتناقضين.

3- المصطلح الصوفي:

أ- يفيد المعجم الشعري لمصطفى محمد الغماري من (المعجم الصوفي)، مستغلا الخاصية الرمزية فيه، والتي هدف إليها الصوفية هدفا في أشعارهم، لوصف أحوالهم ومقاماتهم العرفانية، التي استحالت

على التّحدّد بمحمولات اللّغة المعجميّة، لأنّها متلبّسة بالعلوّ ومتّصّفة بالتّجريد، وبالتّباين في الخصوصيّة من تجربة إلى أخرى، لأنّها تحتكم إلى الذّوق والخيال الفرديّين قبل كلّ شيء.

ب- فالسّكر، والصّحو، والشّوق، والفناء، والتّجلي، والكشف، والإتحاد، والسّفر... كلّها رموز صوفيّة حقّقت إنتقال التجربة من بعدها الواقعي إلى بعدها الحلمّي، واختصرت بتقابلها الحدّ أزمة شعوريّة وروحيّة شديدة تضطرم في داخل الشّاعر.

ج- وكان استناده أحيانا قليلة إلى عرفانية الحرف، توأصلا مع الخطاب الصّوفي المعرفي، وكشفا لموقف التّمسك بخيار التّوجّه الإسلامي الرّوحي، كبديل فاعل للواقع المشوّه، والفكر المستلب، والإنسان المتشيء.

رابعا- الفصل الثالث تتبّع علاقة الرّمز الخاصّ بالموضوع الشعري، وأساليب تشكيل الصّورة الرّمزيّة:

1- الرّمز الخاصّ: إستمدّ مصطفى محمّد الغماري رموزه الخاصّة من مصدرين أساسيين :

أ- رموز الطّبيعة: إمتزج الغماري بالطّبيعة؛ وجعل من عناصر الكون مصدرا خصبا من مصادر الرّمزيّة الخاصّة، وقد كان الرّمز الطّبيعي فضاء شعريّا استوعب موضوع الشّاعر، واتّسع لحمل تجربته، وإنّ حضور الرّمز الطّبيعي - مع كثرته وتكراره- إلّا أنّه لم يكن متنوّع الدّلالة، ويمكن جعله ضمن مدارين متقابلين.

أ1- مدار الجذب: يجسّد صورة الواقع، ودلالة الزّمن الحاضر، وتدور حول محور الجذب، وتمتصّ كلّ تلوناته وأبعاده، فيشحنها في رموز الطّبيعة بعد موتها وذبولها، وانحسار عطائها، وهي تقابل الإيقاع النّازل المشبوب بالحسّ المأساوي، إلّا أنّه حزن لا ينتهي نهاية تشاؤميّة فسرعان ما يتصاعد

أ2- مدار الخصب: فقد تملّكت أسطورة الخصب والانبعث الذّات الشّاعرة، فتشكّلت لديها رؤيا تفاعليّة تحوّل الإيقاع النّازل في مدار الجذب، إلى إيقاع صاعد تعكسه رموز الطّبيعة لحظة الانبعث، والميلاد والتّجدّد، وتجسّد صورة الحلم بواقع مغاير، وتغلب على اختيار الرّموز سيطرة النّزعة الدّينية الإسلاميّة على اللاّوعي، ونزعة ثوريّة متمرّدة توحى بالمخاض الصّعب.

ب- اللّغة اللّونيّة: لقد كان اللفظ اللّوني مصدرا هامّا من مصادر الرّمزيّة الخاصّة، لما يكتسي به من رمزيّة مفتوحة، وتعدّد دلالي وفقا للقرائن التي يرتبط بها.

- وخيار اللغة اللونية عند الغماري يطاعنا به منذ البداية، وهو يبحث عن تجسيد لقضيته الكبرى التي هيمنت على فضاءه الشعري، فكانت (خضراء)، وكان الأخضر هو اللون الذي يتلبس عالمه بل تشكل سيميائية الإخضرار تيمة مهيمنة، وينسحب هذا اللون على رؤيا الشاعر وفلسفته الشعرية.

- ويأتي اللون الأحمر ليشكل الحقل المناقض لدلالة اللون الأخضر جوهرًا وأعراضًا، يستقطب دلالات سلبية، يلون بها الشاعر صورة الواقع المادي المستلب.

²- أساليب تشكيل الصورة الرمزية: اعتمد الشاعر في تشكيل الصورة الرمزية باعتبارها أحد أنواع الرمز على أساليب أهمها:

أ- التراسل: وهو الأسلوب المهيمن في تشكيل صورته، حيث يستخدم مصطفى محمد الغماري مساحة واسعة من تراسل معطيات الحواس وحتى المدركات، فيخلق لغة داخل اللغة، لغة تقوم على خلق علاقات رمزية تجمع بين الأشياء التي تبدو متنافرة في الواقع، فتكتسب صورته أبلغ درجات الذاتية، وآفاقا لا متناهية من الإيحاء والرمزية، وفقها يحاول تجسيد المجردات، وتجسيم المعنويات.

ب- الرؤيا والحلم: يسهم التوجه الرؤيوي في توليد الصورة الرمزية، وتوسيع بعدها الإيحائي باعتماد العنصر الحلم في بناء الدلالة، ومهما بدى من شفافية الرؤيا الشعرية، إلا أنها تتأبى على السفور في اللغة العادية، إنما لغة الرمز التي تصوّر العالم بقراءة الشاعر الخاصة، أو أنها العالم كما يراه، ومن هنا إتسمت الصور بالمعنى المزدوج، أو بخاصية الرمز العجيبة حيث ترى الواقع المائل، كما ترى فيه الواقع المترائي والمنتظر، فكان التوجه إلى الرمز رفضا للمباشرة، وتفلتا من التلقائية وتوجهها من السطحية إلى العمق، ومن المرئي إلى اللامرئي.

ج- التكرار: يستخدم الغماري أسلوب التكرار لأغراض فنية تخدم رمزية الصورة الشعرية منها؛ توسيع دلالة الرمز وتعميق حضوره، أو تقوية طاقته الدلالية وتخصيها، أو لنسج أجزاء الصورة وصهرها، كما ويعطي التكرار إمتدادا للفعل الشعري، ويخلق مسافة جمالية لدى المتلقي الذي يألف نمطا معينًا، ثم يفاجئه باللامنتظر، فيحرق توقعه مرة تلو الأخرى.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن كريم - رواية حفص.

المجموعات الشعرية:

- 1/ مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربية، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 2/ مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد و النار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.
- 3/ مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978.
- 4/ مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران ، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر ، 1980.
- 5/ مصطفى محمد الغماري: عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982.
- 6/ مصطفى محمد الغماري: قراءة في أية السيف، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983.
- 7/ مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 8/ مصطفى محمد الغماري: ألم و ثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- 9/ مصطفى محمد الغماري: بوح في مواسم الأسرار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985.
- 10/ مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس و الذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986.
- 11/ مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرّفص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- 12/ مصطفى محمد الغماري: براءة، أرجوزة الأحزاب، ط1، دار المطالّب العالميّة ، الجزائر، 1994.
- 13/ مصطفى محمد الغماري: قصائد منتفضة، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2001.

دواوين الشعراء

- 14/ أزراج عمر : جميلة تقتل الوحش ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، د.ت
 - 15/ ابن زيدون : الديوان، تحقيق :حنّا الفاخوري، ط1، دار الجيل، لبنان، 1990
 - 16/ عبد الله حمادي: البرزخ والسكّين، ط2، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001
 - 17/ عبد الوهّاب البيّاتي : تجرّبي الشعريّة، الديوان، دار العودة، بيروت ، لبنان ، 1972
 - 18/ علي بن الجهم :الديوان، تحقيق : خليل مردم بك، ط2، دار بيروت، لبنان، د.ت
- المراجع العربية والمترجمة:

أ

- 19 / إبراهيم أنيس: الأصوات اللغويّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، 1992
- 20 / إبراهيم رمّاني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1991
- 21 / ——— أوراق في التّقد الأدبي، ط 1، دار الشّهاب، باتنة ، الجزائر ، 1995
- 22 / إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبيّة ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1986

- 23 / ابن الأثير الجوزي : تاريخ الكامل، ج6، المطبعة الكبرى، القاهرة، مصر، د.ت
- 24 / إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1987
- 25 / _____ : فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، د.ت
- 26 / أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1993
- 27 / أحمد مختار عمر: اللغة و اللون، ط 2 ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997
- 28 / أحمد يوسف: يتم النصّ (الجنينالوجيا الضائعة) ، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002
- 29 / أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985
- 30 / _____: مقدّمة الشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1971
- 31 / _____: زمن الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ت
- 32 / أي.إي . ريتشاردز: مبادئ التقد الأدبي،
- ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للطباعة القاهرة، مصر، 1963
- 33/إيليا الحاوي : خليل الحاوي، ط1، ج2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1984

ب

- 34/ بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ،
- ترجمة: سعيد الغانمي، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003

ج

- 35/ جان لوسيرف: النزاعات الصوفية عند جبران خليل جبران،
- ترجمة شعبان بركات، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت
- 36/ جمال مبارك: التناس و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، د.ت

ح

- 37/ حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية،
- ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، 1988
- 38/ حسين فيلاي: السمة والنصّ الشعري ، منشورات أهل القلم ، ط 1، الجزائر ، 2006

خ

- 39/ خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة ، ط1، بيروت ، 1979

د

- 40/ درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ت

ر

41/ ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، دار الجيل، بيروت، د.ت

42/ رينيه ويليك واستن وارين: نظرية الأدب،

تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1987

ز

43/ زكي نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، مصر، د.ت

س

44/ سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007

45/ سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، ط7، دار الشروق، 1982

ش

46/ شرّاد عبّود شلتاغ: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، د.ت

47/ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ج4 (العصر العباسي الثاني)، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت

ص

48/ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998

49/ صموئيل هنري هواك: منعطف المخيلة البشرية، "بحث الأساطير"،

تر: صبحي حديدي، ط1، دار الحوار، دمشق، سوريا، 1983

ع

50/ عاطف جودة نصر: الرّمز الشعري عند الصّوفيّة، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998

51/ عبد الحكيم حسان: التّصوّف في الشعر العربي، (نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري)،

ط2، مكتبة الآداب، مصر، 2003

52/ عبد الحميد هيمّة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، ط1، الجزائر، 1998

53/ _____: الصّورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005

54/ _____: علامات في الإبداع الجزائري، ج1، ط2، رابطة أهل القلم، الجزائر، 2006

55/ عبد الرّحمان الثعالبي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن،

تحقيق: عمار الطالبي، ج1-ج5، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ت

56/ عبد السّلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ط2، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، 1982

57/ عبد الصّمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، 1988

58/ عبد القادر فيدوح: الرّؤيا والتّأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994

59/ عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984

- 60/ عبد الله الرّكبي: أوراس في الشّعر العربي الحديث، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1982
- 61/ عبد الله الغدّامي: الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة، النّادي الثّقافي الأدبي، جدّة، السّعوديّة، 1985
- 62/ عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصّوفيّة، دار السّيرة، بيروت، لبنان، 1980
- 63/ عبد المجيد زراقت: الحداثة في التّقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، 1991
- 64/ عبد المالك مرتاض: أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992
- 65/ _____: النّص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983
- 66/ _____: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1989
- 67/ عثمان حشلاف: التّراث و التّجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ت
- 68/ _____: الرّمز والدّلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التّبيين، الجزائر، 2000
- 69/ عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 198
- 70/ _____: التّفسير النّفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، بيروت، لبنان، د.ت
- 71/ علي جعفر العلاق: في حداثة النّص الشّعري، ط1، دار الشروق، عمّان، الأردن، 2003
- 72/ _____: الدّلالة المرثيّة (قراءات في شّعريّة القصيدة العربية الحديثة)، ط1، دار الشروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 2002
- 73/ علي عبد الرّضا: الأسطورة في شعر السيّاب، ط2، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، 1984
- 74/ علي عشري زايد: استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998
- 75/ عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشّعر الجزائري المعاصر (الشّعر وسياق المتغيّر الحضاري)، دار الهدى، عين أمّليلة، الجزائر، 2004

ف

- 76/ الفيروز أبادي: المعجم المحيط، ط2، ج2، مطابع دار المعارف، مصر، 1973

م

- 77/ محمّد أحمد فتوح: جدليّات النّص الأدبي، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006
- 78/ _____: الرّمز و الرّمزية في الشّعر العربي المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984
- 79/ محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها، ج3 (الشّعر المعاصر) ط3، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 2001
- 80/ محمّد حسن عبد الله: الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت

- 81/ محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة والتمثّل) ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2005
- 82/ محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2004
- 83/ محمد الطّمار: مع شعراء المدرسة الحرّة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005
- 84/ محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب ، القاهرة، مصر، د.ت
- 85/ محمد عبد المنعم الحفّاجي: الأدب في التراث الصّوفي، مكتبة دار غريب للنّشر، القاهرة، مصر، د.ت
- 86/ محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة، بيروت، 1973
- 87/ محمد علي الكندي: الرّمز والقناع في الشّعْر العربي الحديث (السيّاب ونازك والبيّاتي) ، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2003
- 88/ محمد كعوان: شعريّة الرّؤيا و أفقيّة التّأويل، ط1 ، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2003
- 89/ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشّعْر العربي المعاصر، دار سراس للنّشر، تونس ، 1985
- 90/ محمد ناصر: الشّعْر الجزائري الحديث (اتّجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925- 1975)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985
- 91/ محي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، مجلد2، دار صادر، بيروت ، لبنان، د.ت
- 92/ _____: فصوص الحكم ، تقديم: أنطوان موصللي، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1991
- 93/ مجدي وهبة: معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، القاهرة، مصر، 1979
- 94/ مصطفى السّعدني: التّصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت
- 95/ مصطفى سويّف: الأسس التّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعْر خاصّة، ط4، دار المعارف، 1981
- 96/ مصطفى الصاوي الجويني: البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1993
- 97/ مصطفى محمّد الغماري: في النّقد والتّحقيق، دار مدني، الجزائر، 2003
- 98/ مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، ط3، دار الأندلس، بيروت ، لبنان، 1983
- 99/ ملاّس مختار: دلالة الأشياء في الشّعْر العربي الحديث (عبد الله البردوني نموذجاً)، إصدارات رابطة إبداع ، الجزائر، د.ت
- 100/ ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955
- 101/ موهوب مصطفىاوي: الرّمزيّة في شعر البحري، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981

ن

- 102/ نازك الملائكة: قضايا الشّعْر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين ،لبنان، 1981
- 103/ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، ط1، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، 2003
- 104/ _____: نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب ، القاهرة ، مصر، 2002

- 105/ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، 2001
- 106/ ——— : فلسفة التأويل (دراسة في تفسير القرآن عند محي الدين بن عربي)، ط3 ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1996

هـ

107/هنري بيير: الأدب الرمزي،

ترجمة هنري زغيب ، ط1، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان، 1981

ي

- 108/ ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2(الرمزية) ، د.ت
- 109/يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة تحليلية جمالية)، دار البعث، الجزائر، 1987
- 110 /بمى العيد: في معرفة النصّ، ط3 ، دار الأفق الجديدة، بيروت، لبنان، 1985
- 111 / يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان ، 1978

المراجع الأجنبية:

- 112/F.De Saussure : Cours de linguistique générale.E.N.A.G.ALGERIE, 1990
- 113 / Henri Morier : Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, ed PUF, Paris , France , 1961
- 114 / Rimbaud Arthure, Œuvres Poétique, Paris, 1982

المجلات والدوريات

- 115/ مجلة الآداب ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع5، 2000
- 116/ مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ع3 (عدد خاص بملتقى شعر الثورة الجزائرية) ، نوفمبر 2005
- 117/مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، (محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسينماء والنص الأدبي)، (15 - 16) أفريل 2002
- 118/مجلة فصول، ع 4، يوليو/سبتمبر، 1983
- 119/مجلة النصّ والنّاصّ، جامعة جيجل، الجزائر ، ع، (2- 3) أكتوبر/ مارس 2004 - 2005
- 120 /مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع82/83، يوليو /أغسطس 1991

المذكرات الجامعية:

121/جمال مجناح : الرّمز في شعر محمود درويش ،

مخطوط بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة باتنة، 1997-1998

122/ شراف شتّاف: التّناسق في ديوان البرزخ و السّكين لعبد الله حمادي ،

بحث مكمل لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة، 2002-2003

الموقع الإلكتروني:

مليح مرد: الألوان الإنسان، ضفاف الإبداع (مجلة الكترونية) ، المصدر مجلة حراء ، 2 يناير- مارس 2006

www.dhifaf.com

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل: المفهوم و المصطلح

- أولاً - مفهوم الرّمز و ماهيته..... 2
- 1 - مستوى علم الأديان..... 3
- 2 - مستوى التحليل النفسي..... 4
- 3 - المستوى اللّغوي..... 5
- ثانياً - الرّمز والعلامة..... 7
- ثالثاً - الرّمز والصّورة..... 9
- رابعاً - خصائص الرّمز..... 10
- خامساً - الرّمز العامّ والرّمز الخاصّ..... 12
- 1 - مستويات توظيف الرّمز..... 15
- 1 - المستوى الاشاري..... 15
- 2 - المستوى المفهومي..... 16
- 3 - المستوى التراكمي..... 16
- 4 - المستوى المحوري..... 17

الفصل الأوّل: الرّمز العامّ مصادره وأبعاده

- أولاً - الرّمز الدّيّني..... 21
- ثانياً - الرّمز التّاريخي..... 48
- ثالثاً - الرّمز الأسطوري..... 79

الفصل الثّاني: رمزيّة اللّغة الصّوفية

- تمهيد..... 98
- أولاً - رمز المرأة والحبّ الصّوفي..... 100
- ثانياً - إمتزاج التأمّل الصّوفي بعناصر الطّبيعة..... 125
- ثالثاً - الإصطلاحات الصّوفيّة..... 139

الفصل الثالث:

علاقة الرّمز الخاصّ بالموضوع الشعري ، وأساليب تشكيل الصّورة الرّمزيّة

153.....	أوّلا- الرّمز الخاصّ والموضوع الشعري
153	تمهيد
154.....	¹ - الرّمز الطّبيعي و الموضوع الشعري
154.....	أ- مدار الجذب
166.....	ب - مدار الخصب
176.....	² - اللّغة اللّونيّة و الموضوع الشعري
197	ثانيا-أساليب تشكيل الصّورة الرّمزيّة
197.....	¹ - أسلوب التّراسل
203.....	² - أسلوب الرّؤيا والحلم
211.....	³ - أسلوب التّكرار
223.....	خاتمة
230.....	قائمة المصادر والمراجع
238.....	فهرس الموضوعات