

الجـمـهـورـيـةـ الـجـزـائـرـيـةـ الـدـيمـقـراـطـيـةـ الـشـعـبـيـةـ

وزارـةـ التـعـلـيمـ العـالـيـ وـالـبـحـثـ العـلـمـيـ

جـامـعـةـ الـحـاجـ لـخـضـرـ - بـاتـنـةـ -

معـهـدـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ وـآـدـابـ هـاـ

كـلـيـةـ الـآـدـابـ وـالـعـلـومـ الـإـنـسـانـيـةـ

الرّمز في شـعـرـ

مـصـطـفـىـ مـحـمـدـ الـغـمـارـيـ

مذكورة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف:

إعداد الطالبة:

أ.د محمد زغينـةـ

آمنـةـ أـمـقـرانـ

د عيسـىـ مـدـورـ

السنة الجامعية:

1431 هـ الموافق لـ 2009 - 2010 م

الجـمـهـورـيـةـ الـجـزـائـرـيـةـ الـدـيمـقـراـطـيـةـ الشـعـبـيـةـ

وزارـةـ التـعـلـيمـ العـالـيـ وـالـبـحـثـ العـلـمـيـ

جـامـعـةـ الـحـاجـ لـخـضـرـ - بـاتـنـةـ -

معـهـدـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ وـآـدـابـ هـاـ

كـلـيـةـ الـآـدـابـ وـالـعـلـومـ الـإـنـسـانـيـةـ

الرّمز في شـعـرـ

مـصـطـفـىـ مـحـمـدـ الـغـمـاريـ

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف:

أ.د محمد زغينـةـ

د عيسـىـ مـدـورـ

إعداد الطالـبةـ

آمنـةـ أـمـقـرانـ

أعضاء اللجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	مكي العلمي	أستاذ محاضر	أم البوادي	رئيسا
2	عيسـىـ مـدـورـ	أستاذ محاضر	باتـنـةـ	مشـرفـ وـمـقرـراـ
3	معـمـرـ حـجـيـحـ	أستاذ التعليم العالي	باتـنـةـ	منـاقـشاـ
4	محمد الأخضر زبادـيـةـ	أستاذ التعليم العالي	باتـنـةـ	عضـواـ

السنة الجامعية:

1430 هـ الموافق لـ 2009 - 2010 م

نفضل أيّها المطّلع الكريم بقراءة الفاتحة على روح الأستاذ الدكتور

" محمد زغينة "

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ﴿٢﴾ الرحمن الرحيم ﴿٣﴾ ملِك يوم الدين

﴿٤﴾ إِيَّاك نعبد و إِيَّاك نستعين ﴿٥﴾ إِهْدُنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ ﴿٦﴾

صراط الذين أنعمت عليهم غير المغضوب عليهم

﴿٧﴾ وَلَا الضَّالِّينَ

صدق الله العظيم

إهداع

إلى العظيم الراحل ...

والعظماء يرحلون ولا يموتون...

تفارقنا بجسده... وتخلد فينا بروحك... وأفكارك... وأفضالك...

إلى روحك وأرواح من رحلوا وما بدلوا تبديلا... عرفانا... ووفاء

أهدى هذا العمل المتواضع... أولى ثمار حلمك الذي رسمنته لي...

أملا... وتطلعا... ووعدا بخدمة هذا الوطن الحبيب... وأدبه... وأدبائه

ما استطعت إلى ذلك سبيلا ...

آمنة

شكر وعرفان

أشكر فيك يا "محمد زغيبة" .. 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 دلالتي التي عجزت عن مراودة
كل اللغات لتحملها .. فحملتها دموع عين لما نهرتها عن جهل بعد
حلم ... أسللتا معا.. وإذا دخلت بيته طاعتك فلا أعصيك أبدا ... وإذا
اعتنقت دين الوفاء فلا أرتد عمرا...

آمنة

مقدمة

يحاول هذا البحث تقديم قراءة للرمز الفني في الخطاب الشعري لمصطفى محمد الغماري، من حيث المصادر والأبعاد الدلالية، على اعتبار أنّ (الرمز) جمالية من جماليات القصيدة العربية الحديثة، بل لكونه من أرقى أساليب التعبير التي تعدل بالقصيدة، من السير الأفقي السطحي المباشر للدلالة، إلى التوجه العمودي صوب العميق، والباطن، والمكتتر، وبذلك فهو يمنح للشاعر مقدرة على الإيحاء بالدلالة بدل كشفها، أو فضّها، أو تقديمها بشكل مباشر، محدد، ومتّهي ...

ومن هنا كان (الرمز) في القصيدة أداة تقتضي، وتتضمن في آن واحد مشاركة المتلقّي في العملية الإبداعية، إذ صار المتلقّي هو المبدع الآخر للنص الشعري، بما يتحقق من كشف دلالي، وبما يفتحه عبر قراءاته من آفاق ضمن التعدد التأويلي الذي يمتاز به الرمز.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن السؤال الذي يطرح نفسه أمامنا هو:

- كيف للشاعر الملزم بقضيته، أن يوفق بين استفادته من آليات التعبير الرمزي الذي ينهض على التعدد والانفتاح الدلالي، وبين ما يلح على نقله عبر كل قصيدة من محتوى رسالي، ثوري، إيديولوجي.

وقد كان اختيار الخطاب الشعري لمصطفى محمد الغماري - مع وجود أسماء شعرية أخرى مقدرة - لهذه الدراسة لسبعين:

- أولهما: أنه شاعر ملتزم بقضية جوهريّة استغرقت كل نتاجه الشعري، وقد ولدت قضيته وسط أزمة اغتراب حضاري وفكري، وكانت رسالته الشعريّة هي الإسلام ماضيا وحاضرا واماًلا.

- ثانيهما: أنه شاعر لا تنقصه المقدرة الفنية، ولا امتلاك أدواتها في توظيف (الرمز الفني) واستثمار طاقاته الجمالية.

وفي ظل توافر الشرطين، فقد قام البحث محاولة لتبّع مقدرة الشاعر في تقدير معادلة (التوصيل الرسالي) بالنسبة (للتعبير الرمزي).

إلاّ أنه ، لابدّ - هنا - من توضيح منهجي لأمررين 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 محمد الغماري تّسع بشكل مطلق لتغطّي زمنياً، نتاجه الشّعري المنثور فقط بداية من مجموعته الأولى (أسرار الغربة - 1977^{*})، وحتى مجموعة (قصائد منتفضة - 2001).

ومع أنّ البحث يسبح خلال هذه المساحة، إلاّ أنه لا يدعى مساحها مسحاً شاملـاً، ولا كليـاً مقتضراً على المجموعات التالية:

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

دون المجموعات المتبقية، حرصاً على حصر الجهد، وتركيزاً للدراسة - مع الحجم الكبير للمادة المدرّوسة فعلـياً - باستبعاد النـماذج المتكرـرة، والمتـشـابـهة.

وإنطلاقاً من إشكالية البحث الكلـية:

- إلى أيّ مدى استطاع مصطفى محمد الغماري التّعبير رمـياً عن رسالته الشـعـريـة؟.

تتوّلد إشكاليـات، أو تساؤلات جزئـية أهمـها:

- ما هي الأنـواع الرـمزـية الشـائـعة في شـعر مـصـطفـى محمد الغـمارـي؟.

- وما هي مـصـادرـه في كلـ نوع من تلك الأنـواع؟ وما هي أبعـادـها الدـلـالـيـة؟.

- وما هي أـهمـ الأسـالـيبـ التي اـعـتمـدـهاـ في تـشـكـيلـ الصـورـةـ الرـمـزـيةـ؟.

وفي مـحاـولـتهـ لـلـإـجـابـةـ عنـ هـذـهـ القـضاـيـاـ،ـ يـقـومـ الـبـحـثـ عـلـىـ مـواـجـهـةـ النـصـ،ـ وـاخـتـرـاقـهـ لـتـتـبـعـ مـسـتـوـيـاتـهـ الـفـكـرـيـةـ وـالـدـلـالـيـةـ وـالـشـكـلـيـةـ.

* صدرت الطبعة الأولى سنة 1977، وقد اعتمد البحث على الطبعة الثانية الصادرة سنة 1982، بعـدـمـ نـقـديـةـ قـيـمةـ للـدـكـتورـ محمدـ نـاصـرـ.

- المستوى الفكري بما يكشفه من ثقافة الشاعر، ووعيه، ودرجة افتتاحه، وتوجهاته الفنية والفكرية والإيديولوجية التي تحدد طبيعة الرؤيا الشعرية، وأفقيها، وقيمتها التي تتحدد عن طريقها قيمة شعره.

- أما المستوى الدلالي فيما يبرزه من موضوعات الشاعر، وأفكاره، ومركباته النفسية والوجودانية.

- والمستوى الشكلي بما ينطوي عليه من مقومات جمالية وأسلوبية وبنائية.

ومحاولة للاقتراب من النص من خلال تلك المستويات مجتمعة أو متفرقة، اعتمد البحث على مناهج مختلفة تطلبها طبيعة النصوص ذاتها واستدعتها أثناء التحليل، فاستعان بإجراءات مختلفة كلما دعت الحاجة، كإمكانات المنهج التاريخي في دراسة الشخصيات التاريخية، والتراصية، وأدوات المنهج التحليلي لرصد العناصر الرمزية الجزئية ضمن صورة مركبة لتصنيفها، أو النفسي الذي يفسّرها بردها إلى أصحابها ويقرأ فيها نوازعه، وأحلامه ، ورغباته.

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

وقد جاءت الدراسة تبعا للإشكالية المطروحة والمنهج المتبّع، مقسّمة إلى مدخل، وثلاثة فصول، يضمّ الفصلان الأوّلان ثلاثة أقسام، والأخير قسمين، إضافة إلى مقدمة البحث وخاتمه.

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

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

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

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

الفصل الثاني: يتناول رمزية "اللغة الصوفية"، وقد استغرقت فصلاً كاملاً لهيمنتها وطغيانها، إذ تشكلّ سمة بارزة في الخطاب الشعري لمصطفى محمد الغماري.

وقد جاء الفصل مقسماً 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، إنطلاقاً من حمولتها الفكرية، وخصوصية بنائها الفني والجمالي.

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

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

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

أمّا أساليب الشاعر في تشكيل "الصورة الرمزية" ، فيركّز البحث على أساليب البناء الدلالي التي تتعلق بشكل مباشر بدرجة التّوصل الرّسالي، وهي؛ أسلوب التّراسل، واعتماد الحلم والرؤيا، وأسلوب التكرار بأنواعه المختلفة وأغراضه الدلالية المتنوعة.

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

وإلى جانب المصادر الشعرية التي شكلّت محور الدراسة، فقد اعتمد البحث على مجموعة متنوعة من المراجع العامة والمتخصصة، الجزائرية والعربية والترجمة، لإثراء المادة العلمية، وتشمين نتائج البحث ولعلّ أهمّها:

¹ - المراجع المتخصصة:

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

و "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" لعلي عشري زايد ، و "مذاهب الأدب معالم وانعكاسات،(ج2 الرّمزية)" لياسين الأيوبي ، و "الرّمز والرّمزية" هنري بيير ترجمة هنري زغيب.

٢- 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 قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" و "التفسير النفسي للأدب" لعز الدين إسماعيل ، "في حداثة النصّ الشعري" لعلي جعفر العلاق ، و "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" لمصطفى سويف ، و "نظريّة التّأويل (الخطاب وفائق المعنى)" لبول ريكور ترجمة سعيد الغانمي، و "نظريّة الأدب" لرينيه ويليك واستن وارين ترجمة محي الدين صبحي .

وإذا كان لابد من ختم هذا الابتداء، فسوف لن يكون إلا اعترافا مشبوبا بالشك الخالص والتقدير للأستاذ الدكتور "محمد زغيبة" الذي كان نعم الأستاذ والأب والإنسان، إذ يعود إليه الفضل في انجاز هذا البحث منذ أن كان رؤية غامضة، وحتى لمساته النهاية، وإن تواريت عنّا بجسده فستظل 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 وما هيّنه:

تدلّ الكلمة رمز في اللغة العربية على معانٍ مختلفة منها :

- الرّمز: تصوّيت خفي باللسان كالمسمى، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبارة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، والرّمز في اللغة: كلّ ما أشرت إليه مما يبيّن بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين.

ورَمَزْ يَرْمُزُ وَيَرْمِزُ وَرَمْزاً ، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام ﷺ وَأَلَا تَكُلُّ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزاً ﴿١﴾ ، فالأصل فيه الامتناع عن التصرّح، والاكتفاء بالإيحاء والتلميح.

- وورد أيضاً "يقال : الكتبة الكبيرة التي ترجمت: أي تحرّك وتضطرب من جوانبها لكثرتها عددها، والراموز: البحر لحركة أمواجه" ⁽²⁾ ، أي ما خالف السكون والاستقرار والثبات. وهذا يبرّز أنّ في الرّمز جدلاً واضحاً بين التلميح والتصرّح من جهة، والحركة والثبات من جهة أخرى.

* أما ترجمة الكلمة رمز في اللغة الأجنبية فهي *Symbol* ، ومنها أخذت المدرسة الرّمزية *Symbolisme* اسمها، وهي كلمة ترجع أصولها إلى عهود قديمة، وملحقتها اشتقاقياً ليست بذات فائدة، فالكلمة في العصور الوسطى ثم في الكثير من تفسيرات الميثولوجيا في القرن التاسع عشر للمياد، حملت معاني كثيرة؛ فهي في اليونانية كانت تعني "قطعة من الخزف" ⁽³⁾ ، تقدم للضيف الزائر تعبيراً عن كرم الضيافة، ومنها الكلمة " *SymboLein* " المؤلقة من *Sun* معنى (مع) و *Bolein* معنى (الحزن) ⁽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 .
وأيضاً - ابن رشيق القمياني: العمدة ، ج 1 ، دار الجليل ، بيروت ، لبنان ، ص 306 .

² - الفiroz أبادي : القاموس المحيط، ج 2 ، ط 2 ، مطابع دار المعارف، مصر، 1973 ، ص 183 .
* يعد (جبار دو نيرفال) ، المهد الأسيق لكل من الرمزية والسرالية، وقد سبق (بودلير) (مالارميه)، ولا تخلي هذه المدرسة من تأثير لفلسفة (كانت) وأيضاً (هربرت سبنسر) مؤسس الفلسفة الطبوترية، وقد ولدت المدرسة الرمزية من حيث الإطار الإعلامي الفعلي عام 1886 ، عندما أصدر (مورياتس) رسالة أدبية تتضمن تعريفاً مفصلاً لهذه المدرسة واعتبرت أول بيان للرمزية صدر في الملحق الأدبي لجريدة (الفيغارو) الفرنسية، وكان (بودلير) رائداً الكبير (مالارميه) منظرها الحقيقي، انتقلت بعض سماتها إلى الشعر العربي إلا أنه لا يمكن اعتباره شعراً رمزاً بالمعنى المذهبي وإنما كانت رمزيته رمزية أسلوبية .

ينظر: ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، ج 2- الرمزية، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1982 .
وأيضاً- 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 التّعبير بشيء عن شيء آخر أي الإشارة إليه، وقد ارتبطت بالشعائر والطقوس الدينية، كما دخلت حقولاً كثيرة خاصة الفنون والآداب، والمنطق وغيرها.

فطبيعة الرّمز بما يكتنفه من ثراء وغموض؛ أهلته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، وتتبّعنا لهذا الدرس في بعض تلك الحالات لن يكون إلا بمقدار ما يبرز لنا طبيعة الرّمز الشّعري.

١- مستوى علم الأديان :

فمن زاوية علم الأديان مثلاً، يعتبر الرّمز أمثل وسيلة للتّعبير عن حقائق تعجز اللغة العادّية عن حملها، فالإنسان لم يعرف عالمه الخارجي إلاّ بعد صياغة الواقع صياغة فردّية، تضع عنه صفتة الماديّة لتلبسه أبعاداً رمزيّة، "فالرّمز هو التّعبير الوحيد لجوهر غير مرئي، وقد يليل شفاف شعلته روحيّة"^(١).

فهو أمثل أسلوب للكشف عن الحقائق المتعالية في التجربة الإنسانية، وهو ما يفسّر أنّ الأديان وظّفت بصورة مستمرة التّفكير الرّمزي، وليس من شكّ في أنّ الرّمزية تطالعنا "في كثير من الطقوس والشعائر التي تدور حول التّكريس والتّطهير والتّحرير وأشكال الكفارات المتنوعة، كما تكشف عن نفسها في التّصورات الخاصة بعبادة الطّبيعة وتقديس مظاهرها"^(٢).

ومن هنا كانت الأسطورة والدين والخرافة أشكالاً رمزيّة، صيغت لتلعب دور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي " وإذا تذكّرنا أنّ الدين والشعر نشأ توأم، وأنّ الدين كان، وما يزال وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطّبيعة وقوتها الغامضة واسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركتنا أنّ تفسير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى، ظلاً طوال أجيال عديدة من أهمّ أغراض الشعر وأهدافه"^(٣)، إنّ هذا الارتباط الأزلي بين الرّمز والدين، لا يعني مطلقاً أنّ الشّاعر المعاصر يفكّر بالعقلية الدينية 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 و إبدالاتها ، ج ٣- الشعر المعاصر ، ط ٣، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 89.

إنّ الأصل في الرّمز هو أن يجئ تابعاً لاحقاً لمرموزه، بحيث يجسّد الرّمز الذي هو ذو طبيعة محسوسة خصائص الحالة المرموز لها التي هي من طبيعة نفسية مجردة، فارتبط طرفاً بعلاقة صار معها الرّمز "يخرج بين الفكرة والشكل في وحدة عضوية لا تنفصّم، بحيث إنّ تغيير الشّكل ينطوي أيضاً على تبديل الفكرة"⁽¹⁾، أي إنّ الشّاعر يعبر عن فكرة أو حالة شعورية تعتريه باختيار رمز يصورها، أو يجسّدها من عالم المحسوسات "فإنه يعبر بمجرد أن يرى" وإنّ هذا الترتيب الطبيعي قد يعكس لدى الصوفي ، لأنّه يجد نفسه أمام رموز محسدة مادياً فيكسوها من حالاته الشّعورية 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⁾ ، لأنّه يدخل في حالات من الذهول، والدهشة، والنورانية.

ولكن هذا الفرق لا يمنع الشّاعر من أن يكون متتصوفاً، إلا أنّ التجارب الشعرية الصّوفية تحتاج إلى نوع "من الثقافة الخاصة التي توفر الصراع بين المادي والروحي، في ظلّ توافر الإثنين الذين يؤديان بوجودهما إلى إيمان يعقبه الوجود والصفاء، أو الجحود يعقبه العصيان والذهول، هكذا يجب أن تكون العلاقة بين التصوف والشعر"⁽³⁾.

2- مستوى التحليل النفسي:

أماً من وجهة نظر التحليل النفسي الذي يعني "بالأحلام وأعراض أخرى وموضوعات ثقافية ذات مساس بها من حيث دلالتها على صراعات نفسية عميقة"⁽⁴⁾، فتتبع قيمة الرّمز من دلالاته على الرّغبات الدّفينـة في اللاشعور، والتي تأبى أن تموت، لكن تم كبحها وكبتها 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 (قضايا وظواهره الفنية والمعنية)، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 198.

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

⁴- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائق المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 94.

وأن تظهر بصورة إيجابية وفي اللاشعور تتحذ ثيابا 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 يتضمن في نفسه عناصر شورية، وأخرى لا شورية "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، ولكن حلم عاقل فالشاعر المعاصر لا يهرب من الواقع إلى الأحلام، إنما يؤسس بالحلم واقعا جديدا مغايرا، يمر إليه عبر الرمز فيتجاوزه دون أن يلغيه تماما، إن الحلم باختصار هو "مرادف للرؤيا في فلسفة الحداثة"⁽³⁾.

3- المستوى اللغوي:

ولعل أقدم من قسم الرمز إلى مستويات هو (أرسطو)^{**} وقد جعلها ثلاثة؛ "الرمز العلمي، الرمز العملي، والرمز الشعري"⁽⁴⁾، أي استنادا إلى اعتبارات المنطق، والأخلاق، والفن.

إن الرمز العلمي والجبري و مختلف الرموز المنطقية ؛ تقوم على أساس الاتفاق والمواضعة فدلالتها محددة، وثابتة دون ارتباط مباشر بالموضوع، فقد نشأت نتيجة " لعملية ذهنية تحريرية"⁽⁵⁾. أمّا الرمز العملي أو الأخلاقي؛ فهو مجموعة القواعد التي تضبط السلوك، والمعاملات بشكل آلي تنظيمي ، فتطبيقاتها يتوجّب العلم بها واستيعابها ، وبالتالي فهي توافقية ضمن المحيط

¹- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط 4 ، مكتبة غريب ، بيروت ، لبنان، 1981، ص39.

* فرويد (1856-1939 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 الوعائية 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 أنّهما أكدا تأثير الوعي واللاوعي في سلوك الإنسان .

²- مصطفى سويف: 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 يعد واضع الميتافيزيقا، وعلم المنطق ذو نزعة تحريرية عقلانية أهم آثاره: كتاب الشعر، ما بعد الطبيعة، الأرغانون.

⁴- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، ص19.

⁵- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ، ص198.

الاجتماعي بينما الرّمز الشّعري الجمالي؛ لا يستند إلى مبدأ الموضعية والاصطلاح، إنّما أساسه الإيحاء والإشارة يجمع بين الحسّي والمحرّد، بين الظّاهر والباطن، بين المعقول واللامعقول، فهو تعبير عن حالات نفسية وجذانية لا تتحمّلها اللّغة العاديّة.

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

وبقيت الرّموز محتفظة بقيمتها الإشارية حتّى عند (ستيفان ايلمان) الذي قسم الرّموز قسمين: رموز تقليدية؛ كالكلمات المنطقية والمكتوبة أي الرّمز اللغوي بمفهوم (أرسسطو)، ورموز طبيعية؛ وهي التي تتمتّع بنوع من الصّلة الذّاتية بالشيء الذي ترمز إليه، كالصلّيب رمزاً للمسيحية⁽²⁾، فالعلّة فيها هي تبرير العلاقة بين الدّال والمدلول.

وهكذا بدا جليّاً لنا توزّع هذا الدّرس في ميادين الفكر المتعدّدة، يتسع ويضيق، إلاّ أنّه يقترب من مفهوم الرّمز الشّعري ولا يحدّده، ذلك أنّ الرّمز الأدبي لا يستند إلى مبدأ التّواضع والاصطلاح، فعندما يستخدم الشّاعر كلمات مثل؛ النّور، الأرض، الشّمس، البحر، الطّفل... فهو لا يستخدمها لأنّها محملة بدلالات مشتركة بين معظم الناس، فهي بذلك قائمة على التّوافق والاصطلاح، إنّما يحملّها بأبعاد جديدة فرضتها تجربته الشّعوريّة، إذ "أنّ التجربة هي التي تمنح الأشياء أهميّة خاصة"⁽³⁾، وهي التي تقيم علاقة تندمج في مستواها الأشياء الحسيّة الرّمزية والحالات المعنوية المرموز إليها.

ويحقّ لنا بعد هذا أن نتساءل عن خصائص الرّمز الشّعري، إلاّ أنّه لابدّ لنا - قبل ذلك - من معرفة الفرق أولاً 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 .

ثانيا_ الرّمز والعلامة:

الّتمييز بين الرّمز والعلامة ، هو صميم الإشكال الذي واجهه (دي سوسيير) المهووس بعبدأ الاعتباطية وهو يبحث عن تسمية للوحدات اللّسانية ؛ أهي علامة ، أم رمز ؟ ، لكنه في النّهاية استبعد كلمة رمز، لأنّ الرّمز في رأيه يشير إلى علاقة تعليلية، تجعل من إحالة الدّال على المدلول إحالة مبرّرة، فيما أَنَّ اللسان - باعتباره - طبيعته اعتباطية، حيث إنّ "للرّمز علاقة عقلانية مع الشيء الذي يدلّ عليه، غير أنّ هذه القاعدة غير موجودة بالقياس إلى اللغة، التي هي منظومة علامات اعتباطية"⁽¹⁾، ومن هنا فالعلامة بالنظرية السّوسييرية غير الرّمز.

هذه النّظرية 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؛ فاليقونة تستند إلى علاقة مشابهة ومحاكاة مع موضوعها، بينما الشّاهد يستند إلى علاقة محاورة معه، فيما تبرز أهميّة الرّمز في أنه موضوع من طبيعتين مختلفتين "فحينما نستحضر كلمة الرّمز لا نجد أنّ العلاقة فيما بين العلامة والموضوع علاقة اعتباطية محضة، بل هناك شيء ما يجعلنا نسلّم بهذا تماماً، لأنّ في ذلك بدائية الرابط الطبيعي بين الدّال والمدلول"⁽²⁾ ، فهو علامة اعتباطية قائمة على التّوافق، ويحيل إلى موضوعه عن طريق العرف "فالرّمز مختلف عن العامتين السابقتين في أنه يقوم على طابع التّحكم في الدّال والمدلول، في حين تكون العلاقة فيما غير تحكمية، كما أنّ الرّمز لا يشبه موضوعه فكلّاهما منفعل وغير قابل للاتصال"⁽³⁾.

إنّ هذا التّفريق بين العلامة والرّمز، ينبع 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 للتّعبير 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 توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى "، فيما يعتبر أن " العالمة تعبير عن شيء معروف، ومعالمه محددة في وضوح"⁽¹⁾.

فلا يمكن استبدال الرّمز أو تعويضه بأية عالمة لغوية أخرى، ولا يمكن الإحاطة تماماً بمدلوله، من هنا كان سمة إبداعيّة فردية لا يخضع لعادة أو عرف، فهو يوحّي ولا يحدّد، يومئ ولا يقرّر، ولا يقوم على علاقة مشابهة بينه وبين مدلوله، إنّما على علاقة مفاجئة، وامتزاج لا تنتهي.

بينما تشير العالمة إلى محدّد وتنتهي مهمّتها في حينها بانتهاء غايتها في تحليّة 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، وللعالمة من هذه الوجهة، تحديد اجتماعي لا إرادي، فهي تنقل إعلاماً موضوعياً متداولاً، أمّا الرّمز فقد كان وما زال إبداعاً إنسانياً يتجاوز الاصطلاح والتّوقيف"⁽²⁾.

إنّ هذا التّجاوز للعرف في الرّمز، ينفي إمكانية الفصل بين الرّمز والرموز إليه، ويطالينا بالنظر إليه ككلّ متكامل ، وكوحدة تعمل بشكل لا يقبل التجزئة أو الانتقاء إذ أنّ "الرّمز ليس هو الدّال، كما أنه ليس هو المدلول، إنه العلاقة بين الدّال والمدلول"⁽³⁾ ، علاقة تبدأ من المبدع ولا تنتهي عند المتلقّي، لأنّها تظلّ في منأى عن الإحاطة أو الإمساك بكلّ تفاصيلها، وتنفلت كما ينفلت الماء بين فروج الأصابع، فهي حيوية، دائمة التجدد، غير قابلة للاستنفاد، وتفضي إلى "اكتشاف نوع من التّشابه الجوهرى بين شيئاً اكتشافاً ذاتياً، غير مقيد بعرف أو عادة، فقيمة الرّمز الأدبي تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج "⁽⁴⁾. فيصير مشعاً بالإيحاء، غنياً بالدلالة يقبل تأويلاً متعدّداً، ومن ثمّة وصفه (بونج) بأنه حيّ، أي محمّل بالمعنى، وبالتالي فهو يموت إذا وجدنا صيغة أفضل منه للتّعبير عن مضمونه، بينما تتوقف قيمة العالمة على ما تشير إليه، وهي ليست بذات قيمة في حدّ ذاتها.

¹- مصطفى سويف : 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، وتتبّع إحساساته الغامضة، ومشاعره المفلترة، ورؤاه الهازبة، النّاتجة عن تماّسه مع العالم الخارجي.

حيث يعيد تشكيل تلك المدرّكات لا كما هي عليه في الواقع، وإنّما تقود عملية الكشف هذه الشّاعر إلى التّعبير بالصّورة عمّا يحاول إدراكه من حقيقة قابعة وراء الظّواهر والمرئيّات.

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

وقد تتعقد الصّورة وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائياً حتى تبلغ درجة من التّجريد تصلّها بمسارف الرّمز، "ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرّمز، نظريّاً ينها عن الممارسة الفنية"⁽³⁾، فإذا استخدمت - عن وعي - بمستوييها الحقيقى وغير الحقيقى، فإنّها تصبح رمزاً، بل وقد تغدو جزءاً من نظام رمزيّ، أو أسطوري⁽⁴⁾.

فالفرق بين الصّورة والرّمز ليس في طبيعة كُلّ منهما، بقدر ما هو في درجة كُلّ منهما من التّجريد، والتركيب، "وإنّ الذي يمنحها معناها الرّمزي، إنّما هو الأسلوب كُلّه، 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: الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص423.

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

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

⁴ - رينيه ويليك و استن وارين: نظرية الأدب، ص 194.

⁵ - محمد أحمد فتوح: المرجع نفسه.

رابعا - خصائص الرّمز الأدبي:

إنّ معرفة كيفية تكون الرّمز تفضي إلى الكشف عن أهمّ خصائصه وأبرز سماته، وإن كانت كيفية مركبة لا تقبل التّبسيط، بجملة لا تحتمل التقسيم، ذاتية تختلف باختلاف المبدعين، والشّاعر المبدع لا يجلب ألفاظه جلباً، إنّما تولد لديه ساعة التجربة، "وكما أنّ الحبلى لا تعرف ماذا ستلد، كذلك الشّاعر. وهو مثلها أيضاً لا يهمه إلاّ الخلاص بالولادة"⁽¹⁾، فلا تكون عندئذ كلمة هي أصلح من الكلمة "إلاّ أنّ نقطة البدء الطبيعية في عملية الرّمز، هي احتلاجة النفس بحالة يراد التّعبير عنها، ثم يتّجه طريق السّير من باطن إلى ظاهر، ومن حالة وجданية داخلية إلى شيء في دنيا الأشياء الخارجية"⁽²⁾.

وبهذا يكتسب الرّمز خاصيّته الإيحائيّة؛ ويكتسي بنوع من الغموض، ويعتني بشحنة معرفية، ما يخلق مشاركة وجданية بين المبدع والمتلقي، وإقحام المتلقى في العملية الإبداعيّة ضرورة أملاها الخطاب الحدائي، بل وصارت عملية التلقى عمليّة "تفاعل ومشاركة، وصار المتلقى مبدعاً آخر ينبغي أن يمتلك القدرة على الفهم"⁽³⁾، هذه المشاركة لا تقتضي المساواة في الأدوار بين طرفيها، إذ أنّ الرّمز "بالنسبة للشّاعر محاولة للتّعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء"⁽⁴⁾ قراءاته تكون من زاوية واحدة أو من زوايا عدّة، إلاّ أنها بأيّ حال من الأحوال لا تملك الإمساك بكلّ ظلاله، فالرّمز غير قابل للاستنفاد، ومتي كفّ عن الإيحاء كفت حاجتنا لأنّ نسميه رمزاً.

ومن هنا اتصف بخاصيّة التّعدّد أو الانفتاح؛ أيّ أنه يتحمل قراءات مختلفة تزيد الدّلالة ثراء وتباهينا في مستويات التّأويل، والقارئ الواحد لا يفرض كاملاً الدّلالة التي يحملها الرّمز، ولا يحيط بها مهما حاول، لأنّ ثمة منطقة تبقى مظلمة فيه، وهي التي تبعث على الاستكشاف.

وعلى خلاف الرّموز العلميّة أو العلميّة التي تمثل مقوله أو مفهوماً محدّداً، فإنّ الرّمز الأدبي يختصّ بتعدد تأوياته لأنّه مشحون بشحنة انفعاليّة، لا تلخص كال فكرة، أو توضح كالقانون أو تحمل كالمفهوم، بل إنّ المطلوب من الشّاعر أن يكون في حالة انفعال إذا أراد التّعبير

¹- يوسف الحال: الحداثة في الشعر ، ط1 ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص.93.

²- زكي نجيب محمود: قيم من التراث ، دار الشروق ، مصر ، ص.49.

³- ينظر: عبد المجيد زراقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ، ط1 ، دار الحرف العربي ، مصر ، 1991 ، ص.37.

⁴- ينظر : محمد أحمد فتوح: الرّمز والرمزيّة في الشعر العربي المعاصر ، ص 140.

بالرّمز". فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة⁽¹⁾، والرّمز المؤسّس على التّوتّر والقلق ينبع بالحيوية لجمعه بين المتناقضات والم مقابلات، وتكون لغته بهذا " فردّية وعاليّة، قوميّة وشائعة، موقوّة وأبديّة، ضاربة بجذورها في البيئة ومزوّدة بأجنحة الروح، مفهومه وعالية على الفهم منفتحة على الالّاهي"⁽²⁾.

والشّاعر المعاصر لا يصف بل إنّه يعبّر عن تجربة انفعال، وإذا هو بإزاء ذلك يصطدم بعقبتين؛ الأولى أنّ حالي الشّعورية القلقة غير مستقرّة وغير قابلة لأن تبوح بكلّ أبعادها لذاته، فكيف لها أن تكشف نفسها للمتلقي، ثم إنّ اللغة بتعّد إمكاناتها تخونه في حمل محتوى التجربة، لأنّها اعتادت التّعبير عن المضمون المحدّد، ومنها يتولّد الغموض الشّعري في التّعبير الصّادر عن أعمق تجربة انفعالية قلقة.

إنّ الغموض الذي نحن بصدده، لا يعني الإلّاهام أو الانغلاق دون إمكانية التّفاذ إلى دلّاته، بل إنّ الغموض خاصيّة أساسية في الفنّ، وهو " ليس نقضاً للبساطة، وإنّ الشّعر البسيط الذي يهزاًنا هو في الوقت نفسه عميق (...)" لأنّ البساطة العميقه والغموض، كلاهما شديد المساس بجوهر الشّعر الأصيل⁽³⁾ ، والغموض لا يكون في الرّمز في حدّ ذاته، ذلك أنّ الألفاظ لا تكتسب دلالتها إلّا بتفاعلها ضمن سياق محدّد، ومن هنا اكتسب الرّمز خاصيّته السّياغيّة، بل إنّ الرّمز هو "ابن السّياغ وأبوه"⁽⁴⁾، لذلك يكون سبباً مباشراً أو عاماً متحكّماً في نحاجه أو إخفاقه، وهو يفرض المضمون، وبذلك يكون الرّمز متجدّداً مختلفاً باختلاف السّياغات التي يرد فيها.

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

¹- يوسف الحال: الحداثة في الشعر، ص 93.

²- عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ، ص 113 - 114 .

³- عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر ، ص 193 .

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

⁵- المرجع نفسه، ص 275 .

وصولاً إلى هنا تتبين لنا أهم خصائص الرّمز الشّعري؛ وهي: الإيحائية، التّعدد، الانفعالية، الغموض، السّيّاقية، التّجريد، والحلّم وإنْ افتقاد إحدى هذه السّمات، فقد الرّمز ملمحاً من ملامح الجمال في استخدامه.

خامساً_ الرّمز العامّ والرّمز الخاصّ:

الرّمز العامّ أو الرّمز التّراثي أو القديم، رمز يمتلك "أساساً من الدين، أو التاريخ، أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشعراء، مستلهماً جوانبه التّراثية وطاقاته إيحائياً الكامنة فيه"⁽¹⁾، إماً مكاناً أو شخصية أو حدثاً... من التّراث القومي، أو العالمي مستقرّاً في اللاّوعي الجمعي بتعبير (يونج).

من هنا كان استحضار الرّمز التّراثي في النّص الشّعري يستثير خبرة، قصة، معاناة، تضحية، بعدها إنسانياً مشتركاً بين المبدع والمتلقّي، عندئذ يعتبره منطلقاً تتجدل فيه التجربة المعاصرة "وبذلك يتحقق حوار الذّات عبر الآخر، فعندما تكون القصيدة هي حوار الذّات فقط، تحول إلى أحجية، إلى قصيدة مغلقة"⁽²⁾.

وما دامت اللّغة العادمة غير قادرة على حمل أبعاد تجربة المبدع بدلالة الوضعية، فالشّحنة الإيحائية والطاقة التّكثيفية المختزنة في الرّمز القديم تضطلع بالمهمة، وإنْ توظيفه "يشري بتجربته الشّعرية، وينحها شمولاً وكليّة وأصالة، وفي نفس الوقت يوفر لها أغنی الوسائل الفنية بالطّاقات الإيحائية"⁽³⁾. لأنّها تضرب على وتر مشترك في اللاّوعي الجمعي" فذكرها يعيد التّفصيلات التي تحيط بها من حيث دورها التّاريخي، ومكانتها في زمانها"⁽⁴⁾.

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

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

²- محمد علي الكندي: الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب وناظك والبياتي)، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2003 ، ص.111.

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

⁴- المرجع نفسه، ص126.

لكن هذه الرّموز لا تكتسب قيمتها لـجّرد قدمها، أو ارتباطها بتاريخ أمّته أو عقيدتها، أو حتّى بكونها تراثاً عالمياً إنسانياً، ما لم " تكون ذات سمات دالة ومتعدّدة، يجد الشّاعر فيها ما يجعلها قادرة على حمل أعباء تجربته، ويرى أنّها مناسبة لظروف حياته، ومتطلّبات عصره"⁽¹⁾، فقيمة الرّمز تأتي من التجربة ذاتها، ولا تخلب إليها حتّى لا يكون الرّمز مكوناً دخيلاً على النّص لجّرد استعراض سعة اطّلاع الشّاعر، أو نوعاً من التقليد، فذلك كله خروج عن روح الرّمز وطمس لعلمه " لأنّ أصالة الموروث لا تنبع شفيعاً لقصور الشّاعر، أو تقسيمه في تمثيل التجربة الإبداعيّة، وصياغتها فهذا الموروث لا يحقق غايته الفنيّة، ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشّعريّة ذاتها"⁽²⁾.

وإذا سلّمنا جدلاً أنّ جيلاً من الشعراء عاشوا ظروفًا مشتركة وانفعلوا بها، ألا يولد ذلك لديهم تجارب متشابهة إن لم نقل متطابقة، وإذا هم يعبرون عنها يتسلّلون بتلك الرّموز العامة، فتقفر دلالتها إلى الذهن بشكل من أشكال الاصطلاح، وتصير مدلولاً لها عندئذ مهدّدة بالانزلاق نحو الابتذال، كلّ ذلك بزعم عمّها وخصوصيتها، إلاّ أنّ ذلك لا ينجح دائماً، لأنّه بحاجة إلى مهارة عالية يشترطها توظيف هذه الرّموز، ولا يفي بالغرض جعلها وعاء لقضايا أو أفكار أو هموم الشّاعر وحسب، لأنّ في ذلك قبل كلّ شيء إساءة لها من النّاحية الفنية.

كما لا يكون مجرّد الانبهار بوحد من هذه الرّموز، طريقة إلى تكراره لضرورة أو لغيرها، لأنّه يترتب عن ذلك افتعال وتحمّيل للرموز أكثر مما يحتمل، فيبدو مقحماً على السّيّاق، وفي ذلك خطورة لا تقلّ عن متلقي الاصطلاح.

وحتّى يتّجّب الشّاعر هذه النّقيصة أو تلك فإنّ " منازلة من طراز خاصٍ ينبغي أن تحدث بين الشّاعر الحديث من جهة، وبين ماضي الرّمز أو ميراثه الرّاسخ من الدّلالات (...)" إنّ المنازلة بينهما قد تظلّ ملتهبة باستمرار، متعدّدة دائمة التوتّر⁽³⁾، لأنّ دلالة الرّمز العامّ لا يمكن سترها كليّة فهي تطلّ بين الحين والآخر، أمّا إذا نقلها الشّاعر إلى سياقات جديدة وصارت لصيقة بها في

¹ - المرجع السابق، ص 125.

² - ينظر: محمد علي الكندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص 129.

³ - علي جعفر العلاق: في حداة النّص الشّعري ، ط 1 ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 2003 ، ص 48.

قصائده، وألحّت علينا دلالتها الجديدة فإنّا 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 الذّاتي، الذي يتمثّل فيه تجربته بشكل أشدّ خصوصيّة وأصالّة"⁽¹⁾.

ويستند الرّمز الخاصّ بشكل أساسي على السّياق والتّجربة الشّعورية التي انبثق منها، لأنّه يلغى الاصطلاح تماماً ويهدف إلى نفي الدّلالة الوضعيّة، ومن هنا اكتسّي بالغموض، فالمتلقّي يجد عنتاً كبيراً في التّعامل معه خصوصاً إذا لم يتّعقب دلالته في أكثر من عمل من أعمال الشّاعر، وقد كان الرّمز الخاصّ مجالاً رحباً كثيراً ما نجح الشّعر في توظيفه وتغيير طاقاته الإبداعيّة، حتى "كاد كلّ شاعر يعرف برمزه المبتكر"⁽²⁾، أو بمجموعته الشخصيّة من الرّموز التي تختزل بمعجمها معاناته، وتكشف عن اهتماماته الفكرية وميولاته الفنّية، كما وتشكّل سمة بارزة في أسلوبه، وتأخذ حيزاً من لغته.

وإنّ مهمّة الشّاعر تفجير الانفعالات والتّعبير عن التجارب الإنسانية بلغة راقية، ولا يتّأّتى له ذلك إلّا حين يضغط على كلماته ضغطاً يجرّدّها من معانيها المعجميّة، ليكسبها تحريراً وتكليفاً بإضفاء معانٍ جديدة عليها، والرّمز الخاصّ يتبلور عادة في كلمة واحدة، كأنّ يكون شخصيّة يبتكرها الشّاعر ويحسّد فيها أفكاره وآراءه ويعبرّ من خلالها عمّا يريد، وكثيراً ما كانت عناصر الكون والطّبيعة أيضاً مصدراً له، إذ "يقوم الرّمز الطبيعيّ عبراً آخر للشّعراء، لتوحيد الذّات بالعالم، والتّعبير عن دلالات تجربتهم باستبطافهم لطاقات هذا الرّمز وشحنه بحمولات شعوريّة وفكريّة جديدة"⁽³⁾. كالليل، والبحر، والرّمل، والريح، والضّياء... ولكنّها لا تكون مهرباً يلجأ إليه كما يفعل الرومانسيون، بحيث تكون عندهم غاية في حدّ ذاتها. إنّما يختار الشعراء منها هدف الرّمز ما يلائم طبيعة شعورهم "فيخطفون الأشياء خطفاً لا يخضع لسياق معين، أو منهجية محدّدة ويدخلونها في صميم الصراع الانفعاليّ، أي ليخرج من خلال ذلك نسيج أدبي متلاحم، لا سبيل إلى فصل الصّور الفنّية عن محتواها"⁽⁴⁾.

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

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

³- إبراهيم رمانى: المرجع نفسه ، ص282.

⁴- ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب عالم وانعكاسات (الرمزيّة) ، ص42.

فتنفتح دلالة الرّمز على الغموض، نتيجة تفاعل ذاتي معها ضمن تجربة جديدة تتأيّد بها عن أكثر التّوافقات فكريّاً وتاريخياً وأسطوريّاً، وتمزّق "منظومة التّوقعات والافتراضات الأدبية والسيّاسية التي تكون مترسّبة في ذهن القارئ حول نصّ ما، قبل الشّروع في قراءة النّصّ" بحيث يصير محفزاً دائماً يدفع إلى البحث عن المعنى الحقيقى المنوط بهذا الرّمز، وبالتالي تولد لذّة متقدّدة مع كلّ قراءة، تسمى- المسافة الجمالية - وهي تعبر عن "مقدار مخالفه النّصّ لتوقعات القراء" ⁽¹⁾ وينجح الرّمز إذا افتتح على التّعدد، لأنّه من كفّ عن ذلك ثبتت دلالته ، وكفّ عن توليد قراءات جديدة .

سادساً- مستويات توظيف الرّمز:

1- المستوى الاشاري:

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

فالشّاعر مطالب إلى جانب اهتمامه بالمضمون، أن يكون مبدعاً بحيث يعيد تشكيل رصيده من الرّموز تشكيلًا يتناسب والتجربة، بحيث يضفي عليها لمسة الفردية.

ووجب عليه تأسيسها ضمن "السيّاق الخاصّ" الذي يناسب الرّمز، لأنّه إذا استخدم الرّمز منفصلاً عن السيّاق، كان ذلك نوعاً من الرّمز الرياضي، أو اللّغوّي الأوّلي" ⁽³⁾ وهذا التّوظيف يقضي على الملامح الجمالية فيه، ومادام يمكن في هذا المستوى استبدال رمز مكان رمز دون أن يتأثر المعنى، فقد كفّ عن يكون رمزاً 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 إيديولوجيّاً منغلاً على مفهوم ديني، أو فلسفى، أو اجتماعي، أو سياسى... محدد بشكل نهائى لا يخرج عن إطاره وينتهي "بفقدان 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 يحوّله إلى رمز منطقي جاهز المحتوى تحضر دلالته مباشرة في الذهن " وأنخرط شيء على الشعر هو استخدام الرمز فيه بطريقة آلية"⁽²⁾ ، ما يعدم أي تفاعل جمالي بين النص والقارئ.

3- المستوى التراكمي:

ينجم المستوى التراكمي عن حشد الرموز والأساطير والإشارات الدينية والتاريخية، حشداً متداخلاً متراكباً في مجال ضيق، يصير معه النص قائمة مقللة بأسماء وشخصيات وأماكن تراثية و/أو معاصرة ، لأنّ الشاعر يتركها تتحدى عن هاجسه بمفردها، أو يطالبها بحمل شحنته المختزنة، فيفشل في جعلها جزءاً من بنية النصّ أو من تجربته الشعورية، بل تصير هي القول الشعري ذاته.

إنّ توظيفها بهذا المنظور الشكلي يقضي على الروح التي تحيا داخل الرموز، خصوصاً التراثية، حداً "يصعب معه تمثيل دور كلّ رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة"⁽³⁾. فينشغل القارئ فكريّاً عن تذوق جمالية النصوص، أمام إبهام الرموز، خاصة إن كانت مجلوبة غريبة عن ذوقه أو ثقافته . وتظلّ بعد ذلك عنصراً مضافاً من الخارج؛ "وال المستوى التراكمي يسيء إلى النصّ

¹- المرجع السابق، ص207.

²- المرجع نفسه ، ص200.

³- المرجع نفسه ، ص213.

الشعري قبل أن يسيئ إلى الرّموز، لأنّ شعرية هذه تتأتّى من شعرية النّص⁽¹⁾. ويعاب هذا المستوى من التّوظيف سواء نتج عن رغبة الشّاعر في إظهار سعة ثقافته، أو عن ادعائه التّجديد في القصيدة ضمن تيار حداثي، أو حتّى في تبرير ذلك بالعيش ضمن زمان تراخيٍ خصب ومعطاء، رغبة في التّعالى على الواقع والاغتراب النفسي...

إنّ كلّ تلك المستويات مكرورة في الخلق الشّعري، 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 النقاط التالية "امتلاك الشّاعر لرؤيه ذاتية نقدية، وتحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية والموضوعية الحديثة، وتأسيس علاقة بنائية متكافئة بين الرؤية الذاتية والموضوعية التاريخية"⁽²⁾.

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

4- المستوى المخوري:

لا يصل الشّاعر إلى هذا المستوى الفني الراقى في التعامل مع الرّمز، إلا إذا تجاوزت نظرته إليه على أنه قالب لهواجسه، ومرآة تعكس لوحدها شعوره الدّاخلي، كما فعل في المستوى التّراكمي، أو اعتباره معادلاً لفكته، كما في المستوى الإشاري، أو جعله واجهة لعقائد يؤمن بها، كما في المستوى المفهومي، ففي كلّ ذلك يظلّ الرّمز مجرد علامة.

أما ما يمكن أن يعتبر رمزاً فيّاً موفقاً، فهو رمز اجتمع فيه الخصائص التي أشرنا إليها سابقاً، وتنشأ محوريته في مستوى جزئي يبرز فيه صورة شعرية، أو في مستوى كلي يشمل إما قصيدة ككلّ أو مجموعة قصائد.

ففي المستوىالجزئي، يكون الرّمز بؤرة الدّلالة، ومحور الإيحاء حيث تدور حوله كلّ العناصر الفنية الأخرى، ومن ذلك فإنّ "بنية الصّورة فيه تنهض من أبعاد الرّمز الإيحائية وتأسس

¹- سعد الدين كليب : جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، ع 82 / 83، يوليولو / أغسطس 1991، المجلس القومي للثقافة العربية، ص 42.

²- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر الحديث، ص 278.

عليها، بحيث أنّ إيحائية الصّورة لا يمكن عزّلها عن إيحائية الرّمز⁽¹⁾، ويُسهم هذا الشّكل في تكثيف الدّلالة واغتنائها، والخروج عن الشّكل الغائي للقصيدة.

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

ويحصر (علي عشري زايد) مصادر القناع في الشخصيات التّراثية التي يختارها الشّاعر بما يتناسب والتجربة، 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، مضيفاً عليها ملامحه ومستعيراً لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشّاعر والشخصية كياناً جديداً، ليس هو الشّاعر، وليس هو الشخصية، هو - في الوقت نفسه - الشّاعر والشخصية"⁽³⁾.

إنّ هذا الاتجاه في حصر مصادر الرّمز الحوري أو القناع في الشخصيات التّراثية، يledo نابعاً من موضوع الدراسة التي قام بها (علي عشري زايد) نفسها.

لأنّنا بحد (جابر عصفور) يوسعها ضمن دراسته الخاصة بـ(القناع في الشعر العربي المعاصر) ويقدمه على أنه "رمز يتّخذه الشّاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تناهى به عن التّدفق المباشر" يشمل الشخصيات التّراثية دون أن يقتصر عليها "فليست هناك ما يمنع من أن يمثّل القناع عناصر الطّبيعة، أو كائناتها، أو مشخصاتها"⁽⁴⁾ وبذلك فإنّ الرّمز عامّاً كان أو خاصاً، مؤهّل لأن يكون قناعاً، إذا نجح الشّاعر في جعل مكونات القصيدة كلّها فاعلة في النّهوض بهذا الرّمز وتنميّه بما يوافق رؤيته الشّعرية.

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

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

³- المرجع نفسه ، ص 262.

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

فيحوله إلى "رمز كلي يوحد بين مشاعره الذاتية، والمشاعر العامة"⁽¹⁾. وبذلك يصير عنصرا بنائيا في القصيدة، بل إنه يعمل على لحم مكوناتها لتصير متكاملة ومنسجمة، بحيث تشعّ من بؤرة مرکزية واحدة مع تعدد مستويات الإيحاء فيها.

وعموما يمكن إجمال القول في ما يلي؛ إن طبيعة الرمز بما يكتنفه من ثراء وغموض، أهلهـته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، إلا أنها لم تنتهـ إلى تقديم مفهوم محدد للرمز الشعري بوجه خاص، وقد بقـي في كثير من التحدـيدات مجرد إشارة حينـا، وأحياناً أخرى مختلـطا بمفهوم العـالمة، أمـا الفرق بين الرمز والصورة فهو فرق نظري ينـهـار عند التطـبيق، وهو في درجة كلـ واحد منها من التـجـريـد،

والحق أنـ الرـمز الشـعـري يـنـفلـتـ من كلـ تحـديـدـ أو مـفـهـومـ وإـذاـ كانـتـ هـنـاكـ طـرـيـقةـ لـإـمسـاكـ بـهـوـيـتـهـ فـهـيـ بـتـتـبـعـ خـصـائـصـهـ وـالـتـيـ مـنـ أـهـمـهـاـ:ـ الإـيـحـائـيـةـ،ـ التـعـدـدـ،ـ الـانـفعـالـيـةـ،ـ الـغـمـوـضـ،ـ السـيـاقـيـةـ،ـ التـجـريـدـ،ـ وـالـحـلـمـ.

والـرـمزـ الشـعـريـ يـنـقـسـمـ إـلـىـ قـسـمـيـنـ رـمـزـ عـامـ وـخـاصـ،ـ أمـاـ الـعـامـ أوـ الـتـرـاثـيـ أوـ الـقـدـيمـ،ـ فـمـصـادـرـهـ هـيـ الـمـورـوثـ الـقـومـيـ أوـ الـإـنـسـانـيـ مـنـ الـأـسـاطـيرـ وـالـأـدـيـانـ وـالـتـارـيـخـ،ـ وـأـمـاـ الرـمـزـ الـخـاصـ،ـ فـهـوـ دـوـالـ يـجـرـدـهـاـ الشـاعـرـ مـنـ دـلـالـهـاـ الـوـضـعـيـةـ وـيـشـحـنـهـاـ بـطـاقـاتـ شـعـورـيـةـ خـاصـةـ.

وـكـتـيـحةـ مـنـطـقـيـةـ لـاـخـتـلـافـ إـمـكـانـاتـ وـقـدـرـاتـ الشـعـراءـ فيـ تـوـظـيفـ الرـمـزـ،ـ اـخـتـلـفتـ مـسـتـوـيـاتـ هـذـاـ التـوـظـيفـ وـتـبـاـيـنـتـ،ـ فـنـجـدـ عـنـهـمـ الـمـسـتـوـىـ الـاـشـارـيـ،ـ الـمـفـهـومـيـ،ـ الـتـرـاكـميـ،ـ وـالـمحـوريـ.

¹ - يـنظـرـ:ـ المـرـجـعـ السـابـقـ،ـ صـ94ـ.

الفصل الأول

الرمز العام مصادره وأبعاده

أولاً - الرمز الديني

ثانياً - الرمز التاريخي

ثالثاً - الرمز الأسطوري

أولاً- الرّمز الديني:

ولد مصطفى محمد الغماري^{*} شعريًا عندما أُعلن في الساحة الثقافية والشعرية الجزائرية، خلال السبعينيات "ثورته الإيمانية" ، فلفت الأنظار بقوّة موقفه وقدرته على الأداء الفني ، وقد جلب بمجموعته⁽¹⁾ ككلّ صحة كبيرة يتميزّ بها النقد أو القدح الذي وصل في موقفه العدائي أحيانا إلى حدود التطرف بالطالبة. مصادرة الديوان⁽²⁾ ، ولم يزده ذلك إلا إصرارا على نجحه، فقد ظلّ وفيّا لهذا الخط الثوري في كل إنتاجه - الذي نحاول دراسته على الأقل- حيث ظل الدين الإسلامي والروح الإسلامية موضوع الشاعر الكبير تاريخا، وحاضرا، ومستقبلا، وبات حاجسه الوحيد في ظل غربة الإنسان الحضارية " حيث حول القيم الروحية للإسلام إلى مادة شعرية تعبر عن رؤيته الفكرية، وبشكل شعري مغاير أظهر قدرة في امتلاك الأدوات الفنية، التي لم يمتلكها كثير من شعراء جيله، أو على الأصح شعراء الحركة السبعينية"⁽³⁾.

وكان توجهه إلى التراث الإسلامي توجّها ينمّ عنوعي، وعن ثقافة، وعن رؤيا تذيب ما هو فكري فيما هو إبداعي، ويكشف عن موقف خاص من الوجود ومن الفن " فعندما تكون الثقافة جزءا من الذات، تتبع منها وتتصل بوجдан الشاعر، فتنصهر فيه لتغدو انفعالا قائما في قلب التجربة، وتدفع بالشّعر إلى أقصى الحدّاثة دون الواقع في التّيه"⁽⁴⁾ ، وقد أتى هذا الموقف كرد فعل قويّ ناجم من الاحتكاك بواقع حضاري ممزق، مشوه، وصعب معطياته وإبدالاته.

* ولد سنة 1948 بسور الغزلان، من أسرة متدينة لها عناية خاصة بالثقافة العربية الإسلامية، نال شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، وشهادة دكتوراه دولة في اللغة العربية، يمارس البحث العلمي الأكاديمي في مجال التحقيق إلى جانب إنتاجه الإبداعي، من أشهر المجموعات الشعرية التي صدرت له : أسرار الغربية، نقش على ذاكرة الزمن ، أغانيات الورد والنار، قصائد مجاهدة ، حضراء تشرق من طهران، قراءة في زمن الجهاد ، عرس في مأتم الحاج ،... ومن أعماله في التحقيق: تحقيق (شرح أم البراهين في العقيدة) للإمام أبي عبد الله السنوسي، تحقيق تفسير الإمام الشاعلي؛ (جواهر الحسان) ، و (تحقيق المقدمات في علم الكلام) للإمام السنوسي ...

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

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

²- ينظر الدراسة التي قدم بها الدكتور محمد ناصر بلجموعة أسرار الغربية، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982 ، ص.9 . وأيضا : محمد مصطفى الغماري : في النقد والتحقيق ، ص 67 و 215 .

³- أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة ، ط 1، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2002 ، ص 231.

⁴- إبراهيم رمانی: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 124.

موقف يلحّ على خيار التمسّك بالثوابت، وبالأصلالة 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 الماديّ، ويبرر للشّاعر من جهة أخرى التجاءه إلى النّموذج العرفاني، ولعلّنا نجعله فيما بعد مدخلاً لفهم تجربته مع اللّغة الصّوفية والحبّ الصّوفي " فكلّما كان إحساس الشّاعر بعمق المرجعية التي يركن إليها، كلّما تعددت في يده إمكانات الاستعمال ، وأسعفته القدرة الإبداعية على المزج والتّركيب بين العناصر"(1).

وإذا يركن الغماري إلى المرجعية الإسلامية، فإنّنا لا نخطئ ملاحظة الحضور البارز للنص القرآني في نصّه الشّعري، بدواله، وصوره، بشكل صريح، أو خفيّ، أو عن طريق استدعاء الشخصيات القرآنية أو القصص الدينية، 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 تجديديّاً ثوريّاً مرتبطاً بالخشب والحركة، والانتصار على العقم والثبات، وعندما "يتّضح عمليّاً أنَّ الأثر القرآني، لا يتمثّل فقط في تحسينه النّصي العميق، الصّادم، المتّمسّك في حد ذاته، بل يمكن أيضاً، في ذلك الأفق الذي فتحته بنائه الكتابية تلك أمام الشّعرية العربية"(2) ، وكلّ ذلك ينهض بالرموز التّراثيّة ويعني السياق .

ولنشهد نسقاً يمتزج فيه الرّؤياوي بالدين بالعرفاني، من خلال حضور النّص القرآني في أبلغ درجات الحبّ الصّوفي وهو العشق الإلهي، البرزخ بين السّماوي والأرضي، وبين الحسي والروحـي، وبين المحدود والمطلق، يدمج عن طريق الرّمز الخاصّ المستوى الشّعوري بالمستوى الفكري :

والتيـن والزـيتون قـصـة عـاشـقـٍ

عيناكِ يا بوحَ الهوى، عيناهُ

¹ عبد المالك مرتاض: أـي دراسة سيميائية تفكـيكـية لقصيدة أـين لـيلـاي لـحمدـ العـيد ، طـ1، دـيوـانـ المـطبـوعـاتـ الجـامـعـيـةـ، الجـازـيرـ، 1992، صـ96.

² أدـونـيـسـ: الشـعـرـيـةـ العـرـبـيـةـ ، دـارـ الآـدـابـ ، بـيـرـوـتـ ، 1985، صـ36.

وعلى الرّمالِ مَلامِحٌ مسحورة

هي وشمُ رَوْعَتِهِ، وسُمْرُ خُطَاهِ⁽¹⁾

يقسم الشاعر بالعناصر الكونية التي اتخذت شكل المقدس، واغتنى بإيحاء القسم القرآني الذي لا يكشف عن سبب اختياره لهذه العناصر دون غيرها، ليزيد السياق ذهولاً وغبيّة، وإن "الرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء"⁽²⁾، فيشدّنا إلى ما سيأتي، ثم ليزيد قصة العاشق ذهولاً روحياً يوحد عين العاشق بعين معشوقه (عيناك / عيناه)، ثم يمتدّ معنى القسم عن طريق الوصل إلى (الرمال) و (الخطى السمراء)، وهي ملامح الأرض، والإنسان، والطبيعة الجنوبيّة والبدويّة، هي ملامح الانتماء الشرقي، وقد سمت بارتباطها بسياق النص القرآني والحياة الروحية إلى مرتبة المقدس.

ويبدو أن الطبيعة هي الملمح الوحيد المتبقى للذات العربيّة في ظلّ الغربة الروحية والفكريّة والحضاريّة، لأنّها لا تخضع للإرادة المحدودة في الإنسان، إنما تخضعه بإرادتها وتحكم فيه، وتصرّ على ملاحقته، بل تظلّ السمة البارزة التي تفضح كلّ محاولاته للانسلاخ والتّماهي في طبيعة غير طبيعته، فخرج شعر الغماري من "باطن الذات التّائرة على نفسها وعلى الواقع معاً، المترسبة في القاع من الأهوال الاجتماعيّة والإحباطات التّاريخيّة، والأوهام الإيديولوجيّة من ضياع الحدود، وتميّع المفاهيم، وانهيار القيم"⁽³⁾، وقد ولد هذا المعطى بتجارب غامضة ملتفة، متشعبّة لا تنفع اللغة السطحيّة في حملها، لأنّها ذات أبعاد نفسية عميقـة، لذا نجدـها تحـلـ بالرموز وبالصور:

يُحاوِلُ وَجْهُ الضَّيَاعِ السَّفَرِ

وَكُلُّ الدُّرُوبِ ضَبَابِ

وَكُلُّ الْمَرَأَيَا سَرَابٌ!

تَحَجَّرَ حَتَّى افْهَمَ!

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

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

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

إِذَا تَسَافِرُ تِلْكَ الْعَيْنُ إِلَى عَالَمِ الرِّيحِ وَالْمَوْتِ

حِيثُ الشُّعُوبُ الْقَطِيعُ..

وَحِيثُ الصَّقِيقُ الْمَطْرُ!

وَمَاذَا يُرِيدُونَ بِاسْمِ الْقَدْرِ؟

مُؤَامَرَةٌ...

حَكَاهَا اللَّيْلُ..

إِنَّ الَّذِي بَاعَ (فَاطِمَةَ) مُوْشِكٌ أَنْ يَبْيَعَ السُّورَ!⁽¹⁾

إن تكديس دوال (الضياع، السفر، الدروب، الضباب، السراب، تحجر، انهر، عالم الريح، الموت، الصقيق ، الليل) التي توحى بدلاله (التباهي، التشتت، اللاقرار، العنف، العبث، الحيرة، القسوة، الاضطهاد، السوداوية، الاضطراب، الفناء ، الخراب...) في حيز شعرى ضيق كهذا يصور حالة الانسداد الشديدة التي آلت إليها نفسية الشاعر في أزمته مع الواقع الحضاري أمّة وقادة.

وتبرز لنا بعض تفصيلاتها حيث (تقاد / تنقاد) بعض الشعوب العربية المستسلمة في خضوع، وراء بعض الحكام الذين ضيّعوا قضياتها ومصالحها (حيث الشعوب القطيع) ، فحلّ البار محلّ الخصب وأخذت حياة العدم مكان حياة العطاء، وانتشر الجمود (حيث الصقيق المطر) والشلل، وقنع الجميع بالمصير ورضوا بالواقع (باسم القدر!)، وسلبت القدرة على المواجهة أو التغيير إلاّ من صوت الشاعر" فالشاعر أكثر الناس تحررا"⁽²⁾ ، وتتبع حرّيته من كونه ينطلق من رؤيا خاصة للعالم من حوله.

وقد شكل الامتراج بين الأنماط الرمزية المتنوعة المصادر حسبما اقتضته التجربة بنية ينمو عبرها النصّ، تتكشف من خلالها الدلالة وتتجه إلى التوتر والصراع، عندما تتكشف خيوط (المؤامرة) الحضارية، وقد ارتبطت المؤامرات دوماً بالحقيقة، والأحقاد، والغواية، كما ارتبطت

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

² - بول ريكور: نظرية التأويل(الخطاب وفانض المعنى) ، ص 104.

بالحلكة والتستر والظلمة والليل . وليس هذا التوجّه هادفاً للربط الآلي بين الرّمز الفيّي والواقع ولكن ييدو أنّ " كثيراً من الرّموز يصعب فهمها بمعزل عن الماجس الاجتماعي الذي أنتجها ولاسيما الرّموز العامة ، أما الخاصة منها فإن للطبيعة النفسيّة والروحية أثراً بارزاً في إنتاجها"⁽¹⁾ . وقد انفتحت معظم الرّموز لتشتّت الدلالة، ولعله في مقدورنا عن طريق الرّمز التّراثي أن نخترق الدلالة المتلبّسة بالغموض كحيلة من حيل التّقىة في النقد السياسي ، وييدو أنّ الشّاعر قد ترك للمتلقي هامش تفاعل لإنتاج الدلالة.

إنَّ الْذِي بَأَعَ فَاطِمَةَ مُوشِكٌ أَنْ يَبِعَ السُّورَ

يضع بين أيدينا قانوناً خاصاً يحكم علاقة الجزئيات والكلّيات، وينتهي كعلاقة سبب ونتيجة ، وقد توحّي الشخصية التّراثية (فاطمة) بنت النبي (محمد) - صلّى الله عليه وسلام - إلى محبيه وقربته ، والتي تتجسد قبل كلّ شيء في إتباع منهجه أبي سنته الشريفة ، بينما تحيل (السور) إلى كتاب الله ووحيه ، وعندما تكون العلاقة بين السنة والقرآن علاقة جزء بالكلّ، أو علاقة أصل بفرع .

ومن هنا فإنَّ التّفريط في ظاهر القيمة قد ينتهي بالتفريط في باطنها ، والتّفريط في عرضها قد ينتهي أيضاً إلى التّفريط في جوهرها . وبهذه الطّريقة تتداعى سلسلة من الاحتمالات الدلالية التي يمكن تعميدها وتطبيقها على الواقع ومظاهره ، وعندما يمكننا أن نفهم أن التّفريط في قيمة أصيلة من قيم الأمة يمكن أن ينتهي بالتفريط في قيمها جميعاً، وأنَّ التّفريط في قطعة أرض عربية ك(فلسطين) يوشك أن ينتهي بإضاعة كلّ أرض الإسلام ...

أعطى هذا التّوظيف للرموز التّراثي صفة المقوله أو القانون ، وقد لاحظنا صفة الآلية في إحالته الدلالية فبهت الجانب الجمالي فيه ، ويزّد هذا التّوظيف إعطاء الأهمية لتوصيل الرّسالة الشّعرية أكثر من النّاحية الجمالية ، ولعلَّ هذا الاحتفاء بالمضمون على حساب الخلق الشّعري يسقط فيه الشّاعر أحياناً عندما يناقش صور الواقع بانفعال .

لكنه لا يلبث أن يتغلّب على ركونه إلى الواقع وأن يتتجاوزه نحو مستقبل واعد ، ولم يكن استحضار الرّمز الديني بالنسبة لشاعر مثل مصطفى الغماري مجرد احتفاء بالتراث ورموزه

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

إنما هو نابع من صميم التجربة ومن باطن الذات الشاعرة الباحثة عن التغيير والمتشبثة بالرؤى التفاؤلية، بل إنه يظل ملهمًا بارزا في ثوريتها الطاغمة يقول:

غَدَا.. إِنَّ الْغَدَ الضَّوئِي.. آتٍ
أَمْدُ إِلَيْكَ يَا أَلَّمِي وَهَمِّي
وَأَتَلُو (سُورَةُ الْإِسْرَاءِ) .. أَتَلُو
أَحِمْلُ سِيفِي الْبَدْرِي بُعْدًا
وَلِلْفُقَرَاءِ .. لِلْأَطْفَالِ شِعْرِي⁽¹⁾
يُضِيءُ مَدَاه - رَغْمُ اللَّيل - فَجْرِي
فُتُوْغِلُ فِي دَمِي شَفَقاً .. وَ تَسْرِي
صَلَاةُ الضَّوْءِ مُزْهِرَةُ بَصَدْرِي
يُعْرِيُ الزَّيْفَ مَحْتَرِفًا .. يُعَرِّي ..

طالعنا دائماً تلك الاستخدامات الخاصة للّغة، فهو ينطلق من مجموعة بكر من الدّوال ، يشحّنها بطاقة التجربة، فتنبع من داخل النّصّ الحديث بدلاله أكثر ارتباطاً بخصوصيّة الشّاعر، وتصير إذ ذاك "رموزه الشخصيّة التي تلتّصق بعالمه الشّعريّ، وتُصبح جزءاً داخليّاً حميمياً من بنائه، ولغته، وانشغالاته الفكرية، الوج다ً، والفنية"⁽²⁾، وعبر هذه الاستعمالات الشخصيّة (الغد الضّوئي، صلاة الضّوء، توغل في دمي شفقا، أصلب كلّ فقر) تبرز ثنائيات الصراع بين (الحاضر/ المستقبل)، (الألم/ الأمل)، (الظلم/ النّور) و (الحرب/ الحبّ).

ويأتي رمز (سورة الإسراء) في غمرة هذا الصراع الجدلية، ليفجر دلالة المعجزة الإلهية التي حملت النبي محمدًا - صلّى الله عليه وسلم - في ذروة أزمته وغربته مع أعدائه ومع واقعه إلى أرض فلسطين لـ" يوحى بأنّ حركة الصراع ليست حادثة عارضة، بل هي حركة تاريخية كبرى"⁽³⁾ ، وقد كانت رحلة الإسراء هي الحادثة التي ثارت على الأبعاد الزمانية والمكانية، وقد جمعت الله بالإنسان، السماوي بالأرضي ، الممكн بالخارق ، الواقعى بالغيبي ، واليقظة بالحلم.

- عليه السلام - على عادة القرآن في ذكر المثل والنطائير الدينية، وتعدّ رمزاً إلهياً إلى أنَّ الله أعطى وقد افتتحت السُّورَة "معجزة الإِسراء توطئة للتنظير بين شريعة الإسلام، وشريعة موسى

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

² - على جعفر العلاق: في حداة النص، الشعري، ص 46

³ محمد لطفي اليوسف : في بنية الشعر العربي المعاصر ، دار سراس ، للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 153.

محمدًا - صلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - مِنَ الْفَضَائِلِ، أَفْضَلُ مَا أُعْطِيَ مِنْ قَبْلِهِ (..) فَمِنْ أَجْلِ ذَلِكَ أَحْلَهُ بِالْمَكَانِ الْمَقْدَسِ الَّذِي تَدَوَّلُتْهُ الرِّسْلُ مِنْ قَبْلِ، فَلَمْ يَسْتَأْثِرُهُمْ بِالْحَلُولِ بِذَلِكَ الْمَكَانِ الَّذِي هُوَ مَهْبِطُ الشَّرِيعَةِ الْمُوسُوِّيَّةِ، وَرَمْزُ أَطْوَارِ تَارِيخِ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَأَسْلَافِهِمْ (..) فَأَحْلَّ اللَّهُ بِهِ مُحَمَّداً صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بَعْدَ أَنْ هَجَرَ وَضَرَبَ، إِيمَاءً إِلَى أَنَّ أُمَّتَهُ تَحْدِّدُ مَحْدَدَهُ"⁽¹⁾.

ويبرز الفعل (أتلو) مؤكّداً بالتكلّر احتذاء التجربة الحديثة سبيلاً للتجربة التّاريخيّة، والسير على خطى الإسراء إلى فلسطين التي غاب عنها وجه السلام والطمأنينة، وقد صارت مأساتها جزءاً من كيان الشّاعر الحيوي (توغل في دمي شفقا .. وتسري).

فيتفاعل الشّاعر مع فلسطين بالأساة وبالأمل، بالجرح والمقاومة، وهنا تبرز لغة السيف لتنقل الذّات الشّاعرة من لغة القول إلى لغة الفعل، وتكسر حاجز الصّمت الذي أصاب لغة الفعل - على المستوى الجمعي إلاّ أنّها تبقى مرتبطة بالذّات الشّاعرة، إذ تسند الأفعال كلّها إلى ضمير المتكلّم " وقد يشكّل استعمال ضمير المتكلّم عاملاً مساعداً على إطلاق التّعبير وتحريره"⁽²⁾ ، وهنا يطرح الشّاعر نفسه كمخلص للقدس حيث يتقدّم برمز (المسيح) الذي بعث ليحمل السلام إلى أرض فلسطين .

ف الشّاعر / المسيح يخلّص القدس من ظلم بني إسرائيل ← بالسيف البدري

و الشّاعر / المسيح ينتصر على جوهر العقم والخواه بصلب ← الفقر

الشّاعر / المسيح يمنح الخصب للفقراء وللأطفال ← الشّعر
(جوهر الضعف، والبراءة، والفطرة التي لم تلوّثها المادة)

من هنا يرفع الشّعر إلى مرتبة المقدس كعنصر تطهير ومحض، ونلحظ من خلال توظيف فعل (الصلب) قلباً للحادثة، فالمسيح في التجربة الحديثة يحارب بني إسرائيل وينتصر عليهم ويرفض الموت أو الاستسلام، وهو بهذا ينفي ضمانته وقوع حادثة الصّلب على عيسى - عليه السلام- كما أخبر بذلك النّص القرآني ﴿وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُم﴾⁽³⁾، وفي هذا

¹ - ينظر: شراف شناف: التناص في ديوان البرزخ والسكن، عبد الله حمادي، بحث مكمل لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة قسطنطينية، 2002-2003 ، ص 86.

² - يعنى العيد: في معرفة النّص، ط 3 ، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان ، 1985 ، ص 119.

³ - النساء / 157.

التوظيف تأكيد على المرجعية الإسلامية التي ينطلق منها، وليس كنوع من التأثير غير الوعي بمحمول هذا الرمز الديني الذي وظفه شعراء لبنان المسيحيون - على الأرجح - أول الأمر عبرا 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 الناجمة 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 الكبير ل فعل الصليب في شعر مصطفى محمد الغماري فلا يعدو كونه بديلاً عالمياً، أو إشارة محددة ضمن صورة نفسية في أحسن الأحوال:

أمدُّ الخطأ و الخطايا

وأطْوِي الرُّموزَ العَرَايَا

وتصلُّبِي في دُرُوبِي

عيونُ الْحِرْوَفِ الْبَعَيَا

نشُدُّ الرِّحَالَ، ولَكُنْ

لَطِينِ الْخَطَايَا نُشَدُّ⁽²⁾

فالصلب هنا يشير إلى الإحساس العميق بالعجز عن التحرر من (الواقع / الجسد) والالتحام بعالم المثل، والطهارة، والروحانية، لأنّ (الواقع / الجسد) بقوانينه المادية يمثل بالنسبة إليه السجن أو الجذع الصلب الذي شددت إليه (القيم / الروح) ، حيث منعت من الانطلاق صوب المطلق والمعالي ضمن تأمّلات صوفية اشرافية، وتجربة شعرية مثل هذه بلا شك تمثل "تجربة الإحباطات الكبرى، الإحساس الفاجع بالموت ، وبمجانية الحياة الإنسانية، المنبعث من الشعور بالتمزق واللحيرة"⁽³⁾.

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

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

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

وهكذا لا يحتفظ السياق بداع (الصلب) إلا كبديل لصورة الإحساس بالعجز، والقهر ويبز كقالب جاهز تقفز دلالته النمطية بشكل مباشر كما في قوله:

حينما يصلبني الليل على الأبعاد.. زفراة

يوجل الصمت.. ويتندى على الأعماق صخرة

وتناولني جراح في الريح السود مرأة

ويحزر الألم المحون في الأوتار شفرة⁽¹⁾

أو من خلال قوله:

صلب الماضي صليب الحلم

فالدرب أغاني الدرب دم⁽²⁾

وقد يصرّح الشاعر بلفظ (الصلب) في معرض حديثه عن الديانات السماوية، دون أن يتتجاوز دلالته كشعار ديني:

وقلنا لسمرتنا.. ارتحلي!

فكما طاب في الشقرة الانتخاب!

ولو نستطيع حملنا الشمام

إلى دورنا ثحفاً لا ثساب!

ولو نستطيع حملنا الصليب

وما فيه - لولا التزمت عاب !!

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

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

ونجمة داود .. تجزي لنا

وباسم الحضارة ينمو استلام !!⁽¹⁾

يظهر (الصلب) ونجمة (داود) كشعرين دينيين أو مقولتين أكثر من كونهما رموزاً شعرية، وإنّ الاعتماد على اللّغة المباشرة، وعلى الشرح والتعليق قد أسقط من الصورة عنصري الإيحاء والتّكثيف، ومثلما أشار الشّاعر إلى (الصلب)، بحدّه يشير كذلك إلى معانٍ (التّسبّيت) و(التّعميد):

أيُّ دينٍ لِّمَنْ هَوَّدَ أَدْنَا
هُمْ وَنَمْتُ عَيُونَهُمْ لِلْيَهُودِ

فَتَلَوَّ الْكَبْرِيَاءَ يَا لِعَزِيزٍ
ذَلٌّ فِي عُقْرِ دَارِهِ مَصْفُودٌ

قَتَلُوا الطُّهْرَ أَحْمَدِيًّا فَهَلْ إِلَّا
معانِي التّسْبِيتِ وَالتّعْمِيدِ⁽²⁾

إن الانفعال الحاد بمساة 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 العداء الذي تكّنه عقيدة بين إسرائيل المحرفة لعقيدة التّوحيد، ولنبيها محمد - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - ، واستحضار الحروب الصليبية التي مرّت على القدس وتركت آثار أحقادها ، وجاءت لفظتنا (التّسبّيت و التّعميد) لتدلّاً على الشّعائر المميزة للعقيدة اليهودية، والنصرانية دون أن يحملهما كرموز فنية .

ومن هنا يتّضح أنّ هذا التّوجه في استخدام الرّموز الدينية من مصادر غير إسلامية، هو توجّهٌ واضحٌ ومقصودٌ يستغنى الشّاعر فيه عن حمل القيمة الجمالية، ويكتفي باستعماله لإبراز الجانب الفكري الخاص بالآخر، في حين من خلال هذا التّوجّه عن صدق انتماهه وإخلاصه للحبّية (حضراء) العقيدة الإسلامية. إلاّ أنّ الالتزام بالمضمون الرّسالي وحده، لا ينتج أدباً أولّاً لأهدافه تحقيق المتعة الجمالية ما لم يكن المستوى الفني يرقى إلى مستوى المضمون، والحقّ أنّ الغماري لا يفتقد للمقدرة الفنية لإنّ انتاج نصوص تجمع بين المستويين، إلاّ أنّ انشغاله أحياناً بالصراعات الإيديولوجية، يجعله محتقناً بشحنة انفعالية عالية لا يجد تنفيساً لها إلاّ بالتشبث برسالته الإسلامية.

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

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

أصبح واضحاً لدينا أن ثمة تعاملاً خاصاً مع الرموز العامة يجعلها تشع في اتجاهات متعددة، إلا أنها تكون في الأخير نسيجاً متكاملاً ومحمد المعلم، لأنها تتبع من تجربة شعورية ناضجة، ومن رؤيا إبداعية واعية للواقع وللفن، ويسعى الشاعر باستمرار لإضاءة جوانب منها:

قندهار

.....

أنت أنداءٌ وغيمٌ وانتشاءٌ

حدثينا عنْ كِتَابِ الضَّوْءِ عَنْ آيِ الشَّهِيدِ

قدْ نَسِيَنا أَحْرُفَ اللَّهِ، وَأَبْنَا بِالنَّشِيدِ

وعدُونَا نَحْمِلُ التَّأْبُوتَ

نبكي القدس .. الماضي البعيد

يرُفْضُ الماضي وجوداً رافضاً فيه الوجود⁽¹⁾

تعتدى علاقة حب الغماري / حضراء؛ إلى قندهار رمز الخصوبة والوله (أنت أنداء وغيم وانتشاء)، وهي تضرب في أعماق الشاعر مرتبطة بحضور العقيدة والأرض (نبكي القدس) بحيث يمثل "توظيف جدلية الأرض الحبية توظيفاً يعكس فيه مضمون الجدلية على شكلها، بحيث تأخذ القصيدة شكل خطاب يوجه للأرض بوصفها حبية، وإلى الحبية بوصفها أرضاً"⁽²⁾، ويضيف إلى الجدلية بعدي الثورة والإيمان.

وكذلك أبعاد ضاعت في الزمان الحاضر (الإيمان - الثورة - الأرض) لكن يبدو أن مركز ثقل المعادلة يتحرك حول قيمة الإيمان (قد نسينا أحرف الله) والتي بفقدتها تفقد الأرض (نبكي القدس) والثورة لاسترداد الأرض وصنع الأمجاد (الماضي البعيد).

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

² - أحمد المعاودي: أزمة المحدثة في الشعر العربي الحديث، ط 1 ، دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1993، ص 137.

فبغياب الإيمان أو السنّد العقidi الأصلي للأمّة يتبنّى فكرها سندا عقidiّا مجلوبا لسد الفراغ، لأنّ الإنسان مفطور على اتّباع عقيدة ما أو إيديولوجيا ما - بالمفهوم الحديث- فكرا وسلوكا بوعي، أو بغير وعي، وفي عمق أزمة الإنسان العربي العقidiّة، والفكريّة يبرز رمز (التّابوت) ليفجر في النّصّ حمولة دلاليّة ذات مستويين مرتبطين :

- التّابوت كنتيجة للأزمة الحضاريّة.

- التّابوت كسبب لها.

في مستوى النّتيجة تشعّ من التّابوت دلالات الموت، الصّمت، السّكون، الخواء، الجمود، الثبات، الفناء ، التّلاشي،... وهي كلّها عناصر واقعية لصورة الإنسان العربي، والحياة العربيّة.

أمّا اعتباره كسبب يتوقف عند حدود الإلماح السّريع إلى عقيدة بين إسرائيل التّرّاعة إلى معاندة الحقّ وعدم الالتزام بكلام الله وأوامره ، والإساءة إلى أنبيائه، ويحظر التّابوت من خالل النّصّ الغائب ﴿ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ التّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّنْ رَبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِّمَّا تَرَكَ آلُ مُوسَى وَآلُ هَارُونَ تَحْمِلُهُ الْمَلَائِكَةُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَا يَةً لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ ﴾⁽¹⁾ ، وجاء في التفسير أنّ " التّابوت كانت فيه أشياء فاضلة من بقايا الأنبياء وأثارهم، تسكن إلى ذلك النّفوس وتأنس به، ثم قرر الله تعالى أنّ مجيء التّابوت آية لهم (لبني إسرائيل) إن كانوا ممن يؤمن ويصر " ⁽²⁾ .

ويسند هذا الاحتمال الدّلالي الإشارة إلى التّراتيل المسيحيّة في عبارة (وأبنا بالنشيد) فسبب الأزمة الحضاريّة للإنسان المسلم بالنسبة للشّاعر؛ هي التّخلّي عن قيم الإسلام (قد نسينا أحّرف الله)، والأنبهار بقيم الغرب فهي أزمة ارتداد حضاري .

وبهذا رسم صورة متناقضة بين الواقع كما هو وكما يجب أن يكون، أي مرتبطة بالتّاريخ غير منفصل عنه. فالتراث بالتّاريخ بالنسبة لمصطفى الغماري هو الماضي الإسلامي بقيمه الروحية وبأنجذاته الماديّة، وهو مركز القوّة الذي ضمن للأمّة تاريخيّا تمسكها ضدّ الآخر" فالثقافة الإسلاميّة دخلت في تفاعل عميق مع الثقافات الأجنبية الأخرى ، ولكن هذا التّفاعل لم يتج

¹ - البقرة / 248

² - عبد الرحمن الشّاعري: الجواهر الحسان في تفسير القرآن ، تحقيق: عمار الطّالبي ، ج 1 ، المؤسسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر ، ص 236 .

إلا ثقافة إسلامية، لأنّها كانت تمتلك مقوماتها وخصائصها الأساسية⁽¹⁾، وقد ان هذه المقومات والملامح في الحاضر أنتج فكرا هجين أو تماهيا في الآخر. وفي ظل هذا المدّ الفكري الأجنبي، والانحسار الكبير للروح الإسلامية، يرحل الشاعر باحثا عن ذاته محاولا جمع شظايا كسره، وشتابه النفسي:

وَتُطِلُّ بِالْحَلْمِ التُّرَابِيِّ الرَّغِيدِ

مِنْ خَلْفِ شُطَّانٍ

شَمْسٌ تُطِلُّ مِنَ الْمَوَانِي

شَمْسٌ تَبَاعُ بِقَصَّةٍ تَرْوِي

وَأَرْصِفَةٌ .. وَحَانِ

وَغُثَاءِ سَمَّارٍ وَرِيحٍ

وَطَنٌ يَنْوِيْهَا جَرِيحٍ

وَطَنٌ تَعَاقِرَهُ الرِّفَاقُ

كَأساً 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 الذّاكرة الجمعية بالآخر أي بالأجنبي، هي شمس لا عظمة فيها، لأنّها تنشر الوهم والغرائز المادية "حلم ترابي رغيد" وقد حلّت على أرض الشاعر بطريق (الموانئ) التي ارتبطت دلالتها بالتبادل التجاري والحضاري، وبالغزو والاحتلال كذلك، ويبدو أنّ دخولها كان محاطا بالرّيبة والشكّ ومتلّسا بشكل من أشكال الشّبهة، واللاشرعية (شمس مهرّبة كإسورة الغواي).

¹- إبراهيم رمانی: 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 التّشبّه يأخذ المجرّد (الْحَلْمُ) ذرّة التّجسيم، ويبرز في صورة مادّيّة ماثلة (إِسْوَرَة)، وتتّكّشف من حوله دلالة الغواية والفتنة (الشّمْس) ← غانية (وطّالما جمعت المرأة كلّ ما في الكون من غواية منذ عهد قايبيل وهابيل، وقد كانت الخطيئة الأولى بسبب غوايتها وفتنتها، لأنّها تتضمّن جوهر الخير، والجمال، والرقة، والشّفافية، والخصب والسكن.. بصلاحها، كما تتضمّن جوهر الشّرّ، والقبح، والمكر، والدهاء، والمكائد... عندما تفتقد إلى ذلك الصّلاح).

ويحدث المفارقة في الصّورة عندما تكتسب هذه السّلعة الدّخيلة المهرّبة كامل شرعيتها وتنتشر على مستوى جماهيري واسع؛ من المفكّر والأديب (قصّة تروى)، إلى الإنسان العادي في الشّوارع و (على الأرصفة)، وتغلغل فتصير عنصراً من الذّاكرة الشّعبية يتداولها (سمار ليالي).

ويبرز استخدام الاسم في هذه الصّور ذا دلالة واضحة من حيث تراجع الحركيّة وتصاعد الثّبات، وإذا يستدعي الشّاعر النّصّ القرآني ﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا، حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا، وَكَوَاعِبَ أَثْرَابًا، وَكَأسًا دِهَاقًا﴾⁽¹⁾. ويقوم بعد استيعاب بنياته الدّالة بتصديع صياغته بحيث يموضع صورة الواقع في منطقة وسط، تكون فيها محاطة من الطرفين بدوال النّصّ القرآني (كأساً من الفوضى - دهاقاً) محاولاً قلب الدّلالات العامة للأية، وحيث ينتهي امتدادها إلى تجربة الواقع في النّصّ الشّعري، يبدأ عرض هذه التجربة على النّصّ القرآني، الذي يضعه الشّاعر بين يدي المتلقّي كشكل من أشكال الرّفض المطلق لهذا الواقع، ولأطروحته الآخر.

فجاء ليحتلّ مركز الرؤيا ولبني الشّكل المغاير للواقع، انطلاقاً من ترتيب الفوضى التي حلّت بالوطن من تبعات الطّروحات الإيديولوجية الدّخيلة، التي لم ترق إلى مستوى منهج الحياة المتكامل الذي ترسمه العقيدة الإسلامية.

لقد أصبح النّصّ القرآني في شعر مصطفى محمد الغماري وسيلة مقاومة، وحالاً تتوضّح على حدوده مشكلات الواقع وماسيه، وأصبح خيار التّمسّك بقيم الإسلام خياراً لا رجعة عنه.

هُوَ الْبَحْرُ آتٍ

هُوَ الزَّمْنُ الْمُرُّ آتٍ

¹ . 34 - البأ /

هُوَ الْجُرْحُ آتٍ

وَآتَوْنَ يَا زَمَنَ الْكُفِيرِ، مِنْ بُعْدِنَا الْأَخْضَرِ

وَنَصْنَعُ مِنْ شَفَةِ الْجَيْلِ

مِنْ دَمِهِ الْغَارَ، وَالْمَعْجَزَاتِ

وَتُشْمِرُ بِالْحُبِّ وَالْبَيْدَرِ

بِأُغْنِيَّةِ الضَّوْءِ تُفَرِّغُ عَبْرَ مَدَاهَا الزَّكَاءُ

دُرُوبًا مِنَ الْوَرْدِ وَالْزَّعْنَرِ⁽¹⁾

تبرز الثورية من خلال هذه اللغة التي تحديد ولا تحديد، تبح وتكتم تنفتح وتنغلق، ويؤسس هذا النص للتجاوز والتخطي بالرؤيا الخاصة، واللغة الشعرية الخاصة ، وبالرموز الخاصة كذلك.

فالرؤيا الثورية التي طالعنا منذ البداية تنفي الأبعاد الظاهرة للواقع (الزمان والمكان) وتأتي من بعدها الحلمي عند الشاعر (البعد الأخضر).

أما اللغة فقد حطمت العلاقات المنطقية والبلاغية لتوسيس للتفرد (الزمن المز، نزرع فيك الصلاة، شفة الجيل ، تشرب بالحب، أغنية الضوء...) " فالشعر الحديث ليس مجرد ثورة على القوافي والعروض - كما خيل للبعض - بقدر ما هو ثورة في التعبير مما يتيح صوغ الرؤيا الشاملة، والقدرة على التخطي والتتجاوز والتوجه إلى المستقبل "⁽²⁾.

وأما الرمز فقد كان حاضرا في كل سطر يمترزج بوهج الرؤيا، وبماسوية الواقع، يمترزج فيه الذاتي بالموضوعي، ويكتسي بالغموض، موحيًا بالعالم النفسي للشاعر.

وبنفس شعرى مسترسل تناسب سلسلة من الصور تعتمد في بنيتها على الرموز الجزئية لتشكل بنية دلالية مشحونة بطاقة شعورية، وفكريّة متداخلة إلا أنّها تدور حول رمز محوري يمثله

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

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

الّتّركيّان (آتون يا زمن الكفر نزرع فيك الصّلاة) و (تفرّع عبر مداها الزّكاة دروباً من القمح والزّعتر)، ويمثّل التّعارض الواضح بين (الكفر / الصّلاة - الزّكاة) بؤرة النّصّ ومركز دلالته التي تفرّع منها دلالات الصراع.

وقد أعطى السياق والتجربة الشعورية لهذه الدوال، إيحاء رمزياً آخر جها ولو جزئياً من إطارها المقولي أو المفهومي الديني والفقهي الثابت.

فالكفر المعاصر هو نوع من الارتداد الحضاري، الناجم عن سقوط القيم عن المجتمع الإسلامي، إذ أنّ الحياة الروحية هي الغائب الأكبر عن حياة الناس، وهي الصلة بين السموات والأرض، ويفيدوا أنّ رمز (الصلوة / زكاة) هو قناع شفاف لخضراء العقيدة والروح التي في تحليلها وحلوها ينتصر الخصب والبركة، ويتراءجع البوار (تفرع الزّكاة دروباً من القمح والرّعتر).

هكذا دائمًا يولد الأمل من الألم، وتمتدّ حضرة في رؤيا الشاعر، ويظلّ وجوده متّحداً بها ولأجلها كنوع من تطوير سبل التّكيف الذّاتي للبقاء والمواجهة "فعظمة الشّاعر، وقوّته تكمّنان في قدرته على تحمّل النّبذ، والغربة، والوحشة"⁽¹⁾ ، فندرك أنّ رموزه كلّها متلاحمة وجدانياً ومتّصلة دلاليًا لتحقيق الاستمرار والتّكيف، ملحًا فيها على مصدرى الدين الإسلامي وتاريخه :

وَجَزَائِرُ الْأَلْمِ الْمُجَاهِدِ لِمَ تَرَلْ تِلْدُ الْجِهَادِ

لُمْ تَنْزَلْ تِرْوِيْكَ، يَا تَارِيْخَنَا، سَبْعَانَا شِدَادَا..

هُمَا بِذَاكِرَةِ الدُّرُوبِ السُّمْرِ بَكْرًا.. لَا مُعَادًا..

وكان حضوره في الدرس زادا..⁽²⁾

يسهم السياق الشعري الذي جاءت فيه عبارة (سبعاً شداداً) في إعطاء بعد أسطوريّ غيّيّ وكونيّ شوليّ للثورة التحريرية، وأضفى عليها طابع القداسة وسحر الخلود، فقد منحها من خلال الدلالة القرآنية التي تقاطع معها عبر أكثر من نصّ غائب، صفات القوّة، والتعالي، والعظمة

¹ عبد الوهاب البياتي : تحرير الشعرية ، 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 للسماءات ﴿وَجَعَلْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا﴾⁽¹⁾ ، كما شحنتها بالبعد الحلمي الاستشرافي للمستقبل كما رسمته رؤيتها النضالية، وجسده طموحها إلى تحويل الأزمة إلى تضحية، والألم إلى انتصار، بالتغلب على عقم الواقع، ونشر الخصب، تصلنا هذه الدلالة من ارتداد الأبعاد العميق في التأويل التنبوي الصادق لرؤى عزيز مصر التي جاءت في القصص القرآني في سورة يوسف - عليه السلام - ﴿قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأْبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُبْلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تَأْكُلُونَ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعُ شِدَادٍ يُأْكِلُنَّ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تُحْصِنُونَ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْسُرُونَ﴾⁽²⁾ ومن قبله كانت رؤيا يوسف الصديق - عليه السلام - نفسها التي شكلت محور السورة، ومحور التغيير في حياته وفي حياة شعب مصر كله.

وبهذا أسلهم الرمز التراثي في إغناء التجربة الحاضرة، التي تستمدّ منه وسائل الإيحاء، وتقدمها في قالب فني جمالي يرتفع بقيمتها الإبداعية " فعندما تلتزم الثقافة بالتجربة في وحدة عضوية يزخر الشعر بالأبعاد، وتلمس فيه ثقل الوجود بأكمله"⁽³⁾ ، لكن هذا التلاحم بين الثقافة والنّص لا ينجح الشّاعر دائماً في إحداثه ، لأنّه يفشل أحياناً في تأسيس الوحدة العضوية بين نصّه وبين النّص القرآني الغائب :

كَفَرُوا بِعِجْزَةِ الْعُصُورِ

بِالظِّيْرِ يَزْرَعُ نَامَةَ الْأَسْحَارِ فِي هَدَبِ الزُّهُورِ

بِالْحَلْمِ يَكْبُرُ فِي إِنْتَمَاءِ الْفَادِمِينَ مِنَ الثُّغُورِ

بِالْمُرْسَلَاتِ . . .

الْعَاصِفَاتِ . . .

النَّاشرَاتِ . . .

¹ - الباء/12.

² - يوسف/47-49.

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

الفارقات..

الموغلات مع الهجير

كفروا بمعجزة العصور

عجبًا⁽¹⁾

يبرز لنا النص عبء حمل رسالة التغيير في واقع ساد فيه الثبات والجمود، فحين يتحول الشاعر إلى نبي ، يحمل حلمه التأثير ونبوته في التغيير ، ويبشر بالمعجزات، لكن مصيره هو مصير كل الأنبياء والمصلحين إذ تقابل دعواهم بالتكفير والتكميم والمحاربة، وقد أشار إلى دوال النص القرآني ﴿وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا﴾ ، فالغاصفات عصفاً، والناسيرات نشرًا، فالفارقات فرقاً⁽²⁾ ، ليحيط رسالته بحالة التقديس، ويلبس وعده بالصدق.

لكنه لم يوفق في جعل هذه الإشارة المقتطعة إلى رمز، لأن تعامله مع النص القرآني كان بشكل (احترازي جامد)؛ فجاء "التقاطع بين النصين حاليا من التوهّج الشعري، ومن ثم ينتصر النص الغائب على النص الحاضر، وينغلب عليه"⁽³⁾ ، وكان في اجترائه المخل للدوال الآية ضياعا للروابط النحوية والدلالية التي حاول استبدالها بتقنية البياض والنقط، وقد "صار الشاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا، أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه"⁽⁴⁾ .

لكنه حين استخدم هذه التقنية لوحدها، شتت القارئ أكثر مما أشركه في إنتاج الدلالة وإغناطها، لأنها لم تقم بوظيفتها الجمالية " فجاءت العبارة الشعرية عارية من أي إيقاع أو حرکية"⁽⁵⁾ ، وغاب الإيحاء المرجو من هذه الصورة الرمزية لأن الدوال فيها لم ترتبط بمدلولاتها

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

²- المرسلات / 4 - 1 .

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

⁴- علوى هاشم: تشكيل فضاء النص الشعري بصربيا ، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع 82/83 ، يونيو / أغسطس 1991 ، ص 84 .

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

إلاّ مجرّد الإشارة، ولم تجسّد الرابطة بينهما بما يغنى السياق والتجربة، خصوصاً بعد التعليق المباشر في آخر المقطع (عجا..!) والذي نقض كلّ إيحاء كان يمكن أن يتحققه أسلوب التكرار لعبارة (كفروا بمعجزة العصور) التي ابتدأت المقطع وختمه، فحصر الدلالة كلّها في مجرّد التعجب.

لعلّنا نلحظ أنّ استفاداة النص بالرمز الديني من المصدر القرآني سواء بحضور دواليه جزئياً أو كلياً، ومهما كانت مرتبطة بالسياق وبالتجربة إلاّ أنّها تظلّ محصورة بالإيحاء والكتافة بحدود الرسالة التي أراد الشاعر أن يوصلها، ومرتبطة الدلالة بالنص الأصلي، لأنّ تعامل الشعر مع النص القرآني يتراوح بين "الاجترار": الذي يقوم على الاقتباس الحرفي الحالي 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 والإيحاء، 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 ببعد المقدس أحياناً، وبسياقه المحدد المتعالي، وبدلاته التي لا تحتمل تحويراً متعسّفاً في التأويل، يقف كلّ ذلك حائلاً يفرض نوعاً من محدودية تدخل الخيال الشعري في بنية الدلالية، فيجد الشاعر حرجاً في محاورته "لأنّ القرآن يظلّ دوماً نصّاً مقدّساً متعالياً يتعلّم منه الشاعر، ويحلم به فهو منتهي البلاغة، ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها"⁽²⁾. ومن هنا وجد الشاعر حرية أكبر بتوجّهه إلى إنتاج رموزه باستلهام قصص القرآن، وباستدعاء الشخصيات التي حدث عنها.

ويلتفت الشاعر أحياناً في التعبير عن انفعالاته مستخدماً الرمز التراثي المستمدّ من النص القرآني من صيغة الغائب إلى صيغة المخاطب:

أَيُّهَا الْمُغَرِّبُونَ تَلْكَ بِلَادِي
تَسْحَدُّ الْأَعْدَاءَ بِالْكِبْرِيَاءِ

¹ - المرجع السابق، ص 173.

² - المرجع نفسه، ص 269.

بِدَمٍ مَا يَزَالُ غَصَّاً طَرِيًّا
 عَبْقاً جُرْحُهُ كَمَا الْأَنْدَاءِ
 لَا تَنَامُوا فَلِيلُكُمْ سَاهِرُ الْإِثْمِ
 وَلِيلُ الْبَيْضَاءِ ساجِيُ الْجَوَاءِ
 وَلَيْكُنْ لِيلُكُمْ طَوِيْلًا
 مَعَ الصُّبْحِ صَعْقَةُ الْأَعْدَاءِ ⁽¹⁾

هذه اللّهجة الخطابيّة على ما فيها من تلقائيّة تركيب وبساطة لغة، إلا أنّ الشّاعر استطاع أن يجعل منها معادلاً معاصرًا لأحداث القصّة الدينيّة، بالإشارة إلى النّهاية الموعودة للخطاب الحضاري، وقد استطاع تفجير الجانب الوعظي الذي يهدف إليه قصداً في إطار علاقته مع الآخر الحكومي بالصراع وأحياناً بالقطيعة.

وهو إذ يستحضر قيمة العقاب فإنّه يلحّ على بعدها التطهيري الماثل في جوهرها تاريجياً، كنهاية طبيعية لتمرّد الإنسان على فطرته وعلى فطرة الكون وسنّه، من أجل انطلاق دورة حضاريّة جديدة، تعود فيها الحياة إلى بكارتها ونفائها، وبهذا يحيّلنا على أسبقية النّص القرآني وشموليّته من جهة، ومن جهة أخرى يكسب الخطاب حركيّة وانفلاتاً من لحظة الحاضر، لأنّه يقفز من اللّحظة التّاريخيّة نحو المستقبل.

ومن هنا جاءت أهميّة توظيف الموروث شعريّاً، لأنّه كما يرى (يونج) "يرفع الفكرة التي يعبر عنها، فوق مستوى الشّيء الواقعي الغابر، ويضعها في مستوى ما هو أبدي وحالد، ويجعل ما هو فردي تعبيراً جمعياً" ⁽²⁾، وبذلك يكون الشّاعر قد توسل إلى المتلقي بأفضل الوسائل الدلاليّة فإنّ "الناس يلتقطون عند الرّمز لأنّه أثر للتراث السّحري، فهو يأسّرهم ويتجذّبهم إليه بقوّة حقيقة لا تتجذّبهم لها الحقيقة الواقعة" ⁽³⁾.

¹ - مصطفى محمد الغماري : براءة (أرجوزة الأحراب) ، 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 ، وأيضاً : الشعر العربي المعاصر، ص 139 .

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

يا جُرَحَنَا الْقُدُّسِيُّ..

وَالنَّاعُونَ أَشْبَاحٌ وَدُودٌ!

آسَى لِكَبِيرِكَ أَنْ تَتَهِّيَ بِهِ نَفَایَاتُ الْوُعُودِ!

وَأَجِلٌ كَبِيرَكَ أَنْ يُتَاجِرَ بِاسْمِهِ. أَشْقَى ثُمُودٍ!

.....

إِنِّي أَرَى خَلْفَ السَّحَابِ الْبَرْقَ يَعْصِفُ وَالرُّعُودَ

يا وَيْلٌ مَنْ باعُوا الشَّهِيدَ!

وَوَيْحٌ مَنْ أَلْفُوا الْقُعُودَ!

يا جُرَحَنَا الْقُدُّسِيُّ..

لَا أَمْتُ هَوَانًا..

لَا ارْتِيَابٌ..⁽¹⁾

تبعد بكافية المأساة الجمعية المثلثة في مأساة فلسطين، وضياع (القدس) التي كانت حاضرة مباشرة من خلال الاسم " وتتمثل شعرية هذا الصنف من الكلمات، في قدرتها الفائقة على الإحالـة غير المنتهـية، على مجموعة من الكلمات الأخرى التي تحولـ بدورها إلى علامـات "⁽²⁾"، فيـستـدـعـي حـضـورـها (الأنـبيـاءـ، الأـديـانـ، الإـسـرـاءـ، الـاحتـلـالـ، النـكـبةـ، الشـهـيدـ، الـانتـفـاضـةـ، الـمـفـاوضـاتـ...) وـكـلـها تـتفـاعـلـ لـترـسـمـ مـلـامـحـ وـأـبعـادـ الجـرـحـ لـدىـ الغـماـريـ.

وـتنـطـلـقـ رـثـائـيـةـ تـنـعـيـ المـوقـفـ السـيـاسـيـ العـرـبـيـ، مـنـ هـذـهـ الأـزـمـةـ، وـقدـ خـيـمـ عـلـيـهـ الصـمـتـ وـالـسـكـونـ، إـلـاـ مـنـ صـوـتـ الـأـشـبـاحـ، الـيـ تـوـحـيـ بـالـمـوـتـ وـالـقـاـبـرـ، وـالـفـجـيـعـةـ، بـالـخـوـاءـ، وـالـقـفـرـ.

¹ - مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص 180

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

أو من ديب الدّود " والدّود كرمز وحقيقة مناقض للحياة، ويتناقض مع الإرادة الغلابة في الأحياء، فبروز (الدّود التّخار) في القبر يزيد من عمق تصوّرنا لعجز الأموات "¹، وفي ذروة تأزّم المأساة، يحضر الرّمز التّراثي (أشقى ثمود) وهو صورة الحاكم العربي الذي تحول من مرحلة العجز، إلى مرحلة الاستسلام، ثم التّنازل عن القدس لليهود.

فيتحلّص من زمن الرّمز التّراثي في سياقه التاريخي القرآني، ويكتفي بإحالته على الحاضر، وهنا تحبل التجربة بالمساوية، ولا تجد الذّات الشّاعرة غير دور النّبوة لتفريغ الشّحنة الانفعالية بالاعتماد المباشر على فعل الرّؤيا، (إنّي أرى) فيفرغ مخزونه الانفعالي، مرتبًا بالذّاكرة الجماعية، مستحضرًا سياقاً تراثيًّا يبرز من خلاله وعيه إلى أنَّ النّص القرآني "يجيب عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير، بشكل جمالي فني، عن طريق لغة معجزة تحمل رؤيا للإنسان، والحياة والكون، أصلًا وغيها وما لا" ² ، فالأزمنة الثلاثة التّاريخ/ الحاضر/ المستقبل كلّها تتفاعل من خلال استدعاء الرّمز التّراثي، يقول:

تشقى "ثمود" عقرتَ أمْ لَمْ تَعْقَرِ!	يا عَاقِرا لولا شَقاوَكَ لم تَكُنْ
يا بُؤسَ مُنْقلَبٍ لشِرِّ أَحَيْمِرٍ!	يُرْوَى شَقاوَكَ في الْعُصُورِ جَاهِيَّةً..
فِيهَا بِعَصْعَوْفٍ وَلَا مُسْتَأْثِرٍ	لَمْ تَرْعَ صَالِحَهَا ثُمودً.. وَلَمْ يَكُنْ
مَلَكٌ وَسَاءَ هَا صَبَاحُ الْمَنْذَرِ!	..وَدَعَا.. فَلِمْ يَكُ غَيْرَ صَيْحَةٍ قَاهِرٍ
عَيْنُ السَّمَاءِ وَرَقَّةُ الْمُسْتَغْفِرِ	بَارَتْ ثُمودُ فَمَا بَكَتْ لِبَوارِهَا
يَقَهِرُ وَيُخَذِلُ فِي الْقَضَاءِ وَيُهَدِرُ ⁽³⁾	قُهِرَتْ وَمَنْ تَكُنِ السَّمَاءُ حَجِيجَهِ

يتتنفس هذا النّص في جوّ قرآنوي ويستحضر عدّة نصوص غائبة، ويجمع منها التّفاصيل بدقة ويسقطها على تجربته الشّعورية، وقد عايش المرحلة الاشتراكية في الجزائر ميلاداً، وتحسیداً

¹ - عثمان حشلاف : التّراث والتجدد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص123.

² - ينظر: شراف شناف: التناص في ديوان البر ZX والسكنين عبد الله حمادي ، ص84.

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

وسقوطاً، عانى خلالها جميعاً تجربة "الإقصاء والتّصفية الثقافية" لأنّه "كان محتقناً بإيديولوجية مضادة"⁽¹⁾، وكان هذا هو السبب الأول في غربته النفسيّة، وشتات ذاته.

نلحظ أن النص يبدأ بمشهد النهاية، وهو مشهد وقوع العقاب على قوم ثُمود الذي يقابله في التجربة الحاضرة المنقلب البائس (لشّرّ أحيمر !) في إشارة إلى شعار الشيوعيّة (اللون الأحمر) وقد "اكتسبت الألوان على مر العصور، دلالات تميّزية في حياة الشعوب والأمم، واستقرّت مفاهيمها في ألفاظ معينة، تميّز كلّ قوم بجانب منها نظراً لمستواهم الثقافي والحضاري"⁽²⁾، وقد أسهمت صيغة التّصغير في تقزيم الآخر، أمام تعظيم المنقلب الذي آلت إليه، من زوال وانحسار وسقوط مشروعه الاشتراكي، ونهائيّه بشكل كليّ، وإعلانه الإفلاس على جميع المستويات.

ثم ينتقل إلى سرد الأحداث ، متقدّعاً برمز النبي صالح - عليه السلام - مستخدماً أسلوب السرد القرآني بدواله، وأساليبه المتعالية في التأثير، وفي إضاعة المعنى وظلالة الواسعة من خلال اللّفظ القليل والإشارة الموجزة، دون تحديد أو مباشرة، لأنّه يلحّ على دور المتلقّي في الاستيعاب والتدبّر.

وهو جوهر الأثر الذي يهدف إليه الرّمز، فيستغنى الشّاعر عن إعطاء التّفصيلات غير المهمّة، ويختار من التجربة الأساس الذي يحصل من خلاله تفاعل المتلقّي بالنص لإنتاج الدّلالة.

ويبدو أنّ الغماري وصل في هذا النص إلى درجة متقدّمة في اعتماده الكلّي على الرّمز الديني لإنتاج الدّلالة، وإذا كانت "الدّلالة القرآنية تستجيب لحضور القارئ في زمنه الخاصّ، فلأنّها دلالة صائرة وليس منتهية، ومهاجرة في الزّمن وليس ثابتة فيه"⁽³⁾، وقد غابت لوازمه التي عهدها، ورموزه الخاصة، ونلحظ هذه النّقلة من خلال مقارنتها بصورة من صور البدایات:

يا حاديَّ الأَلْمَ الْمَسْحُورِ فِي دَمِنَا هَلْ رَغْشَةُ الْأَهِ مِنْ خَطَايَا

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

² - محمد حان: العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون)، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسميات والنّص الأدبي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، (15 - 16) أفريل 2002 ، ص 14.

³ - ينظر: عبد الغني بارة : مقاربة تأويلية في الأساق المعرفية، مجلة النّص والنّاص ، حيجل، الجزائر، ع 3/2، أكتوبر / مارس 2004 - 2005 ، ص 146.

يَمْتَصِنَا الْحِقْدُ.. (قابيل) على يده دم (هابيل) .. جل الجرح أحزانا

وَمَا لَآدَمَ مِنْ سَمْعٍ وَمِنْ بَصَرٍ
لو شاهد الجرح.. ضم الجرح أجهانا

قايبيل في الحماة الزرقاء.. تعصبه طينا.. ويشرب هذا الطين أشجانا⁽¹⁾

يبرز الإيحاء من خلال عفوية انسياط الصورة، ومن سذاجة اللغة، ومن صدق المعاناة الإنسانية المفجوعة باستمرار، ويبرز الرمز الديني المتجسد في استدعاء شخصية من شخصيات القصص القرآني (قايبيل وهابيل وآدم- عليه السلام -) ضمن هذه الصورة كشخص حامدة الدلالة، بينما تحرّك باقي عناصر الصورة من حولها لترسم لنا مشهدا عاماً للخطيئة المتكررة، ويتخلّل كل ذلك تفصيات تحدّ من كثافة الرمز.

ولا يمكننا هنا إلا أن نقول أن التجربة غير مستقرّة بعد، لأنّها في هذه المرحلة كانت منشغلة بالبحث عن ذاها المغتربة وعن أسرار غربتها، وتساءل الطين عن أصل الخطية في الإنسان، مسافرة في رحلة طويلة إلى عالم الروح المتعالية، دون أن تتعثر على جواب قاطع، فيستمر البحث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والحياة:

قَيْلَ الْحَيَاةُ قَلْتُ تَلْكَ الْأَهْمَانِ الْأَوَّلِ
مِنْذُ الْزَّمَانِ

شُهَدَاؤُهَا شُهَدَاءُ كُلِّ غَرِيزَةٍ
ذُكِرَتْ. وَكُلِّ غَرِيزَةٍ لَمْ تُذْكَرِ

قَابِيلُهَا كَلِفُ بِكُلِّ جَرِيرَةٍ
جُرِّتْ وَكُلِّ جَرِيرَةٍ لَمْ تَجْرِ⁽²⁾

تتعدد الأصوات (قيل/ قلت) لتزيد حركيّة الرمز التّراثي (قايبيل)، وقد أسّست اللغة لشموليّة التجربة عن طريق قانون الكلمات، وإبراز المعنى بالمتقابلات الضدّية، والتوكيد بالتّكرار ، فصار واضحا "أن الماضي الحاضر وما سيأتي لا تتعايش وحسب؛ بل تتعاصر هنا في منطقة الحضور"⁽³⁾. وبهذا ينجح الشّاعر في توسيع دلالة الخطية وتوليد طاقة إيحائية بتفجير المخزون

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

²- مصطفى محمد الغماري : قصائد متفضضة، 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⁾:

هَا عَدْتُ .. مِنْ عَيْنِ الْحَيَاةِ شَرَائِي

قَدْ كَانَ .. وَالزَّمْنُ الْمُحِيطُ رِكَابِي

هَا عَدْتُ .. تَزْرَعْنِي الْحَيَاةُ زَنَابِقَا

وَتَظَلُّ تَعْصِرُ دَمِي وَاهَابِي

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

أَتَلَمَّسُ الصَّيْدَ الْقَدِيمِ .. فَهَلْ أَرَى

وَشْمَا .. تَعْثُرُ دُونَهِ الْإِعْصَارُ ؟

عَيْنَايِي ثُمَّعِنِي فِي الْوُجُودِ .. عَرَاهُمَا

لَمَّ .. وَلَفَّ رُؤَاهُمَا اسْتَكَارَ

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

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

تطفو هموم الشّاعر من خلال اصطدام (الخضر) بالواقع، وافتقاده كلّ القيم الجميلة التي ارتبطت بها ذاكرته قبل سفره الذي عاد منه، فيحسّ بصدمة ذلك الشّاعر الجاهلي الذي قدم من أبعاد الصّحراء المقرفة للقيا الحبيبة التي تمثل بالنسبة إليه جوهر الحياة نفسها، وإذا به يفجع بضعن قومها صوب المجهول، فتضاءل لديه قيمة الحياة بل كادت تتلاشى وتتفقر، لأنّها تساوت وقيمة الطّلل الذي وقف عليه، أو الرّسوم التي بكاهما، ولكننا إذا أدركتنا الفرق بين (ليلي) الشّاعر الجاهلي، و(ليلي) الغماري أو (الخضر)، ندرك فعلاً حقّه في بكاء قيمة الحياة، لأنّها تستحقّ أكثر من مجرد البكاء، أو مجرد الوقوف على وشمها (أتلمس الصيد القديم)، (فهل أرى وشما)، لأنّه حين أدرك مقدار الغربة التي خلّفتها بغيابها عن الوجود الماثل أمامه، سافر بحثاً عن ذاته في العوالم الصّوفية المتعالية، محاولاً تحقيق الوصول، والتغلب على الغربة والمعاناة:

هَا عُدْتُ يَا مَسْرِي الْكَلِيمِ وَمُجْتَلِي

الْهَادِي .. إِلَيْكَ يَهُزُّنِي الْأَكْبَارُ

يَا وَجْهِيَ الْمُخْزُونَ.. لُذْتُ بِوْحْدَتِي

وَرَبَّابَتِي.. ظَمِئَتْ فِيهَا الْأُوَّلَار

أَيْمُوتُ حُبِّي؟ آهٌ تِلْكَ حُرَافَةَ

تُسِجِّت... وَرَجْمُ الظُّنُونِ.. يُشَارِ

يذكر الشّاعر (الوادي المقدس) مكان تحلّي الذّات الإلهيّة للجبل ، وقربى موسى - عليه السلام - من ربّه وكلمته التي خصّه بها ، لينقل لنا مقدار شوّقه للقرب من الذّات الإلهيّة، التي يستمدّ منها القدرة على التّغيير وإصلاح مشكلات وأخطاء واقعه، وتنتهي القصيدة، بنهاية رحلة البحث والعودة حيث يجد الشّاعر / الخضر ذاته ويدرك رسالته وقيمة وجوده.

أَنَا فِي الْوِجْدَنِ قَصِيَّةٌ .. مَا غَرَّدَتْ

بِسِوَى السَّلَامِ حُرُوفُهَا الْخَضْرَاءِ

أَنَا فِي الْوِجْدَنِ.. مَلَاحِي وَرْجُولِي

وَدَمَيْ وَكِبْرِي لِلْسَّلَامِ فِدَاء

الله مِلء دِمِي سَرْتْ كِلْمَائِه

وَالله في شَفَقَتِي مِنْهُ الضِّيَاء

وهكذا يبدو توحّد الشاعر مع شخصية (الخضر) بعد أن برزت الملامح المشتركة، وصارت شخصية (الخضر) ماثلة في الحاضر، فقد جعلها إطاراً لتجربته بكلّ أبعادها، دون أن يحدث فجوة بين صوته وصوت الشخصية.

وختاماً فقد كان للثقافة الإسلامية أثر بارز في اختيار الغماري للرموز الدينية، وقد جاءت في معظمها بشكل اقتباس أو تضمين للنص القرآني، أو باستدعاء الشخصيات العامة الواردة فيه، أو باستحضار الجو العام لبعض القصص الديني، وأحياناً يشير إلى الرموز الدينية السماوية غير الإسلامية.

وقد جاء الرمز الديني في شعر مصطفى محمد الغماري ليطعم الروح الإسلامية التي ينطلق منها، وليناقش من خلالها قضية انتماء ، وهوية، وتوجه فكري وديني ، وليؤسس للنص مختلف.

ثانياً - الرّمز التّاريخي:

إن إدراك الوعي الشّعري لحقيقة الواقع المتأزم والممزق، يبدأ من حدود الواقع المدرك مادياً والوجود كمعطى حسيّ، ليتجاوزه إلى ما وراء الواقع عن طريق إعادة خلق مستمرة، فتعيش الذّات الشّاعرة قلقاً وجودياً لا ينتهي، وتكون الرؤيا الشّعرية، حركة لا تسكن داخل واقع قلماً يتحرّك.

إنه صراع جديّ دائم، بين الحاضر المصرّ على السّكون والثبات، وزمن آخر مرتفق تنشده الذّات الشّاعرة، زمن الحركيّة والتّغيير والبعث، إنّما تعيش حالة من التّرقب والاستشراف والانتظار المستمرّ، حالة من الحلم، حالة من الغربة الزّمانية التي تتعمّق باستدعاء الماضي المشرق بالعطاء، ليحلّ في الحاضر وينتصر على عقمه، متداً إلى رسم مستقبلٍ واعد، وغدٍ خصيّب.

بهذا يجد الشّاعر في الرّموز التّاريخيّة العامة مخرجاً من أزمته الراهنة، بما يتوافق وأبعاد التجربة الخاصة، وبما تحدّده الرّسالة الشّعرية " فالّتاریخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأيّة فترة من هذا الماضي" ⁽¹⁾. إنّ هذه الأبعاد الدّلالية الكلية بما تسمح به من تعدد تأويلي، تتيح لتجربة الشّاعر اكتساب طابع شمولي، وغنى وأصالّة، "محقّقة بذلك مبدأ التّواصل، ونبذ القطعية بين اللاحّق والسابق، الذي لا يمكن للإبداع أن يتمّ إلاً من خلال تحاورها" ⁽²⁾.

ولكي تتلاشى الحدود بينهما، حتى لا يصبح الرّمز التّاريخي مدخلاً على التجربة الحاضرة، فلا بدّ له من تأسيس في إطار لغة النّصّ، ومن خلال سياق ملائم يؤهّله لأن يكون فيه مرتكز الدّلالة وبؤرة إيحاء خصب، ثم لابدّ من أن تكون "ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقّي والرمز التّراثي، بأن لا يكون غريباً عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشّاعر أيّقظ في وجдан المتلقّي حالة من الذّكريات والمعاني المرتبطة به" ⁽³⁾ ، وبهذا يبتعد الشّاعر بنصّه عن الانغلاق، ويفتحه على التّعدد بعد أن يضمن مشاركة القارئ وتفاعلاته.

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

²- جمال مباركي: التّناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 234 .

³- محمد أحمد فنيوح: الرّمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، ص 323 .

والرّمز الذي يحضر في النّص الشّعري هو استجابة لطبيعة أفكار الشّاعر، وأحساسه، وقالب يذيب فيه همومه وقضاياها، وتجربة الشّاعر غالباً ما تستمدّ من داخل واقعه، وإنّ "طبيعة المرحلة التّاريخيّة والحضاريّة التي عاشتها أمّتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحالمها وخيبة أملها في الكثير مما 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 باستلهام معاركه المظفرة، وموافقه المنتصرة.

ويكمن للقراءة الأولى لشعر مصطفى محمد الغماري ، أن تفضح الكثير من أسرار احتفائه برموز التّاريخ الإسلاميّ وحوادثه وشخصياته " والإحساس بالماضي لدى الغماري إحساس عنيف، يكاد يملأ عليه نفسه وفنه معاً، ويصلح أن يكون مدخلاً إلى فهم عالمه الذي يطمح إليه "⁽²⁾، فالرؤيا الشّعريّة عند الغماري توحّده بنصه وتصهر ذاته لتصير قصيدة:

أَنَا يَا إِمَامُ قَصِيدَةَ دَمُهَا مِنَ الْقُرْآنِ يَجْرِي

يَتَماوِجُ التَّارِيخُ فِي صَلْوَاتِهَا شَلَالٌ فَجْرٌ

الْحَرْفُ قَصَّةُ ثَائِرٍ.. هَلْ يُنْكِرُ التَّارِيخُ ؟ بَدْرِي

الْحَرْفُ يَكْبُرُ فِي اِنْتِمَائِي تَعْشُقُ الْأَيَّامِ كِبْرِي

الْحَرْفُ مِيلَادُ الْجَهَادِ.. نَبْؤَةُ الْخَلْمِ الْأَغْرِي⁽³⁾

هكذا إذن يأخذ الرّمز التّاريخي في شعره أبعاداً إسلاميّة، ولعلّ هذه الظاهرة ليست خاصة به وحده إذ " تكاد رموز الدين الإسلامي الحنيف، وتاريخه الحافل بالأمجاد والبطولات، تؤلّف المعين الشرّ الذي لا ينضب بالنسبة لأكثر شعراء المغرب الكبير - والعالم العربي - بالإضافة إلى مصادر أخرى عالمية أقل حجماً وتأثيراً"⁽⁴⁾ ، ولكنّ الخصوصيّة تبرز من خلال الرؤيا الشّعريّة، التي تولّدها ثوريته على الواقع المتأزم، إنّها رؤيا تجاوزيّة لهذا الواقع لترسم أبعاد الحلم المرتقب،

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

²- شراد عبود شلتاغ: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدين ، الجزائر ، ص 156.

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

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

من خلال رموز تشعّ بالإيحاء، وبين الذّاكّرة والحلم، ينطق نصّ الغماري بالغضب وبالثّورة:

عَرَفْتُ الْحُبَّ قَافِلَةً مِنَ الْإِيمَانِ

سَكْرٍ بِالْأَنْتِصَارَاتِ

وَتَارِيخًا .. يَجُوبُ مَدَاهُ سَيفَ عَاشِقٍ

لِيَلَّاً مِنْ سُمْرِ الْفَتوَحَاتِ

وَرْفَضًا .. يَبْعُثُ الْمَاضِي .. يَجُوبُ الصَّمْتَ مُخْتَرِقاً⁽¹⁾

تضعننا القصيدة في جوّ سحرّيّ من أجواء السّفر، إذ تنطلق قافلة من باطن تاريخ انتصارات المسلمين، وفتواهم وقد بعثت من جديد، بعثت من رفض الواقع لتخترق سلبيّته، وتخاذله عن صنع أمجاد وبطولات تتواصل بها مسيرة قافلة الانتصارات.

وتتنفس الأبيات في جوّ صوفيّ كشفيّ، وتطأ مقاماً من مقامات المعرفة الروحانية (عرفت الحبّ)، وتتبّس حالاً من أحوال الشرب المسكّر من نهر الانتصارات، فتغدو فيه الحبّية أرضاً جديدة تفتح للإيمان (ليلاً من سمر الفتواهات)؛ بهذا تتعتمق المسافة بين الغيب والحقيقة، بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، ويبرز هذا التّعارض من خلال ما توحّي به المدينة الرّمز (lahor) المجاهدة:

وَيُزَهِّرُ فِي الرِّمَالِ السَّمْرِ .. فِي (لَا هُور)

فِي أَسْفَارِ إِيمَانِي ..

وَتُرْكُضُ مِنْهُ أَفْرَاسُ الضُّحْىِ فِي عَمْقِ أَوْطَانِي

وقد حلّت قافلة الرّفض بالمدينة المجاهدة، لكن حلمها بالنصر سرق "ولقد كانت باكستان الدّولة الفتية التي ولدت عام 1947م ، وكانت محطة الآمال والميالد المرتقب لدولة الإسلام ، ولكنها سرقت وصارت علمانية الاتّجاه 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 ميتاً، ولكن (لاهور) سترتبط في الذاكرة بالثورة وبالرفض والصمود كما ارتبط بها (أوراس) وهكذا .. انتقل أوراس من دلالته المحلية، إلى سياق منظومة الرموز العالمية المشكّلة للمخيلة البشرية، التي تستمدّ طاقتها الإيحائية من إضافتها جوّاً رمزياً أسطورياً على بعض الأماكن ذات الأبعاد البطولية، التي يبدو أنها غير عاديّة⁽¹⁾ :

(اور اس) ملء دمی.. و ملء جوانخی وعد یشور.. و رایتھہ تحرر

وَتَرْ بِأَغْلِي مَا تِرْفُ هَـاـئِه يَسْقِي الْعِطَاشَ فِي سَكْرُونَ وَيَسْكَرُ! ⁽²⁾

يمتلئ الشّاعر بالوطن ويتوحد به في حلم، لا يغيب عنه أحداً هما، لأنّه دائم الحضور في الآخر، حالٌ فيه، لأنّ الهزاميّة الواقع وخذلانه المستمرّ يحمله على البحث عن وطن حلم، وتحمل رمزية السّكر الذّات إلى حدود يصحو معها الوعي على المأساة والخطوب، فيذكر بعدها (أوراس) ذكرا تصير معه تعويذة يرقى بها جراحه وغربته:

أُورَاسْ، يَا قَمْ الشَّهِيدِ، أَصَالَةٌ
تَسْمُو عَلَى خَطْبِ الزَّمَانِ وَتَظَهَرُ

تَتَخَالِي الْأَفْرَاسُ فِي سَاحَاتِهِ فِي شُورٍ (عقبة) بِالجَهَاد .. وَيُؤْجِرُ

نحوه، في (لاهور) وعد رافض ومداه في (طهران) هر يكبر

تفصل عالمة التنقيط بين (أوراس) و (قم) فصلا يقابل بعدهما الجغرافي، لكن يصلها النداء
وصلا توحدا روحيا، تخل (أوراس) الشموخ في (قم) المحايدة لتعلّمها روح
الانتصار، وتعيرها بطلًا فاتحا من أبطال الجهاد (عقبة) وسيفه، وإذا بحامل الإسلام إلى (أوراس)
بالأمس، هو المدافع عنه اليوم (بقم) "إنه الفارس القادم من (أوراس)"، لقد رفض السكون،

^١- عمر حجيج: الماجس الشوري في شعر أحمد معاش، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، (عدد خاص بملتقى شعر الثورة الجزائرية) ، جامعة فرحة عباس، سطيف ، الجزائر، ع 3 ، نوفمبر 2005 ، ص 192-193.

²- مصطفی محمد الغماری : خضراء تشرق من طهران ، ص 131.

والموت والهدوء، رفض الثّلوج الذي يدلّ على التّوقف والجمود، إنّه الفارس الذي جاء من (الأوراس) يحمل الضّوء، والنّار، والأمل، والحرّية⁽¹⁾. فالروح الإسلامية تصنع هموم الشّاعر، وأبعاد الوطن والرسالة الشّعرية، تمتّدان حيّثما امتدت الشّريعة الإسلامية:

مَدَى الْعِقِيدَةِ لِي حَدُّ وَلَي وَطَنٌ

حُبِّي حُدُودِي.. وَمَا قَوَى مُرْوَءَاتِي⁽²⁾

روح الإسلام التي تصنع هاجس الشّاعر وهمّه الأوحد، توحّد صوته بكلّ صوت يشاركه هذا الهمّ الثّقيل بل يرتبط عاطفة ووجدانا، وفناً كما فعل مع شاعر باكستان ومفكّرها (محمد إقبال)[★]، ويبدو الغماري في عشقه للشّريعة الإسلامية، وفي إيمانه بمبدأ وجوب الوحدة بين الشّعوب الإسلامية، وفي استخدام لغة التّصوّف شديد التّأثر بـ(محمد إقبال) فكراً وفناً، وقد "اطلع على حياته وقرأ شعره ولا سيما (أسرار النفس) و (ديوان الغراء) فقد أثر فيه هذان الديوانان إلى حدّ أنّه أطلق على مجموعته أسرار الغربة"⁽³⁾. وقد أهدى في هذه الأخيرة قصیدتين إلى (إقبال) في ذكرى ميلاده المئوية، إضافة إلى الإشارة إليه في أكثر من مناسبة :

بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَا إِقْبَالُ .. عَاطِفَةٌ

صَوْتُ السَّمَاءِ بَنَارِ الْعِشْقِ يَسْقِينَا

أَرَى بِهَا الْحَرْفُ.. أَفْنَى فِي بَدَائِعِهِ

وَأَنْشَرَ الْوَجْدَ فِي الْلُّقِيَّا دَوَاوِينَا⁽⁴⁾

وتتواصل هذه النّجوى التي يبين من خلالها عن دفقات شعورية لا تحدّها الحدود:

¹- عبد الله الرّكبي: أوراس في الشعر العربي الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص 41.

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

* محمد إقبال (1873- 1938) عالم، فيلسوف، وشاعر، كان يبحث على الوحدة السياسية والروحية بين جموع الشعوب الإسلامية، ونادي بتوحيد الشعوب الإسلامية بغية استعادة الأمجاد الغابرة، وقد حاول (إقبال) أن يعيد صياغة الأفكار الأساسية للعقيدة الإسلامية باللغة الأكاديمية للعلم الحديث.

³- محمد الطمار: مع شعاء المدرسة الحرة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005 ، ص 266.

⁴- مصطفى محمد الغماري : المصدر نفسه ، ص 109.

أَنَا وَإِيَّاكَ يَا إِقْبَال.. مَلْحَمَةٌ
دُرُوبُهَا الْخُضْرِيَّةِ مِنْ هَدْيِ النَّبِيِّينَ

ذُبْنَا معاً فِي لِيَالِي الْوَجْدِ أَغْنِيَةٌ
تَخْضُلُ.. تَشْرَبُ مَنَاً .. مِنْ مَآقِينَا

لَنَا هُمُومٌ.. تَسَامَتْ فِي لَطَافَتِهَا
إِذَا تَغَنَّتَ .. يَقُولُ الْحُبُّ آمِينَا

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

كَلَانَا يَا غَرِيبَ الدَّارِ يُضْعِغُ الْأَلَمَا

كِلَانَا فِي الدُّرُوبِ الْخُضْرِيِّةِ إِصْرَارٌ.. يُرِيغُ دَمَا

وَتُزْهِرُ بِاللِّقَاءِ الْمُطْلَقِ أَقْمَارٌ

نَخَاصِرُهَا .. فَتَهْتِفُ الْأَلْفُ مَئَدَنَةٍ بِلَاهُورٍ

وَيُورِقُ بِالْهَوَى الْقَدُسِيِّ .. كِشْشَاوَةٍ..

وَبِالنُّورِ..

وَبِالْأَلَمِ الَّذِي عَانَيْتُ يَا إِقْبَال.. بِالْخَلْمِ

وَبِالصَّحْرَاءِ..⁽¹⁾

وإنّ حبّاً وتوافقاً على هذا المستوى من الانسجام روحًا، وعاطفة، ورؤيا، وتوجهها، لا يضرّه بعد الجغرافي أو الزماني ما دامت خضراء تجمعهما، وتصنع قوميتهم، فتمحي كلّ حدود الانتماء القومي، إنّه حبّ يخترق أبعاد الزمان والمكان.

ومadam الوطن واحداً، والدين واحداً، فالجرح واحد، والثورة أيضاً واحدة، هكذا يتزرج الرمز التّاريخي القديم (أوراس) بالرموز المكانية (lahor) و (طهران) وتتدخل العناصر الواقعية

¹ - المصدر السابق، ص106.

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

لزم إذن الحال هذه التفريق بين الحادث التاريخي وبين توظيفه شعريّاً، إذ يتحول إلى قراءة دلالية تتجدد ومن خلال هذا الحضور الرمزي تتفجر طاقات إيحائية، تضمن تحديد الموضوع الشعري وامتداده، حلال النصّ فمن طبيعة الخصوصية الشعرية "أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا ترددنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما ترددنا إلى دلالاته أو أبعاده"⁽²⁾، وهي أبعاد ودلالات تغتني ضمن السياق الحاضر للتجربة، وتغطيه في حركة تفاعلية وتكاملية:

اقرأ كتاب النار من (أوراسنا) شمم يضيء جبينه.. ووَقَار
 واسأله عن الصالين عذبَ عذابِه يُنبئكَ ما الثورات؟ ما الثوار؟
 كانواَ الجهاد..
 فيَّا أصالة سَجْلِي..
 وقرغي في الريف .. يا أوزار⁽³⁾

من خلال وبعد التاريخي تتدفق دلالات الثورية وصنع التغيير، ورفض كلّ طرح إيديولوجي لا يتوافق والرسالة التي ضحى من أجلها الشهداء ليحررّوا الوطن والإنسان.

إنّ بساطة الرمز في أسلوب بناءه لم تمنع تدفق الإيحاء من جوانب الصورة التي تناولت من خلاله، حيث يصنع الصوت الأمر الواقع، تصعيدها لحركية الفعل الشعري الذي انطلق بـ(اقرأ)، ليحاكي الأمر الإلهي الذي غير موازين الفكر الإنساني، وبه كان اتصال السماوي بالأرضي، بتزول الوحي وعندها يصير (أوراس) المكان المقدس الذي انطلقت منه رسالة التغيير والتور، ورفض الانكسار، ويصير شعره في مترفة المقدس (الكتاب)، ويجعل من نفسهنبيّا يخاطب الآخر من خلال هوبيته، وانتمائه الحقيقيين إلى حدود الوطن وأبعاده، عبر الضمير المتصل الدال

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

²- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ص 176.

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، بجهلّيته الإيديولوجية الجديدة عن حمل رسالة الشهداء، ثم يكشف من دلالة فعل المسائلة (أسأل) بصيغ الاستفهام، لإقرار تلك الحقيقة المنسيّة، أو التي تم إغفالها، ليطالبه بتسجيلها كقيمة أصيلة تنهار أمامها كل الأفكار المورّدة، والمحجنة، والمزيفة، لتتكامل في النهاية دلالة القراءة (إقرأ) بالكتابة (سجل).

ويبدو أنه لم يحضر في نصّ الغماري رمز تارينجي حضور رمز (أوراس)، والطريقة التي تكرّر بها في قصائده توحّي بأنّه تحول إلى رمز له المقدرة الخارقة على صنع التغيير، كما يلقي أضواء على أعماق ذاته، فيكشف مقدار معاناقها وغربتها، والتي جعلت منه شاعراً ثائراً، رافضاً متنفساً:

مِنَ الْأَلَمِ الَّذِي عَانَيْتُ كُنْتُ قَصِيدَةَ الثَّارِ

وَكُنْتُ الرِّيحَ وَكُنْتُ النَّارَ..

كنت مسافة الغارِ

الأصالحة سيفَ إصرارٍ

على طهران تقرأني

وفي الأوراس..

ترسموني الرياحُ جراحَ الثوارِ

وفي بغداد، وفي الشهباء، وعدُ الوردِ والنَّارِ⁽¹⁾

" لا تتضح الرؤيا الشعرية لدى شاعر ما، إلاّ بعد عناء ومكافحة بطوليّتين، ولا يتمّ نضجها إلاّ على عذاب مزدوج عذاب المعاناة، وألم المعرفة"⁽²⁾، فحين تصطدم الرؤيا بأعنف صور الواقع ، وتلتقي مع الألم بوجهه مكشوف تولد المعاناة، وتتّقد الرّغبة في المواجهة فتتصلب الذّات، وترفض

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

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

الاستسلام للألم، لأنّها تحسّ بأنّ ثمة ظلماً شخصياً واقعاً عليها عندئذ تتفجر ثوريّة القصيدة، وتعكس الخلولية في مظاهر الطبيعة عنفها وقوّتها.

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 الزّمن، وقد تعمّق هذا الصراع بتصاعد الفعل المضارع الدال على الزّمن الحاضر في الحركة الثانية، من خلال حضور ملفت للرمز التاريخي (أوراس) مرتبطة 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 وبعدها المكان الذي حلّت فيه الذات الشاعرة بفعل ظرفية (في) ، على سطر لوحدهما، فيما يتكتّش بعدها التاريخي باستدعاء رموز مكانية أخرى مثقلة بدلاليات تراثية، تتدّ من التاريخ الحضاري الإسلامي المشرق، إلى التاريخ القومي الثوري الحديث على الاستعمار الأجنبي ، (بغداد) و (حلب الشهباء) لكنهما تعيشان واقعاً مخالفًا في اللحظة الحاضرة، فإذا كانت أوراس قد "ثارت وحققت - عن طريق الثورة - ما تريد، فإنّ مدناً عربية أخرى لا زالت ترسف في قيود النّذل 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 بشّر 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 أمجاد الماضي على الأقل؛ وقد كانت الثورة في (باكستان) وفي (إيران) على الواقع المظلم والمهتريء معادلاً واقعياً لحلم الشاعر،

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

²- المرجع السابق، ص 151 .

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

وقيمة من قيم تحقق وتجسيد جزئي لرمزه الكبير خضراء ، وليس أدلّ على ذلك عنوان مجموعته الشعرية (خضراء تشرق من طهران)، والحق أنّ "الرؤيا التي تنبثق من همّ كيانيّ كهذا، لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة، بل لا بدّ من تشظيّها في أعمال الشاعر، وانتشارها في كلّ ما يكتب"⁽¹⁾، فهذه الروح تطالعنا من خلال أكثر نتاج الشاعر الذي تناولته الدراسة.

والقصيدة التي تبحر في التاريخ القديم والمعاصر، هي قصيدة شاعر فاقد الإحساس بالزمن، وهو في رحلة بحث مستمرة عن زمن يتحقق وجوده ويتحقق انتماهه، إله قلق لا يهدأ يشكل تفاصيل الرؤيا الشعرية التي يعبر عنها الغماري بأساليب مختلفة.

فقد يستخدم أسلوباً تتمازج فيه عناصر البُثُّ الرّمزي، يجمع ما بين الخلق الشعري من خلال الرّمز الخاصّ، والرّمز التاريخي المشبع بالإيحاء، خصوصاً إذا اغتنى بالتجربة الحالية ، ويرسم استناد الرّمز إلى خلفية من الحسّ المأساوي وأمل ترسمه الرّؤيا، صراعاً جديّاً يشكّل جرحاً نفسياً عميقاً:

يا جُرْحَنا..
والحبُّ وعْدٌ أنتَ تعرِفُ ما مَدَاه ؟
ما درْبُه ؟
إنْ باتَ عاشِقُه تختَالُه رُؤَاه !
يا جُرْحَنا، والحبُّ في شفَنيكَ،
فاصدَع ..

يا سُدَاه⁽²⁾

"إنّ أهمّ سمة تطبع شعر الغماري هو توفره على الذّاتية الحارّة، فذات الشّاعر تطلّ علينا من خلال كلّ جملة شعرية، وقد استطاع أن يمتزج بموضوعه امتزاجاً كليّاً"⁽³⁾، وإنّ أول ما يستدعي الانتباه في هذا المقطع هو استعمال ضمير الـ (نحن) بدلاً من (الأنّا) التي طغت على أكثر

¹- علي جعفر العلاق: في حداة النص الشعري، ص 22.

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

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

قصائده، إِنَّه تعبير عن الجرح الجماعي، وَالْحَقُّ أَنَّ ذَاتَه حَالَةٌ في كُلِّ جَرَاحَهَا وَهُمُومَهَا، وَتَحْوِلُ الخطاب من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، لا يعدو أن يكون تنوعاً في الأدوات للتّعبير عن موضوع الغماري الأوحد والكبير، إِنَّه شكل من أشكال التنويع داخل الوحدة الذي تنمو الرّؤيا من خلالها " ولا تنمو رؤيا الشّاعر إِلَّا عبر ارتباط حميم بالآخرين، ولا تتجسد بشكل مؤثّر إِلَّا حين يصبح صوته، رغم فردّيّته وسرّيّته، صوتاً إنسانياً، ونشيداً شاملًا لحمد شعبه ومكابده" ⁽¹⁾.

فالجرح الجماعي جرح وجداً يتألم منه الأُمّة ويئن به الوطن، إِنَّه جرح زمن المزائِم الذي عزّ فيه البطل النّاصِر إذن " ليس الجرح هنا جرحاً واقعياً، وإنّما هو تحسيم رمزي لحالة وجданية، وهو جرح في طوايا الروح وليس في أغلفة الجسد" ⁽²⁾.

جرح من عمقه ولد الحبّ جوهر الارتقاء والتّسامي، وتجربة الحبّ عند مصطفى محمد الغماري هي تجربة متعالية تتخطّى حدود المحسوس، وترعرع بالرّوح إلى عوالم تدين الواقع وترفضه، وتشور عليه باستمرار، وهذا التّوجّه الثوري لم يأت من فراغ، وإنّما كان وليد "أزمة روحية، وفكريّة شكّلت صدمة للواقع وللإنسان، وحرّكت فيه بواعث الرّغبة في التّغيير وتنقية الذّات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة ومسّلم بها" ⁽³⁾. وتعمّقت الحاجة إلى ممارسة فعل الحلم الذي يرفض الواقع الجراح، ومن هنا يتّخذ الخطاب وضعاً صراعيّاً بين الجرح والحبّ، طرف يصارع مهزوماً لأنَّه يمثل اللاّجدوى، السّدى، والعدم إِنَّه يعادل الحاضر كزمن محدود، وطرف آخر يصارع فيتصرّ لأنَّه مؤيد بالقيم، والمثل، وبزمن منفتح على الماضي المعطاء، وعلى المستقبل الواعد وهمما زمان ممتدّان.

مَا الْحُبُّ إِلَّا أَنْ يُثُورَ الْجِيلُ بَدْرِيَّ الْجِبَاهِ

مَا الْحُبُّ إِلَّا فِي الدِّمَاءِ..

تُشِيرُ فِي الصَّدْرِ الْحَيَاةِ

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

²- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمذية 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 الصراع تفتح القصيدة أبعاداً دلالية جديدة تغتني بها الرّموز التاريخية، والتجربة على حد سواء إذ " يتبدل الشّاعر والموروث الأخذ والعطاء، التأثير والتّأثر، يرتدّ الشّاعر إلى التّراث ليمتاح من ينابيعه السّخّية ما يساعدّه على إيصال تجربته الحديثة إلى المتلقّي، وفي نفس الوقت تكتسب هذه المعطيات التي استعارها الشّاعر غنى ، وشبابا " ⁽¹⁾.

نلحظ ذلك من خلال استحضار رمز (بدر) على مستوى النّصّ، فهو لا يقف عند حدود دلالته التّراثية للوّاقع على انتصار الفئة القليلة من المؤمنين بقضيّتهم العادلة، على جيش كبير، لكنّه يقاتل قضية خالدة لا تموت، ومع تطابق السّياق الواقعي بالتّراثي، إلا أنّ تنازل المسلمين ووهنهم في التجربة المعاصرة يصنع المفارقة، ما دفع الحلم بعيداً، وجعل الشّاعر لا يبحث عن فئة ناصرة وحسب، إنما عن جيل كامل بدرىّ القضية والإنجاز يصنع من الموت الحياة.

وقد كان الشّاعر موقفاً إلى حدّ بعيد في اختيار رمزي (الدّم) و (الصّخر) للدلالة على الحياة التي يصنعها الموت، ولطالما كان دال (الدّم) " مصاحباً للمعارك، والخصومات، والصراعات طوال العصور، وكان حاضراً في القصيدة العربيّة قديهاً وحديثها، الجزائرية وغيرها، وفي التّراث الحضاري والعقائدي للأمة العربيّة والإسلاميّة " ⁽²⁾ ، لارتباطه بقيم الانتماء والبذل، وهو يشيع فيها دلالة القداسة، ويضفي عليها طابع الحيويّة والتجدد والجريان المستمرّ، فيطبعها بلون العافية والحياة.

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

لكنّ الحياة التي يحلم بها الشّاعر لأمته ليست الحياة البرزخيّة بعد الموت، إنّه يريدها حياة واقعية بكلّ ماهيتها من أبعاد خصبة ، ثرية ، معطاءة ، تتضّح هذه الدلالة في مقابل دلالة

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

²- محمد سعيد بن سعد: رمز الدم (قراءة في ديوان أطلس المعجزات للشّاعر صالح خريفي)، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، (عدد خاص بملتقى شعر الثورة الجزائريّة)، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر ، ع 3 ، نوفمبر 2005 ، ص 65.

³- المرجع نفسه ، ص 60.

الصّخر على الواقع بكلّ ما فيه من جمود، وبوار، وصمّت، وقسوة، ومن صورة بعث الدّم للحياة في الصّخر مع استحالة كلّ وجوهها ومظاهرها فيه، تبرز الدّلالة المنتجة للصّورة المستمدّة من الشّفافة الإِسلاميّة " ذلك لأنّ الصّخر؛ ومنه الحجارة كما ورد في القرآن قد ينفجر منه الماء، على أنّ القرآن بثّ الحياة والإدراك والشعور في الصّخر، فهو ممّا يشعر بخشية الله.. ﴿...وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَهْمَارُ، وَإِنَّ مِنْهَا لَمَّا يَشَقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ، وَإِنَّ مِنْهَا لَمَّا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾¹ بل إنّ الصّخرة في آية صالح - عليه السلام - نتج متحرّكة بالحياة، فقد تمحضت عن حيّ متتحرّك⁽¹⁾ ، فالحسّ الإسلامي للشّاعر يوجّهه في اختيار ألفاظه بعناية ودقة، فتتعالى القيمة الروحية للموت وللدم، ويتفجر جوهر التّضحية، الذي يشكّل الغائب الأكبر مع غيره من المثل والقيم الأصلية عن جيل الشّاعر.

وهنا يبرز رمز (الحسين بن علي) - عليهما السلام - وتکاد تكون أكثر شخصيات الموروث التّاريخي شيوعا في شعرنا المعاصر " فقد رأى شعراونا في الحسين - عليه السلام- المثل الفذّ لصاحب القضية النبلة الذي يعرف سلفا، أنّ معركته مع قوى الباطل خاسرة، ولكن ذلك لم يمنع من أن يبذل دمه الطّهور في سبيلها، موقنا أنّ هذا الدّم هو الذي سيحقق قضيته الانتصار والخلود، وأنّ في استشهاده انتصارا له ولقضيته"⁽²⁾ فكان حضور هذه الشخصية كما يبدو ضرورة أملتها التجربة، وحاجة ومطلبا سياقيا ملحّا:

فَشُورُ يا حُلُمَ الْحُسَيْنِ جِيَادَ مَنْ عَشِقُوا خُطَاه..

تَعْرِفُ التَّارِيخ

تَرْسُمُ فِي مَطَالِعِهِ الْخُلُود..

أوراس..

يُكْبِرُ فِي مَدَاهِ مَوَاسِمًا رِيًّا الْوُعُودِ

[★] البقرة / 84.

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

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

أوراسٌ..

يا ضوءاً بذاكريتي

إذا غامت حدود

يا ألف قافية تضيء بعرس طهران السعيد⁽¹⁾

يقابل استدعاء الرمز التراثي ذروة إحساس الشاعر بافتقاد نموذج الإقدام والتضحية، وإحساسا عميقا بالحسنة على الواقع يتضمن حسنة على ما حل بالحسين تاريخيا، إنها مسئلة تاريخية لأهل الكوفة إذ خانوه وخذلوه، وإذا تشابه القرون وتكرر فإننا نلمس إسقاطا للتجربة التاريخية على التجربة الذاتية، تجربة يرى فيها الغماري نفسه حسينا آخر خذله زمانه وقومه يقول:

أتيت الحياة .. كأنني (حسين) ودهري (يزيد)

فبين الزمان وبين صراع قديم جديـد⁽²⁾

إذا كان حضور شخصية (الحسين) هنا لا يعدو أن يكون ضمن صورة تقليدية من صور التشبيه السافر للدلائل، حيث جاء البيت الثاني ليستفيض في شرح دلالة البيت الأول، ففشل الدال (حسين) أو (يزيد) أن يكونا رمزين، إذ "ما لم يشعر المرء بأن الرمز مرتكز العلاقة، وبأن طرفيه مشتركين في هذه العلاقة حيـان في الصورة الناجمة، فإنه لا يمكن أن يعمـل عمل الرمز، بل يقينا إنه لن يكون رمزا على الإطلاق"⁽³⁾.

أما توظيفه على مستوى السياق الأول فقد كان استعمالا غنيا بالإيحاء، لأن حضوره في السياق الشعري المعاصر ليس حضوره التاريخي ذاته، فقد صنع الشاعر من صورة التفاف جيش من الفرسان حول حلم الحسين مفارقة دلالية هامة، "هذه المفارقة، من شأنها أن تحدث هزة في الضمير، وجعل الذهن في حالة مقارنة نشطة، تبهـ القدرة على التحليل والمواجهة، وتحـلـ

¹- مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص 185.

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

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

مشكلة الحاضر أكثر وضوحاً ومعايشة⁽¹⁾. فهذا التوظيف يلامس حدود الحلم، ويعمق الرؤيا مؤسساً على إيقاظ الوعي بالواقع والثورية عليه، وبشه من خلال الرمز التاريخي الذي يجسد عودة إلى الموروث وإضاءة حدث تاريخي مشترك في الذكرة الجمعية، لكنّ السياق الشعري هيأه ليحمل دلالات جديدة تعادل الحدث المعاصر للتجربة، وليسواirs المعطيات الحضارية المتغيرة.

إننا نلمس في هذا كله أنّ الأفق الرؤاوي الذي تستشرفه القصيدة، يبرز لنا بعداً ثورياً جديداً للرمز أوراس، مرتبطاً بالحاضر أكثر، فقد صار نشيد فرح الثورة الإيرانية⁽²⁾ والغماري باتجاهه الشعري الذي لا يعرف الحدود، ولا يعبأ بمراسيمها، وقد استشرف الثورة قبل ميلادها، وواكب مخاضها الصعب، وهو يمتلك ثقة بالوعد الإلهي الأكيد، بل إنّه كتب جلّ قصائد ديوانه (حضراء تشرق من طهران) قبيل انتصار الثورة⁽³⁾.

لقد كان الغماري مشغولاً على الدوام بالحلم بانتصارات باهرة في الكثير من شعره، ليعوض بها ما لقيه في الحاضر من هزائم وانكسارات، لقد كانت (حضراء) - أسطورة مصطفى محمد الغماري الخالدة - عالماً من القيم والمثل ينسانيه ولو إلى حين غربته الوجودية، وزيف الواقع، وألامه، لذلك لم يكن بقدور أيّ فكر إيديولوجيّ، يساري أو يميني أن يسرق الغماري من حضرائه التي يذوب فيها وتذوب فيه حدّ الإتحاد، فكانت هي روح الرؤيا التي تذيب مختلف عناصره الفنية، وتحدد موقفه من الوجود ومن الفن " وإن الانجاز الحق للقصيدة العربية، وقد صار ذلك أمراً متّفقاً عليه، هو الرؤيا الحديدة للشاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم، هو بعبارة أخرى وعيه لزمنه ومكانه"⁽³⁾.

والشاعر عندما يجاوئ إلى حوادث التاريخ وشخصياته، إنّما فعل ذلك عن وعي واقعي لحدود الأزمة الحاضرة، المتشظية بين الأنما والأخر، ولذا برع الرمز التاريخي كحوار داخلي يفجر معاناة حضورية، وأزمة وجود وكما وظّف شخصية (الحسين) ببعدها الفدائي، وظّف أيضاً حادثة استشهاده للتعبير عن بعد آخر من التجربة.

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

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

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

تَحَضُّرْتَ يَا أَيُّهَا الْبَدَوِي

تَجَزَّمْتَ بَيْنَ الْخِيطَيْنِ

عَبْرَ الْحُدُودِ مَلْعُومَةً لِلصَّدِيقِ!

مُدَجَّجَةً لِلشَّقِيقِ!

وَحَامِلًا غُصْنَ زَيْتُونَةَ لِلرَّفِيقِ!

تَجَزَّمْتَ بِالنَّارِ لِلْجَارِ

رَوَيْتَ مِنْ دَمِهِ كُلَّ ثَارٍ!

رَفَعْتَ الْعَقِيرَةَ: يَا الْمُعَدَّ وَ يَا لِنَزَارِ!

وَجُبْتَ الصَّحَارِيَ

تُبَشِّرُ بِالْغَدِ مُتَشَحًا بِالْفِخَارِ!

وَتَشَهَّدُ قَتْلَ الْحُسَينِ بِجَدَّ الْحُسَينِ!

وَتَهُوِي الشَّفَاهُ مُقَبَّلَةً جُرْحَهُ فِي انْكِسَارٍ⁽¹⁾

حين تنكر البدوي لبداويته التي تمثل الفطرة، والصفاء، والنحوة، والقيم الأصلية، ووقع بسذاجته في تبعية عمياً لحضارة مادية غريبة عنه بأصولها التاريخية والفلسفية، و مختلفة عنه ملابستها وظروف تكوينها، عندها يصير ذمياً كل ما يربطه بأصله وبأصالته، في مقابل انبهاره بكل ما تنتجه حضارة الغريب.

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

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

الأصلية، تصل في تطّرفها أحياناً إلى حدود محاربة الأشقاء بالسّلاح، خصوصاً إذا كان أصحابها ذا سلطان ونفوذ.

ولا يرى الشعراء في كلّ مكان وفي كلّ زمان، حرجاً في ستر وحجب مواقفهم الرّافضة، أو النّاقدة، أو حتّى السّاخرة، من النّظم السياسيّة أو الاجتماعيّة، والتحايل عليها بكلّ الوسائل الفنية، ومتّختلف الأسلوبات التي طوروها لتحميل المضمون ضمن أسلوب فني جمالي، لا يحطّ من قيمة النّصّ أدبياً، ثم اتقاء لبعض هذه المواقف، أي "رغبة في تخفيف حدة التّصادم، وتخفيف كلفته أيضاً، وتحت ضغط نفسيّ شديد يدفع إلى القول وإلى الكتابة"⁽¹⁾ وقد اضطّلَّ التّعبير الرّمزي بجزء كبير من هذه المهمّة.

وإنّا بحدّ مصطفى محمد الغماري يخفي خلف هذه الصّورة الرّمزية موقفه النّاقد لسياسة الرئيس العراقي السابق (صدّام حسين)، النّزاعة للعداء، والقطيعة مع الأقطار الإسلاميّة المجاورة، وفي ذلك يضيع حلم الشّاعر الإسلامي في وحدة الأمة، ووحدة الأرض، بوحدة العقيدة.

ويوفّر التّاريخ بحوادثه وشخصياته رموزاً وأيقونة، يستخدمها الشّاعر في التّعبير عن أفكاره المتمرّدة، لأنّها تفتح "عوالم لا نهاية من الدّلالات الإيحائية تلقي بضلال كثيفة على القصيدة الحديثة" فتسهم في تفريغ الشّحنة الانفعالية العنيفة وامتصاص الصّدمة، وتبقى بعد ذلك القصيدة "لا تقترب منا إلاّ عبر قراءة عنيفة لمدلولات لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر"⁽²⁾ خصوصاً إذا أسلّمت اللّغة نفسها في بعض استخداماتها، في تفعيل الإغراب، وتكرّيس الغموض بقوله :

رفعت العقيرة : يا لمعد و يا لنزار*

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

¹- محمد علي الكعدي : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، ص 170 .

²- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 151.

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

³- مج 6 ، مادة (نزار) ، ص 321.

عامل توحيد وقوّة، وينتهي في ختام هذا التمرّد المستتر إلى المكاشفة والمواجهة بالخطيئة الإنسانية:

وتشهد قتل الحسين بجدّ الحسين

وإذ يعيد التّاريخ نفسه في حركة مشابهة، وفي المكان نفسه في (كرلاء) يسقط قتيل آخر، وهو الإمام (الصدر)^{*} وقد أخذت هذه الشّخصيّة بعداً أسطوريّاً في شعر الغماري تكرّر ذكرها أكثر من مرّة:

قَتَلُوا الْحُسَيْنَ وَأَرْدَفُوا أَبْنَاءَهُ
قُرْبَى لِرَبٍّ فِي النُّفُوسِ مُصَوَّرٍ
قَتَلُوهُ مُنْذُ قَصُوْنَ النُّصُوصَ وَأَوْلُوا
فَالنَّصَّ بَيْنَ مُحَلِّقٍ وَمُقَصِّرٍ !!
مَا بَعْدَ قَتْلِكَ يَا إِمَامُ خَطِيئَةٍ
شَرِقُوا بِهَا مِنْ قَاتِلٍ وَمِبْرِرٍ !⁽¹⁾

يجسد سفك الدّماء ظلماً خطيبة الإنسان الأولى التي لطّخ بها الحياة منذ بكارتها الأولى، وأفسد بها جمال الأرض، وفطرها بحرّ استجابتة لنوازع معاداة الآخر المختلف، ويزداد عظم الخطيئة إذا ارتكبت باسم الدين زوراً وبهتاناً.

وستظلّ حادثة قتل الإمام (الصدر) تتراءى من خلف رمز (الحسين)، ويبقى الحاج الشّاعر على جعلها عنواناً أو لافتة لجرائم العنصرية، ونبذ الآخر لاختلافه وتميّزه تحت مبررات عقائدية وفكريّة، ليسقط أبعادها على تجربته الذّاتية كشاعر إسلاميّ نبذه الوسط الثقافي ووصفه بالرجعيّة والتّقليديّة .

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

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

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

ما زالَ فِيْنَا عَلَيْ يَرْتُوِي الْمَا

يُشُورُ يُورِقُ فِي أَعْمَاقِ الْأَلَمِ⁽¹⁾

يبز لنا المستوى النحوي عن الحضور الدائم لشخصية (علي) - عليه السلام- مرتبطة بالألم على مصاب الأمة، والذي يدفعها إلى الثورة من أجل التغيير، وإلحاق المذلة بكل القوى الهمادة للثوابت في ظل تجاذل عام يدفع إلى الإحباط، وقد حافظ التوظيف على هذه الدلالة التراثية للرمز في السياق الحاضر من خلال (فيينا)، وبهذا يفشل في إضافة أبعاد جديدة يغتنى بها الرمز، إذ أن "القوة" في أي استخدام خاص للرمز، لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق⁽²⁾.

ولكنا بحده يستحضر حادثة مقتل (علي) - عليه السلام- بحيث يجعلها معبراً للحديث عن تجربة معاصرة، فيطبع الحادثة الأولى بطابع الشمول لتضم كل الحوادث التي شاكلتها، ومن خلال إدانة (معاوية) وأتباعه، يدين الطاغين في عصره وفي كل العصور:

قُمْ يَا ابْنَ هَنْدٍ، إِنَّ كَأسَكَ فِي مَسَافَهِهِمْ تُدَارِ!

قُمْ واعْتَصِرْ واسْكَرْ، فَعَفْلَقْ مِنْ نَدَامَكَ الْكِبَارِ!

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

وَأَقْصُصْ لَأْمَكَ.. أَلَّكَ الْبَطَلُ الَّذِي مَنَعَ الدِّيَارِ!

اَقْصُصْ لَهَا كَيْفَ اَنْصَرْتَ عَلَى الْإِمَامِ بِلَا اَنْتَصَارِ

كَيْفَ اَنْتَقَمْتَ مِنَ (الرَّسُولِ) وَكَمْ هَزِئْتَ بِذِي 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 الامر ليبيين عن صورة الفاعل على مستوى النّصّ، وليرسم ملامح الشّخصيّة التّاريجيّة على ما هي عليه من مجون واستهتار بقيم الدين. وابن هند هو (معاوية بن أبي سفيان)، ونسبته إلى أمّه (هند بنت عتبة) آكلة الكبد في سياق رسم ملامح الشّخصيّة، تضاعف من دلالات السّفك والظّلم ومعاداة الآخر، التي تصل حدّ التّصفية بحرّد الانتقامي والعقدي، آخذنا في اعتباره أنّ "المتكلّي عندما يستعيد شخصيّة ما، متأثراً بالنّصّ، ومساهمًا في إنتاج حقوله الدّلاليّة، فإنّه يستعيدها على هيأتها التي استقرّت في مرجعيته المعرفيّة"⁽¹⁾ أوّلاً ثمّ يتفاعل معها من خلال الملامح الجديدة التي طرحتها السّياق المعاصر.

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

"والسّرد" شكل من القول غرضه الرّئيسي حكاية حادثة أو سلسلة أحداث⁽²⁾ أو هو "المصطلح العام" 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 الأدبية ملمحاً في القصيدة الحديثة وحسب، إنما صار مطلباً ينأى بها عن المباشرة والخطابية والسقوط في الغنائيّة، أو الرّتابة على أن تحفظ القصيدة لنفسها بصفة الشّعر " فبناء الوحدات السّردية بطريقة شعرية، تتجاوز مستوى الحكاية الحادثة لتقيم تفاعلاً ديناميكياً، عبر بناء المنظور بحدقة الشّاعر، لا القصاص ولا المؤرّخ ، وهي حدقه سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرّؤية، و إضفاء المعنى على الحدث"⁽⁴⁾.

والحدث المنظور بحدقة الغماري هو مقتل (علي)⁽¹⁾ - عليه السلام - و الفاعل هو (معاوية)، وهو إذ ينسبة إلى (الرسول) - صلّى الله عليه وسلم - 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 تقدير وتشريف، يرسم لنا صورة من صور التناقض الصارخ بين الشخصيتين التّراثيتين.

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

ويلاحظ إسناد فعل البطولة والانتصار إلى (معاوية) من خلال العبارتين (إنك البطل الذي منع الدّيار) و (كيف انتصرت على الإمام) في حادثة القتل للاستحواذ على الخلافة، مدخلًا إلى التجربة المعاصرة التي يريد الشاعر التعبير عنها، معتمداً على أسلوب "توظيف الملامح التّراثية للشخصيّة في التّعبير عن معانٍ تنقض المدلول التّراثي للشخصيّة، ويهدف الشاعر من استخدامه هذا الأسلوب في الغالب، إلى توليد نوع من الإحساس العميق بالمقارنة بين المدلول التّراثي للشخصيّة، وبعد المعاصر الذي توظّف الشخصيّة في التّعبير عنه"⁽¹⁾.

لكنه يعود لينقض فعل الانتصار بعبارة (بلا انتصار)، وفعل البطولة بعبارة (انتقمت من الرّسول) و (كم هزت بذى الفقار)، إذ ليس من البطولة في شيء الانتقام من الدين، ورموزه أو رموز الثورة وأصحاب القضايا العادلة، ومن هنا تبرز القيمة النسبية للبطولة في كل زمان وفي كل مكان، إذا ارتبطت ببناء أمجاد دنيوية، أو لتحقيق أغراض سياسية، أو ذاتية على حساب الجماعة أو القيم.

ويعبر الشاعر إلى تجربته المعاصرة عن طريق (طهران)، حيث يضفي هذا الحضور غير المتوقع حركيّة ودرامية على الرغم من أن المشهد ككل يسير في طابع حكاائي وسردي، ينمّ عن حزن داخلي بعيد أن له أن ينفجر، حيث تعود لوازم الغماري ودولاته إلى الصعود في الأبيات ف(الإمام، طهران، ذي الفقار، الرافضان) تدل على حلم الغماري الرافض وعلى هاجسه الثوري، وقد عرفنا قصبة حبه الخضراء التي يجعله يحن إلى البطولة الحقة، ويلوح عليها في نصوصه، ومن هنا يبرز صوت الشاعر في هذا المشهد كذلك.

¹ - علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التّراثية ، ص 203.

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

وإذ تسهم هذه المفارقة في تصعيد أحداث القصيدة، فإنّها تعبر في ذات الوقت عن التناقض العميق الذي يصرخ به الواقع بما يتوجه من آلام وخطوب، تفجع إنسانية الإنسان باستمرار، وتبعث على انتهاج سبيل الرفض والتمرد والثورة الحاضرة على مستوى النّصّ من خلال ثورة طهران، وسبيل الرفض المتواصل الذي يجري به الرّافدان من أعماق التّاريخ الأزلي، سعيا إلى بناء حضارة الإنسان، ثمّ من خلال (الصدر) الذي صار بموجته أسطورة تشهد على احتلال موازين الواقع، وتضاؤل قيمة الإنسان أمام الطغيان المادي والاستلاب الفكريّ الغربيّ للعقلية الإسلامية، ومن هنا كان حنين الغماري إلى الماضي الحافل، ينكشف من خلال الرّموز التّاريخية التي أثبتت البطولة الحقة :

يَا ابْنَ الْوَلِيدِ.. ضَبَابٌ وَجْهُ حَاضِرِنَا
وَظُلْمَةٌ فِي مَدَاهَا يَنْتَهِي الْبَصَرُ

تَنْقَادُ فِي سُوقِ شَارِينَا أَعْنَتْنَا
يَسُومُنَا الْذُلُّ مَنْ غَالُوا وَمَنْ كَفَرُوا!

دِمْشَقُ.. مَقْبِرَةُ الْفَازِينَ مِنْ قِدَمِ
أَيْجَبْنُ الرَّفْضُ؟ أَمْ مَاضِيكِ يَنْتَحِرُ

أَمْ شَعْلَةُ اللَّهِ فِي حَطَّينَ قَدْ ذُبِحَتْ
وَشُلُّ أَمْسِكٍ .. لَا عَيْنٌ وَلَا أَثْرٌ

رُبُوعُنَا يَا صَلَاحَ السَّدِينِ مَهْزَلَةٌ
مَكْشُوفَةٌ .. وَمَرَايَا الزَّيْفِ تِنْكَسِرُ

رُبُوعُنَا .. لَا أَقَالَ اللَّهُ عَثْرَةً مِنْ
غَالُوا عَصَافِيرَهَا فِي اللَّيْلِ.. وَاسْتَعْرُوا

شَلُّوا رَبِيعَ ضَيَاءِ رَفَّ مُوسِمٍ
وَكُمْ تَخَائِلَ فِيهِ الْأَرْزُ وَالثَّمَرُ⁽¹⁾

يتضح حاضر الشاعر، وتبرز ضبابية أحلامه، باصطدامها بسوداوية الواقع وأ恨امية الأمة، ومن صوت التشكي تبرز رثائية حضارية شاملة، تتحول من خلالها رموز النصر البطولي

¹ - مصطفى محمد الغماري : أغانيات الورد والنار، ص 14-15

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

وتوظيف الرّمز التّراثي عن طريق مخاطبته تحفظ للرمز بلامحه بحيث يمكن من استغلال "هذه الملامح في توليد الإحساس بالمقارنة لدى المتلقي بين هذه الملامح، وبين الجانب المعاصر من التجربة"⁽¹⁾ ما يجعل الرّؤيا تنفلت إلى الزّمن الماضي، لتصور ما ينبغي أن يكون عليه الواقع بنقله بكلّ تفصياته رغم مرارة الخطاب، والقطيعة الواضحة بين التّاريخ والواقع، خصوصاً إذا كان هذا الواقع العقيم يدفع إلى سؤال الهوية، وجدوى الأحلام:

نَحْنُ .. مَنْ نَحْنُ؟ حِينَ أَبْصِرُ ذَاتِي

أَلْمَحُ الْعَارَ.. مَالِه شُطَّانٌ

سَادِرٌ دَهْرَنَا بِشَتَّى الْأَمَانِي

أَمِنَ الشَّوْكِ يَقْطَفُ الرَّيْحَانُ؟

لَنْتَشِي .. خَمْرَةَ الشُّرُودِ حَمِيَا

نَا وَجْهَرَ الضَّيَاعِ وَالْوُجْفَانِ⁽²⁾

وقد أسهم هذا الشّكل من أشكال الصّور النفسيّة في رسم أبعاد المعاناة التي وصلت ذروتها بتأمل الذّات وقد لفّها العجز، والانكسار، والضياع" والرجوع إلى الدّاخل مؤلم لأنّه لا يشكل الحلّ بالنسبة لشاعر كهذا، وبالتالي يتحول العالم عنده إلى بكائيّات حضاريّة مفجعة"⁽³⁾.

ويصور الالتفات من ضمير (نحن) إلى (الأنّا) ضياعاً نفسياً حادّاً، يتحقق به حضور الذّات في المأساة، بانتقالها من الواقع إليه "لأنّ هذه الأحزان ليست أحزان الشّاعر فحسب، بل هي أحزان

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

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

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

كل الشعوب العربية، وفي هذا تأكيد على ارتباط الشاعر بقضاياها الاجتماعية والوطنية والقومية⁽¹⁾. لكن هذه النّغمة الباكرة لا تتكرّر. بقدر ما تصبح سمة شعرية تطبع نصوص الغماري، لأنّ الشّعور بالتأفّل سرعان ما يتّنامى بفعل الرّؤيا الشّورية، التي يجعل النّص " يتحكم إلى بنية انتظار، وترقب مزوجين بيقين البعث الأكيد في انتظار الخلاص، والخروج من دائرة الصّمت، الحزن، والاغتراب"⁽²⁾، هنا تبرز فاعلية الرّموز التّاريخيّة في تنفيس المعاناة، وليس فقط في رسم ملامحها، يبحث من خلالها عن جزء من المستقبل، يمتدّ من الواقع إلى حدود الرّؤيا، وعن امتداد لأصالته ولو وجوده الإيجابي، والتي تعدّ عوامل إغناء لموضوعه الشّعري.

هل يسمع الجرحُ شَكْوَانًا وَيَلْتَهِمُ^١ وهل يفجّرُ نَارَ الْجَيلِ .. (معتصم) ؟

وهل سَيَنْشُرُ مَا يَطْوِي الزَّمَانُ غَدًا^٢

أجل .. وفي كُبْرِيَاءِ الدَّرْبِ يا وَطَنِي^٣ جَرْحٌ يُثُورُ بَسِيفِ الْفَتْحِ يَنْتَقِمُ

آتٍ هُوَ الْمَارِدُ الْعِمَلَاقُ يا وَطَنِي^٤ آتٍ، لِيُورِقَ فِي مَوَالِكِ حُلْمٌ

آتٍ لِتُرْهِرَ نَارُ الدَّرْبِ وَاعِدَةً^٥ غَيْوُمُهَا مِنْ أَغَانِي الضَّوْءِ تَبَتَّسِمُ^٦

إن تكرار بنية الاستفهام جاءت لتتبّعها إلى تفاصيل الرّؤيا، ولتحريك الفعل الشّعري من خلال الصّورة الاستشرافية، وقد شَكَّل حضور الشّخصيّة التّراثيّة محورا يستقطب دلالتها المستمدّة من حضورها التّراثي في اللّحظة التّاريخيّة، انطلاقا من الفعل (يسمع) المرتبط بنداء الاستغاثة الذي أطلقته تلك المرأة الهاشمية التي وقعت في أسر الروم " فصاحت (وامعتصماه) بلغت صيتها المعتصم، فأجاها وهو على سرير ملكه (لبيك، لبيك) ثم نقض ساعته، واستنفر الجيوش وسار إلى عمّورية، وحاصرها حتى سقطت، وأسر من فيها، وحرر الشّريفة الهاشمية ثم أمر بالمدينة فهدمت وحرقت"⁽⁴⁾.

¹ عبد الحميد هيّمة: الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 108.

² عبد القادر فيدوح: الرّؤيا والتّأويل، 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.

لكن المستغيث هنا هو الأمة كلّها في إشارة إلى أنّ المأساة عامة، فتحوّل الرّؤيا الخاصة إلى مطلب جمعي، ويتحوّل الرّمز (المعتصم / المارد) إلى خلّص أسطوري يجمع بين الثوريّة، وبين القدرة الخارقة على تحقيق أحلام الشّاعر وأمّته، ومن هنا يتتحقّق في الرّمز خاصيّة جمعه بين المتناقضات، الواقعي والخيالي، الممكّن والمستحيل، والعنصر الذي يصنع المفارقة بين الدلالتين التّراثية والمعاصرة، ذلك أنّ صرخة الاستغاثة انطلقت من الواقع الذي يشبه سجناً كبيراً، بينما أتت نصرة (المعتصم / المارد) من الحلم المنتظر، ومن هنا فإنّ "الشخصية التّراثية، تبدو أكثر التحاماً بكيان القصيدة، وانبثقاً من صميم تجربة الشّاعر، ولذلك فإنّ الشّاعر يتركها تعبرُ بذاتها عن مقابلها المعاصر (...)" وإن كان يظلّ بعد ذلك أنّ الشخصية لا تختلّ سوى جزء هامشيٍّ 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 وتنوع الشخصيّات التي تضيء كلّ منها زاوية من زوايا الرّؤيا الكلّية " فالوقوف على رؤيا شاعر حقيقي، في وضوحها وغمّتها، لا يتمّ إلاّ عبر تفاعل أعماله كلّها، وتناغمها في سياق ينضح بالدلالة، والتّجسيد المدهش، والتعارضات الحية، دون أن يجافي بعضها بعضاً، أو يرفض أحدّها الآخر أو يلغيه"⁽²⁾.

فالحسين، وعلي، وطارق، وعقبة، والمعتصم، وخالد، وابن الوليد، وصلاح الدين، ويزيد ومعاوية.. كلّها أصوات يستثير بها الشّاعر وجдан المتلقّي " وكلّ عمل أدبيّ عظيم؛ لا يخلو من ذاكرة حيّة زاخرة بآلاف المعارك والظواهر الإنسانية، ولوح محفوظ من القيم الخلقيّة"⁽³⁾ فيكسب تجربته الشّعرية أصالة يستمدّها من البعد التاريخي والحضاري للرموز، ويطبعها بطباع شولي لأنّها مزجت الأزمنة كلّها الماضي بالحاضر والمستقبل.

وإنّ التّعبير عن الانفعال في الشّعر ليس كوصفه، والشّاعر المبدع فقط هو الذي ينجح في اختيار أدواته الفنية، ويسعى استخدام وسائله المناسبة.

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

²- علي جعفر العلاق : في حداثة النص 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 الوسائل الدلاليّة بهدف تفريغ المحتوى الانفعالي.

هَوَّمَتْ كَالقَنَابِلْ مَجْنُونَةَ هَذِهِ الرِّيح

مُثْقَلَةَ بِاللَّيَالِيِ الْكِبَارِ

خَلْفَهَا يَعْبُرُ الْفَاتِحُونَ قَصَائِدَ مِنْ سَفَرٍ وَغُبَارٍ

لَمْ نَكُنْ عَبْرَهَا غَيْرَ ضَيْقَتِ مِنَ الْحَلْمِ الْمُسْتَعْجَلِ

غَيْرَ دَعْوَى مُنَمَّنَمَةَ بِلُهَاثِ الْيَسَارِ

.. الْيَسَارُ الَّذِي مَنَحَ الرُّغْبَ مِثْلَ الْيَمِينِ الَّذِي

مَنَحَ الْيَأسَ إِنَّا عَلَى الرُّغْبِ وَالْيَأسِ نَجْتُرُ أَحْلَامَنَا

فِي الْأَنْتَظَارِ...

مَنْ يَرُدُّ التَّتَارَ⁽¹⁾

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

قد يكون هذا الاستخدام نتيجة لمحاولة النّصّ التغلغل في قلب الحقيقة دون لمسها أو فضّها، وتقديمها في سياق لا يقع في ابتدال الواقع، فترتاح اللغة من دلالتها الواقعية إلى دلالة الحلم، وتخرج عن وضعها المؤلوف 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 منطقى جمعى، بل غدت تصدر عن جماليات الذات في تفرّدّها المطلق، في هوسها بالجلدة والغرابة في تركيبها لنموذج لغوي لم يسبق إليه، يزداد غموضه تزايداً طردياً بإيقاعه في أعماق الحلم⁽¹⁾، ومن هنا يُسمّى الشعر بالغموض لأنّه يدفع المتلقي إلى محاولة الاقتراب من بنائه الدلالية المحكومة بوحدة عاطفية، عن طريق حدسها، وذلك بعد إلغاء العقل وتعطيل المنطق، وعندما يصير النص قابلاً للقراءة.

والغموض في الشعر لا يعني الانغلاق لأنّ النص يفتح نوافذ دلالية تتيح التفوّذ إلى بنائه العميق، وإذا صدر عن صراع فكري عميق ومحتمم تتّضح بعض معالمه وأطرافه من خلال دوال مفتاحية هي (هذه الريح / خلفها يعبر الفاتحون / لم نكن عبرها)، توحي بالثلاثية (الواقع / الماضي / الحلم) فتتموّع عبرها الصورة بتناول يحكمه الجاز الغريب.

تتضمن عبارة (هذه الريح) تحديداً زمنياً، ومكانياً للقوّة المجنونة والعنفية التي اتصف بها واقع الشاعر المثقل بالسوداوية وبالأسى، لما تحمله لفظة الريح مفردة من دلالات سلبية، أمّا الأبطال (الفاتحون) الذين عبروا قصائد الشاعر من التاريخ الإسلامي المنتصر، فتبين دوال (السفر والغبار) أنّهم غابوا عن زمنه غياباً طواه القدم، وقد تناستهم أمته وقطعت إمدادها لرسالتهم.

يتكشف غموض الصورة في مطابقتها حالة من الحالات النفسيّة للشاعر، من خلال ما قام به من تحويل للدلالة المكانية إلى دلالة زمانية :

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

في هذه الطريقة يصور لنا الشاعر واقعاً حاضراً مؤلماً، وخلفه يختفي الماضي وعبرهما تتّضح معالم حلم عبّي مستعار يعوّض فقدانه، وأبعاد رؤيا مورس عليها تضييق إيديولوجي، من هنا يبرز النص صراعاً مزدوجاً مع الواقع ومع الآخر. فغرابة الحاضر، والحنين إلى الماضي، واستشراف الحلم / الرؤيا، ثالوث يتكرّر بإلحاح ليعبّر عن حالات شعورية مرتبطة بطلب التّنفيس

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

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

يتجاوز الشّاعر فجأة بنية الغموض إلى بنية الوضوح، وينتقل من بنية التّراسل الدّلالي المغربة، إلى بنية المباشرة، ويتحول من شاعر إلى ناثر، قد يسوء هذا الحكم مصطفى الغماري، إلاّ أنه - ربّما - يقصد إليه قصداً في هذه العبارة:

.. اليَسَارُ الْذِي مَنَحَ الرُّغْبَ مِثْلَ الْيَمِينِ الْذِي

مَنَحَ اليَأسَ إِنَّا عَلَى الرُّغْبِ وَالْيَأسِ تَجْتُرُ أَحْلَامَنَا

في انتظار...

فأحياناً يكون "الوضوح مواجهة ل الواقع، وللمعطى كما هو في تناقضه وزيفه" ⁽²⁾. دون بمحاملة أو تورية، وبيدو أنه في انتقال النّصّ الواحد من لغة الشّعر، إلى لغة الشّتر التّحليلية التّفصيلية المنطقية، تزاوجاً يهدف الشّاعر من خلاله إلى إحداث القطيعة والتّمايز، بين مفهومه للشّعر، وهو "عامل راق مع اللّغة، يتّلاق بتّائق التجربة الفنّية، وينمو بنمو الإحساس الصّادق، ويعمق بعمق المدارك المثقّفة" وبين تلك المحاوّلات التي اتجه فيها أصحابها^{*} للتّرويج لقصيدة النّثر، محدّداً موقفه منها بشكل صريح "إنّ قصيدة النّثر كما انتهت إليها مصطلحاً نقدياً، أو في غير العمودي والحرّ كما كانت تروّج لها مجلة الفكر التونسيّ، تجربة فاشلة، وإجهاض باسم الفنّ خارج الفنّ" وتبريره لذلك أنها "لا تغني، ولا يصدر عنها جديد صورة أو معنى" ⁽³⁾.

يكشف هذا الأسلوب عن رأي نقيّ بالغ الأهميّة يحدّد توجّهاً شعريّاً، وموقفاً فنيّاً. فمقاربة الشّاعر للشّعر، لا تختفي إلاّ لظهور من خلال ممارسة مراسم 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 (زيد الأعوج، وربيعة جلطبي، أمحمد شكيل..)

- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 - 1975)، دار المغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1985.

- وأيضاً عبد المالك مرتاب: التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر(1990 - 1992)، مجلة الآداب، جامعة متورى، قسنطينة، ع 5، 2000، ص 239 - 240.

³ - محمد مصطفى الغماري: في النقد والتحقيق، ص 16.

هذه القضية الفنية جاءت من خلال مناخ إيديولوجي، تحرّكه توجهات فكرية وسياسية سادت في الجزائر ما بعد الاستقلال، وهي مرحلة قلقة، وغائمة يشوبها الغموض والتحفظ والخيرة، في غياب رؤية شمولية واضحة ومحددة للأفق المنتظر.

مرحلة تبحث عن مشروع ينهض بالإنسان وبالوطن، وانتهى بها المطاف إلى تبني المشروع الاشتراكي، بشعاراته المغربية وأطروحته الثورية من أجل التغيير، وطرح البديل الفكري عن الموروث الحضاري للشعوب؛ من الأعراف والتقاليد والعقائد واستجابة لهذا الطرح بدأت "كلّ" بيئة تصادم عقائدها، وتلغى تقاليدها، وتقدم بناءً الأخلاقية، وأسسها المعرفية، باعتبارها تنتهي إلى عصر كانت تصوّجه علاقات لم تعد صالحة لقيادة البشرية في السبيل التّقديمي، أو غير قادرة على تلبية الرّغبة الملحة لدى الشعوب في التّحرر⁽¹⁾.

وقد سرّبت الاشتراكية مضمونها إلى الأدب العالمي، وتأثّر بها الأدب في الجزائر، واستبدل بها المضامين الثورية الوطنية والإصلاحية، ومن هنا يرتفع صوت الاستغاثة من عمق التاريخ الإنساني، حين يتعرّض فكره وحضارته إلى محاولة طمس وإبادة واستلاب، نداء لا يحدد المنادي لأنّه غير موجود:

مَنْ يَرُدُّ التَّارِ

آهِ لَا السَّيْفُ سَيْفٌ

وَلَا الدَّرْبُ دَرْبٌ

وَلَا الدَّارُ دَارٌ..

مَنْ يَرُدُّ الرِّيَاحَ الَّتِي سَلَّبَتْ (ذَا يَزَنْ)؟⁽²⁾

يقوم هذا التّوظيف على إعادة تفعيل الحادثة التاريخية وفق الوعي الحاضر، بما يكشفه من صراع، ويعتمد على أسلوب الاستفهام بهدف إبراز العلاقة بين التاريخي والشعري حيث يتراوح

¹ - المرجع السابق، ص 63.

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

الزّمن الموضوعي التّاريخي، ويحلّ في التجربة الماثلة، وتتحول التفصيات المغيبة إلى عنصر يشحّن الرّمز بالإيحاء وفق واقع الصّدام، خصوصاً مع معطيات الواقع الانهزامي الذي صوره باستحضار "صورة من صور البطولة العربيّة واحتار لذلك سيرة سيف بن ذي يزن، ومزجها بصورة من صور المهزائم أمام جيوش التّتار"⁽¹⁾ ليبرز أنّ المأساة تتعدّى حدود الذّات 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 التّاريخيّة ذاكها هو (علي بن الجهم)^{*} في قوله :

عُيُونُ الْهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجَسْرِ
جَلْبَنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي
أَعَدْنَ لِي الشَّوْقَ وَلَمْ أَكُنْ سَلَوْتُ
ولَكِنْ زِدْتُ جَهْرًا إِلَى جَمْرٍ⁽²⁾

ثم يعيد توزيع دوال الشّطر الأول من البيت الأول وفق الرّؤيا التي تعري زيف الواقع، وتباحث عن الأفق المنشود، توزيعاً تصير معه متعلقة مع سائر دوال النّصّ الحاضر، وفق (المحاورة) تلك الطّريقة "التي لا تهادن النّصّ الغائب، وإنّما تعيد كتابته من جديد وتقوم بنقده والسّخرية منه، لأنّ النّصّ الحاضر يعتبر النّصّ الغائب، من الأسباب الرّئيسيّة في خذلان الأمّة وذلك بتخلّيه عن القضايا المصيريّة"⁽³⁾.

لَوْ يَعْلَمُ الْمُدْمُنُونَ الشَّرَابَ السَّرَابَ
آهِ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ رُؤَى الْاقْتِرَابِ اغْتِرَابٌ
حَلَمُوا بِالْخَرَابِ الْجَمِيلِ
حَلَمُوا بِالْجَدِيدِ الْأَصْبَلِ
حَلَمُوا بِالْمَرَأَيَا الَّتِي تَعْلَكُ النَّارُ أَشْدَاقَهَا

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

* أبو الحسن علي بن الجهم (803-863هـ) لمع في عصر المؤمن 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 البيئة على الشعراء.

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

³- جمال مباركي: المرجع نفسه، ص 252.

بِالْذُّهُولِ الطَّوِيلِ

(بِغُصُونِ النَّقَادِ)

(بِعِيُونِ الْمَهَا)

(بِالرُّصَافَةِ)

(بِالجِسْرِ)

وَأَكْتَحُلُوا بِالْغَصَّا حِينَ لَيَلَّا تُمْ سَافَرْتُ فِي الصُّدُودِ

تَسِيَّتَنَا الْحَمَائِلِ

أَمْ نَحْنُ مَنْ نَسِيَ اللَّهُ فَارْتَدَ مُنْسَحِقًا بِالْقُيُودِ

إلى جانب الدلالة الخصبة المرتدة من محاورة النص التراثي والخط من مضمونه، يعتمد الشاعر في مواجهة المشكلة الحاضرة على أسلوب المطابقة بين المتناقضات (الشراب/السراب) (الاقتراب/اغتراب) (الخراب /الجميل) (الجديد/الأصيل)، مطابقة تكشف احتلال موازين الفكر السائد، وعبقية مشاريعه ورؤاه، في مقابل وعي تنم عنه الذات الشاعرة لحدود أزمتها النفسية مع الآخر، ومع الواقع فكرا وفنا، محتقنة بتوجه مضاد مؤسس على رؤية إسلامية شمولية للإنسان وللحياة وللفن.

وهكذا عد التاريخ مصدرا مهما للرموز التراثي، ومعبرا ثريا لنمو الروايا الشعرية، وقد أدرك مصطفى محمد الغماري هذه الأبعاد فيه ووعها، حيث يعد التاريخ الإسلامي المصدر الأساسي الذي يغترف منه رموزه بعد القرآن الكريم.

فيستحضر رموزا مكانية وشخصيات تتقابل في ثنائيات ضدية أو ضمن قطبية متنافرة، تبرز الانتصار والهزيمة، التضحية والعدوان، الإيجابية والسلبية. وينجح فنيا إلى حد بعيد في لحم الزمان التاريجي لرموزه بالتجربة المعاصرة. وعموما تتعانق هذه الرموز التاريخية مع السياق حيث تحضر بعدها الشمولي الكلّي، غير المستغرق في التفاصيل، والحوادث، والإحالات بهدف تكشف الإيجاء، وحمل أعباء التجربة المعاصرة.

ثالثاً- الرّمز الأسطوري:

تمثل الأسطورة عالما ساذجا بريئا، يقبله الناس ويلتقطون حوله في كل مكان وفي كل زمان، وتمثل خلاصة تفكير وتأمل في الوجود وفي الطبيعة، قائم على التّعليل والتفسير عن طريق التّخمين، دون أساس عقلي منطقي فهي "نقيضة للتّاريخ 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 ومتجدد "فكثيرا ما يربط التقى بين الشعر والأسطورة، إنّ بينهما كثيرا ممّا هو مشترك وعام، كالخارق، والغامض، والسّحرى، والفوق بشرى، والجنور الأسطورية للغة الشعر، بل إنّ الأمر في الصّلة بينهما يتتجاوز ذلك كله إلى نشأة كلّ منهما، فقد كانت نشأتهما معاً 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 التّراث الإنساني غفلوا عنه، فالأساطير "مادة غفل مطروحة أمام الشعراء، ولكلّ منهم أن يتلقّاها بإدراك جديد يومئم تجربته الذاتية والقومية"⁽⁵⁾.

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

²- علي عبد الرضا: الأسطورة في شعر السباب ، 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 والرمزيّة 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 وتبين حضورها في نصوص الشعر العربي المعاصر عموماً، إلا أنّ نصيب الشعر الجزائري من هذا الحضور كان قليلاً لا يرتفع ليشكل ظاهرة بارزة كما في المشرق العربي، وكان "تعامل الشعر الجزائري مع الأسطورة تعاملاً سطحيّاً وباهتاً، لم يلامس العمق الجوهرى لكتابتها (...)" ولعله لم يكن في مقدور المخيّلة استلهام المغزى الأصيل لمضمونها، الأمر الذي جعل منها مجرد استعارة، دون أن تكون امتداداً رؤيوياً ومعرفياً تضيف إلى النصّ أبعاداً جماليّة ودلاليّة⁽¹⁾.

وتعامل مصطفى محمد الغماري معها لا يخرج كثيراً عن هذا الحكم، والتتجاوّه إليها أخرج تجربته من الذاتية إلى الإنسانية لخدمة رسالته الشعرية الإسلامية، فالإسلام رسالة كونية، وكما لمسنا مصادره من الرمز التاريخي والديني المرتبطة بروح الإسلام والنّابعة من عمق حبه وارتباطه بالعقيدة الإسلامية، فإنّ الرّموز الأسطورية في شعره لا تخرج عن هذه الرؤيا.

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

يَلُوكُ الْحُزْنُ أَشْوَاقِي.. يَئِنُّ الْيَأسُ وَالضَّجَرُ
يَطُوْحُنِي كَمَا الْآمَالُ فِي جَنْبِي.. تَسْتَحِرِ
فَيُدْمِيَهَا اللَّهِيْبُ الْمُرُّ... يُدْمِيَهَا... فَتَنْتَشِرُ
بَعِيدٌ عَنْكِ هِيلَانَا فَلَا نَايٌ وَلَا وَتَرٌ
وَلَا أَمَلٌ يَرْعِمٌ .. يَرْهُو ... يَحْلُمُ الزَّهْرُ
وَلَا ذِكْرٍ ثَعَوْدِي... وَهَلْ يَخْلُو لِي السَّمَر⁽²⁾

فعاد الغماري إلى أعمق ذاته يبحث عن جوهر الحياة، وعن جوهر الروح، ليصمد أمام

¹ - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأنويل، ص 122.

* أسطورة باكستانية إسلامية، ترمي إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعمق العقيدة الإسلامية ، تعبيراً عن مواجهتها لكل التحديات.

ينظر - أسرار الغربية، ص 37.

² - المصدر نفسه.

وَاقِعٌ مُّتَنَاقِضٌ مُّشَوَّهٌ، وَلَيْتَ جَاءَتْ غَرْبَتَهُ النَّفْسِيَّةُ وَإِحْسَاسُهُ بِفَقْدَانِ قِيمَةِ الْإِنْسَانِ فِي ظَلٍّ طَغْيَانِ المَادَّةِ عَلَى كُلِّ الْقِيمِ، وَإِنَّ "وَعِيَا كَهْذَا لَا تَتَمَيَّزُ بِهِ إِلَّا الذَّاتُ الْمُبَدِّعَةُ الَّتِي تَسْعِي إِلَى خَلْقِ نَوْعٍ مِّن التَّوَازِنِ بَيْنَ ظَاهِرِ الْحَيَاةِ الْعَادِيَّةِ، وَقِيمَهَا الْوِجُودِيَّةِ وَالْإِنْسَانِيَّةِ رَغْبَةً فِي خَلْقِ وَعِيٍّ جَدِيدٍ لِلْإِنْسَانِ، وَالْعَالَمِ بِكُلِّ قُوَّةٍ وَفَعَالِيَّةٍ"⁽¹⁾.

وَبِهَذَا جَاءَتْ أَسْطُورَةُ (هِيلَانَا) لِتُشَرِّي الْقَصِيدَةَ وَتَزِيدُهَا غَنِّيًّا، لِأَنَّهَا تَنْصَهُرُ فِي التَّجْرِيبَةِ وَتَولُّدُ مِنْ مَعَانَةِ الذَّاتِ، وَلَمْ تَكُنْ بِمُجَرَّدِ تَأْثِيرٍ أَوْ تَقْليِدٍ، وَبِذَلِكَ تَجاوزَتْ دُورَهَا كَمُجَرَّدِ وَسِيلَةِ الْأَدَاءِ الْفَنِيِّ، وَأَصْبَحَتْ مِنْهُجًا فِي التَّعَامِلِ مَعَ الْوَاقِعِ، وَلِإِدْرَاكِ حَقِيقَتِهِ.

بِعِيدٌ عَنْكِ .. رَاحِلَتِي تُجُوبُ اللَّيْلَ وَالسَّفَرَا

تَاكَلَ خُطُوهَا فِي الْغُرْبَةِ السَّوَدَاءِ ... وَالْدَّثْرَا

بَعِيدٌ عَنْكِ .. لَا نَايَا فَيُسْعِدُنِي ، وَلَا الْوَتَرِ

قَاوِجَ كَرَمُهُ الصُّوفِيِّ فِي الْأَعْمَاقِ وَازْدَهَرِ

يُلْحِّ الشَّاعِرُ عَلَى ذَكْرِ الْبَعْدِ تَأكِيدًا عَلَى إِحْسَاسِ عَمِيقٍ بِالْفَقْدِ وَبِالْغِيَابِ، وَهَذَا يُشَعِّرُنَا بِشَدَّةِ حاجَتِهِ إِلَى الْوَصْلِ وَاللَّقِيَا، وَرَغْبَتِهِ الْمُلْحَّةُ فِي تَحْوِيلِ الْغِيَابِ إِلَى حَضُورٍ:

تَدُور.. تَدُورُ أَشْوَاقِي إِلَى لُقْيَاكِ تَبْتَهِلُ

تُلْمِلِمُ خَصْلَةَ الْأَحْلَامِ مِنْ عَيْنِيَكِ تَكْتَحِلُ

فِي عَيْنِيَكِ - هِيلَانَا - رَبِيعُ مُطْلَقٌ أَزَلُّ

يُوحِي الدُّورَانُ بِالدُّورِيَّةِ، الْاسْتِمرَارِ، الْحَلْقِيَّةِ الْمُفْرَغَةِ، الْاِرْتِبَاطِ، التَّدَاعِيِّ وَاللَّامِيَّةِ، حِيثُ تَنْطَلِقُ الْحَرْكَةُ مِنْ نَقْطَةِ النَّهَايَةِ وَهِيَ تَشَبَّهُ بِحَرْكَةِ الْكَوْنِ وَالظَّبِيعَةِ بِفَصُولِهَا، وَالزَّمْنُ بِتَعَاقِبِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ، بِاِحْثَا عنِ الْحَقِيقَةِ الْمُطْلَقَةِ وَالْأَزْلِيَّةِ مِنْتَلِقاً مِنَ الْحَلْمِ، مُحْتَقِنًا بِرُؤْيَا دِينِيَّةٍ تَنْبَعُ مِنْ جَوْهِرِ الشَّرِيعَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ، وَبِهَذَا تَولَّدُ الْحَاجَةُ إِلَى أَسْطُورَةِ (هِيلَانَا) مِنْ عَمَقِ الرُّؤْيَا وَمِنْ دَاخِلِ التَّجْرِيبَةِ

¹ - عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل ، ص 107.

فيبرز الرّمز الأسطوري شديد الالتحام بسياقه الحاضر.

غَدًا يَا قِصْتَيِ السَّمَرَاءِ .. أَجْنِي مِنْكِ إِسْعَادِي
فَيَخْضُرُ الدَّمُ الظَّمآنُ فِي أَعْمَاقِ أَمْجَادِي
وَمِنْ حَوْلِي هُتَافُكِ يِرْتُوي مِنْ كَرْمِهِ الْوَادِي
يَضْمُنُ اللَّهُ فَاصِلَةً ... ثُعَطَرْ دَرْبَنَا الصَّادِي
وَأَئْتِ أَنَا .. عَلَى شَفَقِكِ يَا هِيلَانَا أُورَادِي
وَمِلْءُ جَدَائِلِكِ الوضَاءُ تَلُّمُ أَبْعَادِي⁽¹⁾

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

وقد برزت (هيلانا) محاطة بهالة النّور، والقدسية، والطّهر لتجسد جوهر الحقيقة التي بحث عنها طويلاً، وقد اكتملت صورتها وتراءت أبعادها الصّوفية المتعالية .

وبهذا تصهر رؤيا الشّاعر التّاريجي بالديني والأسطوري، وتجتمع الفكرى بالشعوري والفنّي، من أجل تحقيق توازن للذّات مع الواقع ، فطالما كانت الأسطورة " محاولة دائمة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي ، بين المرئي والمحسوس وغير المحسوس ، في سبيل خلق نوع من التّوازن بين العالمين في ضمير الإنسان"⁽²⁾.

وبذلك فقد أتاحت للشّاعر وسيلة تعبيرية غنية بالإيحاء ، والتّكثيف إذا ما أحسن توظيفها، وتفعيلها في سياق تجربته الحاضرة ، وأسعفته في ذلك مقدرته الفنية، 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 أيضاً في هذا الوعي، حتى يتحقق فيها البعد الإيحائي الرمزي، وإلاًّ صارت التجربة منغلقة على ذاها، وإنّ جزءاً 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 المتلقى "(١)".

لقد كشف استخدام أسطورة (هيلانا) عن توجّهٍ واعٍ في اختيار المصادر الأسطورية التي تخدم الرؤيا الإسلامية التي ينطلق منها الغماري، وقد طرحتها كبديل لتخليه عن استثمار البعد الوثني في الأساطير الأجنبية، الذي يناقض رسالته وطبيعة شعره الإسلامية في سياق احتفائه بالضمون الرسالي، قبل الشكل الجمالي الفي، مبرزاً هذا البعد فيها أحياناً، ليؤكّد من خلاله توجّهه الفكري والفكري عن طريق زعزعة السائد والمأثور، وطرح بديل جادٌ ومعقول للواقع المهمش، متخلّياً عن تأسيس واقع حلمي على أبعاد ساذجة ولا معقوله، إنّه تحسيد للواقعية الإسلامية في الأدب.

وبنحده في قصيدة "صلوة في محراب الزّمن الأخضر"(١). يشير إلى إحدى الأساطير التفسيرية التي نسجتها الأخييلة المبهورة بعظمة الشعر، يقول:

وَقَدِيمًا .. تَعَشَّقَتْ رَبَّةُ الشَّعْرِ
بِلَادِي .. فَبَرَعَمَتْ أَوزَانُ
الرِّمَالِ السَّمَرَاءُ تَعْشُوشِبُ
الْأَسْمَارُ فِيهَا .. تَشْرِئُ الْحِسَانُ
يُورِقُ اللَّيْلُ حِينَ ازْرَعَ شَغْرِي
مَلَءَ أَعْمَاقِه .. وَيَخْضُلُ بَانُ
أَنَا مَا جِئْتُ جَائِعًا .. يَلْهِبُ الْجَوْعُ

^١ - محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص98.

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

خُطَاهُ .. فَجَنَّتِي أَفْنَانُ

بِيَنَّا السَّيْفُ يَا جَبَانُ .. إِذَا مَا

شَرَّشَتْ فِي ضَمِيرَكَ الْأُوْثَانُ

الأوزان والرّمال والسمرة والخداء والركبان كلّها مستلزمات البيئة البدوية العربيّة، وعنوان أصالتها، وإنّه يعود الشّاعر إلى هذه البيئة؛ إنّما يصوّر حينه إلى زمن عاشت فيه القصيدة العربيّة مرحلة النّضج الفني شكلاً ومضموناً، مرتبطة بحياة العرب، ومعتقداتهم الأصيلة.

وباستبدال السّيّاق (شيطان الشّعر)⁽¹⁾ الذي اعتقد به العرب قديماً، بـ(ربّة الشّعر)⁽²⁾، التي ألمّت شاعر الملاحم العظيم هوميروس، واعتقد بها الإغريق واليونان يحدث الشّاعر المفارقة.

ويكشف من خلالها انقلاب الموازين في القصيدة العربيّة واحتلال النّظرية إلى بنيتها شكلاً ومضموناً، نتيجة تأثّر بعقائد أجنبية عن بيئتها، وهو يقصد بشكل خاصّ تلك المضامين الاشتراكية التي فصلت الدين عن الفنّ، واهتمّت بالجانب الماديّ، بينما أغفلت الجانب الروحي العميق الذي يصنع أصالحة الأمة واقعاً وفناً.

ويقول في ذلك "إنّ النّظرة الماديّة وحدها غير جديرة بأن تصنّع للفنّ تعريفاً، أو يحقّ لها أن تقدّره قدره (...)"، وهذه النّظرية المرتبطة للفنّ والدين التي تعمّق العداء والجفاء بينهما بدعوى تباهي

¹ - نسب عرب الجاهلية كل أمر غريب عجيب إلى الجن، وتخيلوا أن عقر واديهم ومقامهم (...) لا عجب بعد هذا أن يصلوا الشعر بالجن (...) ولا عجب أن يتخيّلوا أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه قول الشعر القريري، وقالوا : للشعر شيطانين ؛ أحدهما مجيد وهو الهوير، والآخر مفسد واسمه الموجل، وكانت عقيدتهم هذه حتّى العصر الإسلامي.

بنظر: - حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988 ، بيروت ، لبنان، ص.84.

² - أمّا ربّة الشعر فهي ملهمة هوميروس شاعر الملاحم منذ ما يزيد عن ثمان وعشرين قرناً من الزّمن الذي استهلّ الإلياذة بقوله: "غنى أيتها الربّة غضبة أخييليليوس بن بليوس المدمرة" ، أمّا الأوديسا فقد استهلّها هوميروس بقوله: "غنى لي يا ربّة الشعر عن الرجل الرحالة الذي هام يحبّ الآفاق، بعد أن دمر مدينة طروادة المقدّسة" والإغريق عرّفوا ربّات الفنون ، وكان الشّاعر يناجي أو يستلهم ربّة الشعر، وهي لفظة معجمة قد تعني أيّة ربّة من ربّات الشعر، أو قد تعنيهن جميعاً .

بنظر: - أحمد عثمان: على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السّيّاب، مجلة فصول، ع 4، يوليولو/سبتمبر، 1983، ص.39.
و"لم يختلف أرسطو عن أفلاطون في تقدير ربة الشعر بل ربّات الفنون على تنوعها ، وقد إشارات الأساطير إلى أن هؤلاء ربّات هن بنات زوس كبير الآلهة من منيموسينا mnemosyn أو الذاكرة".
بنظر : - محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشّعري ، ص.53.

مصدريهما إلى حد التناقض هي التي تملّكت ذهنية (اليونان) فذهبوا يخسّون - الشّعر- بإله (...) وهذه النّظرة نفسها هي التي تملّكت (العرب) القدامي، فجعلوا لكلّ شاعر شيطاناً، لا تقلّ شاعريّته بآية حال عن شاعريّة إله الشّعر اليوناني⁽¹⁾. ومن هنا كانت إشارته إلى الأسطورة سعياً إلى تأكيد رفضه المطلق، بل ثورته على كلّ طرح يتعارض مع توجّهه كشاعر إسلامي ينطلق من شريعة جوهرها الروحي مبدأ التّوحيد، ليطرح من خلالها رسالته، ويوسّس للنصّ المختلف (بينا السيف يا جبان إذا ما شرّشت في ضميرك الأوّلان).

ونجده يستحضر روح أسطورة الخصب والجذب وي Mizجها بأسطورة (بروميثيوس)^{*} بتحويله واضح يمس جوهر دلالتها، وينقض سياقها الأصلي المعروف.

وأنْسِلِي يا إلهَ العُقْم .. هَذَا

زَمْنُ الْمَوْتِ فِيكِ .. فِي الْأَشْيَاء !!

لَنْ تَنَالِي مِنِّي .. وَلَنْ تَحْطُمِي الْكَأْ

سَبَكَفٌ مَحْرُورَة شَلَاء !!

لَنْ تَنَالِي مِنِّي إِذَا زَمْنُ أَغْرَى كِ .. يَا قَصَّةَ مِنْ أَشْلَاء !!⁽²⁾

يكفي بالإشارة إلى الأسطورة مع تغييب متعمّد للنصّ وللشخصيات الأسطوريّة، فهو يوجّه الدّلالة لتكون عامةً وشاملةً لكلّ أساطير الجذب في الشرق وفي الغرب، ويوسّس هذا النّصّ على الثوريّة والتمرد على تشويّه الواقع، وعلى موازينه الماديّة، بحيث يغدو غياب الروح الإسلاميّة عنه عقماً لا ينتج قيمة للإنسان، ولا قيمة إنسانية لحياته.

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

* بروميثيوس أسطورة إغريقية ملخصها أن سلطة الآلة على البشر والبعث بمصالحهم ، إنما أنتهم من شعلة النار المقدسة التي استأثر بها هؤلاء الآلة وحرموها بين الإنسان، حتى جاء الفتى (بروميثيوس) الذي غامر بحياته في عالم الآلة ، وسرق منهم تلك الشطة وأهداها إلى بني جنسه من البشر، كي يعتمدوا عليها في الدفاع عن أنفسهم، وقد تقطن الآلة لهذا الفعل المشير، ولم يعد في استطاعتهم استرداد تلك الشعلة بعدما ذاع خبرها، وانتشر بين الناس فقرر إله الحرب الحباري (جوبيتار) بأمر من (زوس) معاقبة الفتى (بروميثيوس) فشد وثاقه إلى صخرة بجبل (القوقاز) وراح يسلط عليه نسراً ينهش كبده أبداً ، فلا تكاد كبده تفنى حتى تتجدد ليظل (بروميثيوس) في العذاب المقيم.

ينظر: - صموئيل هنري هواك : منعطف المخيّلة البشريّة (بحث الأساطير)، ترجمة حديدي ، ط1، دار الحوار، دمشق ، سوريا، 1983، ص 32.

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

فالزّمن الحاضر تألهت فيه القيم المادّية، وارتقت إلى مترفة المقدّس وهي مهما تنسل من قيم تبق عقيمة من الجانب الروحي، وهنا يبرز الصراع الدرامي بين الشّاعر وبين واقعه المتناقض، من خلال الدّور الثوري، و موقف التّحدى في مواجهة هذه الإلهة التي استأثرت بالسلطة وحرمت الإنسان من حرّيّة الاختيار، حيث ينتهي بانتصاره عليها وعدم الاستسلام لسلطتها، أو الاعتراف بألوهيتها عليه، موقف يسخر من ضعف وعجز هذا الإلهة التي تفني و ما لها الزوال والنهاية والموت فالعدم لا ينتج إلّا العدم، وتختصر عبارة (يا قصة من أشلاء) مطلباً يلحّ على العودة إلى جوهر الإسلام كمرجع حضاريّ فعال، ومتماسك، يرتفع بقيمة الإنسانية في مواجهة الطّغيان المادي.

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

عَبْرَ الْجِرَاحِ الْخُضْرِ يَكْبُرُ، يَا جَزَائِرُ، أَلْفُ عِيدٍ
يَا عِيدَهَا العِشْرِينِ أَمْطِرُ أَلْفَ تَمُورٍ سَعِيدٍ..
أَمْطِرٌ..

فَقَدْ غَرِقَتْ "تَمَامِيزُ" الْحَيَارَى فِي الْجَلِيدِ⁽²⁾

يطرح الشّاعر النّموذج الأسطوري، ليثّ من خالله فكرة تتملّكه، مستحضرها الأسطورة بشكلها الشّمولي، مكتفياً بالإشارة إلى شخصيّة (تمور) دون التّعرض إلى التّفاصيل.

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

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

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

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

تُوحِي هذه النهاية بلاجدوى المشروع الحضاري الذي طبق في مرحلة ما بعد الاستقلال، لأنَّه لم ينتج شيئاً في مستوى ما حقّقته الثورة.

ومن خلال جمع التفاصيل الدقيقة للصورة يبرز تفوّق خصوبة اللون الأخضر الذي يذكّرنا بحبّية الشاعر (حضراء العقيدة الإسلامية) على إله الخصب (تمور) محور الأسطورة الوثنية وعلى كلِّ القوميات.

وبمثل هذا التوظيف الرّمزي البسيط، نجد يذكر (عشتار) المعبودة بابلية ؛ وهي آلة الحبّ والجمال ويرتبط اسمها بطقوس الخصب ويقترن بإله (تمور)، وهي آلة الحرب أيضاً وبخاصة في حضارة آشور⁽¹⁾، وقد ضغط على دلالتها السليمة على الحرب والدمار، متخلّياً عن بعدها الإيجابي الخصيب الذي تداوله الشعر والشعراء :

إِنْ دَمْدَمْتُ أَسَفاً
(عَشْتَارُ) أَوْ (هِنْدُ)
ثُغْرِي بِكِ الصَّحْرَى !
يَغْرِي بِكِ الْحِقْدُ
يَا (قُمْ) لَا تَقِفي
ما لِلْهَوَى حَدًّا⁽²⁾

يستخدم الشاعر (عشتار) معادلاً (هند بنت عتبة) آكلة الكبد ليبرز أنَّ الأحقاد والضغائن، لا تنتج إلَّا الدمار والسفك والآلام ، في كُل زمان وفي مكان، وإنَّ تفاقم الصراعات والحروب في هذا العصر قتل إنسانية الإنسان، ولهذا كانت العودة إلى منابع الحياة الروحية وصفاء الرحلات ما وراء الواقع، أحوج ما تكون إليه الإنسانية في هذا العصر من أي عصر آخر، لإحداث توازن بين المادي والروحي .

ومن الواضح أنَّ توظيف الرّمز الأسطوري هنا جاء لتقوية سياق المعنى، السابق للرّمز والموجود خارجه، والدليل على ذلك طرح معادل معنوي لـ (عشتار) وهو (هند) ، فلم تكن

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

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

الإشارة لـ(عشتار) بهدف الرّمز الأسطوري، بقدر ما كانت طرفا في الصورة الشّعرية لإيصال فكرة، فكان الإلماح إلى الأسطورة عنصرا مضافا من الخارج، وليس حاجة ومطلبا سياقيا، وشبيه بهذا السياق يكرّر الشّاعر توظيف الشّخصية الأسطورية ذاتها :

أَهِ يَا أَحْبَابَنَا حَبَّتْ مَسَافَاتُ الْبَعَادِ

فَاغْتَرَبَنَا..

وَلَدِينَا مِنْ ضِيَاءِ اللَّهِ زَادٌ

حيثْ غَالَتْ فَطْرَةُ الصَّحْرَاءِ عَشْتَارُ وَعَادُ⁽¹⁾

يتكرّر ذكر (عشتار) ويحصرها السياق في الدلالة على بعدها الوثني الذي يجاور الفطرة السّوية لعقل الإنسان، في مقابل عقيدة التّوحيد ومن هنا انتقلت الإشارة إلى الأسطورة من وظيفتها الجمالية الفنية، وتجزير حمولتها الفكرية إلى تصوير موقف يجمع بين الخاص والعام، وبين الجزئي والكلي، يحدد هويّة وانتماء، و موقفا رافضا لكلّ مكونات حضارية دخلية تعبّث بفطرة الإسلام السّوية، وتفسد بكاره الحياة الإنسانية النّقية فيه.

ولا نلحظ هذا الموقف الصّريح في التعامل مع الأسطورة إلّا عند النظر إليها من زاوية تكريسها للبعد الوثني الذي نقضه العلم والدين، لأنّنا بحد خارج هذا البعد توظيفا جماليّا يعني بالدلالة، ويرتفع باللغة الشّعرية " ذلك أن المحمول الرّمزي للشكل الأسطوري، يتّخذ أبعادا متعددة توحّي بمدلولات جمّة، على اعتبار أنّ الأسطورة انصهار في اللغة وامتداد لكونيتها، بخلاف الرّمز الذي لا يرتبط إلّا بالسياق"⁽²⁾.

فتغور في أعماق الذّات مقلبة نزعاتها وأحلامها ومعانقة موروثا جمّيا إنسانيا، وتعبر اللاّشعور الفردي إلى اللاّشعور الجمعي بتعبير (يونج)؛ حيث تغيب الحدود بين الفطرة والمكتسب، لأنّ اللاّشعور الجماعي يجمع خلاصة الخبرات الإنسانية ، التي تنتقل جيلا 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 والتأنويل، ص 106.

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

وَيَلِي .. وَيَرْحُلُ قَلْبِي فِي مَآسِيهِ

الشَّمْسُ تَنْشُرُهُ وَاللَّيْلُ يَطْوِيهِ

مُسَافِرٌ .. زَادَهُ أَشْلَاءُ زَفْرَتِهِ

وَبَاقةُ تَلَاشَى فِي أَمَانِيهِ

وَيَلِي .. وَقَدْ أَجْهَشَتْ أَيَّامُهُ أَلَّمًا

وَأَفْرَعَتْ بِالْأَسَى أَهْدَابُ وَادِيهِ

لَا شَوْقٌ حَاضِرٌ يَنْدَى فَيُسْعِدُهُ

وَلَيْسَ يُورِقُ بِالآمَالِ مَاضِيهِ .. ⁽²⁾

إنه اللالّبات واللّاقرار، فشمة حركة كونية تتحكم في الحياة وفي الرّمن فتعاقب النّهار والليل عالمة واضحة على الاستمرار والصّيورة والتّحول.

وتبرز دوال (مآسيه ، زفترته ، أجهشت ، ألمًا ، الأسى ، أشاء) حزنا أزليا صاحب الإنسان منذ مهبط سيدنا آدم - عليه السلام - إلى الأرض.

وتكتشف دوال الرّحلة والسّفر من دلالة التّيه والغربة، ويعمق صراع الرّمن الحاضر والماضي من التّمزّق النفسي بحثا عن الاستقرار والسكنينة والخلود ، شوقا ينبع من عمق اللالّشور

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

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

إلى العودة إلى الجنة الموطن الأول للإنسان "وشيوع الجو الأسطوري يجعلنا نقول؛ إنّ الشاعر لم تكن لديه أسطورة جاهزة قبل صياغة تجربته الشعرية أو ولادتها، ولم تكن الأسطورة مصدراً محدّداً الملامح حاول استغلاله، بل هي شكل من أشكال اللأشعور داخل القصيدة"⁽¹⁾.

وتحتقر الجدلية المختنقة بين النشر والطبي تناقضات الحياة وصراعاتها الهوجاء في حركة متواصلة، وهذا التقابل الصارخ بين ضوء النهار وحلكة الليل، يفصح عن هشيم شاعر تحلى مؤساته في صدام متكرر ومتواصل لأحلامه المستحيلة بجدار الواقع المعتم، ومن هنا استمدّ الرمز الكلي دلالته من إيحاء الرموز الجزئية كلّها ملتزمة بعضها في سياق بعض تعبيراً عن تجربة أزليّة تتجدد دائماً وباستمرار "فواقع الشاعر العصري هو واقع حياته الوعائية واللاوعية، وهو الواقع النفسي بكلّ ما يزخر به من رؤى، وأوهام، ورغبات حبيسة تنطلق خلال العمل الشعري، وقد ارتدت أشكالاً رمزية تخفي أصولها ومنابعها"⁽²⁾.

وفي سياق الغربة، والتّيه، والتّمزّق يتوحّد الشاعر بالكون وبالطبيعة، برمز المجرة والتنقل واللّاقرارات، فطالما كانت الطبيعة سؤال الإنسان الكبير في البحث عن الهوية، والحدود بين الذات والعالم لم تكن معروفة لدى العقل البدائي، فقد اعتبر نفسه جزءاً أو مظهراً من مظاهر الكون.

فهو بتعبير (يونج) يتنهج عملية إسقاط تلقائية، أو سلبية لحياته وأحساسه على مشاهد الطبيعة، ويقابل هذا النوع من الإسقاط السلبي نوع ايجابي، حيث يسكب الشخص أحاسيسه في شيء ما، أي يموضعها وبذلك يتسلّى له أن يفصل بينها وبين الذات، وبقدر ما يكون هذا الشيء رمزاً يكون صاحبه عبقياً⁽³⁾.

أنا طائرُ البرقِ

تلفحُهُ الريحُ ..

ما إِنْ لَهُ مِنْ مَقْرٌ

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

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

³- مصطفى السويف : الأسس النفسية لإبداع في الشعر خاصة ، ص 207.

يُسَافِرُ حِيثُ الْغِيَابُ حُضُورٌ

وَحِيثُ الْحُضُورُ غِيَابٌ

وَحِيثُ الشَّبَابُ اغْتِرَابٌ⁽¹⁾

فالطّائر الذي تلفحه الرّيح هو صورة الذّات الشّاعرة في غربتها الحضاريّة والوجوديّة وإحساسها بالضعف واللّاجدوى والعدم، فالطّائر يهاجر من موطن ليعود إليه ثم يرحل من جديد، دون ثبات أو قرار تباعاً كُلّ موسم ليس له وطن يأويه، أما الرّيح فتحتزن الدّلاله السلبيّة على عكس صيغتها الجمعيّة، وتحمل دلالة القهر، والإخضاع والجبروت.

وهكذا يجمع الكون بين الضعف والقوّة، بين الحياة والموت، بين الأمل والأساذه، وبين الخير والشرّ، ... جمعاً تقابلّياً يفضي إلى التّنّازع والصراع الدرامي في ثنائيات متطرّفة بين النّقيضين.

بهذا يصوّر الشّاعر مأزقه النفسي الحاد، وقد غامت أمامه الحلول، حتى تلاشت الحدود بينه وبين الواقع المريء، فصار جزءاً لا يتجزّأ عنه.

ويوظّف الشّاعر رمزين من رموز الصّوفية (الغياب والحضور)؛ والغياب هو "غياب القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لانشغاله بشهود ما للحق"⁽²⁾ أما الحضور " فهو حضور القلب أمام شهود الحق لما غاب عن عيانه بصفاء اليقين"⁽³⁾.

فجوهر الغياب هو الحضور، وجوهر الحضور هو الغياب وبذلك فالطّائر / الشّاعر يدور في حلقة مفرغة، بدايتها متّصلة بنهايتها، في حركة متكرّرة كما تصوّرها أسطورة (بنيلوب) التي شغلت نفسها بنسج الثّوب ثم نقضه ثانية عند اقتراب اكتماله، حتى لا تستسلم لوشاية غرق زوجها، تعيراً عن الضّحّر واليأس الذين يصدر عنهمما الغماري.

وفي هذا التّوظيف تتعانق روح الأسطورة بالرمز الطبيعي والصّوفي، ليارتفاع بالتجربة ويستقصي عوالم الذّات الشّاعرة، وهذه المعاناة تختصر معاناة الإنسانية كلّها في رغبتها الملحة

¹ - مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 47.

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

³ - محمد عبد المنعم الحنفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة دار غريب للنشر، القاهرة ، مصر ، ص 260.

في التّحرّر، فيما يفرض الواقع عليها قيوداً تثقلها. ولعلّ أسطورة (بروميثيوس) التي تحمل دلالة التّضحية وال العذاب قد كانت روحًا للّكثير من القصائد الثّوريّة:

أَغَدًا تَمِيدُ مَسَافَةُ الْعُشَاقِ عَشَاقًا وَأَسْرَه

تَمِيدُ فِي الصَّحَوِ الْمَطِيرِ هَوَى يَشِيعُ السُّكُرُ أَمْرَه

جِيلًا مِنَ الْآلامِ يُرْسِمُ فِي الْطَّرِيقِ الصَّعْبِ عُمْرَه

يَشْقَى لِتَسْعَدِ بِالْغَدِ الْوَرْدِيِّ أَهْدَابُ وَغُرَّه

وَتَجُوبُ أَشْوَاكُ الظَّلَامِ لِيَقْطُفَ الْأَتُونَ زَهْرَه⁽¹⁾

تشترك الأسطورة مع التجربة الصّوفية زيادة على بعدهما الإنساني العام، في أنّهما تعيشان وراء الواقع ووراء الحسّ، وبذلك فإنّهما تنفتحان على مدرّكات غير محدّدة نهائياً، وغير معروفة تماماً، والشّاعر إذ يلتقط الروح الأسطوريّة، والاشراقات الصّوفية، فإنه يطعم تجربته بطابع الشّمول والإيحاء والتّكثيف، ويضع نصّه في منطقة وسط بين الحقيقة والخيال، وبين الوضوح والإبهام، وبين الذّاتي والموضوعي.

وبنفس شعوري مسترسل تغيب فيه تماماً أيّة علامة من علامات التقنيّة، يستلهم الشّاعر في سياق الهيام بالطلق ، والسكر من الصّحو بحقيقة الواقع أسطورة (بروميثيوس)، ويسندها برموز أخرى يمزجها في سياق تجربة ذاتيّة، ويفجر جماليتها الفنية، متوقّفاً عند حدود الإشارة الضمنية دون التّصرّح بها، بحيث ينجح في تحويل الموروث إلى رمز خاصّ، بتذويب الرّمز في التجربة الخاصّة والتّوّحد بها.

ويفجّر في النّصّ دلالة الإصرار على النّجاح، وتحمّل العذاب والألم، من أجل إسعاد الآخرين بشعلة الحقيقة، فالنّصّ الأسطوري حاضر بدلاته، غائب بتفاصيله، مع مزجه برموز أسطورة بعث الحياة والخصب بعد الجدب، وفي كلّ ذلك يقوم بتغييب متعمّد للأسماء الغريبة عن الجو العام للنّصّ، ويتناسص مع كلّ الدّلالات الأسطورية المشابهة عند كلّ الأمم.

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

إن النّزعة الثوريّة التي تسكن مصطفى محمد الغماري لا تخدم في قصائده، ويستقطب الطاقة الإيحائيّة من خلال الحضور المتنوّع للرمز التّراثي، فعبر الحب الصّوفي، والرمز التّاريخي، والجُوّ الأسطوري، يصنع الشّاعر حركيّة الصّورة ويفضلي عليها بعدها موضوعيّاً، وقد صارت الكتابة "حالة تمثّل ذاتي؛ قوامه من الرّكام الهائل المخزون من الإشارات، والاقتباسات التي تعدّدت مصادرها، حيث يتحول التّاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة"⁽¹⁾.

أَلْمُ هَوَاكِ ..
أَقْرَأَهُ صَهْيَلًا أَخْضَرَ الْقَسَمَاتِ
وَمُهْرًا ..
فَارِسًا يَمْتَدُ مِنْ صَفَّينِ
يُحَطِّمُ صَخْرَةَ الْمَأسَةِ
يُذِيبُ الْحَاضِرَ الصَّخْرِيَّ أَنْفَاسًا رَبِيعَيَّةً!
وَأَيَّامًا تُضِيءُ الدَّرَبَ بِالْكَلِمِ الإلهَيَّةِ !!⁽²⁾

من خلال الجمع بين (فارس - صفين) رمز الثورة والانتصار والتضحية ، والإشارة في (صخرة المأساة) إلى أسطورة سيزيف^{*} يربط الشّاعر رمزية البطولة بالذاكرة الإسلامية، ويجسد تحطيم الصخرة انتصاراً حقيقياً على المأساة، وانعتاقاً من الخضوع لسلطة الواقع وتمرداً على حكمها، والمأساة بالنسبة إلى الغماري معاناة تولد من " معايشة الإنسان لهذا العالم ، بكلّ ما فيه من

¹- عبد الله الغذامي: الخطابة والتّكثير من البنوية إلى التّشربجيّة ، النادي الثقافي الأدبي، جدة ، السعودية ، 1985، ص 71-72.

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

* ملخص أسطورة سيزيف: أن الآلة حكمت على (سيزيف) ملك (كورنث) بتصعيد حجر إلى أعلى الجبل، ولبلوغ هدفه هذا تعرض إلى مشقة كبيرة، فكان كلما صعد بالحجر إلى ذروة الجبل ونزل منه، فإن هذا الحجر الضخم يتدرج وراءه وبهبط، وكان يعيد الكوة إلى ما لفاه، وقال البعض الآخر: أنه ارتكب عملاً محظياً وهو الإفساد بالأسرار الإلهية لذلك تقول الأسطورة أن (زيوس) أرسل إليه (تافاتوس) إلى الموت، لكن (سيزيف) نجح في تقسيده، إلى أن جاء يوم أجر فيه (زيوس) (سيزيف) على الإفراج عن (تاتتوس) إلى الموت، ونقل (سيزيف) إلى الجحيم وعاش بعد ذلك أعوااما عديدة قبل أن يعاقب على جريئته، وهذه الأسطورة يوظفها الشعراء ويرمزون بها إلى المعاناة الأبدية.

- ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 225.

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

لقد أضاف الشّاعر إلى البعد الجمالي والفكري للأسطورة، بعدها حضارياً يصور قضية انتماء وهوية، ورؤيا تفاؤلية تترقب تجاوز حاضر ساكن عقيم صلب (صخري)، إلى واقع حركيّ مضيء ومحب.

ويجول الخيال الشّعري في الذّاكرة الجمعيّة، ليتقطّع من الموروث الشّعبي عناصراً حلم صدمة الواقع حتّى تلاشى، وتراجع أمله في التغلب على الغربة، ووصلت الرّؤيا الشّعرية إلى طريق مسدود، وتعمّقت أزمته الوجودية حتّى صارت هذه الرّؤيا (أضغاث أحلام) تجسّد شعوره بتضليل قيمة الوجود، وسلبية الواقع.

أَرِيتُكَ يَا حُلْمًا تَنْدَاعَى

عَلَى مُقْلَتِيَّ بِهِ الْكَائِنَاتُ

كَأَنَّ وَرَدَةَ ذَبَحَتْهَا السَّعَالِي

فَغَامَتْ وَرَاءَ السُّكُونِ الْحَيَاةُ!

كَأَنْ لَمْ تَكُنْ ذَاتَ يَوْمٍ.. صِبَاحًاً

شَفِيفًاً.. وَجْهُ الْوِجْدَنِ هَاهَا!⁽²⁾

عبر فعل الرّؤيا يمرّ الشّاعر قصة حلم، وقد كان محتوى الحلم خيالياً، يستوعب الكون بكلّ كائناته تتجاوب فيه الحقيقة بالوهم، الموت وبالحياة ، والماضي بالحاضر، وميزة لغة الحلم أنّها تتحدث بالصور والأشكال وبالألوان، وتصوغ الأشياء بشكل عفوّي مباشر، فتفجر طاقة هائلة من الإيحاء ، لأنّها لا تنتظر حتى تحول الصّور إلى كلمات اللغة، إنّما تتحدث مباشرة بعادتها البكر، وهي فوق كلّ ذلك لغة عالمية لا يحتكرها فكر، ويحاول الغماري عبرها تصوير افعالات، ومشاعر ناتجة عن صدمة عنيفة.

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

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

فكانت (الوردة) بكلّ ما فيها من حياة وفتح، وشذى، وجمال، وإحساس، هي العنصر الذي قام عليه الحلم، ويبدو أنّها المعادل الحقيقي للحياة ذاتها، أو لجوهر القيمة في حياة الشّاعر الخاصة، وهي في ذروة عنفوانها وإشراقها تتعرّض لحادثة شديدة القسوة، إذ تعتدي عليها قوى شرّيرة بكلّ وحشية وحقد، فتفني الحياة وينحيّم السّكون، وتزول آثارها، ويقى الشّاعر متعلّقاً بذّكرها، متّشوّقاً إلى عودتها لتجيّ من جديد.

"والسّعلاة" كما اتفق معظم علماء اللغة، وعلماء الشّعبيات (...) هي أنسى الغول في بعض التّصوّرات الخرافية العربيّة" و "السّعلاة" اسم جامع لكلّ الشرور وضرور الخبث والكيد⁽¹⁾.

وبهذا يضيف عنصراً أسطوريّاً يكشف من رمزية الحلم، فالتأثير النفسي الناجم من صورة (كأنّ وردة ذبحتها السّعالي) ينبيء عن إحساس عميق بالفاجعة، والذهول أمام القوى الغامضة التي تعبث بالحياة، وبال المصير.

ويسمّهم التّفكير الأسطوري التّفسيري؛ عندما يعجز العقل عن استيعاب مأساة الذّات بشأن تلك القوى التي لم توجد إلاّ من أجل إيذاء الإنسان وإفساد حياته، يسمّهم في إضاءة زوايا مظلمة من اللّاشعور، حين تفشل اللّغة العاديّة في حملها، ويبيّن تفسيرنا لها قاصراً عن الإلام بها، وتبقى قراءتنا لها صحيحة بقدر ما هي مخطأة، ما دام النّصّ أضغاث أحلام.

وإنّ الأحلام هي في الحقيقة تنفيض عن مشاكل الواقع التي تخزنها الذّات في غضب، أو في شجن في طيات اللّاشعور" ومهما أغرق الأديب نفسه بين طيّات عالم الأحلام، فإنه لا بدّ يستلهم الواقع أو يعيد تركيب جزيئاته مرّة أخرى في أعماله، وهذا ما يؤكّد بدوره وحدة هذا الكون برغم التناقضات الظّاهرة بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والحلم، بين الوعي واللاوعي⁽²⁾ وفجيعة الغماري في الوردة التي ذبحتها السّعالي فغادرت دون رجعة، هي حلمه المتواصل بعودة الماضي المشرق والمفتح للأمة الإسلاميّة، حلم يرفض التّتحقق 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 دائماً بثوريته حيث لا يرضى بالمعطى كما هو، ويلجأ إلى زعزعة أركان السائد والثابت، فيؤسس للتميز بطرح البديل الذي يراه مناسباً للواقع.

وختاماً؛ فإن التحام النص الشعري بالثقافة المعرفية باختلاف مصادرها ضرورة وعاها الشاعر، وأدرك أهميتها في إثراء الدلالة وإخضاب أبعادها، وهي تساهم في توجيه المسار الفكري للنص 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، إلا أنه لا يؤثرها في معظم الأحيان، على ضرورة التوصيل الرسالي التي تلح عليه باستمرار، وقد تنوعت مصادره من الرمز العام ما بين ديني وتاريخي وأسطوري.

الفصل الثاني

رمزيّة اللغة الصوفية

تمهيد

أولاً- رمز المرأة و الحب الصوفي

ثانياً- امتزاج التأمل الصوفي بعناصر الطبيعة

ثالثاً- المصطلح الصوفي

تهيد :

إن النص الصوفي شعري بامتياز، وكثير من الكتابات الشعرية أخفقت في توظيفه، لأنّه من الصعب أن تصيف إليه إضافة تكون أكثر زخما وإيحاء من عرفانية النص الصوفي⁽¹⁾ ، والمتأمل في الخطاب الشعري الصوفي لمصطفى محمد الغماري، يدرك أنّه ليس صوفياً بقدر ما هو شعريّ. والتتصوّف بالنسبة إليه ليس طريقة إبداعية، أو عقيدة سلوكيّة، بل يدخل ضمن المفهوم البسيط للتتصوّف الإسلامي" الذي يثور فيه الشاعر المتتصوّف على المفاهيم الدينويّة المادّية السائدة، ويحنّ إلى نموذج إسلاميّ عادل، ويأتي كل ذلك في إطار رحلات صوفية متداة عبر تاريخ الأمة"⁽²⁾ مليء بانتصارات الحق على الباطل، وبسطوع التّور على الأرجاء المظلمة.

تاریخ أمّة دستور حیاها عقيدة سماویّة، تعالیت عن تناقضات الفلسفات الوضعيّة، واستغنت بكمالها عن كل إضافة، فكانت بذلك الحقيقة النورانیّة المکتملة التي يرتحل الشاعر مغتربا بحثا عن مسالكها، وسیلته رؤیا، وزاده حلم.

إن هذا التّزاوج بين الشّعر والرؤیا الكشفیّة، هو " كشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف"⁽³⁾ ، لأنّها تجربة روحيّة تبحث عن الحقيقة المتعالية على مادّية العالم الواقعي، فالنص الصوفي بلغته الإشراقية، يتجاوز اغتراب الشّاعر، ويسمو على معاناته مع ذاته، ومع الواقع.

ومع أنّ اللغة الصوفية لغة اصطلاح، إلا أنّها لا تأنس بالقارئ الساذج، لأنّها لا تعني ظاهر القول، إنّما جوهره المسكون بأسرار إيمانية، مرتبطة بموروث ثقافي، وفكري متدا ومتقل بالتجارب

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

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

³ - عبد القادر فيدوح: الرؤیا والتأویل، ص 53 .

التي تبرز التنوع داخل الوحدة ؛ والخصوصية داخل الشائع والثابت، إذ حضور الرّمز الصّوفي في النصّ الشّعري يفتحه على التّعدد لأنّه مشحون بطاقة إيحائية غريبة، كما يسمّه بالتنوع لأنّه قد يتّجسّد في استحضار شخصيّة صوقيّة معروفة، أو حادث أو موقف عرفت بها، أو أن يكون مستمدّاً من معجم الصّوفية واصطلاحاتها ، أو من الفكر التّأملي الكشفي ...

وإنّ الشّاعر المعاصر أصبح يؤسّس نصّه على رؤيا منبعها الحلم، إنّها "القوّة التي تطلّ على الغيب، وتعانقه فيما تنغرس في الحضور، تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل ، الزّمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع ، الأرض والسماء "⁽¹⁾ ، لهذا كانت اللغة الصّوفية ملجاً له من اغتراب ذاته، ومعاناته النفسيّة معتمداً فيها على حضور الذّات الأنثويّة، وعناصر الطّبيعة، والمصطلح العرفاي، محمّلة في كلّ ذلك بأجواء روحانية، ورحلات مجاهدة وتفكير وتأمل.

وتبدأ تجربة اللّغة الشّعرية الصّوفية عند مصطفى محمد الغماري من بوادر أعماله من مجموعته الأولى (أسرار الغربة) وهي "غربة صوقيّة بلا ريب "⁽²⁾ ، حيث تبرز الأساليب الصّوفية من خلال اتصال بين الثوريّة والمجاهدة من أول قصيدة : "ثورة الإيمان" إلى "ثورة صوقيّة" ، "أقوى من الأيام" ، "إلى صوقيّة الوجه و الثورة" ، "لا أملك إلاك" ، "قيس وليلي" ، أو من خلال اعتماد التّأمل العرفاي والمناجاة كما في قصائد: "شكوى" ، "أغنية اللّهب الرحيم" ، "هيلانا" " رباعيات وتر جريح" .

وقد جاءت العرفايّة الشّعرية عند مصطفى محمد الغماري، نقضاً لتيار يساري اتّسم بالضعف الفنيّ إجمالاً بدعوى الواقعية الاشتراكية، وبذلك دخل شعره في معارك إيديولوجية "ولولا هذا المناخ السّوسيولوجي والثقافي، الذي غلت عليه روح الإقصاء والتّصفية الثقافية" لاستطاع مصطفى الغماري أن يكتب نصّاً عرفايّاً خالصاً، يتضمّن روّيته للعالم دون السقوط في "لعبة الخصم "⁽³⁾ .

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

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

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

ينطبق ذلك على نتاج المرحلة السبعينية^{*} الممثلة في دواوين (أسرار الغربة ، أغنيات الورد والنّار، نقش على ذاكرة الزّمن، حضراء تشرق من طهران ، ألم وثورة ، قصائد مجايدة ، عرس في مأتم الحجّاج) .

إذا اعتبرنا هذه المرحلة المتميزة بالثورية العنيفة مرحلة أولى، فإن المرحلة التالية ما بعد السبعينية (قراءة في آية السيف ، بوح في مواسم الأسرار، حديث الشّمس والذّاكّرة ، مقاطع من ديوان الرّفض ، قصائد منتفضة) هي مرحلة تأمل ومشاهدة، مرحلة سافر فيها الشاعر باحثاً عن ذاته الصّغرى من خلال ذات لا متناهية حالت في الكون، والملحوظات إنّها مرحلة الصّوفية الوجودية "وكما كانت الوجودية قوّة من أجل الحقيقة، فإنّ الصّوفية هي خوض في الحقيقة ، ولذلك تلتقي كلّ منهما في مبدأ المواجهة، مواجهة الواقع وتخطيه"⁽¹⁾ .

إلا أنّ الفصل تماماً بين المرحلتين ليس نهائياً، لأنّهما كثيراً ما تمتزجان، وفيهما يستحضر نصّ الغماري رموزاً صوفية مرتبطة بصور حسّية كالحمل الأنثوي، وعناصر الطّبيعة، أو بصور تأمليّة تسبح في فيض من الحب الإلهي، وتقيم في رحلة البحث عن الحقائق النورانية .

أ - رمز المرأة والحب الصّوفي:

إن المقترب من شعر مصطفى محمد الغماري، لا يخطئ ملاحظة شدّة احتفاء بالعنصر الأنثوي وبالحب الإلهي، وقد كانت فيه المرأة رمزاً حيّاً مثقلة بالدلالة على المحبّة الإلهية، فتضلّل بذلك الحب الروحي مع الحب الإنساني " وسبب ذلك هو عجز الصّوفيين في طوال الأزمان، عن إيجاد لغة للحب الإلهي، تستقلّ عن لغة الحب الحسّي كل الاستقلال، والحب الإلهي لا يغزو القلب، إلاّ بعد أن تكون قد انطبعت عليه آثار اللغة الحسّية "⁽²⁾ ، إذ لم يتتسن التّعبير عن الحب الروحي، إلاّ من خلال تلك الأساليب الشعرية الغزلية التي تطورت وصقلت عبر تجارب الشعراء في الحب الإنساني على مدى الأزمان " إذ تعتبر المرأة لدى أقطاب الصّوفية، قمة التّجلّي الإلهي

* صدرت هذه الجموعات 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 والتّأويل، ص 58.

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

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

ومن تجليات ذلك أنّ الشاعر يصور في واحد من المشاهد، ذاته المسكونة بعذابات العشق، وغمرات الشّوق، وتشكّي النّاي والفرار، وقد تقمّص شخصيّة (الجنون)؛ ليحيي فصلاً من فصول حبّ (ليلي العامريّة).

و(ليلي) رمز عامّ وخاصّ، ترأسي وجديـد في آن؛ تشـبـب بها الشـعـراء منـذ الـقـديـم عـلـى اختـلاف مـحـبـوـاـقـهمـ، وـصـارـتـ (ليلـيـ) رـمـزاـ لـأـسـمـىـ درـجـاتـ الحـبـ وـأـرـقاـهاـ، يتـجـسـدـ فـيـهاـ حـبـ الـمـرأـةـ وـالـأـرـضـ، وـالـعـقـيـدةـ، وـالـفـكـرـةـ...ـ :

أَنَا الْمَجْنُونُ يَا لَيْلَى	وَ أَنْتِ الْجَنْ وَ السُّخْرُ
أَنَا السَّارِي بِلَيْلِ الْخَرْ	نَ لَا شَفَقٌ .. وَ لَا فَجْرٌ
وَيَا لَيْلَى الْهَوَى الْعَدْرُ	ي .. شَوْقِي رَاعِفُ غَمْرٌ
عَلَى وَادِي الْقِرَى لَيْتَ	لَمَّا هَاجَنِي الدُّكْرُ
سَلِي وَادِي الْقِرَى كَمْ	هِمْتَ لَمَّا أُورَقَ الْحَرْ
سَلِيـهـ سـلـيـهـ..ـتـشـهـدـ	لـيـ الـظـبـيـ وـالـرـمـلـ وـالـبـدـرـ
.....

و جلّ العـشـقـ فـيـ التـوـبـاـدـ .. يـاـ عـشـاقـ .. وـ الذـكـرـ⁽³⁾

إن احتفاء الشاعر بالجوهر الأنثوي وبرمز المرأة، بالحب كمدرك وجداـيـ؛ يرتقي في نصوصـهـ منـ طـبـيـعـتـهـ الغـرـلـيـةـ إـلـىـ الـعـوـالـمـ الصـوـفـيـةـ المـتـعـالـيـةـ، فـ (ليلـيـ) الشـاعـرـ لـيـسـ إـلـاـ حـبـيـتـهـ الشـرـيعـةـ

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

² - محـيـ الدـيـنـ اـبـنـ عـرـيـ : فـصـوصـ الـحـكـمـ ، تـقـدـيمـ : أـنـطـوـانـ موـصـلـيـ، المؤـسـسـةـ الـوطـنـيـةـ لـلفـنـونـ الـمـطـبـعـيـةـ، الـجزـائـرـ، 1991 ، ص 200.

³ - مـصـطـفـيـ مـحـمـدـ الـغـمـارـيـ: أـسـرـارـ الـغـرـبـةـ، ص 131 - 132 .

الإسلامية المتصلة بالمحبة الإلهية، محبة امتلكت عقله وقلبه، وشلت رغباته، يمتص ج فيها الألم باللذة، والحرمان بالرغبة، محبة أذابت نفسه، وعطلت حواسه، فصار منفصلاً عن عالمه، متعلقاً بعوالم علوية، يهيمن فيها بحثاً عن قرار.

ويكشف لنا استحضار (وادي القرى) و (جبل التوباد) عن بعد مكانين مقفر، كشف من دلالة الغربة واللأقراط.

وفي قصيدة أخرى عنوانها (بين قيس و ليلي)⁽¹⁾، يتخيل عتاباً لـ (ليلي) على (قيس) تطالبه بأكثر من قصائد الحب والغزل.

قيس : بيني و بينك.. ليلي في الهوى نسب
فأنت وجهي.. و أنت الورد والعنب

أنت الهوى أنت.. يا ليلاي .. مزهرة
نهر الضياء على نجواك.. منسّك

ليلى: مَاذَا يُفِيدُ الْكَلَامُ الْخَلُو.. وَ الْغَرَلُ
إن راح نبض الهوى بالهجر يكتحل

الحبُّ لَيْسَ حَكَائِيَاتٍ ... مَحْنَطَةٍ
يعيم فيها السراب المُرُ .. وَ الْمَلَلُ

قيس: ليلي .. برغم الأسى الجنون يطرني
زنابقِي أنت.. بالأضواء تغتسل

بيّني و بينك أبعاد .. سأزرعها
ل هنا.. و يشربُني موآلها الخضيل

يا شروعتي و شراعي في الحيط ويا
ضوء يبرعمي عطرا و أحانا

وتعمق مسرحة المشهد حجم المعاناة، وتسمها بطبع درامي يكشف عن جدية الشاعر في البحث عن بدائل لزمه الحاضر، يتصوره زمن الحياة الإسلامية العادلة حيث تحيا المثل والقيم.

ولو ثُلقي معاذيرها
ليلى سُنلقاها و لا سِترُ

ويا وادي القرى
سيُرْفُضُ عذرها العذر⁽²⁾

¹ - المصدر السابق ، ص 47.

² - المصدر نفسه ، ص 132.

وتكشف لنا القصيدة عن ارتفاع صوت الذّات الشّاعرة، من خلال تكرار الضّمير (أنا)؛
إعلاننا عن إصرار على الرّفض أو التّراجع أو قبول الهزيمة، فالحبّ عند الغماري يلزم ذاته بحمل
هموم الأُمّة والوطن:

فِي مُقْلَتِيِّ انتِظار

أَسَافِرُ حَتَّى النَّهَار

وَأَرْحَلُ شَوْقًا إِلَى (الْقُدْس)

شِرْيَانِ وَجْدٍ إِلَى (قَنْدَهَارٌ)

وَأَعْرِفُ أَنَّ بِأَوْرَاسِ رَكْبِ الْمُحِبِّينَ

تَخْضُرُ قَافِيتِي فِي جَبِينِ الْفِخَارِ

وَأَعْرِفُ أَنِّكِ ذَاتِي

يُحَدِّثُنِي مَطْرُ الذَّاكِرَةِ

وَأَنِّكِ فِي شَفَقِي الْحَدِيثُ

وَفِي مُقْلَتِيِّ الْبَاصِرَةِ

وَأَعْرِفُ ..

فَأَنْتَ حِريٌّ يَا مَسَافَةً ...

إِنَّا لِقاءً عَلَى بُعْدِهِ تُعْشِبُ الذَّاكِرَةِ ..⁽¹⁾

هذا هو الجوّ السّحري الذي تضعننا فيه الأبيات، إنه فضاء السّفر، والرّحلة، والشّوق
والمواجد، فحين تمتزج هموم الشّاعر بهموم أمته، تصير القصيدة ديواناً جماعياً، ويتحول صوت

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

المفرد إلى نشيد قومي.

ويبيِّن التَّجاوب والتَّفاعل الصُّوتي، إيقاعاً متَّسعاً يبرز تصاعد الإيقاع النفسي للتجربة، وصوت (الرَّاء) الذي يدخل في بنية ونسيج القصيدة، لكونه جزءاً من القافية، يتوزَّع النَّصُّ موزعاً طاقة خفية " بتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا "⁽¹⁾ قرعًا يفرغ به حمولته العنيفة في النَّصِّ.

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

إذ "يمثُّل انفجار الجيshan العاطفي الذي ينوء على الشاعر، فمممر الهواء في هذه الأصوات يغلق إغلاقاً تاماً ثم ينفجر فجأة، فهي إذن وقفه من حيث الإغلاق، وهي انفجار من حيث انفجار الهواء"، إنها تماثل شعوراً عنيفاً مختزناً، يلحّ على الخروج إلى الضوء بقوّة " فكونها وقفه، تعني أنّ هناك شيئاً كامناً في النفس، أو الذهن يقف عنده المتكلّم، وكونها انفجاراً، يعني أنّ المتكلّم لا يستطيع حبس ما بداخله، فيستجتمع كلّ قواه الفسيولوجية في انفجار النفس الذي تحدثه الأصوات الانفجارية "⁽²⁾.

هكذا إذن تطفع الأصوات التي تبني اللغة والإيقاع بالدلالة، وتشعّ بالإيحاء، وتكشف أنّ الخط الذي يربط بين هذه الأماكن التي تسكن النَّصُّ ليس تاريخ قومية، ولا جغرافية وطن، أو حتى لغة أمّة.

ف (القدس) الحاضرة في النَّصِّ بإرثها الديني والحضاري والتاريخي، المغيبة بفعل الغصب الصهيوني عن الخارطة الإسلامية ، تنتفض في اليوم مائة مرة ؟ و (قندهار) الإقليم الأفغاني المسلم يرابط في وجه المدّ الشّيوعي الإلحادي، وتلك (أوراس) تلقن كيف يصنع الجهد معجزات النصر.

إنّ الرابط إذن؛ هو خطٌّ كوني متين، إنّه عقيدة ثائرة، لا ترضى بدين الانكسار للظلم، أو الخنوع للغاصب، إنّها حبيبة الشاعر التي امتلكته، حتّى لم يدرك الحدود بينها وبين نفسه.

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

²- المرجع نفسه ، ص 47.

ويخفت تدريجياً صوت (الأن) المعتمد والمتصاعد في (أسافر ، أرحل ، أعرف) ليتصاعد صوت (الآن) مكرراً في (آنك) التي تحسّد الحبيبة التي ملكت شغاف القلب، حتى صار يتكلّم بصوتها ويصرّ بنورها، وينتهي التدرج حين يتساوى الصوتان.

ويتم اللقاء والاتحاد في (إنا لقاء) في نهاية الأبيات، التي تنهي القصيدة ككل بتعارض ومفارقة حادة بين (لقاء / بعيد)، لتبيّن عن شدة صدمة الشاعر، إذ يستفيق على زيف ومرارة الواقع أمته، فيتيقن من عدمية الزمن الحاضر، ويزداد إيمانه بضرورة تفعيل بدائل حضاري، فيتعمق حنينه إلى حياة إسلامية تعيد للأمة أمجادها الضائعة.

هكذا إذن تتولّد الرمزية من خلال تضافر كلّ مستويات النص؛ النحوي والتّركيبي والدلالي والإيقاعي وتفاعلها؛ حيث يحاول الغماري عبر هذا الانسجام والتّوافق، أن يصور تجاوب وعيه الفكري ومقدراته الفنية مع حالته الشعورية.

وهكذا أيضاً تتحول دوال النص كلّها إلى رموز خاصة، وتنتقل إلى مستوى شخصي، حميمي، داخلي، يبحث من خلالها عن الصورة المثلثة للرؤيا التي تضطرم في معاناة وغربة بعيداً عن (خضراء).

لَيْسَ لِي إِلَّا هُوَاهَا
خَيْطٌ ذِكْرَى
فِي زَمَانِ الْقَيْظِ وَالرُّعبِ خُطَاهَا
تَرْسُمُ الْآلامَ فَجْرًا ..
يُورِقُ الْفَجْرُ وَيَمْتَدُ حُقُولًا وَسَنَابِلَ
هُوَ ذِكْرَى

وَمَشَاعِل

هَبُّ التَّارِيخَ لِلْجِيلِ الْمُقاتِلِ
وَتُحِيلُ الرَّمَلَ بَارُودًا

وَجُرْحَ الْوَرْدِ نَارًا وَقَنَابِلٍ...

مِنْ جِرَاحِ الدَّرْبِ أَهْوَاهَا⁽¹⁾

حين يصير الحب هو المخرج الوحيد من التشتت الوجودي الذي يمزق الشاعر، تزاح دلالته، ويصبح مرتكز الدلالة وبئرها التي تصور الوجه الآخر لقضيته، ففي مشهد متكرر من مشاهد تعاقل الزمان الماضي بالمستقبل، تعبير رؤى الشاعر لعيش جوًّا أسطوريًا من بعث الحياة ونهاها بعد زمن البوار والقيظ.

وتنكشف المفارقة حين يصير التاريخ، هدية تمنح جليل لم يولد بعد من الشوار، ويتعمق إحساس الشاعر باليأس ليس من حاضره العدميٌّ وحسب، وإنما من حيله المتاذل عن نصرة قضيابه وجمع أشتاته، فأراد أن يحوّل الحب إلى حركة تغيير شاملة، تبدأ أوّلاً من الإنسان الذي عليه أن يولد مع قضية، وتنتهي إلى الأرض التي عليها تجنيد طاقتها للثورة وللمخاض الصعب، فحتى الرمل العربي عليه أن يصير بارودا وناراً وقنابل، إنّها ثورة تحترق في نفس الشاعر، لتضيء كلّ الأمكنة.

وخصوصية توظيف الحب في النص السابق هي جعله رمزاً للتغيير وصورة أجمل للواقع، وامتداداً لذاكرة ماضوية، ورؤيا ثورية تحيل باستمرار بدافع يصرّ على التحدّي، والصراع والرفض، خصوصية تجعل منه حاجزاً شفافاً بين الزيف، والحقيقة التي اطلع عليها قلب محب:

لِيْسَ لِي إِلَّا هَوَاهَا مِلْئَ وُجْدَانِي

وَإِلَّا طَيْفَهَا أَقْطَفُ سِحْرَهُ

طَيْفَهَا يُرُوي العِطَاشَ الْهِيمَ

يَرُوِي قِصَّةَ الْجُرْحِ الْغَرِيبَةِ

حَينَ تَمْتَدُّ يَدُ

¹ - مصطفى محمد الغماري : قراءة في آية السيف، ص 71.

ٌتَنْدِي ظِلَالَاتٌ خَصِيبَةٌ

ثُورِقُ الْآهَةِ ..

نَهْوَى سِرَّهَا رُؤْيَا رَحِيْبَةٌ

العنصر الذي يثير انتباها للوهلة الأولى هو التّجاوب الإيقاعي، والتّجاوب في بناء الدّلالة، إذ يعمد الشّاعر قصدياً إلى تشكيل نصّه عبر سلسلة من البنى التّكاريّة ترسّيحاً للدلالة، وإصراراً على ثبات الرّؤيا، وتلاحم بنية النّصّ من خلال التّمسّك بخيار الحبّ؛ (ليس لي إلّا هواها) ، ثمّ من خلال فعل الحبّ ذاته ؛ (هواها - نهوى) أو الحبيبة الحاضرة بطيفها وبعلامات التّأنيث، ثمّ صوتياً من خلال الجنس غير التّام بين (بُرُوي / بَرُوي) و بين (غريبة / خصيبة / رحبيّة) .

وبعد ذلك كله من خلال الخط اللّاشعوري الذي يفضح مكتونات الشّاعر، وسرّ خياراته لأدواته الإبداعيّة، صوت (الماء) المكرّر الذي يتطلّب جهداً عضليّاً كبيراً للنطق به إذ "عند النّطق بالماء يندفع من الرئتين كمية كبيرة من الهواء، أكبر مما يندفع من الأصوات الأخرى، فيترتب عليه سماع صوت الحفيف مختلطاً بذبذبة الوترتين الصّوتين" ⁽¹⁾ يتّيح للشّاعر أداة أقدر على حمل آهاته، وتنفيس قلقه المختزن.

ودائماً يوّقظ ذكر المحبوبة في قلب الشّاعر أشواقاً تسيل للوصال، وحنيناً يتقدّم للّقى، والدلالة لا تعلن عن نفسها مباشرة، بل تتلّبس بصور حسيّة، ولا تظهر إلّا من وراء الأستار.

يَدَاهَا ..

وَيَنْدَلِعُ الْخَزْنُ شَلَالٌ شَوْقٌ قَدِيمٌ
وَبُرْكَانٌ عِشْقٌ إِلَى الْمُوْسِمِ الْمُقْمِرِ ⁽²⁾

¹- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1992 ، ص 89.

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

وليس مفاجئاً أنّ أساليبه قد استمدّها من " المعجم العاطفي الحسّي التي يتداوّلها الغزلّيون من الشّعراء" إذ "يَتّخذها الصّوفية قوالب لهم جاهزة للدلالة على أحواهم الصّوفية"⁽¹⁾ يستشرون بها وحدان المتلقّي، لكنّ اعتبارها قوالب جاهزة في التّعبير، لا يعني الآلية في الإّحالة، ولا تطابق الحالات الشّعورّية بين الحبّ الحسّي، والحبّ الصّوفي أو تشابه كيفيّاتهما، فالمشتّرك بين التجربتين هو فقط المعرفة بحالات الحب؛ "الحبّ عند المتصوّفة لا يمكن تحديده، ولا تعريفه، ولا شرح حقائقه، وإنما يحدّد باللّفظ فقط، ويعرف بالعرف، والاصطلاح"⁽²⁾. ويعبر عنه بالرّمز وبأساليب الغزل الإنساني.

تَغْرِبُتِ عَنِّي ..

وَحِيدٌ أَنَا فِي زَمَانِ الْهَجِيرِ

أُقَاتِلُ بِاسْمِكِ الْفَ جِدارٍ

وَكَمْ قَتَلْتِي الْوُجُوهُ الصُّعَارُ

وَلَكِنِّي بِاسْمِكِ الصَّعْبِ أَحْيَا⁽³⁾

يبدو أنّ ضميري المخاطب في (تغّربت) والمتكلّم في (عني) قد جاءا ليكرّساً مسافة إضافية للبعد والّتّأي، ولويكتّفاً من دلالة فعل الاغتراب ذاته، وفيما ينسبة إلى محبوبته (تغّربت عني) يأتي السّطر الموالي ليقرّ اعترافاً مهّماً (وحيد أنا في زمان الهجّير)، إنّ الوحيد كما عهّدنا هو المغترب ذاته؛ أي من يكون بعده عن الوطن والأهل والأحباب، وحيداً بين الأغراّب.

إلاّ أنّ ذات الشّاعر المتجسّدة بـ (الأنّا) هي أيضاً تغّربت روحّياً، حين سجّنت خلف (الف جدار)، ذلك أنّ ذات الغماري متّحدة (بحضّراء) حتّى أنّها انتهكت خصوصيّتها إلى أبعد الحدود، وصارت تشارّكها اسمًا واحدًا وتحيا به.

ويطلق الصّوفية الاتّحاد ويعنون به " شهود وجود الحقّ الواحد المطلق، الذي الكلّ به موجود بالحقّ، فيتّحد به الكلّ من حيث كونه كلّ شيء موجوداً به، معدوماً بنفسه، لا من حيث

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

² - سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندرس، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، 2007 ، ص 63.

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

أنّ له وجوداً خاصاً اتّحد فإنه محال " وإنّ المفهوم السّابق نابع من جوهر التّوحيد الإسلامي" وهذا ما قرّره (نيكلسون)^{*} عندما ذهب إلى أنّ فكرة الصّوفية في الاتحاد، ليست سوى فكرة التّوحيد الإسلاميّة⁽¹⁾.

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

وعبر غنائية تسرّح بطيف الحبّية، حتى تظفر بلقاء فيذوق المحبّ حلاوة الوجد، بعد مرارة فقد، ويخرج ذاته من قمقمها لتنفتح على الآخر، وينخلق جوّاً روحيّاً يلاحق فيه الطّيف السّاحر:

وَتَكَدَّأْيَنَا كَمَا اهْمَسِ

تَنَاءْيَنَا كَمَا الْحُلْمِ

اتَّحَدْنَا..

وَشَرَبْنَا لَحَظَاتِ الْعُمْرِ

عِشْنَاهَا اِنْعِتَاقَاتٍ حَبِيبَةٍ

ما لَمْ سُنَا طَيْفَهَا إِلَّا صَحَوْنَا

صَحَوَةً تَبَعَثُ فِي الْجَدْبِ الْخُصُوبَةِ

صَحَوَةً جَلَّتْ عَنِ السُّكْرِ

وَجَلَّتْ عَنْ مَرَايَاهَا الرَّتَبَةِ !⁽²⁾

لا تسفر القراءة السطحية العجلی عن دلالة واضحة، على الرّغم من التّقریر المراوغ باعتماد

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

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 التّشبّه، إلّا بقدر ما توضّح التّعارض بين فعلٍ (تدانينا - تدائينا)، فإذا قفزت إلى الذهن دلالة الاقتراب والتّداني، من خلال فعل الهمس، الذي تلتقطه الأذن بدنوّها من المتكلّم، تتشتّت دلالة النّائي والبعد، لاقتراها سياقًا بدال الحلم، إلّا إذا نظرنا إلى الحلم من زاوية رموزه التّجريدية، أو كونه عالماً يتعايش فيه الممكّن والمستحيل، الوجود والعدم، فهو يتعدّد وينيّى بسمته هذه عن الواقع.

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

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا مِنْ تَدَانِيَا وَنَابَ عَنْ طِيبٍ لُقْيَانًا تَجَافِينَا⁽¹⁾

النّصّ الحاضر يحتضن النّصّ الغائب، يتفاعل مع دواله؛ يحاور سياقه ليبيث أجواء الشّوق والحنين، ويعمق من دلالة فقد المرتدة من النّصّ المحاور، فالذاكرة كما يرى (اليوت) "تلحق على بعض التجارب دون بعضها الآخر، لأنّ الشّاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول فضّها، بأن يقدمها للوعي"⁽²⁾، ليقدم من خلالها أبعادًا جديدة لتجربة .

فالمازن العاطفي المتمثّل في فقد (ابن زيدون) لحبّيّته بحكم افترائهم مكانياً، يتكرّر عند الغماري، لكن مع فارق جوهري ذلك أنّ الحبّيّة في النّصّ الحاضر، متحرّرة من قيود الزّمان والمكان، وهي تتنّع عن الوصال رغم أنها كامنة في القلب.

ولم تتوقف قيمة النّصّ الغائب عند تفعيل سياقه ليحمل التجربة المعاصرة، إنّما كشف ميزاناً جديداً تتغيّر وفقه قيم البعد والقرب.

فالّتّعارض القائم بين (تدانينا - تدائينا) تلاشى وحلّ محله تطابق؛ فالحبّيّة البعيدة الغائبة هي في آن، حاضرة وقريبة بخلوها في القلب، إنّها مفارقة يصنّعها الجوّ الصّوفي ليكون متنفّساً يناقش من خلاله الشّاعر أزمة وجود و هوّيّة، و مأزق حضاريّ مسدود.

* أبو الوليد أحمد بن زيدون المخزومي (461-539) شاعر الأندلس ارتبط ذكره (بولاده بنت المستكفي) وتعد نونيته هذه من أشهر شعره فيها.

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

²- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ط 3 ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، 1983 ، ص 33.

فذكريات الرّّمّ من الماضي التي ينادها بالعودة ويحنّ إليها، ترفض الحلول في الرّّمّ من الحاضر، لكنّها تحلّ في ذاته بفعل الاتحاد، إذ يتوجّد (أنا) الشّاعر بمحبوبته، إنّها مرّة أخرى تُمتنع عن التّتحقق في الواقع، وترفض الحلول فيه رغم أنّها متلبّسة بالعالم الدّاخلي للشّاعر متّحدة بـ (أنا).

فاستحضار المصطلح الصّوفي، اقتصر على الإيحاء. بمضمونه الرّمزي، مشيراً إلى إدراك الحقيقة المؤلمة في مواجهة واقع اختلّت موازينه وزيفت أبعاده، وقد شكّل حرق هذه الحقيقة القاسية صدمة حقيقية دفعته إلى محاولة تجاوزها، تجاوزاً مفضياً إلى عوالم الرّؤى النورانية، والأجواء الروحية.

إنّها لحظات فرار من سلطة الواقع، بل إنّها (انتعاقات) تأسّر بتجلياتها وتمويالها، وتحيل بكشف مستمرّ وغير متناهٍ، حين يبصر طيف الحبيبة محاطة بحالة من القداسة الإلهيّة، متراافقاً مع استحضار جوّ أسطوري للإيحاء بدلالات الخصب، وبعث الحياة، في تعارض مع صورة الواقع المرتبط بدلالات العقم واللاجدوى.

وإذ تستند التجربة إلى لغة تولّد الرّموز فيها من خلال أسلوب المفارقة التي يصنّعها اعتماد التّقابل والتّضاد بين:

(تدانينا - تنايننا) ، (اتّحدنا - انتعاقات) ، (الجدب - الخصوبة) ، (الصّحوة - السّكر) ، وأسلوب التّكرار؛ فيصوّر جدلية صراع الرّؤيا والواقع، ويولّد قوّة إدراكية كشفية، ويزّ ثباتاً على موقف الرّفض والمواجهة، من خلال توظيف الحبّ الإلهي كمدرك وجداً متلبّساً بالجوهر الأنثوي الحاضر في النّصّ بضمائر التّأنيث، ينمو عبر اللغة العرفانية المشحونة بالطاقة الرّمزية، لتصنع مع التّناص والأسطورة روافد تطفح بالدلالة، وتذوب في بنية الخطاب الشّعري.

ذلك لأنّ الثقافة تغنى " التجربة الشعرية، وتوسّع من أفق الرّؤية الجمالية للشّاعر، وتحيل النّصّ إلى بؤرة تفاعلات دلالية، عندما تنبع من داخل البنية وتنصهر في قلبها، وتذوب على نحو توارى فيه كمعجم خارجي " ⁽¹⁾.

وبيّن الغاية والوسيلة تواصل الكتابة الشّعرية باللغة الصّوفية، وطالعنا رموزها الحبلي لترسم صوراً عن الحبّ الإلهي في أسمى صوره حين يتّحد المحبّ بمحبوبته " و (الاتحاد) هو مذهب

¹- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 234.

(الحالّاج) * في الحب الإلهي، وهو اتحاد الذّات الصّغرى بالذّات الكبّرى خيالاً فقط، لأنّ الاتحاد لا يحصل إلّا في العدد⁽¹⁾.

أَنْتِ، أَنَا... قَلْبًا وَأَهْوَاءً وَفِكْرًا وَمَدَى
تَحْوُرُ ذَاتِي، إِنْ تَنَاهِيْتِ سَرَابًا بَدَدًا
أَنْتِ، أَنَا... رُوحًا فِي أَصْلِ الْحَيَاةِ اِتَّحَدَا
وَيَرْتَوِي مِنِي الْجَوَى عَلَى نَوَافِكِ أَبَدًا

يبرز جلياً تعاشق بيته مصطفى محمد الغماري مع قول (الحالّاج):

أَنَا مِنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا
نَحْنُ رُوحَانٌ حَلَّنَا بَدَنَا
فَإِذَا أَبْصَرْتِي أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا⁽³⁾

إلا أنّ مصطفى محمد الغماري يشدد في منهجه في الاتحاد على محور الروح، وكلّ ما يتصل بها من عناصر مجردة (قلباً، أهواءً، فكراً، روحان، مدي)، مستبعداً محور الجسد بكلّ تخومه الماديّة، وأبعاده الحسيّة.

وإنّ هذا التّنكر الشّديد لكلّ ما هو مادي، نابع من رفض مطلق للواقع الأدنى المشوه، في محاولة للإنفلات من قبضته والتّوحّد بالمطلق، وبالعالم المتعالي، من أجل تحقيق وجود للذّات بالشكل الذي تتطلّع إليه.

ويستند بشكل كليّ على الرّمزية الصّوفية للإيحاء بهذه الدّلالات، والرّمز كما يقول (أدونيس) "هو قبل كلّ شيء معنى خفيّ وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يكتشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعمّ، واندفاع صوب الجوهر"⁽⁴⁾. وكأنّ الرّمز لديه هو الوجه الآخر للنصّ، أو هو النّصّ اللامري، أو المحتمل، أو الخفي⁽⁵⁾.

* الحسين بن منصور حمي البيضاوي، يلقب بالحالّاج، ويُكَفَّي بأبي المغيث، كان صوفياً زاهداً، ورحلاته دُؤوباً، وكان عالماً ذا معارف جمة شهد له بها أهل عصره، ونظرها البعض رأيه في التصوف والتي لم يفهمها الظّاهريون من معاصريه، فقد حُكم، وقتل بسجن بغداد سنة 309هـ.

¹ - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية 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 المجري)، ط 2، 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.

إنه مقام تتلاشى فيه الحدود بين المحب وحبيبه، وتتلاحم فيه الذاتان، فتتوحد الضمائر ولا يبقى إلا التساوي، بين (الأنا و الأنت).

والصوفي عندما يصل إلى هذا المقام، بعدها يصل إليه في شكل حال، واستقر فيه يبدأ في البوح، ويكون ذلك في شكل سطحات صوفية، ظاهرها مستشنع، وباطنها لطيف مقبول⁽¹⁾.

فمن فرط الحب والوله، يصل المحب إلى هذه الدرجة حيث يستغرق حواسه كلها، فيبصر بنور الحبيب، ويسمع بنوره، وينطق بنوره، فالصوفية قبل كل شيء " قامت على فكرة الحب الإلهي، وما يتصل بهذه الفكرة من إنكار الذات"⁽²⁾.

يقول (ابن عربى)^{*} " هذا مقام صعب قل من حصل فيه، فسلم من القول بالاتحاد والحلول، فإنه المشار إليه بقوله تعالى ﴿كُنْتُ سَمِعَةً وَبَصَرَةً﴾⁽³⁾. والمحب دائم الشوق إلى وصل محبوبه:

أَحَبِّيَّتِي... حُبُّكِ يَمْخُرُ فِي مَتَاهَاتِ وَبَحْرِ
مَا كَانَ أَسْعَدَ خَاطِرِي بِلَظَائِكِ.. بِالْحُلْمِ الْأَغْرِ
إِنْ لَمْ أَفْرِ بِوَصَالِهِ.. حَسْبُ الشَّفَاءِ ضِيَاءُ نَشْرِ⁽⁴⁾

تمتزج المرأة بالطبيعة ومشاهدها وصورها، ذلك لأن الطبيعة والمرأة، هما وجه متعدد لعنصر واحد هو الخصب، والميلاد، والتتجدد. ويطالعنا الشاعر من خلال هذا المزيج بشبوب عاطفي، وكميات عشق المهي، كان الجوهر الأنثوي تلوينا إليه، فتحوّل التراكيب التي تبدو أوّل الأمر شديدة الحسية، إلى الدلالة على المعنى الجرّد الشمولي وهو الحب الإلهي، ذلك لأن الشعر التجريدي " بؤرة الاستقطاب فيه تتمثل في غيبيّة هذه التجربة السابقة على التعبير"⁽⁵⁾. فالصوفي 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 الحاتي(560-638هـ) كتبته أبو بكر، ولقب بمحى الدين، والشيخ الأكبر، وسلطان العارفين، وابن أفلاطون، هو تلميذ الشيخ الاشبيلي الكبير (أبي مدين الغوث)، أحسى له 994 مؤلفا ، أهمها الفتوحات الملكية، وفصوص الحكم، وأهم أعماله الشعرية ديوان ترجمان الأسواق.

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

⁴- مصطفى محمد الغماري: لم 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 كليلة، ترتدي قناع الباطن"⁽²⁾.

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

أَحِبُّ عَذَابَكِ الْقُدُسِيِّ يَقْتُلُنِي وَأَحْيَاهُ
وَتَرْسُمُنِي بِذَاكِرَةِ الدُّرُوبِ الْخُضْرِ كَفَاهُ
وَيَهْتَكُ سِرَّ أَسْرَارِي حُضُورُكِ يَا مَرَايَاهُ
بِغَيْرِ هَوَاكِ، مَا الْأَسْرَارُ أَحْمِلُهَا؟ وَمَا الْآهُ؟⁽³⁾

إنّ لغة الشّهود، والحبّ الصّوفي في شعر مصطفى محمد الغماري، لا تشبه كثيراً لغة كبار شعراً الصّوفية وأقطابها، إنّها تجربة لغة صوفية خاصة، يريدها عبرها تحسيد حلم معاصر، والتّعبير عن حالة اغتراب شخصية، ناجمة عن إيمان روحي عميق، وتصوّر خاص للوجود.

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

صورة يشتاقها، ويترقب تحقّقها، فيصف عذاب شوق يضطرّم بين جنبيّ حبّ، إلاّ أنه يستلذه، ويتتشي به.

إنّه اجتماع حادّ بين قطبي حديّة تظلّ مستمرة الصراع، بين الموت والحياة، الأمل والانكسار، الشّوق والقرب، اللذة والألم، الغياب والحضور...، دلالة على التّأزم الحادّ الذي وصلت إليه الرؤيا في صراعها مع الواقع.

¹- موهوب مصطفاوي: الرمزية في شعر البحيري ، 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 الحب إلا في صورة رمز المرأة، التي لم تكن إلا بخلها لحب روحي متعالي، وقد كان سببا في احتفاء الصوفية بعنصر الحب على مر الأزمان، جلب النقوس لتعلقها بهذا المعنى اللطيف، أو كما يقول (ابن عربي) "وجعلت العبارة في ذلك بلسان الغزل والتبسيب، لتعشق النقوس لهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها"⁽¹⁾.

وهكذا جاء رمز المرأة في اللغة الشعرية الصوفية عند مصطفى محمد الغماري، امتدادا لإرث صوفي إسلامي، وتأسيسيا لتوجه شعرى فردي في آن واحد.

وقد كانت هذه اللغة الصوفية تحسيدا لقيمة مفتقدة، للرؤيا، وتشوقا للذات السرمدية التي يتطلع إلى وصلها، والسكن إليها، فهي تتضمن الذاكرة والحلم، وتحمع الزمن الماضي بالمستقبل في نقطة حاضرة، فتوحدهما في زمن واحد هو الزمن الصوفي.

فالقص الشعري الصوفي " يقوم على تركيب الأزمنة وتدخلها، فيحطم نسق التتابع، وينسف الأساس الكرونولوجي للزمن ليبني ز منه الخاص، إنه الزمن مقدما من الداخل على نحو ما تشعر به الخبرة الصوفية "⁽²⁾.

ومع أن الصور الاشراقية سريعة القنص سريعة الانطفاء، إلا أن خاصية التكثيف في الزمن الصوفي يجعلنا نحس مع الشاعر أنه عاش حقبا طويلة وقرروا مديدة.

حُلْمٌ يَغِيمُ .. وَلَحْظَةٌ تَعْرِي

وَمَسَافَةٌ سَكِّرٍ بَنَا عُمْراً

وَصَلَاتَنَا فِي الدَّرَبِ أَغْنَيَةٌ

صَلَبَتْ عَلَى شَفَقِ الْهَوَى فَجْرًا⁽³⁾

¹ - ينظر: درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي، نكبة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر ، ص 311.

² - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 111 - 112 .

³ - مصطفى محمد الغماري: حضراء تشرق من طهران ، ص 61 .

هذا هو الزّمن الصّوفي الذي حلّ محل الزّمن الحاضر، إنّه زمن الحلم الذي ينسحب على الزّمن الواقعي وينتصر عليه، وهذا الاتّجاه صوب الخيال ينتج صورة أخرى للحقيقة الماثلة، إنّها الصّورة المحتملة، والمنتظرة أيضاً.

إذ "أنّ" ترسّيخ مقولـة الرؤـيا في قلب المـاهـيـة الشـعـريـة، يـحـتـمـ على القـصـيـدة أـنـ تـجـعـلـ بـغـيـتها لـما يـرـىـ؛ بل ما يـتـرـاءـىـ"⁽¹⁾، فالـقـصـيـدة أـصـبـحـتـ "ـمـغـامـرـةـ كـمـدـفـاـ إلى فـتـحـ دـرـوـبـ الـحـرـيـةـ كـفـعـلـ لـلـلـاخـتـيـارـ، وـالـولـوـجـ فـيـ الـمـجـهـولـ، وـهـوـ مـاـ يـمـكـنـ من خـلـقـ تـجـرـيبـ إـبـدـاعـيـ يـكـشـفـ الـمـتـحـجـبـ، وـيـعـرـيـ بـئـرـةـ التـوـرـ الـحـيـ"⁽²⁾.

تجـرـيبـ إـبـدـاعـيـ يـهـدـفـ إـلـىـ التـفـرـدـ وـالـتـخـطـيـ، لـكـنـ دونـ القـطـيـعـةـ معـ التـرـاثـ، وـأـنـسـاقـهـ الـفـكـرـيـةـ وـالـتـعـبـيرـيـةـ، حـيـثـ يـسـعـيـنـ الغـمـارـيـ أـحـيـاـنـاـ بـأـسـالـيـبـ الصـوـفـيـةـ فـيـ التـصـوـيـرـ الـحـسـيـ لـ(ـالـمـرـأـةـ)ـ الـحـبـيـةـ:

يـاـ حـلـوـةـ الـعـيـنـيـنـ .. يـاـ ذـاـتـيـ .. وـيـاـ أـفـقـيـ الـمـطـيرـ..

غـلـدـنـاـ مـشـاـوـيـرـ الـوـصـالـ الـحـلـوـ .. وـالـعـدـقـ الـتـنـمـيـرـ

أـهـوـيـ جـبـيـنـكـ يـاـ كـعـابـ .. وـأـعـشـقـ الـهـدـبـ الـمـنـيرـ

فـتـرـفـ أـنـفـاسـ الـهـيـامـ عـلـىـ الـنـهـوـدـ عـلـىـ الـنـحـورـ

وـتـمـيـدـ فـرـعـيـ وـاحـةـ يـتـعـانـقـانـ عـلـىـ طـهـورـ⁽³⁾

لا يـخـفـيـ الطـابـعـ الشـهـوـانـيـ منـ خـلـالـ هـذـاـ التـصـوـيـرـ الـحـسـيـ عـلـىـ الرـّغـمـ مـنـ التـرـكـيـبـ الـمـراـوـغـ (ـيـتـعـانـقـانـ عـلـىـ طـهـورـ)، وـيـقـصـدـ بـهـذـاـ الـأـسـلـوـبـ -ـعـادـةـ -ـأـمـرـانـ كـمـاـ يـفـسـرـ ذـلـكـ (ـعـاطـفـ جـودـةـ نـصـ)ـ "ـالـأـوـلـ أـنـ يـكـوـنـ مـنـ النـاـحـيـةـ الـأـسـلـوـيـةـ حـجـابـاـ عـلـىـ الرـّمـزـ، وـالـثـانـيـ أـنـ يـعـبـرـ عـنـ الـنـفـسـ إـذـ تـخـتـبـرـ بـالـغـواـيـةـ وـالـشـهـوـةـ، وـتـبـتـلـىـ فـيـ مـارـاجـ الـمـعـرـفـةـ بـمـاـ يـنـبـغـيـ عـلـيـهـاـ أـنـ تـتـجـاـوزـهـ صـوـبـ جـمـالـ أـكـثـرـ سـمـوـاـ وـكـلـيـةـ وـثـبـاتـاـ"⁽⁴⁾، فـالـفـكـرـ الصـوـفـيـ يـعـتـبـرـ الـمـرـأـةـ رـمـزاـ لـتـجـلـيـ الـجـمـالـ الإـلهـيـ.

¹ - يوسف اليوسف: تمهيد لنظرية الشعر، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع 82/83، يونيو / أغسطس 1991 ، ص 169.

² - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 113.

³ - مصطفى محمد الغاري: ألم وثورة، ص 27.

⁴ - الرمز الشعري عند الصوفية، ص 196.

وقد كان الطّابع الشّهوي وسيطاً بين رمز المرأة، وتلوّيجه على المحبّة الإلهيّة " فالشّهوة هي المدخل إلى عالم التّجلّي والحكمة الإلهيّة، هي تعبير رمزيّ عن الحبّ الإلهيّ، وتجلّي العلوّ والحكمة العرفانية "(1) .

ومن هنا كانت رمزاً يجمع بين الحسّي والمحرّد، الأرضي والعلوي، وبين المعلوم والمحظوظ، وتحسیداً " للإيمان بدين الحبّ الذي يتحقّق من خلال دينالكتيك وجداً، فالتوافق والانسجام بين الروحي والفيزيائي " فيتحقق بذلك في آن واحد" الرؤيا الروحية للمحسوس، والرؤيا الحسّية للروحي "(2) .

لَأَسْأَلِي اللَّوْعَةَ الْخَجْلِي.. فَلَسْتُ أَنَا
 إِلَّاكِ .. يَا جَمْرَةَ عَطْشِي بِأَحْضَانِي
 مَزَقْتُ لَيْلَ السُّكُونِ الْمُرِّ.. فِي سَحْرِي
 فَأَوْرَقْتُ آهَاتِي فِي حَقْلِ كِتْمَانِي
 لَأَسْأَلِي .. نَفْرِي الْوَجْدِ عَنْ أَرْقِي
 هَلْ جَمْرَةُ الصَّبِّ.. إِلَّا بَعْضُ نِيرَانِي
 تَصَوَّفَ الْعِشْقُ فِي عَيْنِيهِ.. مُزْدَهِراً
 فَهَلْ دَرَى .. أَنَّ عِشْقِي سُرُّ وَجْدَانِي
 لَأَسْأَلِيهِ .. عَنِ الْآهَاتِ .. أَعْرِفُهَا
 هَلْ كَانَتِ الْآهَةُ .. إِلَّا بَعْضَ أَلْحَانِي(3)

¹ - عبد الحميد هيمة : 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.

إِنَّهُ مِنْهُجُ التَّلَذُّذُ بِالْأَلَمِ، وَالرُّضْيِ بِالْعَذَابِ وَالْمَعَانَةِ، حِينَ يَزْهُدُ الْمُتَصوَّفُ فِي كُلِّ رَاحَةٍ مَادِيَّةٍ،
وَيَطْلُبُونَ الْإِنْعَاتِقَ مِنَ السِّجْنِ التَّرَابِيِّ، وَمَصْطَفِيٌّ مُحَمَّدٌ الْغَمَارِيُّ يَرْتَقِي بِالْحُبِّ إِلَى درجة التَّسَامِيِّ،
وَكَانَ الْعُشُقُ وَسِيلَتِهِ لِاتِّخَادِ الْبَرْوَى الَّتِي يَتَطَلَّعُ إِلَيْهَا، وَالْحَلْمُ الَّذِي يَرْتَقِبُهُ.

وَتَصْنَعُ مَعَانَةُ الْحُبِّ، وَصِبَابَةُ الْعُشُقِ فَعْلًا دَرَامِيًّا، يَعمَّقُ الصُّورَةُ الْمَأْسَاوِيَّةُ لِلْوَاقِعِ الَّذِي يَحُولُ
دُونَ وَصَالِ الْحَبِيبَةِ، وَتَحْقِيقُ الرَّوْيَا، فَيَنْتَقِلُ الْحُبُّ عَنْهُ مِنْ طَابِعِهِ الشَّهْوَانِيِّ، إِلَى رَمْزٍ لِلتَّحْقِيقِ
وَالْوُجُودِ، ثُمَّ الْبَقَاءِ، وَيَصِيرُ أَسْلُوبًا لِلْمُوَاجِهَةِ وَإِثْبَاتِ الْهُوَيَّةِ، وَتَتَحُولُ الْحَبِيبَةُ مِنْ كِيَنُونَتِهَا الْفِيَزِيَّائِيَّةِ،
إِلَى رَمْزٍ لِلْقُوَّةِ الْرُّوحِيَّةِ وَالْكَشْفِيَّةِ الَّتِي يَذُوبُ فِيهَا، وَيَتوَحَّدُ بِهَا مُسْتَغْرِقًا كُلَّ حَوَاسِهِ الَّتِي تَعْطَلُ فِي
لَحْظَةِ الْحَلُولِ (لَسْتُ أَنَا إِلَّاكَ) ، وَيَسْتَحِيلُ تَلْمِسُ حَدُودِ الذَّاتِ الشَّاعِرَةِ بَعِيدًا عَنْ هَذَا الْجُوَهِرِ.

غَازَلَتِ فِي عَيْنَيْكِ وَرْدَ تَوْحُّدي

فَرَأَيْتُ مَا لَمْ يُبَصِّرِ الْعَيْنَانِ !

وَضَمَّمْتُ أَشْهَى مَا تَضْمِنُ سَرَائِرُ

وَهَصَرْتُ أَمْتَعَ مَا تَرَوْمُ يَدَانِ

وَاسَّابَقْتُ هِيمُ الْخَوَاطِرِ مِنْ دَمِي

وَتَعَطَّرَتِ بِرُؤَى الْهَوَى أَجْفَانِي

رَأَيْتُ ثَمَّةَ .. كَمْ سَتَفْضَحُ مُقْلَتِي

مُقْلُ بِأَهْدَابِ الْخُلُودِ رَوَانِ⁽¹⁾

الْعَيْنُونَ تَسْتَحِيلُ وَجُودًا، إِنَّهُ تَبَادُلٌ لِلْمَحْسُوسِ صُوبَ الْمَحْرَدِ، إِنَّهُ هَذِهِ الْحَلُولِيَّةُ وَالتَّوْحِيدُ لَيْسَا
إِلَّا رَمْزًا عَنْ امْتِزاجِ الذَّاتِ بِمَوْضِعِهَا، وَالْمَوْضِعُ بِالذَّاتِ فِي أَعْلَى درجاتِهِ، حِيثُ تَضَاءُلُ الْمَسَافَةِ
الْفَاصِلَةِ بَيْنَهُمَا حَتَّى تَتَلاَشِي. إِنَّهُ تَنَكِّرٌ شَدِيدٌ لِلْوَاقِعِ، وَالنَّحَامُ كُلِّيٌّ بِالْحَلْمِ، تَنَكِّرٌ لِلْمَادِيِّ، وَنَشْدَانٌ
لِلرُّوحِيِّ، وَطَلْبٌ لِلْحَيَاةِ بَدِيلَةٍ، أَكْثَرُ زَخْمًا وَحَرْكَيَّةٍ.

¹ - المَصْدَرُ السَّابِقُ، ص 170

فالشاعر الذي اكتشف قيمة وجوده، نزاع إلى تحقيقه والاتصال به، وهذا فهو شديد التنّكّر لحاضرها، شديد الشّوق للزّمن الذي يتراءى " فالتجربة الصّوفية تتضمّن الرّفض كأساس لها، كنقطة ابتداء (...)" ، فالصّوفي منخلع عن عالم الواقعي، ومنبتّ، يعيش وإياه لا في حالة مشaque، وإنّما في حالة قطيعة "¹" .

وتعمّق هيمنة الفعل الماضي، حسّا بالتحقّق والانقضاء، وإقرارا وتأكيدا على حضور الزّمن الحلمي الرّؤياوي الذي يكرّسه الفعل (رأيت)، وهكذا يتحول الغزل (غازلت) إلى تقديس، وتبعّد في محراب الحبيبة، التي تقرأ الأوراد من عينيها حتى ترضى بكشف الحجب عن جمالها لقلب المحبّ، وترضى بوصله بعد التّمنّع والهجران، فكلّما زاد التّمنّع والبخل، زادت لوعة الحبّ وشوقه إليها، " وكلّما ظنّت بجمالها أن تكشفه و تسترت بالحجاب، استعر العاشق رغبة وتطلّعا"² .

ومهما كانت الرّمزية الصّوفية في شعر مصطفى محمد الغماري تفيد من عوالم الصّوفية التّراثية، إلا أنّ رموزه وإشاراته تؤول بصور واقعه وتنصلّ به، فخطابه الصّوفي " يسعى لتحويل نمط من أنماط الواقع الحقيقي، إلى أنماط بديلة تحاول أن تقول في صيرورتها، أنّ الواقع في حدّ ذاته ليس أوضح أنواع الواقع أبداً"³ .

وإذا كان الصّوفي يحاول الانتقام من سجنه التّرابي وجدايـا، فصوفية الغماري، صوفية فكريّة تحاول الفرار من التّيه الوجودي، وانسلاخ الهوية، صوفية البحث والمساءلة، وهذا كان الخطاب الشّعري يفرض صرف الظّاهر إلى الباطن، والانتقال من النّص الأول، إلى النّص الآخر.

أقسّمتُ يا حَبِّي	بأنْكِ الحياة
وأنتِ لي إنْ جَنَّتِ	الوَحْشَةُ بي صَلَةٌ
وأنتِ إنْ غَنَّى الحَنِينُ	كَرْمُهُ ... صِبَاهُ
وإنْ تَهَادَى خَاطِري	رَبِيعُهُ ... صِبَاهُ ⁽⁴⁾

¹ - ينظر: عبد القادر فيدوح: الرّؤيا والتّأويل، ص 62.

² - عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية ، ص 213.

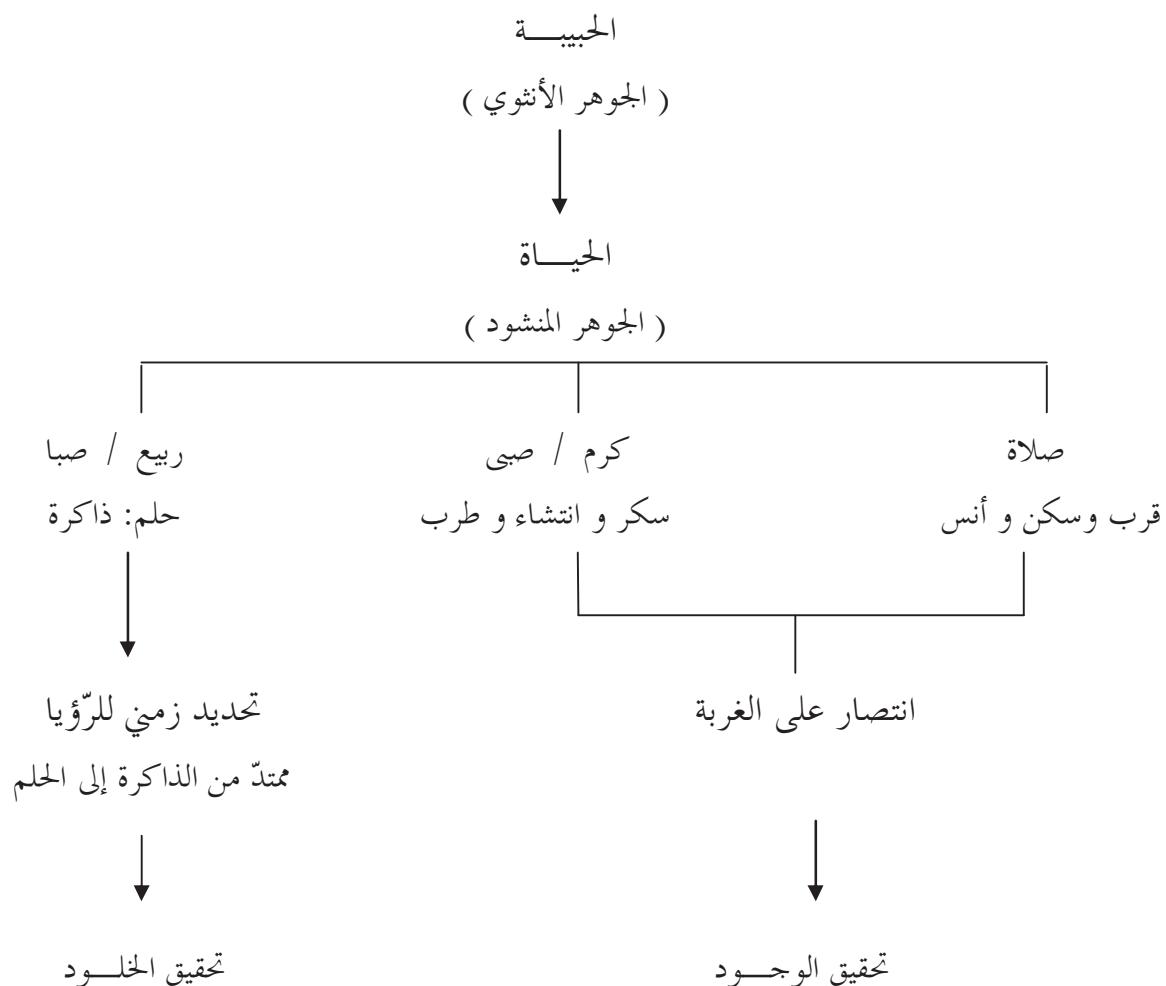
³ - عبد الله حمادي: مسالات في الفكر والأدب ، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1984، ص 247.

⁴ - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 140.

إنها محاولة الانسجام خارج الزّمان والمكان؛ مع الذّات السّرمديّة التي توفر لحظات الافتراك من صدامية الواقع " ففي احتفائه بالأنثى؛ ينفصل الشّاعر عن العالم الأرضي المادي، ويتعلّق بفردوس الأنوثة، بالعالم اللاموري، فتأخذ المرأة بعدها جديداً تنساق مع الباطن؛ واحتمالاته" ⁽¹⁾.

والظّماء إلى المرتقب؛ ولدته صورة الواقع المشوّهة، وقد مزجت برغبة حادّة لدى الشّاعر للتسامي؛ والتعالي؛ والمثالى، وصار يناشد عالمه المطلق عبر الشّعر؛ ذلك أنّ "الشّعر هو المطلق الحقيقي" ⁽²⁾.

نشدان المطلق الذي يعادل القيمة الحقة للحياة، فالجوهر الأنثوي رمز للحياة نفسها التي يضمّأ العماري لعيشها، رمز كليّ تنبثق منه مجموعة رموز جزئية تتفاعل لتكتيف دلالة الرّمز الكلي.



¹- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري ، ص 28.

²- جان لوسيف: الرّعات الصوفية عند جبران خليل جبران، ترجمة شعبان بركات، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ص 60.

على الرّغم من أنّ الخطاب يكشف عن الرّمز بطريق أو باخر بواسطة التّحليل الواعي، إلاّ أنه يبقى دائماً متكتّماً على حدس الشّاعر، ومتنعاً عن السّفور بشكل كليّ، ذلك أنّ رؤى الشّاعر جزء من عالمه الدّاخلي، الحميمي، الخاصّ، الذي يحاول كشفه عبر الحفر في العمق، والتّنقيب في الزّوايا المعتمة، إنّها رحلة بحث، ومساءلة:

كَمْ رُحْتُ يَا حَبِيَّتِي أَسْأَلُ الْقَمَرِ
وَاللَّلَيْلَ، وَالنَّجْمَ الطَّرُوبَ عَنْكِ، وَالسَّحَرِ
كَمْ رُحْتُ يَا حَبِيَّتِي أَسْأَلُ الْقَدْرِ
وَأَنْتِ فِي قَلْبِي رُوَى .. وَفِي دَمِي عُمُرٌ⁽¹⁾

إنّها مسألة للكون عن أبعاد الوجود الزّمانية والمكانية، ما يوحى 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 تألف عجيب.

ويضيف إلى هذا التّراكب الفكري، استحضار رحلة إبراهيم الخليل - عليه السلام - الروحية في مسألة الكون عن الحقيقة الأزلية، إذ جعل عناصره من قمر ونجم وشمس جسراً للارتفاع نحو المتعالي، وفي وصوله إلى الجوهر المنشود، انفصل عن الواقع، وامتنع على قوانينه، فسلم من النار.

ويسمّهم التّكرار (كم رحت يا حبيبي / أسأل) إلى جانب خلق إيقاع هارموني، في نقل الذهن إلى بداية طريق الرّحلة والبحث، دلالة على ثقل السّؤال وامتداد مسافة السّير. كما يسمّهم 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 فلسنته الصّوفية، وخلاصته أن وجود المكبات هو عين وجود الله، وليس تعدد الموجودات وكثيراً إلا وليد الخواص الظاهرة، والعقل الإنساني القاصر هو الذي يعجز عن إدراك الوحدة الذاتية للأشياء .

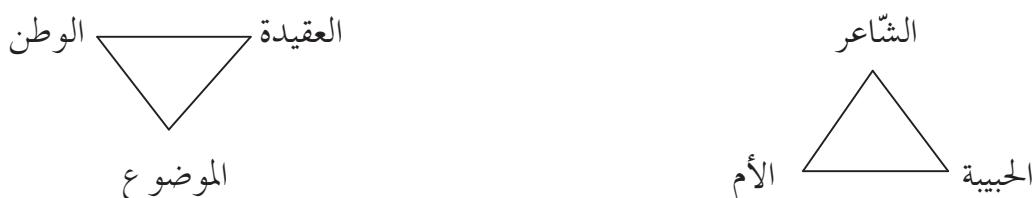
وبهذا يتحقق في حضور (المرأة) طبيعة الرّمز الفريدة وهي الجمع بين المتناقضين: المحسوس والمحرّد، الأرضي والعلوي، الفاني والخالد، وينقلنا من مستوى الدلالة الأولى صوب الثانية المفتوحة على اللامدد واللامرأي، ويختلط من يتوقف عند المستوى الأول للحضور الأنثوي في خطاب مصطفى محمد الغماري " ذلك أنّ الدلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بسهولة، لمن يعتقد أنّه يستطيع العثور عليها في البنية النصية وحدها "⁽¹⁾.

هذا هو إذن الفضاء الذي ينشده خطاب مصطفى محمد الغماري الصوفي، الذي يكتسب صوفيته من رؤيا الشاعر، إذ يعمّقها بأسئلة الحضور والمصير وهو لا يتحدّث "بلغة اصطلاحية وإنّما بلغة الشعور المشبوب، المتوجّح بالوحي الداخلي "⁽²⁾.

والكتابة الشعرية لدى مصطفى محمد الغماري لا تترصد المظهر الخارجي للعالم وتنقله بابتذال، بل هي تجربة مشروطة أبداً بمعامرة النّفاذ إلى ما وراء المرئي، وزعزعة الصورة الماثلة ثمّ تشكيّلها من جديد، تبعاً لقلق رؤياوي يتمثّل له، فيحوّل خطابه إلى تجربة شعرية صوفية، إلى قلق يتحول إلى نبوءات.

مَ أَنْ تَقْطِفِي السَّلَامَ الْجَنِّيَا	اطْمَئْنَى أَمَاه.. لَيْسَ مِنَ الْأَحْلَاءِ
مِنْ حَيَايَا أَمْجَادِه أَتَفَيَا	فِي دَمِي يَا أَمَاه قَصَّةُ مَاضٍ
وَنَاجِيْ قُرْآنًا السَّرْمَدِيَا ⁽³⁾	وَغَدًا... يَعْمُرُ الدُّرُوبَ ضَيَّا

يحضر الجوهر الأنثوي هذه المرّة في صورة (الأم)؛ إنّه انتماء إلى أنوثة الأبعاد، رمزية على الوطن الحلمي؛ الذي ينفذ في الروح، ويسكن في القلب؛ جنباً إلى جنب حيث تكون (حضراء) الغماري، هناك حيث يتّحد 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 محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 75 - 76.

والاحتفاء الشّديد برمز المرأة تلوّيحاً على العشق الإلهي، ورمزاً للتحلّي، والجمال العلوي، ومعادلاً للعقيدة الإسلامية أو الوطن، يبيّن عن شدّة فقد، والاشتياق إلى جوهر الخصب والجمال.

والاشتياق حركة يجدها المحبّ عند اجتماعه بمحبوبه فرحاً به، لا يقدر أن يبلغ غاية وجده فيه، فلو بلغ سكناً، لأنّه لا يشعّ منه، فإنّ الحسّ لا يفي بما يقوم في النفس من تعليقاً بالمحبوب، فهو كشارب ماء البحر، كلّما زاد شرباً، ازداد عطشاً⁽¹⁾.

وطلب الحلول والاتحاد، ما هو إلّا تعبير عن قلق مستمرٍ يتّشظّى عبر نصوص الشّاعر، ويحمل مفهوم التجربة/ الكتابة؛ الذي " يستخلص من متن الشّاعر كلّه، إذ لا يمكن استخلاصها من النّص الشّعري الواحد، لأنّه جزء من معاناة (...) مسعى التجربة يحمل في طياته معنى الشعر، وما معناه إلّا صيورة الكتابة القراءة"⁽²⁾. صيورة مطالبة بالعدول عن المؤلف والعادي.

وبهذا انزاح (الحبّ) من مرجعيته الغزليّة، إلى دلالته الصّوفية، متولّداً من عمق معاناة روحية، وتيه فكريّي انزيحاً عدل به عن سياقاته الأليفة، ليُسْخَنَ ببعد رمزيّ، يفرض قراءة تأويلية تتجاوز

- مستوى حضوره الأول: الذي يبرز في البنية النصيّة عند المحكّ الأول، والذي يبرز في صورة غزل وشبوّب، لا يخلوان أحياناً من طابع شهواني، مقترباً بشكّي الشّوق والحنين، تجاوزاً مفضياً إلى

- مستوى حضوره الثاني: الذي يبرز في البنية الفكرية، والذي تتحقّق فيه الدّلالة الصّوفية للحبّ، ولحضور الجوهر الأنثوي بتبادل للمحسوس صوب المجرّد، حيث يصير (المستوى الأول) معيراً (معنى المعنى) الذي تكون فيه (المرأة) رمزاً للتحلّي الجمال العلوي، مهما تنوّعت أساليب حضورها في المستوى اللغوي (ليلي، حضراء، الحبّيبة، الأم ، الضمير أنت، وضمائر التأنيث)، قد صارت سمة تعبيريّة في الخطاب الشّعري لمصطفى محمد الغماري ككلّ.

وتأتي خصوصيّة توظيف الحبّ؛ لكونه رمزاً مرجناً يحتمل التّعبير عن قضيّة الشّاعر الكبّرى التي استغرقت كلّ فضاءه الشّعري.

¹ - محى الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، مجلد 2، دار صادر، بيروت ، لبنان، ص 364.

² - محمد السرغيسى: الشعر والتجربة، مجلة الوحدة، المجلس القومى للثقافة العربية، ع 83/ 82، يونيو / أغسطس 1991 ، ص 131.

إن شدّة احتفائِه (بالحب) والتَّوجُّهُ إلَيْهِ بِطَارِهِ الصَّوْفيِّ هُوَ تسامُّ عَلَى الْبَعْدِ المَادِّيِّ، ونَشْدَانُ لِعَالَمِ الرُّوحِ الْمَطْلُقِ، فَكَانَتْ (المرأة) قِيمَةً كَبِيرًا، وَرَمْزًا يُوحِي بالظُّلْمِ إِلَى جَوْهَرِ الْخَصْبِ وَالْمَيْلَادِ وَالتَّجَدُّدِ، إِنَّهَا رَمْزٌ لِلْفَقْدِ، وَالْحَرْمَانِ، وَالْإِغْتِرَابِ الرُّوحِيِّ، وَرَمْزٌ لِلْمُواجِهَةِ، وَالتَّحْقِيقِ فِي آنِ وَاحِدٍ.

بــ امتزاج التأمل الصّوفي بعناصر الطّبيعة:

كثيراً ما يمترّج الــوــهــجــ الرــؤــيــاوــيــ الصــوــفــيــ بــ عــنــاــصــرــ الــكــوــنــ وــ الطــبــيــعــةــ فــيــ تــنــوــعــ مــظــاهــرــهــاـ،ـ وــ تــبــاــيــنــ صــورــهــاـ،ـ إــذــ يــلــجــأــ الشــاعــرــ إــلــىــ "ــ إــســقــاطــ الــخــصــائــصــ الــعــامــةــ الــإــنــســانــيــةــ عــلــىــ الــكــوــنــ بــضــرــبــ مــنــ الــتــجــســيدــ وــ الــتــشــبــيــهــ"ــ⁽¹⁾ــ لــيــكــســبــهــاـ فــيــ الــنــهــاـيــةــ بــحــارــبــ الــوــاقــعــ،ـ مــضــيــفــاـ بــذــلــكــ أــبعــادــ رــمــزــيــةــ جــدــيــدــةــ،ـ لــعــنــاـصــرــ الــكــوــنــ وــ الطــبــيــعــةــ:

هــوــ الــبــحــرــ..

يــرــســمــ ذــاكــرــتــيــ يــيــدــعــ الــحــرــفــ

يــيــدــءــهــ وــيــعــيــدــهــ⁽²⁾

يــوظــفــ الشــاعــرــ عــنــصــرــاـ عــظــيمــاـ مــنــ عــنــاـصــرــ الطــبــيــعــةــ فــيــ ســيــاـقــ تــأــمــالــتــهــ الــوــجــدــانــيــةــ الــرــوــحــيــةــ،ـ مــرــتــحــلاـ بــفــكــرــهــ بــحــثــاـ عــنــ نــورــ الــحــقــيقــةــ،ـ تــتــلــاحــمــ فــيــ هــذــهــ الــأــبــيــاتــ الصــوــرــ الــجــزــئــيــةــ،ـ قــائــمــةــ عــلــىــ الــتــشــخــيــصــ،ـ لــتــرــســمــ صــوــرــةــ مــكــتــمــلــةــ الــتــفــاصــيــلــ لــتــجــرــبــةــ عــاـيــشــهــاـ،ـ وــأــبــهــرــهــاـ.

يــفــتــتــحــ الــقــصــيــدــةــ بــضــمــيرــ الغــائــبــ الــمــنــفــصــلــ (ــهــوــ)ــ الــذــيــ لــاـ يــجــيلــ عــلــىــ مــحــدــدــ،ـ مــوــســعــاـ أــفــقــ الــتــأــوــيــلــ،ـ لــتــدــاعــىــ إــلــىــ ذــهــنــ الــقــارــئــ صــورـ~ كــثــيرــةــ مــحــتمــلــةــ عــنـ~ مــفــرــدــ مــذــكــرـ~ غــائــبـ~،ـ لــتــأــتـ~يــ كــلــمــةـ~ (ــالــبــحــرـ~)ــ فــتــســبــعــ كــلــ دــلــالــةـ~ لــاـ يــتــحــمــلــهـ~ الســيــاـقـ~،ـ وــتــســأــثــرـ~ بــاـهــتــامـ~ الــقــارــئـ~،ـ تــمــاـ كــمـ~اـ يــفــعــلـ~ الــمــوــشــوــرـ~ الــذــيـ~ يـ~جـ~مـ~عـ~ الـ~ضـ~وـ~ءـ~ فــيـ~ نــقــطــةـ~ وــاـحــدــةـ~،ـ إــذـ~ "ــ لــاـ يــخــفــيـ~ ذــلــكـ~ الدــوــرـ~ الــمــهـ~ الــذــيـ~ تــلــعــبـ~ الـ~ضـ~مـ~اـئـ~رـ~،ـ بــوــصــفــهـ~ كــيــنــوــنـ~اتـ~ حــيــوـ~يـ~ةـ~ مــســتــقــلــةـ~ فــيـ~ بــنــيـ~ةـ~ النـ~صـ~ الـ~شـ~عـ~رـ~ الـ~أـ~سـ~اسـ~يـ~،ـ إــذـ~ أـ~نـ~ الـ~ضـ~مـ~يـ~ يـ~تـ~دـ~خـ~لـ~ فـ~ي~ جـ~مـ~يـ~ع~ وـ~سـ~ائـ~لـ~ الـ~بـ~ث~ الـ~ش~ع~ر~ي~،ـ وــيــفــصــحــ دــائــمــاـ عــنـ~ قــدــرــاتـ~ خـ~لـ~اـقـ~ةـ~ وـ~إـ~يجـ~اـيـ~ةـ~،ـ عـ~لـ~ى~ مـ~سـ~تـ~وـ~ى~ دـ~فـ~عـ~ حـ~رـ~كـ~ةـ~ الـ~فـ~عـ~لـ~ الـ~ش~ع~ر~ي~ إــلــىــ الــاـســتــمــارــيــةــ

فــيـ~ الـ~فـ~تـ~حـ~ وـ~الـ~كـ~شـ~فـ~"⁽³⁾.

¹ــ عــاطــفــ جــوــدــةــ نــصــرــ :ــ الرــمــزــ الشــعــرــيــ عــنــدــ الصــوــفــيــةــ ،ــ 272ــ.

²ــ مــصــطــفــيــ مــحــمــدــ الــغــمــارــيــ :ــ خــضــرــاءــ تــشــرــقــ مــنــ طــهــرــاـ ،ــ صــ67ــ.

³ــ مــحــمــدــ صــابــرــ عــبــيــدــ :ــ جــمــالــيــاتــ الــقــصــيــدــةـ~ الـ~عـ~ر~ب~ي~ة~ الـ~حـ~دـ~ي~ة~ ،ــ مــنــشــورــاتـ~ وـ~زـ~ارـ~ة~ الـ~ثـ~قـ~افـ~ة~ ،ــ ســورــيـ~ا~ ،ــ 2004ــ،ـ صـ~98~.

كما تكشف نقاط الحذف (البحر..) عن اقتصاد تكثيفي، واختصار مقصود، هذا لأنّ
القصيدة الحديثة لا تبوح بأسرارها إلّا بالنّزد البسيط، لطرح أمامنا جملة احتمالات، فالبحر يحيل
على دلالات تتراحم في ذهن المتلقّي.

فهو معتكف التفكّر، وغسل المموم ، وهو يحاكي حالة النّفس في صفاتها وھدوئها حيناً،
وتعكّرها واضطراها أحياناً، كما يدلّ على التّكتّم، وحفظ الكنوز، وأسرار الحوريات وبريق
الآلئ، بينما يوحى وجهه بفناء الحياة واستحالتها، وكثيراً ما يشكّل البحر دلالة السّفر والرّحيل،
وتقلب الأحوال بالانكسار أو الانتصار، ويوحى بالفتوحات والمعارك والحروب.

كما وتركض في الذّهن دلالة بحر الشّعر؛ بكلّ ما يلفّها من سطوة، وحظوظه لدى الشّاعر
لتقف في سياق التّأويل. فعن أي بحر حدّثنا مصطفى الغماري ؟

أعن (بحر)؛ المكان الطّبيعي بكلّ ما ينطوي عليه من أفق دلالي فيزيقي، وميتافيزيقي،
وميثولوجي، أم عن (بحر) المصدر الذّهني الإيقاعي، بما ينطوي عليه من حسّ وميراث وقداسة
موسيقية، أو بامتزاجهما معاً في محتوى رمزيّ واحد ⁽¹⁾.

فاعتماد البنية المراوغة، والنّقطات التي تعدّ سكتاً نطق به النّصّ، يدفعنا إلى مواصلة القراءة
بحثاً عن إشارات مضيئة، وعن قرائن مفتوحة:

هُوَ الْبَحْرُ ..

يَرْسُمُ ذَاكِرَتِي

يُبَدِّعُ الْحَرْفَ

يَبْدَؤُهُ وَيُعِيدهُ ..

إن ذاكرة الغماري هي المحرّض الأساسي والدائم لحنينه إلى الزّمن الماضي، فيلجاً إليه بباحثة
عن ذاته المغتربة، وعن معادل للرؤيا المستقبلية، ذاكرة تترآى من خلال نصوصه الحالمة، ذاكرة حيّة

¹ - محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة ، ص 98.

بأمجاد وانتصارات صنعتها أجيال الإيمان ورایات الحق، جيل الصحابة والتّابعين، إذ أنّ زمنهم أحسن الأزمنة، وقرنهم أحسن القرون، إله زمن يناشده الغماري بالعودة.

إذن فالبحر الذي يرسم ذاكرة الغماري هو فيض إيمان، وقوّة يقين، وحبّ الهيّ لا تحدّه حدود ولا يسعه مدى، حبّ (يدع الحرف) حرف غير محدّد ولا متعيّن، وإنّ الحروف أسرار لا يدركها إلّا العارفون " يقسم ابن عربي الوجود إلى ثمان وعشرين مرتبة (...) وازى بين كلّ مرتبة من هذه المراتب الثمانية والعشرين، وبين حرف من حروف اللغة العربية "(¹).

إنّ هذا الحبّ الذي يدع الحرف غير المتعيّن، هو حتماً حبّ يدع كلّ الحروف، فإذا كانت " مراتب الوجود الكلية البسيطة التي توافي حروف اللغة توافي الأسماء الإلهية (...) فإنّ الموجودات المركبة قد ظهرت للوجود بفعل الأمر الإلهي كن"⁽²⁾ ، إذن فالله يوجد الوجود كله في لحظة بقدرة الحروف، إذ أمره بالكاف والنون "كن" فيكون.

وإنّ الذي في مقدارته إبداع شيء لم يكن موجوداً من قبل، فالأولى أنّه في مقدوره إعادة صنعه ثانية وثالثة ﴿إِنَّهُ يَبْدَا الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيْدُهُ﴾⁽³⁾ ، إنّه " يبدأ كلّ ما يبدأ، ويعيد كلّ ما يعاد، وهذا القسمان يستوفيان كلّ شيء "⁽⁴⁾ ، و فعل الإعادة في الآية يكشف عن دلالة الإزالة لخلق سابق، ثم إنشائه من جديد، فإنّ من سماته تكرار الحدث ودورية وقوعه.

إنّ حضور النّص القرآني بدواله يتجاوز الإطار الشّكلي، إلى محاولة تفجير الطّاقة الغيبية التي يختزّنها الكلام الإلهي في النّص الشّعرى، حيث يبدو " أنّ الشّاعر يفترض في القارئ الإمام السابق، والكافى بالقرآن الكريم "⁽⁵⁾. فيوظّفه بعرض إشراكه في إنتاج الدّلالة، وإنّه بهذه الإثارة الوجدانية لا يهدف إلى التّضليل، أو التّخدير من أجل التّسلیم، بل إنّه يرمي إلى نقل التجربة إلى الواقع ومعترك الحياة ؛ التجربة الحاضرة.

¹- ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وأليات التأويل، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، 2001 ، ص81.

²- المرجع نفسه ، ص 84.

³- 04/ يونس .

⁴- عبد الرحمن الشّعالي : الجواهر الحسان في تفسير القرآن ، ج4، ص595.

⁵- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص184.

ومن زاوية أخرى فإنّ الغماري باشتغاله على هذه الآية التي تعتبر في ذات الوقت قانوناً إلهياً في الوجود، وسنة ربانية لا تتغير ولا تتبدل، لا يرمي إلى انتظار تحقق الوعد بزوال الوجود ثم إعادة الخلق، لأنّ الشاعر يكتب للحياة، يحترق ليحمل عذابها، ويغترب ليواسي الغراء، أمّا بزوالها وفناها فلا حاجة لشعر ولا لشعراء، ولكنّه كما ييلدو يتنبأ بعودة الزّمن الجميل، مسافراً في ذاكرته، مرتاحاً في الماضي، تحمله رؤياه إلى مستقبل يصير فيه الزّمن جميلاً كما كان فمن خلال الرؤيا الشعرية والحلم الوعي، "يرى متصوّف القرن العشرين الواقع الممكّن، وهو بذلك يخترق حجاب الزّمن الآني إلى المستقبل، فيؤدي بالنسبة لعصره دوره القديم دور النّبوة"⁽¹⁾.

إنّه تعلّق بين زمني الماضي والمستقبل، حتى صارا زمنا واحداً حلّ محلّ الزّمن الحاضر، وقد اعتمد في بنائه للصورة على الفعل المضارع بصيغة (يُفعل) دون غيرها، وبهذه الصيغة "عبر هذه الأفعال تراكم الحركة كمجموعة مستديرات، يدخل الفعل في الفعل، ومن علاقتها الداخليّة، تربط العناصر ربطاً حركيّاً"⁽²⁾.

هُوَ الْبَحْرُ، وَالزَّمْنُ الْمُرْبِحُ فِي قَصيدة

أُسَافِرُ فِيهِ حُرُوفًا مِنَ النَّارِ

تُولَدُ فِي شَفَقٍ وُرُودًا

هُوَ الْبَحْرُ

يَا زَمَنَ الْفَقْرِ مُرْتَلٌ فِي دِمَائِي

لَعَلَّ الْمَسَافَةَ تُورِقُ فِي خَلْجَاتِ ضِيَائِي

فَتَخَضَّلُ عَبْرَ الدَّرُوبِ وُعْدَهُ

أَشَاهِدُ فِيهِ رُؤَى الْبَرْقِ وَالرَّاعِدِ وَالرِّيحِ أَلْمَحُ عَبْرَ مَدَاهَا صَبَاحِي

¹ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 415.

² - محمد بو نجمة : الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، ص 87.

تعلن الفاصلة عن مواجهة وصراع محتمد بين طرفين؛ بحر الشاعر من جهة، وزمنه الذي يتجرّع قسوته من الجهة المقابلة، لكن جاءت واو الوصل، وجمعت بينهما في قصيدة.

إنّ (البحر) الذي رمز إلى الحياة الطيّبة في ظلّ الإيمان بالنور الإلهي، والعمل بالعقيدة الإلهيّة، إلى جانب الرّزّ من الحاضر بكلّ تناقضاته اجتماعيًّا، ثقافيًّا، وسياسيًّا، وحضارياً، شكلاً جنباً إلى جنب طفي معادلة أنتجت حركيّة الخطاب الشّعري، وصنعت ثوريّته، ورفعت صوته الرافض و موقفه الغاضب من واقع المرحلة الذي "تحسّدت فيه تناقضات عديدة، واتسعت لتشمل مستويات معرفيّة متضاربة ظلت هي المحور الأساسي لصوفية الغماري"⁽¹⁾، فصار غريباً مغرياً ليس مكانياً "إنّما هي غربة حضاريّة، وروحية نجمت عن عدم التلاؤم مع المحيط المادي"⁽²⁾، فسافر بروحه باحثاً عن نور الحقيقة، وبهذا الخصوص جاءت دوال (ببحر، أسفر، مرتحل، الدّروب) لتشيع جوّ الرّحلة، ولتنقل حوّ اللّاستقرار والضّياع والتّشتّت.

وأسهم رمز (النّار) بكلّ ظلاله الطّبيعية والحضاريّة والأسطوريّة، في تحريك دلالته الإشراعيّة على "الحقيقة الأزلية التي سعى إليها الإنسان"⁽³⁾، وقد جاءت مع رموز طبيعية أخرى، هي (البرق، والرّعد، والريح) لتصوّر مواجهة مكشوفة مع الواقع بكلّ غطرسته وجبروته، إنّها مع ما عليه من قوّة وعنف وغضب، ترتبط في الذّهن الجمعي بمقدّمات التطهير، والغيث والخصب والخيرات ، إنّها إرهادات الثّورة والتّغيير.

هكذا تتوزّع النّصّ دوال النّماء وتفتح الحياة (تولد في شفتي وروده، المسافة تورق في خليجات ضيائي، تخصلّ عبر الدّروب وعوده) ودواو النّور (ضيائي، صباحي) وقد شاع مثل هذا الاستعمال، حتى صار سمة تعبيريّة بارزة في شعره منذ ديوانه الأول (أسرار الغربة)، وعن ذلك كتب (محمد ناصر) يقول: "إنّ قاموسه الشّعري يكاد يرتبط ارتباطاً كليّاً بمحاجلات الطّبيعة، فهو كثير الاستعمال للألفاظ، والترّاكيب المستمدّة منها، وقد تردّ عنده بعض الألفاظ بكثرة ملفتة للنظر، حتى إنّها لا تكاد تخلو منها قصيدة واحدة "⁽⁴⁾ ممزوجة برأي الشّاعر، ومشاهداته التّأمّلية.

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 شَجَرَةِ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْلَمْ تَمْسِسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾⁽¹⁾، والدلالة الصوفية للزيتونة آنها "النفس المستعدة للاشتعال بنور القدس، وبقوّة الفكر"⁽²⁾ وتنداعي صور تزداد كثافتها الرمزية بتنامي القصيدة:

يَدَاهَا صَلَةُ الْمَوَاسِيمِ

أَنْشُودَةُ الرَّمْلِ لِلْيَاسِمِينِ

تَحِيَّةُ طَلْعِ إِلَى فَرْعِ زَيْتُونَةٍ أَخْضَرَ⁽³⁾

تنشر من التركيب (صلوة المواسم) دلالة العطاء والمواسم المقدسة والأ زمنة المباركة ، ودلالة الفرح والجمال من خلال (أنشودة الرمل للياسمين) ودلالة السلام والبركة والنور في (فرع زيتونة أخضر) ، تتدخل وتتوالى هذه الصور المتراسلة بهيمنة كلية لـ (الاسم) ما يوحى باستقرار رأي الشاعر ويقينه تيقن العارف بأحوال صاحبة (اليدين) التي لم يصرّح مع سخاء الأسماء بذكر اسمها، لأنّها ببساطة ربّة شعر مصطفى محمد الغماري، هي جوهر العشق والشعر، إنّها محبوبته (حضراء) يقول :

أَتَيْتُ الْحَيَاةَ .. بَرِئَّا

وَفِي شَفْتِي هَوَاهَا

أَحْبُّكَ أَحْمَلُ حُبِّي

عَلَى الْكُفُرِ سَيْفَ جِهَادٍ

وَأَهْوَاكِ حَرْفَ انتصار

وَأَهْوَاكِ رَمْزَ امتداد⁽⁴⁾

¹- النور / 35.

²- ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 229.

³- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 63.

⁴- المصدر نفسه، ص 25.

حضراء التي جسّدت العشق الإلهي المskون بحب العقيدة الإسلامية والأرض والوطن، " وتظل صوفية الشاعر صيحة تصوغ من آلامها كياناً جوهرياً أصيلاً هو العقيدة الإسلامية والشريعة السمحّة، والتي تظهر في صور متوضّحة بدلالات لونية مختلفة يحتل اللون الأخضر فيها المكانة الأولى "⁽¹⁾.

و جاء هذا النسيج المتعلق ليجعل القصيدة تتحدد بالصور المتواالدة، وغير المتوقعة " فيدخلنا الشاعر في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجية والتركيب الظاهر للصور، مبهم ملتف بالغموض من حيث القصد الامباشر الذي يتجلّى لنا من خلال الحسية المباشرة "⁽²⁾.

ذلك أنّ النص الصوفي معبر للتجارب المتعالية التي تعجز عن حملها اللغة العادية، صحيح أنّ الشاعر يكتب بأدواتها؛ إلا أنه يشحنها بألوان نورانية تضيء أركان القصيدة، ذلك أنّ الشاعر "يفكّر باللغة ويعيشها، واللغة عاجزة عن التعبير عن مثل هذه المشاهدات والكتشوفات، باعتبارها تصف عوالم جديدة بالنسبة للحياة الدنيوية، عمّد الصوفي إلى خلق لغة تكون بربخا بين الحقيقة والخيال، بين العالم المتخفي والعالم المرئي "⁽³⁾.

فتمد الرموز ظلالها حتى يقرأ القارئ فيها كلّ ما يريد أن يقرأه، دون أن يصل في كثير من الأحيان إلى قراءة ما أرادت اللغة قوله " فبمجرد أن يرتاد الشاعر الصوفي شكلاً من أشكال القصيدة الصوفية؛ فإنّ كلّ شيء في قصيده يتصوّف، أو يرفع إلى أجواء صوفية وتصبح بنى القصيدة كلّها علامات لها محمولات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحية "⁽⁴⁾ فلنلاحظ ذلك.

إِنَّ جَمْرَ الْحُرُوفِ مِنْ شَجَرِ الْوَحْيِ
وَجْوَاهِ صَرْخَةِ الْأَنْبِيَاءِ

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.

قَدَرُ الْحَرْفِ أَنْ يَظْلِمْ جِهَادًا

أَحْمَدِيُّ الْلَّوَاءِ وَالْكِبْرِيَاءِ^(١)

فالحرف ينبع من الذّات الإلهيّة، لأنّه يحمل جذوته المستعرة من وحيها، فتنير الحياة للإنسان وتحلي الحقائق أمام ناظره في نفسه، وفي الكون من حوله.

والحرف موصول بالشعلة النورانيّة المتقده في قلوب الأنبياء، لأنّ قلوبهم بصفاتها ونقائصها وشفافيتها استحقّت حلول الكلمة الإلهيّة فيها، وتنزّل النور عليها، وبذلك فالحرف هي روح عقيدة الإسلام، باعتباره الدين الذي ارتضاه الله لعباده، وأطّلّعهم عليه بطريق أنبيائه قيساً قيساً حتى أكتملت فصوله بالنبي محمد - صلى الله عليه وسلم - .

ومن هنا فإنّ حمل رسالة الإسلام، بمعناها وأبعائها هو اتصال بالذّات الإلهيّة، وهو في الفنّ كما في الفلسفة انتصار على الغربة، وسعى إلى تحقيق السعادة المطلقة التي افتقدتها الإنسان منذ افراقه عن المعية الإلهيّة، ونزوله من الجنة بنعيمها السرمديّ " وربما كان هذا الاغتراب الأول هو أساس الطبيعة المنفصلة، القلقة والمغتربة للإنسان الفرد، على اختلاف الزمان والمكان "(٢).

وهكذا إذن تنغلق بنية النّصّ، وتنفتح لتضيء أعماق ذات مغتربة، تسعى إلى التّتحقق في المطلق والمعالي، لا تقادن الواقع، ولا تستسلم لأبعاده المتشيّئة، ومن هنا كانت تصدر عن حركيّتها وتجوّجاًها تحارب تحيل بالرموز الخاصة، التي ارتبطت مدلولاً بها بمحاليلها بعلاقة نتجت لحظة التجربة، لتضطلع بمهام تنفيذ شحنة الانفعال المختزنة.

فيصور لنا دال (الجمر) شدّة اتّقاد مشاعر الذّات الشّاعرة، واضطرام الكلمة الشّعرية بداخلها بشكل متواصل لا ينطفئ.

والجمر؛ هو العنصر الطبيعي الأول الذي اكتشفه الإنسان في مسیرته الحضاريّة، وهو المصدر الأول الذي سبق كلّ ما في الأرض من مصادر الطّاقة 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.

و خوفه وجوعه، لأنّه أنار ظلمته وادفأ برده وسوى طعامه، فهو السّابق على النار التي استأثرت بالعظمة والقداسة والقوّة، وكانت هي المصدر النّوراني الأرضي الذي يقابل المصدر التّوراني السّماوي الأصلي أي الشّمس، والمصادر الضّوئيّة الأخرى من قمر ونجوم .

فاستأثرت (النّار) برهبة الإنسان ورغبته، وهي العرض المنبثق من جوهر عظيم هو (الجمر)، والشّاعر بحسّه القلق، وبنزعته الثّائرة يعيد التّفكّر في كلّ شيء، وينفذ إلى ما وراء الظّواهر، يزعزع السائد والثابت، ويصرّ على البحث عن الحقيقة التي أغفلها الواقع، وغطّى عليها، فلا يرضى بما هو موجود، ولا يثق بما يفرضه الواقع عليه، ولا ير肯 إلى معطياته، وهو في سبيل البحث عن واقع مؤسّس على أبعاد متعلّية، ومعطيات فاعلة.

ومن هنا جاء اختياره في سياق المواجهة لعنصر كوني آخر وهو (الشّجر)، فالشّجرة في "عموديتها تواجه المصير بطريقة غير قابلة للانعكاس، وتجعله بشريّا إلى حدّ ما يجعله قريبا من الوضعية العمودية المعبرة للجنس البشريّ، وصورة الشّجرة تجعلنا ننتقل دونوعي منا من تأمل الدّوري، إلى تأمل التّطوري"⁽¹⁾، أي من صورة تعاقب الموت والحياة، والاخضرار والاصفار، إلى ملاحظة تنامي امتداد الجذور في الأرض، وتصلب الجذع في مواجهة العالم الخارجي.

والشّجر) بصيغة الجمع المطلقة؛ يستقطب كلّ دلالات الخصب، والعطاء، والأصالة والشّموخ، والحياة... التي يشتمل عليها عموم الشّجر من زيتونة ، وأرز، ونخلة ، وكرمة، و مختلف أنواع الشّجر، والشّجرة هي الأرض، والإنسان، والمسلم، والمرأة، والأم ...

وقد تعدد ذكرها ووصفها في القرآن الكريم، والحديث الشرّيف، والشعر قديمه وحديثه، ولها أبعاد حضارية، وتاريخية، واجتماعية، وميثولوجية، وجمالية، وإذا استخدم الشّاعر هذا العنصر الطبيعي كرمز، فهو لا يجرّده تماما من تلك الأبعاد العالقة بالذاكرة الجماعية، وهو لا يستطيع التخلّص منها، فمهما حاول الانعتاق من بعد من تلك الأبعاد، يسقط في بعد آخر، إلا أن التجربة الخاصة تمنع هذه الأبعاد دلالات خاصة مرتبطة أكثر باللحظة الحاضرة ، وإن " التعدديّة في الرّمز

¹- ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 53.

الطبيعي لا تعني الاعتباطية والفووضى، بحيث يفتقر الرمز إلى الإحالة الجمالية، بمعنى أن اللعب المجانى 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 تفرع أغصانها في عطاء وخصب مستمر، ومع كل هذه الأبعاد تبرز إنتاجية الدلالة الفعلية، من عمق الأثر القرآني في تكوين هذه الصورة من خلال النص الغائب ﴿ أَلْمَ تَرَكِيفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةً طَيِّبَةً أَصْلُهَا ثَابٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ، تُؤْتِي أَكْلَهَا كُلَّ حِينٍ يَأْذِنُ رَبَّهَا ﴾⁽²⁾.

ولم يبق لنا مجال للشك في أن 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 المتكدس من السجن المادي للواقع، إذ يتصرف قهر الاغتراب عند الصوفية " بتزعة عدمية قوامها المرب من الوجود الحسي الأرضي بوصفه وجودا غريبا وغير أصيل، وذلك بالرجوع إلى الله بوصفه الوجود الحق، يقول (ابن عربي) : معنى ذلك أنني أردت الرجوع إلى العدم، فإني أقرب إلى الحق في حالة اتصافي بالعدم، مني إليه في حالة اتصافي بالوجود، لما في الوجود من الدعوى والزيف "⁽³⁾.

وحتى لا نسقط في مترقب المبالغة، ولا نحمل الخطاب الشعري أكثر مما يتحمل، فإن مصطفى الغماري في استخدامه للغة الصوفية وتوجهه إلى الاعتراف من ينابيعها، لم يكن في ذلك متصرفًا بقدر ما كان شاعرا قلقا يبحث عن وسائل موضوعية ليثبت من خلالها رسالته فالغماري ليس متصرفًا سلوكا، ولكنه متصرف فنيا إن جاز هذا التعبير، إنه دائم البحث عن شريعته، عن دينه عن قرآن، يبحث عن هذا الوجه الذي تتجسم فيه الحقيقة الإسلامية"⁽⁴⁾.

¹- سعد الدين كلبي: 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 خلاها، يبحث عن ذاته وعن هوّيته، ويحلم بإشراقها على ليل واقعه الذي طال، حتى بدأ مع استطالته أنّ حركة الزّمن كلّها متوقفة وجامدة:

اللَّيْلُ يَهْمِي.. وَالنُّجُومُ الْخَضْرُ تَهْمِي فِي الْمَدَارِ

وَأَنَا عَلَى شَفَةِ الْحَبِيبَةِ.. نَعْمَةٌ شَرَقَتْ بِشَارِ...

صَمَاءُ إِلَّا مِنْ دَوْيِ اللَّيْلِ فِي كَفِ السَّبَوارِ..

خَرْسَاءُ.. إِلَّا مِنْ حَنِينِ بَاتٍ يَمْضِغُهُ اجْتِرَارِي⁽¹⁾

البحث عن الوجود الحق للذّات الصّغرى بالقرب من الذّات الكبّرى، إنّه البحث عن الوجود ذاته، وحضور الجوّ الصّوفى في هذا الخطاب كان حضوراً فكريّاً، أكثر من كونه حضوراً لغوياً تراثياً.

أَحَبِّيَّتِي نَامَ الْوُجُودُ.. وَبَاتَ مَشْبُوبًا فَنَارِي

أَرْسُو عَلَى شَطِ الرُّؤَى، وَيَشُدُّنِي مَوْجُ الْبَحَارِ

وَيَلُوكِنِي شَبَقُ الْعُبَابِ الْمُرِّ.. أَمْعَنُ فِي الْفِرَارِ

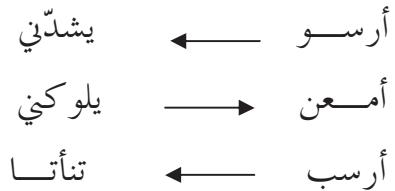
وَأَرْسُبُ.. ضِفَّاتَكِ تَنَائِتاً.. يَا لِإِنْكِسَارِي..!

واستحضار عناصر الطّبيعة (شطّ، موج، البحار، العباب، ضفتا) يوحى بدلالة التّيه والاغتراب واحتدام الصراع بين الوجود النّائم، والوجود المنشود، وما هذا الاغتراب المكاني " سوى إسقاط لاغتراب آخر ذي طابع عاطفي وجداً، ومن هذا الشّعور الباطن بالاغتراب انبثق في الشعر التقليدي وصف الرّحلة، والقاولة ، والنّاقة (...) ولم تجد الصّوفية بأساً من الإهابة بالرّحلة والاغتراب المكاني والروحيّ، ومزج الطّبيعة إن في جمالها وإن في جلالها، بوصف حرق المحبّة وتلوّن أحواها" ⁽²⁾.

¹ - مصطفى محمد العماري : ألم و ثورة ، ص31.

² - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 178 - 179

وتقابل الأفعال:



يصنع فعلاً درامياً، ويحدث لعبه الرّمز عن طريق اعتماد السّرد، ويصعد لعبه السّرد عن طريق الأنا السّاردة التي تسهم في التّوتّر الرّمزي. وقد صار ملوفاً الآن هذا العالم الذي يستحضره الغماري، ويغرق فيه، فالليل والبحر يتساون ويتضادان، ومعاناة الشّاعر من امتداد السّير والإبحار وتأنّي ضفي الوصال؛ تنتهي إلى (انكسار).

ويطرح الرّؤيا أولاً بطريق الصراع الدرامي، وثانياً باعتماد الجُوّ العرفاني لا من حيث التّركيب والمعجم، إنّما بثقل أسئلة الهوية الغائبة، والوجود المثاري.

ويعتمد في الإيحاء بدلالات الاغتراب الروحي والشتات الوجودي، على نواة الرّمز الطبيعي (البحر) الذي استقطب في محوره الرّموز الجزئية التي تتوالد منه، وتعود إليه في الوقت ذاته، وهي (الشّطّ، الموج، العباب، ضفتاً) فيشيغ دلالة الرّحلة والسّفر.

وإنّ هذا التّيه الوجودي هو الذي يدفع المتّصوّف للمجاهدة والمكافحة، وتحمّل مشاق السّفر الروحي، للظّفر بالحقيقة والارتقاء إلى الوجود المنشود (فالرّحلة) رمز" لانتصاره على بحر التجارب، وتساميه إلى آفاق من الحال الروحي لا متناهي، حيث تتجلى له وحدة الحياة في الكون، فينجذب إليها وتنجذب إليه "^(1).

وإلى أن يصل إلى مقام الاتحاد يظلّ دائم البحث والرّحيل والمساءلة، دائم الرّفض والانتفاض والثورة.

عَيْنَاكِ مورقتاً الهَوَى .. وَأَنَا المصْرُ عَلَى انتِحَارِي

لِلَّيْلِ شَلَالًا دَمْوِعِي .. لِلشَّتَاءِ رُؤَى ازدَهَارِي

وَعَلَى الزَّلَازِلِ وَالبَرَاكِينِ الشَّدَادِ بَنَيْتُ دَارِي

¹ - إيليا الحاوي : خليل الحاوي، ج 2، دار الثقافة ، ط 1، بيروت ، 1984، ص 174 - 175.

سُخْرِيَّةُ هَذِهِ الْحَيَاةِ.. وَلَهْفَةُ ضَمَّاً إِنْتِصَارِي !!⁽¹⁾

والصّوفية في أصلها ثورة وتمرّد، ورغبة جامحة في التّغيير، يقول (جلال الدين الرومي)*: "إنّ الهواء الذي انفخه في هذا النّاي نار وليس هواء، وكلّ من ليست له هذه النار فليمت"⁽²⁾.

أَئْتُ إِلَيْكِ شَلَالًا عَلَى الْأَبْعَادِ مُحْتَرِقًا
وَنَايَاً تُرْهِرُ الْأَشْوَاقَ فِي عَيْنِيهِ مُؤْتَلِقاً
وَبِرْقًا فِي جُنُونِ اللَّيلِ بِالْأَضْوَاءِ مُنْطَلِقاً
وَبِالْحَلْمِ الَّذِي عَانَيْتُ يَا حَضْرَاءُ مُعْتَبِقاً

⁽³⁾

يتوحّد الغماري بالطّبيعة، يتقمّصها، يتداخل مع حركة الكون المتّسقة، وتمظهراته في شكل تلبّس، وتناسخ عبر إحلال روحه في الماء، والصّوت، والضّوء.

فحينما تهُنّز المعانة المبدع، ترهف حواسه بشكل كوني، فيرتبط بالظروف الخارجية في ذاكرة الشّاعر، وبذلك ينفعل العالم الخارجي في انسجام مع العالم العاطفي، وتبلور لدى المبدع عاطفة تناغم كوني⁽⁴⁾.

إّنه تحرّد من عالم الماديات، وذوبان في المطلق، وبحث عن التّتحقق في عوالم الأبدية، بحث ليس في الوعي المتنهي وحسب، إنّما في الوعي النّافذ في عوالم حاضرة في اللامتنهي في منطقة (هتك سرّ الأسرار) التي تفضي إلى حقيقة (الحضور). ولا يعني ذلك العيش في الوعي المناقض للواقع، إنّما هي قراءة خاصة للعالم، تبدأ من الواقع، وتنفذ عبره إلى الواقع المترائي " فالشّعر ليس التّعبير 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 الحسين (1207-1273م) عرف نفسه بالبلخي، ولقب بالقوني نسبة إلى قونية التي سكنتها وتوفي بها، ولقب بالروماني نسبة إلى بلاد الروم، متصوف نظم كتابه "المثنوي" 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 الشّاعر في لغته وفي رموزه، ما هو إلّا استجابة لإبدالات عالمه الخاصّ بكل انزياحاته، وافتراكه من الثبات والسكنون، وما دام "الشّعر تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله، فإنّ على اللغة أن تحييد عن معناها العادي، ذلك لأنّ المعنى الذي تُتّخذ عادة، لا يقود إلّا إلى رؤى أليفة مشتركة"¹.

(الشّلال المحترق، والنّاي المزهر بالأشواق، والبرق المنطلق بالأضواء ...) إنزيادات تصوّر عالم الشّاعر الخاصّ كما يراه وكما يشكّله، يؤدّي عن طريقها إثارة المفاجأة، ويحملّها بالوهج الرؤياوي الصّوفي، وينقلنا عبر حركة الكون إلى حركة عالمه الدّاخلي.

فوحدة الوجود فكرة آمنت بها الصّوفية، وحدة يؤلّفها الخيال الذي ينفذ في المظاهر، يربط بين عناصرها، ويكشف التّطابق والتّناظر.

وكثيراً ما تمتزج الطّبيعة في عناصرها وظواهرها في خطاب مصطفى محمد الغماري الشّعري بالفكر التّأملي الصّوفي انتلاقاً من المبدأ الذي قامت عليه الصّوفية وهو "فكرة وحدة الوجود" حيث ينقلنا الشّاعر عبر العالم الخارجي، إلى حركة عالمه الدّاخلي النفسي والوجوداني.

فيوظّفها مرّة كرمز للتّرّول وتحلي الجمال العلوى، مستحضرًا في سياقها الأجراء القرآنية، ويوظّفها أخرى، كرمز لتصعد وارتقاء الروح إلى فضاء أرحب، كرمز للسفر والرّحلة والمكابدة والتّسامي، فيصنع حضورها جوًّا درامياً يولّده صراع الواقع/ الرؤيا ، الألم/ الأمل، الأرضي/ العلوى...ويحقق عبر هذا الديالكتيك، حركة الفعل الشّعري الذي ينهض بتوتّر الرّمز، ويحقق طبيعته العجيبة، وهي الجمع بين المتناقضين.

¹ - أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ط1 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1971 ، ص 127-128 .

ج- الاصطلاحات الصّوفية:

إنَّ الاتجاه إلى التَّعبير عن واقع مادي مغرق في المادِيَّة، بلغة التَّصوُّف المغرقة في الزَّهد والروحانِيَّة؛ وحده كفيل بتصوير مدى التَّمزق النَّفسيِّ، وصراع الذَّات الشَّاعرة بين طينيَّة الجسد بشهوانيتها وانغماسها في الخطايا، وبين طموح الرُّوح إلى الكمال، والسموٌّ في المراتب.

وإنَّ "ما يخالج المتَّصوِّف من عزوف عن الواقع اليومي، وانفصال عن موكب الحياة من حوله، شبيه بما تحسه الذَّات الشَّاعرة من برم بنفسها وبالوجود، وهذا الشَّبه هو ما يجعل النَّماذج الصَّوفية أكثر طواعيَّة في يد من يريد استغلال ما فيها من قيم رمزية"⁽¹⁾.

وهذا لا يعني أنَّ الشَّعر الصَّوفي الحديث انعزل وهروب من الواقع، بل إنَّه محاولة للجمع بين الواقع والحلُّم، بين الكائن والمحتمل، بين الحاضر والمستقبل، هو سعي إلى تحقيق مهادنة بين مادِيَّة الجسد، وتطلعات الرُّوح، ومحاولة للتقليل من صدامهما.

ويقدم هذا تفسيراً للجوء الشَّاعر إلى استعارة لغة العارفين، وتحميلها أبعاداً جديدة من معاناته، واتخاذها قناعاً لأفكاره، وعواطفه ينفَّس من خلاها عن غربته، وحنينه ويبحث عبرها عن أفق روياوي "فاللغة الصَّوفية هي لغة القلب وحده، لغة الحلم، لغة الرؤيا الموحية "⁽²⁾.

وفي الوقت ذاته يمثل هذا التَّوجه عودة إلى منابع فكريَّة وفنيةً أصلية، فهو تحقيق "التواصل فنيٍّ بجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار له امتداد في الحاضر"⁽³⁾ وهو بالنسبة لشاعر إسلامي مثل مصطفى محمد الغماري أداة من أدوات التَّمسك بالأصالة، والثبات في وجه دعوات الاستلاب والتغيير.

ونجد الغماري يستعير رمزية أخرى ليست بأقل أهميَّة في اللُّغة الصَّوفية من رمزية المرأة، أو عناصر الطَّبيعة ، وهي رمزية الخمرة ، فالخمر والسكر رمز على الحبَّة الإلهية إذ أنَّها هي

¹- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي الحديث ، ص322.

²- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقيَّة التأويل ، ص43.

³- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص45.

"الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح مجردة، فانتشت وأخذها السكر، واستحفّها الطرّب"⁽¹⁾.

عَمِسْتُ فِي الْأَلْمِ اللَّوْزِيِّ شِرْيَانِي

فَأَفْرَغْتُ فِي دَمِي أَحْزَانَ أَحْزَانِي

وَاسْتَمْطَرْتُ فِي الْخَلَاءِ الْمُرِّ قَافِلَتِي

فَانْهَلَّ فِي الصَّحْوَةِ الْخَضْرَاءِ إِيمَانِي

مَا كُنْتُ لَوْلَا هَوَاهَا اُنْتَشِي طَرَبَا

وَالوَصْلُ مِنْ دُونِهَا أَوْهَامُ سَكْرَانِ

لَنْ تَسْتَطِيبَ جُفُونِي غَيْرَ خَصْلَتِهَا

وَفِي دَمِي مِنْ هَوَاهَا دِفْقُ أَحَانِي

وَلَسْتُ أَسْكَرُ إِلَّا مِنْ هَوَاهَا عِطْرٌ

يَيُثُّ فِي خُلْدِي .. أُوتَارَ نِيسَانِ⁽²⁾

هكذا إذن تتراوح اللّغة عند الصّوفية، ولا تبقى على الدّلالـة الظـاهرـة، أو المـأـلـوـفةـ فيـ الـأـلـفـاظـ وـتـأـخـذـ بـعـدـاـ رـمـزـيـاـ "ـ بـحـيـثـ لـاـ يـقـىـ منـ الخـمـرـ إـلـاـ اسمـهـاـ، وـماـ يـوـحـيـ منـ السـكـرـ وـانتـشـاءـ، فـتـصـبـحـ الـبـنـيـةـ الـعـمـيقـةـ هـذـهـ اللـغـةـ تـدـلـ عـلـىـ الحـبـ الإـلهـيـ، الـذـيـ يـشـتـعـلـ نـارـاـ، وـيـتـأـجـجـ هـبـيـاـ فيـ نـفـسـ الشـاعـرـ، فـيـزـدـادـ شـوـقـ المـحـبـ وـحـنـينـهـ إـلـىـ الـعـرـفـ الـأـقـدـسـ"⁽³⁾.

¹ - عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص366.

² - مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص95.

³ - عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص185.

سَكِّرُ الْهَوَى مِنِّي وَلُذْتُ بِكَاسِهِ

وَصَحْوْتُ لَا سَاقٍ وَلَا نَدْمَانٍ

وَصَحْوْتُ أَعْتَصِرُ التَّزِيفَ قَصِيدَةً^١

لَمْ تُشْنِهَا عَنْ حُبِّكِ الْأَوْزَانِ^(١)

تمتزج الرّموز الغزلية، بالرموز الخمرية كما يفعل الصّوفية في هوياتهم وتلويناتهم "والحق أنّ الصّوفية لم يجدوا عوضاً، أو بديلاً يعني عن التركيب الرّمزي، في أشعارهم الغنائية التي تصف لوعج العشق الإلهي"^(٢)، فالعشق الإلهي إذا تمكّن من شغاف القلوب، عجزت اللّغة عن وصف أحواله ومدركاته، ولا يتسرّى للشّاعر إلاّ أن يلوح، ويومئ، ويرمز، لقصوره عن التّحديد والتّقرير.

وَاخْتَرِقُ الْمَدَى.. انسَابُ بَيْنَ اللَّيلِ وَالْعَشْقِ

أَمْلِمُ فَرْحَةَ الْعُشَاقِ .. فَوْقَ مَآآتِمِ زُرْقِ

يُطْوِفُ هَوَاكِ فِي نَادِيهِمْ يَا سِدْرَةَ الشَّوْقِ

فَيَشْرُبُنِي الْلَّقَاءُ الْبِكْرُ. . يَا حَسْنَاءُ.. لَا يُيْقِنِي

إِذَا انْعَتَقْتُ عَلَى عَيْنِيْكِ أَشْوَاقِي.. فَلَا عَجَبٌ

وَلَا عَجَبٌ إِذَا غَنَّى وُجُودِي.. كُلُّنَا طَرَبُ..

أَنْتِ أَنَا وَذَاتِي فِيكِ صَحْوٌ مُطْلَقٌ.. لَهَبٌ

يَمْدُدُ هَوَاكِ فِي الْوَادِي قَصِيدَةً أَخْضَرَ يَشُبُ^(٣)

^١- مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص45.

²- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص170.

³- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص168.

تحوّل اللّغة كُلّها إلى نسق شعري مرموز، وتنمو الصّور الجزئيّة فيه لتشكّل رمزاً كلياً، وبؤرة دلاليّة تتأسّس بأسلوب التّقابل بين؛ (اخترق / انساب)، (الفرحة / مأتم)، (الشّوق / اللقاء) (الليل / أضواء شعلة)، (اعتقدت / أنت أنا)، (يشرب / صحو).

ودلالة هذا التّقابل؛ أنَّ التّصوّف كمحاولة لتأسيس وضعية روحية، ينشط ويتكمّل تحت تأثير دياlectiek وجاذبيّة يتسم بمقابل الأطراف؛ تعارض أحوال الوجдан دون الاتجاه إلى القضاء عليها، يرفعها إلى تركيب يكون حداً ثالثاً للمتقابلين بإفشاء أيٍّ منهما في الآخر، وهذه سمة أصيلة لكلّ دياlectiek عاطفيٍّ إراديٍّ⁽¹⁾.

ويتواصل التعبير بالأصطلاحات الصوفية، ويوظّف الغماري رموزاً أخرى من رموزهم كـ(الفناء):

نَفْنِي نَذُوبُ وَمِنْ صَبَابَةِ عِشْقِنَا

مَطْرُ الْمَوَاجِدِ وَ الْحَسَنَيْنِ الشَّيْقِيْكِ

وَنَلْمُ أَشْوَاقَ السَّمَاءِ قَصِيْدَة

سَكِّرَتْ فَرْفَفْ عَاشِقُونَ وَأَوْرَقُوا

نَحْنُ النَّدَامَى آهٌ يَا أَزْهَارَنَا

أَغْوَتْ يَرْوِيْنَا الْعَفَاءُ وَيَنْعَقُ

أَنْمُوتُ كُلُّ حَمِيلَةٍ تَفْنِيَ إِذْنَ

أَنْمُوتُ كُلَّ حَمِيلَةٍ تَفْنِي إِذْنَ

كُلُّ الْعَصَمَافِيرِ الْبَرِيئَةِ تُخْنَقُ

¹ - عبد الحميد هيمة : علامات في الإبداع الجزائري المعاصر ، ص 16.

² - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض ، ص 15-16.

إنه انعماق من الإدراك ومن المادّيّة، 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 الحال بين الروح وعالم المطلق، وإنّ الفناء عند الصّوفية هو "مقام رؤية العبد قيام الله على كلّ شيء" ⁽²⁾.

إنه ذوبان ودهشة وعلوّ؛ ومحاولة للاحقة تخوم هذه الدّلالة الغيبيّة التي تعجز اللّغة العاديّة عن حملها، تأتي مجموعة دوال مكمّلة للمصطلح الصّوفي، ومجموعة تراكيب قائمة على كسر القاعدة البلاغيّة، لتأسيس الدّلالة من اللامتوقع والمدهش، (مطر الماجد ، نلم أشواق السماء، كل خميلة تفني ،...)، لزيادة الدهشة عند المتلقّي، وإفحامه في هذا الجوّ السّحري.

أَغْلَيْتُ فِي عَيْنِيْكِ سِحْرًا قَاهِرًا

لَمْ يُلْفَ إِلَّا سَاحِرًا .. لَمْ يُسْحَرِ

أُفْقٌ مِنَ الْأَسْرَارِ فَاهْكُلْ وابتهلْ

فِي دَارِ الْعِرْفَانِ واعطِفْ واهصُرْ!

أَوْ كُلَّمَا كُشِفَ الْحِجَابُ رأيْتِي

وَحْدِي أَسَاورِ دَهْشَتِي وَتَحْرِي ! ⁽³⁾

إنّها لحظة الاحتراق بنور الأنوار، ونهاية الرّحلة بالوصول إلى سدرة المنتهي، وهي منتهى العایات وأسمى المقامات، والواصل إلى هنا تغلبه الدهشة ويصادمه النّور، ولا يتحمل بحواسه المرهفة الصّمود أمام حالة النّور، ولا يستوعب قلبه الرّقيق رؤية الجمال العلوي في انكشفه، فيخرّ صعقاً كموسى - عليه السلام - حين أبصر شعلة هادية، لم تكن إلّا شعلة من الأوار الربانية الوهّاجة" ⁽⁴⁾.

¹ - محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 75.

² - محمد عبد المنعم الخناجي: الأدب في التراث الصوفي ، ص 259.

³ - مصطفى محمد الغماري: قصائد منتفضة، ص 41.

⁴ - عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري ، ص 17.

فكان وادي الطوى أو الطور ؛ الوادي المقدس رمزا صوفيا للتجلى الإلهي.

أنتِ أنتِ (الطوى) لَوْلَاكِ مَا انطَّلَقْتَ

مَوَاسِيمُ الضَّوءِ ، مَا ازْدَاءْتُ نَوَادِيهِ

وَلَا رَعَيْنَاهُ أَسْفَارًا مُّقَاتِلَةً

وَلَا تَغْنَى بِالنَّارِ حَادِيهِ⁽¹⁾

إن الشاعر في محاولته للاعتاق من العالم الأدنى نحو عالم الروح، يقطع المسالك والمقامات حالته في معاناته الروحية حالة المسافر في الرحلة المادية الشاقة.

أَرَى عَيْنِيكِ مُزْهِرَتِينِ .. فِي عَيْنِيكِ مِيلَادِي

أَسَافِرُ فِيكِ.. تُشْرِقُ فِي هَوَاكِ شُمُوسِي أَبْعَادِي

أَسَافِرُ فِي جِرَاحِ الدَّرْبِ ، تَرْحَلُ فِي دَمِي النَّارِ

أَزْرَعُهَا عَلَى رَهْقِ الْمَدَى .. تَنْهَارُ أَسْوَارُ

وَتَبْقَى أَنْتَ حُلْمِي نَشِيدَ الْأَخْضَرِ الْأَتِي

تُسَافِرُ فِيكَ أَشْوَاقِي فُتُوحَاتِي مَسَافَاتِي⁽²⁾

هكذا يكابد الشاعر مشاق الرحلة، ويكابد معاناتها، شوقا إلى الظفر بلقاء الحبيبة، والفوز بلحظة التحاد وفناء في المطلق للتتحقق من لوثات المادة، لقد اختار أن يخترق بأوزاره حتى يغسل منها ويتتحقق.

¹- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 54.

²- مصطفى محمد الغماري: حضراء شرق من طهران ، ص 56 - 57.

إِنَّهَا سَيِّدَةُ السَّالِكِينَ" إِذْ يَرْحَلُونَ عَنْ أَنفُسِهِمْ طَلْبًا لِلْمَثُولِ فِي حُضُورِ الْقَدْسِ، وَقَدْ قَدَّمُوا
بَيْنَ أَيْدِيهِمْ أَعْمَالًا ظَاهِرَةً وَبَاطِنَةً تَحْمِلُهُمْ فِي سَفَرِهِمْ إِلَى الْمُتَهَى"⁽¹⁾، قَاطَعُوا السَّبِيلَ، مَرْتَقِيَا فِي
الْمَدَارِجِ لِيَلْقَى ذَاتَهُ الْمُشَتَّتَةَ .

سَافَرْتُ فِي آلَامِهَا مُتَطَهِّرًا

بِلَهِيَّهَا إِنْ فَاتَنِي الْمَيْدَانُ⁽²⁾

وَيَكْشُفُ رَمْزُ السَّفَرِ شَعُورًا حَادًّا لِدِي الشَّاعِرِ بِالضَّيَاعِ وَالْغَرْبَةِ، وَيَصُوَّرُ رَغْبَةً قَوِيَّةً فِي
إِيجَادِ بَدِيلٍ لِوَاقِعِهِ وَلِزَمْنِهِ وَظَرْفِهِ، وَهُنَا تَوْلُدُ الْمَعَانَةِ بِتَفْجُّرِ الْأَزْمَةِ، وَتَتَّقَدُ شَعْلَةُ الْجَاهِدَةِ، وَرَحْلَةُ
الْمَكَابِدَةِ .

فَأَخْمِلُ كُلَّ أَوْزَارِي .. وَأَطْ— وِي

إِلَيْكِ الدَّرْبَ مُنْسَحِقًا بِ— وِزْرِي⁽³⁾

وَكَثِيرًا مَا انتَهَى سَفَرُ الطَّالِبِينَ إِلَى الظَّفَرِ بِنَفْوسِهِمْ، فَإِذَا ظَفَرُوا بِنَفْوسِهِمْ فَقَدْ وَصَلُوا⁽⁴⁾،
وَفِي لَحْظَاتِ الْإِتَّحَادِ بِالذَّاتِ يَبْصُرُ الشَّاعِرُ غَدَهُ الْمَشْرُقَ، وَتَنْقَشِعُ سَحْبُ الضَّبَابِ الْمَبْهَمِ عَنْ رُؤْيَاهِ،
فِيْوَلَدْ مِنْ جَدِيدٍ، وَيُوَهَّبُ عَمْرًا جَدِيدًا تَحْيَا فِيهِ ذَاتَهُ .

وَتَنْوَاصِلُ تَجْرِيَةُ الْغَمَارِيِّ الشَّعُورِيَّةِ الصَّوْفِيَّةِ لِتَتَجاوزُ الْطَّرْفِيَّةَ، وَمَحاوِرَةُ الْآخَرِ، فَتَرْقَى لِتَشَكَّلُ
حَلْمًا يَتَحدَّثُ إِلَيْنَا بِالصَّوْرِ:

كَشْفٌ تَجَلَّى عَلَى الْأَبْعَادِ فَائِكَشَفَتْ

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 يَرِ العَذَّالُ يَا بَصَرِي

مَا قِيمَةُ الْعَيْنِ إِذْ تَرْتُدُ عَمِيَاءً!

فَوَاصِلُ اللَّهِ فِي عَيْنِ الْحَبِيبِ سَمَّاً

أَرَى بِهَا جَنَّةً بِالْوَصْلِ فِي حَيَاءٍ

مِرْحَى وَأَسْرَجْتُ فِي لُقْيَاكَ يَا سَفَرِي

خَلِيلِيٌّ وَمَلْمَتُ وَرْدَ الْقَلْبِ إِهْدَاءً⁽¹⁾

إِلَه ارتقاء في عالم المثل؛ حيث تنعتق النفس من سجنها الطيني، وتسبح الروح في فيوضات من النور واليقين، حيث لا قيمة لزمان أو لمكان، مادامت الحقيقة منكشفة ومتجلية في الكون، وفي المحسوسات جميعاً، لا تراها عين البصر، وإنما تنفذ إلى جوهرها بصيرة القلب.

وعد القلب "كحامل لوهج هذه الرؤيا، وموطن ترلامها، لعناته بالغيبيات التي لا حيلة للعقل أمامها، فالعقل لا يقتضي هذه الأشياء التي تحكمها المستقبلية، بقدر ما يتعامل مع كل ما كان ماضياً، أما القلب فهو فاتح هذه المواطن وكاشفها، ماله من علاقة مع الروح والخيال"⁽²⁾.

لقد عاش الشاعر تجربة اختترت الواقع، وعبرت أبعاده، فأنتج نصاً لغته مستمدّة من لغة الصوفيين الرواد في تصوير الحب الإلهية فهي "محبة أزلية قديمة، متّرّبة عن العلل، مجرّدة عن حدود الزمان والمكان، وهي التي بواسطتها ظهرت الأشياء، وتحلّت الحقائق، وأشارت الكائنات"⁽³⁾.

وقد توزّعت النصوص دوال (الكشف والتّجلّ) الدالة على بلوغ الغاية في معرفة الحقائق المتعالية، فملكاشفة في قاموس العارفين "هي رؤية الأشياء بدلائل التّوحيد" أما التّجلّ فهو "ما انكشف للقلوب من أنوار الغيوب"⁽¹⁾.

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 التّأملات الرّؤياوية، نتيجة لشدة الفقد التي يعانيها الشّاعر للنموذج الحيّي الإسلامي العادل، تأمّلات تفصح حقيقة الواقع المزيف، لتدخله في عوالم الأسرار والغيب ، حيث تأتي دوال (العدّال، الحبيب، الوصل) لتجسّد لنا صور تعويض لهذا الفقد، مستعيناً بأساليب شعراء الحبّ العذري في تحقيق الوصل بطيف الحبيب في الأحلام. وأساليبهم في الرّحلة بحثاً عن ديار المحبوبة، قاطعاً المسالك والدّروب يحمل (ورد القلب) هديّة إخلاص ومحبة، ليبيّن عن فقد آخر، هو في الحقيقة فقد حضاري، وحنين إلى نموذج جيد للقصيدة العمودية، ويبيّن عن اعتراف بالموروث الشّعري العربي المتّدّ في جسد التّاريخ ستة عشر قرناً، كعلامة من علامات هوية الأمة، وأصالة جذورها الحضاريّة .

هكذا إذن "بحسّد الكتابة الصّوفية حينما عميقاً إلى المطلق، كما تكشف عن نزوع مدمّر هو في حقيقته تجلّ لمسافة توّر باهرة بين الذّات والآخر، بين اللّحظة الحاضرة، والزّمن الأبدى، بين المكان القائم الآن، والمكان الآخر" ⁽¹⁾ .

وإنّ لحظة القلق حين تستبدّ بالشّاعر تجعله يعيد التّفكير في العالم من حوله، تفكّر ينفذ إلى جوهر الأشياء، فيرى أبعادها الباطنة لا كما هي في الواقع، يرى صوراً لأفكاره، ومشاعره مبثوثة في كلّ ما يلفّه من المحيط الخارجي، حتّى إنّه ليُرى في الكون وأشيائه صورة لذاته، ولعالمه الخارجي .

الْكَوْنُ بَعْضِي أَحَاسِيسًا وَأَصْلِيَّةً حَرْفُ الْوُجُودِ يَحِيلُ الْمَاءَ صَهْبَاءَ ⁽²⁾

إنّ تحقّيق توافق على هذا المستوى الكوني، ناتج عن تجربة تنّ عن رؤيا خاصة للعالم، وتعيد رسم ملامحه، تجربة تقوم على البحث، والتساؤل، والتجريب، تتجاوز تشابه دقات إيقاع الحياة، متطلّعة دوماً للتجديد، رافضة لكلّ القيود، تجربة تبحث عمّا يميّزها عن غيرها، وتسأل عن ذاتها من خلال أسئلة الهوية، والمصير.

¹ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 114

² - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 39

مَا أَعْظَمُ الْكَلِمَةَ الْخَضِرَاءَ تَخْلُقُنِي

نَارًا وَنُورًا وَآلَامًا وَأَهْوَاءً^١

تفاعل الاخضرار بفعل الخلق؛ واقترانه بلحظة منح الحياة، يكشف من دلالات الخصب، والعطاء، والتفتح، والأمل، والسكنية، ويتلون بالقداسة لأنّه الإذن الإلهي بالحياة.

وتفكر الشاعر بهذه اللحظة الشبّيقية، ليس استحضارا لساعة خلق الإنسان وحسب، إنّما هو استبطان لشعور حادّ بالغرابة والمعاناة، حين تتفاعل مكوّنات إنسان / شاعر صوفي (نارا ونورا وآلاما وآهواه).

و(النار)؛ هي طاقة الحياة، والوقود الذي يحرّك الإنسان قديما في صراعه للحفاظ على هذه الحياة والارتقاء بها، إنّها تمثل ثورة ، غضبا ، رفضا وتمرّدا ، بل هي رغبة الإنسان في الاحتراق لنشر النّور في الأرجاء.

بينما يكون (النّور) شمسا تصيء حياة القلب بالإيمان والمعرفة، وهو قبضة من نور الله تعالى " لأنّ جميع الأنوار منه، والنّور المحيط به، لإحاطته بجميعها، وكمال إشراقه، ونفوذه فيها للطفه"^(١) ، فالنّور هو جانب الخير في النفس البشرية.

ولقد حقّق الجناس غير التّام بين (ناراً / نوراً) امتزاجا بين حقل الضّياء والنّور، لتتوّلد قوّة تجاهه (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.

كل ذلك في معرك وصراع (الأهواه)، وهي الجزء المظلم من النفس البشرية الذي تتحرّك فيه النّوایا السّيئة والرّغبات الدّنيا، فتتوّلد عبرها الخطايا.

هكذا إذن تحمل لنا الرّموز (نارا - نورا - آلاما - أهواه) مكونات النفس، ما بين نور الخير وظلمة الشرّ، ويحرص الشّاعر على استحضار الدّوال القرآنية، للتحكم في توجيه الدّلالة عن

^١ - محمد كعوان : شعرية الرؤيا أفقية التأويل ، ص32.

طريق ربط نصه بالخطاب الأصلي للدّوال، وليس السياق بالغيبية، والروحانية في إشارة إلى قوله تعالى : ﴿ وَكُلُّهُمْ آتِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَرِدًا ﴾⁽¹⁾.

خُلِقْتَ فَرِدًا وَ آتَيَ اللَّهُ مُنْفَرِدًا
وَحْدِي مَعَ اللَّهِ أَتْلُو السَّيْنَ وَالْبَاءَ
وَحْدِي مَعَ اللَّهِ فِي حُزْنِي وَ فِي فَرَحِي
وَحْدِي مَعَ اللَّهِ إِسْعَادًا وَ إِشْقَاءَ

إنه ينبيء بفعل النهاية من خلال فعل البداية، بحركة البعث التي تشبه حركة الخلق؛ إنه تنكر لزمن الحياة الدنيوي، وطلب للحقيقة بعد التيقن من عقم الواقع، وزيف مقاييسه، وأحكامه، وتكشف لنا البنية القائمة على تكرار الصفات (فردا ، منفردا ، وحدي) على ثبات في حالة الغربة واللّاقرارات، وتواصل الشّعور بالاستبعاد، والنفي، والعزلة اللاإرادية.

ويقوم الجوّ الصّوفي بتوليد طاقة رمزية تشحّن الصّورة بوصلات معرفية ودلالية، تحول دون وقوعها في الخطابية وال المباشرة، مع مدّها بقوّة سحرية، لا تكشف عن نفسها عن طريق اختزان الحروف لأبعاد فكريّة وعرفانيّة وأسرار لا يريد الشّاعر التّطّق بها.

وكثيراً ما تتوّقف اللّغة عاجزة لعدم استطاعة الصّوفية التّعبير عن مدرّكاهم "إذ يكونون في الغالب مضطرين إلى استعمال الرّمز، لأنّ الحاجة ألجأهم إليه، لأنّهم يعبرون عن معانٍ ومشاهد وإحساسات نفسية، لا عهد للّغة بها ولا بالتعبير عنها"⁽²⁾، أو التّطّق بها.

والحروف في حدّ ذاتها " هي رموز مخصوصة عند الصّوفية، كلّ حرف له معناه الرّمزي، (...) وذلك المعنى يتصل بحقيقة روحانية مستورّة، لا يدركها سوى أهل التّصوّف"⁽³⁾.

وإنّ توظيفها يزيد التجربة غموضاً وتجريداً. يقول (ابن عربى) : " إنّ الحروف أمة من الأمم

¹ - مريم / 95

² - محمد عبد المنعم الخفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص 185.

³ - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، ص 46.

(...) ولا يعرف هذا إلاّ أهل الكشف (...) وعالم الحروف أفسح عالم لسانا، وأوضحته بيانا، وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف⁽¹⁾.

هكذا إذن يتحول العالم إلى نسق مرموز، ويصير لغة أخرى تولد داخل اللغة، لكنها توغل في الكتمان والتستر الدلالي، فهي لغة ذات مستويين؛ ظاهر وهو الحروف التي يتلفظ بها المتكلّم نطقا أو كتابة، وباطن وهي أسرار خافية لا يدركها إلاّ العارفون.

وإذ يقيم (ابن عربي) موازنة بين الحروف، ومراتب الوجود ليس "على سبيل الشرح والتوضيح والتيسير، ولكنها موازاة تعتمد على إيمان فعليٍّ كشفيٍّ بهذا الترابط"⁽²⁾. مفاد هذا الكلام أنَّ الوجود الذي يمكن فهمه وإدراكه هو (لغة)، فاللغة هي وجود بامتياز أو كينونة وجودية⁽³⁾، ونجد أثراً لهذا البعد الفكري الصوفي الرمزي في قول الشاعر:

لولا التَّصَوُّف لم يَكُنْ سَرُّ الْوُجُودِ وَ لَا الْوُجُودِ
جَهْلُوكَ يَا نُونَ الْوُجُودِ لَأَنَّهُمْ حَاءُ الْجُمُودِ!
أَنْتَ الْفَنَاءُ ، وَ فِي فَنَائِكَ مَا نَشَاءُ وَ مَا تُرِيدُ!
عَيْنُ الْبَقَاءِ فَنَاؤُكَ الْحَضُورُ الْإِلهِيُّ الْمَدِيدُ⁽⁴⁾

ودلالة حرف النون على الوجود لا تخفي أصولها العرفانية " فالنون توازي نصف الوجود الظاهر الذي يقابل نصفه الباطن، لأن النون-كتابيا- نصف دائرة، والوجود في تصور (ابن عربي) دائرة "⁽⁵⁾.

ورمزية الحروف تتبع أصولها من الذاكرة القرآنية، التي تزيد النصوص غيبية، وتعالياً ويفتر التفسير عندها أمام الاحتمال والغموض.

¹ - الفتوحات المكية، ج 5، ص 521.

² - ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 82.

³ - محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية (مقاربات في الحادثة والمتوقف) ، 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) ، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996 ، ص 309.

وشعريّتها تكمن في امتلاكها "قدرة خارقة على الخلق والتحول، تختزل الوجود وتجاوره في آن واحد، ويتحول العالم إلى منظومة رموز، يمارس عليها الشاعر التغيير باستمرار"⁽¹⁾، وتوظيفها يضفي على الخطاب غموضاً وتجريداً، ويعنيه ب什حنة معرفية يتواصل بها مع الموروث الصوفي الإسلامي .

هكذا إذن يفيد المعجم الشعري لمصطفى محمد الغماري من المعجم الصوفي، ويستغلّ الخاصية الرمزية فيه، والتي هدف إليها الصوفية هدفاً في أشعارهم، لوصف أحواهم، ومقاماتهم العرفانية، التي استحالت على التحدّد بمحمولات اللغة المعجمية، لأنّها متلبّسة بالعلوّ، ومتّصفة بالتجريد، وبالتالي في الخصوصية، من تجربة إلى أخرى، لأنّها تحكم إلى الذوق، والخيال الفردّيين قبل كلّ شيء.

فالسّكر والصّحو الشّوق والفناء والتّجلّي والكشف والاتحاد والسّفر... كلّها اصطلاحات صوفية حقّقت انتقال التجربة من بعدها الواقعي إلى بعدها الحلمي، واحتصرت بتقابلها الحادّ أزمة شعورية وروحية شديدة تضطرّم في داخل الشّاعر.

وكان استناده أحياناً قليلة إلى عرفانية الحرف، تشديداً على التواصل مع الخطاب الصوفي المعرفي، وكشفاً لموقف التّمسك بخيار التّوجّه الإسلامي الروحي، كبديل فاعل للواقع المشوّه، والفكّر المستلب، والإنسان المتشيّء.

ومن هنا اتّضح جليّاً أنّ توجّه مصطفى محمد الغماري إلى تمثيل النموذج العرفايي بأبعاده الفكرية، والتعبير باللغة الصوفية ذات الطبيعة الرمزية المرنة، كان بمثابة ردّ فعل طبيعية ومنتظرة من شاعر إسلامي روّايا، تجاه واقع فكريّ مستلب، وهوية حضاريّة منسلخة عن أصلها.

وقد جاء هذا التّوجّه نتيجة لغربة نفسية وروحية وفكّرية أحسّ بها الغماري ضمن أبعاد هذا الواقع، وحاول من خلال هذا الخيار الانفلات من غربته، والتخلص من أسره، والبحث عن واقع بديل، ومن هنا جاءت رموزه مشحونة بالألم والأمل، بالأساوة والحلم، تنموا الروّايا الشّعرية عبرها لتلمس آفاقاً متنبّطة.

¹ - محمد بنجمة: 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 الجدب

ب- مدار الخصب

ثانياً- أساليب تشكيل الصورة الرمزية

¹- أسلوب التراسل

²- أسلوب الرؤيا و الحلم

³- أسلوب التكرار

أولاً- الرّمزُ الْخَاصُّ وَالْمَوْضِعُ الشَّعْرِيُّ:

تمهيد:

أصبح واضحاً لدينا أنّ موضوع الغماري، وهُمَّهُ الأُوّلُ هو الإسلامُ ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، وقد شملت دائرة هُمومه الإنسان والأرض والحضارة، فهو ينطلق من رؤيا شمولية للعالم، ويبحث عن الحياة المثالية في ظلّ أسطورته الحالية (حضراء) العقيدة والأرض والإنسان.

وشاعر يحمل همّاً كيائياً كهذا؛ تمتزج في شعره تخوم الذاتية المتطرفة، بأبعاد الموضوعية المفرطة ، امتراجاً غريباً يصير معه الذاتي موضوعياً، والموضوعي ذاتياً، في وحدة شعورية وفنية كان للرمز دوراً مهماً في تأليفها.

وإذا كان يتحقق في الرّمز التّراثي امتراج للذّات بالموضوع مع احتفاظ كلّ طرف منهما بحدوده نوعاً ما، فإنّ هذه الحدود تكاد تتلاشى في الرّموز الخاصةّ، أو تلك "الرموز الشخصية التي استطاع الشّاعر العربي الحديث، أن يستدرجها إلى عالمه الشّعري، أن يغمّرها بفيض من رؤياه ، وهو اجسنه وأهوائه، ويجعل لها حاضراً أشدّ كثافة من ماضيها" ⁽¹⁾.

إذ يتأسّس هذا الرّمز على انتزاع الدّوال من معجمها، وشحنها بطاقة التجربة الخاصةّ، فتصير اللّغة العامّة لغة خاصةّ، وتواجهها القصيدة عبرها بالإيحاء والغموض والدلالة.

وفي استقراء رموز الشّاعر الخاصةّ نلحظ معجمين بارزين، هما عناصر الكون والطبيعة، وألفاظ اللّغة اللّونية، حيث يراودها الشّاعر عن دلالتها التّوافقية، ويجعلها أصلق بعالمه الخاصّ، وأقدر على استيعاب تجربته.

¹- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص51

^١- الرّمز الطّبيعي والموضوع الشّعري:

باستقراء شعر مصطفى محمد الغماري نلحظ باستمرار رموزه الخاصة التي استقاها من الطّبيعة وعناصر الكون، حيث غاص في خضرتها، وامترج بعياتها وأنوارها، وقد كانت الطّبيعة، ولا زالت معبرا ثريا للرموز والأساطير، فهي "بسحرها وجلالها الغامض الطریّ، كانت مصدرا لدهشة الإنسان، وبمعناها لحنينه وإحساسه بالجمال، كانت بعبارة أخرى، رمزاً لتشوّقه إلى المطلق والسامي والبعيد"⁽²⁾، وقد كان يلحّ على رموزها باستمرار، حتى تلوّنت بمعاناته، وتشكلت عبر رؤياه. وهي على كثرتها وتكرارها، لم تكن متنوعة أو متباعدة الدلالة الرّمزية، بقدر ما كانت تنويعاً وسط الوحدة، وهي تدور عموماً في مدارين متصارعين، وحقلين دلاليّين متناقضين، هما الجدب والخصب.

أ- مدار الجدب:

إنّ القصيدة التي تقوم على الرّمزية الخاصة، لا تنجح فقط بمجرد انزياحها عن اللغة الاعتيادية المألوفة، لأنّها مطالبة قبل ذلك بانزياح أوسع عن صورة الواقع المبتذلة والمزيفة.

ومصطفى الغماري لا يحاول في استعماله للرموز الخاصة في شعره العدول عن الواقع وحسب، إنما يسعى إلى تجاوزه ثمّ إلى تأسيس واقع مغاير كما تشمله رؤياه الخضراء، وكما يستشرفه في حلمه الخصيب، ومن هنا جاءت دلالات الحاضر مغرقة في السلبية، وتدور كلّها حول محور واحد هو محور الجدب، ومتّصّ كلّ تلوّناته وأبعاده، وقد أدرك أنّ هذه الدلالة أكثر ما تتجسد في رموز الطّبيعة حين موتها وانطفائها وانحسار عطائها ومظاهر هجتها، وتصاعد مظاهر قفرها، وغضبها وقوتها، يقول في مطلع قصيدة (غيم ونور) وعنوان نفسه يجسد جدلية الصراع بين عناصر الطّبيعة:

شُلتْ عَصَافِيرُ الصَّبَاحِ الْحَانِي
وهوَى الْخَرِيفُ عَلَيْكَ يَا نِيْسَانِي

وَاسَّاقَطَتْ مُزَقاً بِرَاءَاتُ الْهَوَى
وَقَلَّمَلَتْ كَالَّاَهُ فِي أَحْزَانِي

طَالَتْ مَسَافَةً غَرْبِيَّ، فَجَنِيتُ مَا
يَحْنِي الْغَرِيبُ مِنَ الضَّيَاعِ الْجَانِي

¹- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص51.

صِفْرٌ يَدَاهُ .. وَ حُلْمُهُ مُتَهَدِّجٌ يُخْفِي صَبَابَهُ رُوحَةُ الْحِيرَانِ

في مُقْلِتِيهِ مسَاقةً مُحْرُوقَةً تَمْتَدُ فِيهَا غَابَةُ الْأَشْجَانِ

تمْتَدُ .. يَطْوِيهَا الْمَسَاءُ حِكَايَةُ الْلَّيلِ كُمْ ثُرُوى ، وللنسيانِ⁽¹⁾

تحتزن الصورة دلالات طبيعية زمانية ومكانية مختلفة، إلا أنها ثبتت وجمدت في نقطة واحدة، ويركز الشاعر فيها على الشعور بظلم شخصيٍّ واقع عليه، وببعدٍ على ملكياته، وحرياته وأحلامه.

وتؤدي عبارة (شلت عصافير الصباح الحاني) بتوقف هذه اللحظة الشيقية عن نشر نورها وألحانها، وبث الحياة والحركة في الطبيعة بعد سكون الليل الطويل، وبعد امتداد حلكته ونفاذهما في كل الأشياء، وقد ترمز العصافير الحانية، إلى الشعراة الفحول الذين يصنعون الثورة والتغيير بوقع القوافي والقصيد.

وتكتشف في دال (الخريف) كل دلالات الجدب، وانحسار الحياة فهو الفصل الذي تموت فيه الطبيعة وتذبل وتنكمش، وتقاجر فيه الطيور والكائنات نحو مضان الخصب والدفء والنبات.

وإذا كانت الأرض تستريح في هذا الموسم لتبدأ دورة حياة جديدة مليئة بالعطاء الخصب والنمو، فإن خريف واقع الشاعر جاء قبل أوانه فحجب توهّج ربيع الحياة، وجثم على قلب الزّمن حتى صارت مظاهره هي السمة البارزة والثابتة لهذا الواقع، فقد الشاعر إدراكه للزّمن كصيغة لأنّه صار ثابتاً، وعجز عن فهم قيم الواقع لأنّها مزيّفة وعقيمة.

ومن هنا افتقد الشاعر قيمة الحياة في حاضره، وارتدى إليه في انحسار أحلامه باصطدامها بخريف الواقع القاسي فعاد (صفر اليدين)، صدامية هزّت الذّات الشّاعرة، وقد ارتدت دلالة الهرز من خلال ظلال اللّفظة (اساقطت) التي تستدعي التّصّ القرآن الغائب ﴿وَهُزِي إِلَيْكِ بِجِدْعِ التَّخْلِةِ تَسَاقَطْ عَلَيْكِ رُطْبًا جَنِيَا﴾⁽²⁾، إلا أنّ الهرز الذي لقيه الشاعر كان عنيفاً، أسقط أحلامه في ذبول وفي يأس من تحققها ، سقوط أوراق الخريف التي تنهوى في استسلام مع أضعف نسيم،

¹- مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، ص 169 - 170.

²- مريم / 25

لأنّها افتقدت عنصر الحياة، وروح التّثبت بها، فهو الذي كفل لها التّمسك، والشّموخ في أقصى الظّروف وأعنفها، فصار الشّاعر مغترباً عن اللّحظة الحاضرة التي يعيشها، وعن قيم الزّمان الذي يلقوه، واغترابه ناجم عن كون "قيمه الذّاتية الأصلية بطابعها الروحي الأخلاقي الذي يناقض قيم المجتمع، عاجزة عن مواجهة ذلك المجتمع بقيمه المادّية المتهافة والرّديئة"⁽¹⁾.

ويتعمّق الاغتراب بتصاعد الحسّ المأساوي الذي تختزنه تأوهات حزينة تبع من صدر مشحون، ويطالعنا من عبارة (غابة الأشجان)؛ والغاية كرمز وحقيقة ترتبط في اللاّشعر بالغموض، الوحشة، والخوف، والظلمة، والتّيه، وقانون القوّة، ومن هنا فارتبطها في نصّ الشّاعر بالشّجن ليس غريباً فهو يصدر في جزء منه عن اللاّشعر، وفي الجزء الآخر من الشّعور بالتّيه والضّياع، وهو سمة ملزمة للاغتراب النفسي وللقلق الروحي، وبهذا "تصير ثيمة من الأنماط العليا، ورمزاً فنياً بالنظر إلى تلك الارتباطات المعنوية، والعاطفية التي تصلنا بالأسطورة، وبعلم الميثولوجيا القديم، وكلّ محاولة لشرح هذا الرّمز ليس إلاّ ضرباً من ضروب التّأويل الكثيرة المتعدّدة المعنى، ويظلّ الرّمز نفسه أكثر رحابة وشمولاً"⁽²⁾.

وبهذا الشّكل فإنّ الشّاعر لا يمكنه التّخلص تماماً من دلالات الرّموز الطّبيعية، وهي تبقى دائماً تطلّ علينا من خلال شقوق الذّاكرة الجمعيّة وكوى اللاّشعر، وقد وجب علينا بعد هذا أن "لا نغفل أنّ للأشياء توارييخ في الوعي الاجتماعي، لا يمكن للمبدع أن يهملها، أو يتغاضى عنها غير أنّ تلك التّوارييخ متواصلة النّمو، والتّبدل، والتّغيير"، وهذا ما يخلق تعددًا في أطوار النّظر لأشياء اجتماعياً، وهي نظرة "تعكس تعددية هائلة في الذّات الفنية، التي هي الأخرى لها أطوارها المختلفة والمتميزة، وهذا لا غرو أن يكون الرّمز الطبيعي ذا قيم جمالية متباعدة ومتناقضة أحياناً، في النّصوص الشعرية"⁽³⁾.

وهكذا اعتمد الشّاعر بشكل كلي على رموز الطّبيعة في بناء الصّورة الشّعرية، وفي رسم حالته الشّعورية، وفي دمج المستوى الخاصّ بالعام، والذّاتي بالموضوعي، في سبيل رسم دلالات الجدب التي نمت عبر رمز محوريّ هو (الخريف) واستقطبت في مداره باقي الرّموز.

¹ - محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني ، ص 28.

² - عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 16.

³ - سعد الدين كلّيبي: جماليات الرمز الفني في الشعر الحديث ، ص 44 - 45.

ومن العناصر الكونية التي قد تحمل رمزية شیوع البوار المتعّمق بالحسّ المأساوي، عنصر الظلام بعده الزّماني والمكاني والنّفسي والاجتماعي، " ويكتسب الظلام صورته الدرّامية وطابعه المأساوي، من خلال لونه الأسود الذي يرتبط بالاضطراب والتّلّوث والضّجيج " ⁽¹⁾.

وانسدال الظّلام بحلكته يشبه حالة العمى، أي أنه حجب حاسة البصر وتعطيل مؤقت لها، وفي هذه اللّحظة يتولّد لدى البصر إحساس بتضاؤل قيمته، وتعاظم قيمة الظلام الذي يلفه بقلقه، ويُشلّ حركته ويرعبه، وينفذ في إدراكه حتّى يغطي كلّ الأشياء الدّاخليّة فيه، بعد أن يكون قد غطّى العالم الخارجي، ويكتسب هذه الدّلالات من خلال جدلّيته الدّائمة مع النّور والضّياء.

وقد استغلّ الشّاعر هذه الدّلالات الشّعوريّة في تصوير ثقل وسوداوية الواقع الجاثم على أحلامه، وقد حجبها وعطلها، وهو يحاول التّسرّب إلى أعماق الذّات الشّاعرة والنّفاذ إلى جوهرها الحيّ:

أطِلُّ بوجهي.. هَلْ أَرَى غَيْرَ مُزْعَة

من اللّيل.. يَنْمُو بُعْدُهَا وَيُهَبَّ

يُلْمِلِمُ أَزْهَارَ الْجِرَاح .. يُشَلُّ

كَمَا شَلَّ أَوْتَارَ الصَّبَاحِ لِـوَابِ

وَأَصْرَخَ فِي وَجْهِ السُّكُونِ مجلجاً

وَبَيْنِي وَبَيْنِ الْلَّاهِيْنِ حَجَابِ

وَيُمْرُقُ سَهْمٌ مِنْ يَدِ اللّيلِ طَائِشِ

كَمَا طَاشَ مِنْ عَقْلِ الْمَهْوِسِ صَوَابُ⁽²⁾

يسكن الظلام كلّ زاوية من زوايا هذه الصّورة، حيث يأخذ (الليل) بؤرة الدّلالة 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 تتجسد فيه دلالة الظلام في أوضح صورها، ويستقطب دوائر الإيحاء المتشعبة التي مركزها العتمة.

وقد أضاف السياق والتجربة الشعورية لرمز (الليل) دلالات سلبية أوسع ، تتجاوز تعطيل حاسة البصر إلى تعطيل حاسة السمع، ذلك أنّ الغماري عاش تجربة إقصاء وتهميشه واستبعاد مشروعه الرؤياوي الإسلامي، ولتوجيهه الفني المختلف، وإيديولوجيته المعادية للطروحات الاشتراكية، وللفكر السائد والمأثور، فهو صوت يصرخ دون أن يلتفت إلى صرائحه أحد، ثم يوسع دائرة الدلالات السلبية لتشمل دلالة تعطيل الإرادة، وتكميل الحرية والقدرة على الفعل، والإحساس بالظلمية، والعجز أمام القوة الظالمه التي يسلطها عليه الواقع، مع إعطاء بعد شخصي للصراع (يمرق سهم من يد الليل طائش).

فالنص يطرح صراعاً نفسياً بين العتمة بكلّ ما تختزنه من دلالات شعورية ولا شعورية، وبين الذات الشاعرة التي تتطلع عبر فعل الرؤية إلى لحظات أمل وتشوف لحدود الرؤيا في بداية فجر جديد لحياة إسلامية، ينتصر على صورة البوار والعمق والحسّ المأساوي، وبهذا يأخذ الرمز قيمته الدلالية داخل بنية النصّ من خلال الشحنة الشعورية، وبعد الثوري النابع من جدلية العذاب.

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 المتلقين، ولكن في نقطة التلامس بين القراء والنّصّ الأدبي"⁽¹⁾، ومن هنا فإنّ الشاعر الناجح هو شاعر يحسن إخفاء قصيده وراء نصّه المكتوب، فيضمن لها البقاء حيّة ما دامت دلالتها الحقيقية لم تففتح، ومادام معناها التّام لم يستنفذ، ولم يكتمل في ذهن قارئ.

وإنّ هذا الجانب المتخفي في أتون اللغة الشفافة، هو الذي يكسب الرّمز جمالّته، وطابع الإثارة فيه، وقد وعى الغماري هذه الخاصية في التعبير الرّمزي، فمنح الحياة لشعره عبر شبكة من الرّموز العامة والخاصة.

¹- حميد لحدان: القراءة و توليد الدلالة، ص 87 .

(لِيلٍ) .. وِصَالِكٌ ، لَا أَنْسَ فِي سَعْدِنِي
 عَبْرَ الْلَّقَاءِ .. وَلَا قَرْبٌ يُخْبِي
 أَنَا هَاهُ جَرْحٌ لَيْسَ يُسْكِرْهُ
 إِلَّاكِ ، فَاعْتَصِرِي الْأَيَّامَ وَاسْقِي
 قَصَائِدُ الْوَرْدِ لَا تَذْوِي وَإِنْ سَخِرَتِ
 سُودُ الرِّيَاحِ بِأَوْتَارِ الْبَسَاتِينِ !
 مَسَافَةُ الرِّيَحِ فِي أَيَّامِنَا حُلُمٌ
 مِرْ الْمَلَامِحِ .. مَشْبُوهُ التَّلَاحِينِ !
 مَسَافَةُ الرِّيَحِ تَغْرِيَنَا بِزَوْبَعَةٍ
 مِنَ الشَّعَارَاتِ .. تَغْرِيَنَا بِغِسْلِينِ !⁽¹⁾

إنَّ الحُبَّ عند الغماري تجربة وجود وكينونة، وقوَّةٌ يقين وتبصر، وفعلاً قادرًا على كسر الجمود والثبات عبر حركته، حيث يعدل به عن إطاره العام، إلى إطار ذاتي يتحمل تشكيلات الرؤيا الخاصة.

والحبُّ عنده تجربة موضوعية، تتجسد عبر استحضار الجوهر الأنثوي كعنصر خصب ونماء وتجدد مستمر، وافتقاد التّشبّع من هذا الحُبِّ، أو امتناع الوصال مع الحبّية، يجسّد حرمانا روحيًا ونفسيًا، وإحساساً غائراً بالفراغ والعبث والبوار، وكلّ ارتدادات دلالة الجدب.

ولهذا يظلّ الشّاعر ملحاً على استحضاره، والحضور الكثير رمز يدلّ على فقدان الغياب، ويظلّ يبعث بتشكيل جديد لقلق نفسيٍّ وروحيٍّ قديم، لا يضله المتلقي منذ مجموعته الأولى (أسرار الغربة)، لأنّه ينسج أشعاره ومجموعاته ككلّ، وفق رؤيا لا تغيب إلّا لتش惺

¹- مصطفى محمد الغماري: أغانيات الورد والنار، ص 200.

من خلال موقف فنيّ واعيٍ ومحدّد، وهذا ما ينسحب تماماً على هذا النّصّ الذي يأخذ بعده صراعياً بين الرّغبة والحرمان، وبين الوجود والفقد، ويبدو انتصار العنصر السّلبي وتفوّقه في هذه المعادلة عبر الدّلالة التي ينشرها في السّياق الرّمز الطّبيعي (سود الرياح) و (مسافة الرياح).

وقد اجتمعت في الرياح مفردة وجمعاً في هذا السّياق دلالات سلبية على غير صورتها التّوافقية، ذلك "أنّ الرياح المفردة كانت أكثر استجماعاً للمعاني السلبية من جمعها الرياح والأرواح، ويفكّر ذلك مجيء صيغة الجمع في آيات الرحمة، وبجيء المفرد في قصص العذاب" ⁽¹⁾.

وجاء استخدام الرياح كرمز وليس كحقيقة مضافة إلى السّواد لون الظّلام والظلم، في سياق مأساوي درامي انتصر فيه الشّعر كجوهر تطهيري، وكعنصر مقاومة على سلبية الرياح وعلى مظاهرها العقيم المحدّب.

قصائد الورد لا تذوي وإن سخرتْ

سُودُ الرياحِ بِأَوْتارِ البَسَاطِينِ !

أمّا (الرياح) مفردة فقد احتملت دلالة الخطأ الحضاري، ودلالة العقاب التطهيري أيضاً، حيث ترمز (الرياح) في المستوى الأول إلى الواقع المادي المشوه الملائم، المستلب الهوّيّة، المتبنّى للطّروّحات الغربيّة المغرية بشعارها المزيف، والعقيمة بانجازاتها من كلّ القيم الروحيّة المتعاليّة، أمّا في المستوى الثاني فترمز إلى ترقب نهاية لهذا الإثم الحضاري بالعقاب الذي تسنده اللّفظة القرآنية (غسلين) التي وردت في قوله تعالى ﴿إِنَّهُ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ ، وَلَا يَحْضُرُ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ ، فَلَيْسَ لَهُ الْيَوْمَ هَاهُنَا حَمِيمٌ ، وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مَنْ غِسلِينِ ، لَا يَأْكُلُهُ إِلَّا الْخَاطِئُونَ﴾ ⁽²⁾.

¹- ينظر: حميد لحمادي: القراءة و توليد الدلالة، ص 130.

²* وردت الريح (بصيغة المفرد) في النص القرآني 19 مرة معنّى الدمار والخراب، وهي في كل الأحوال سلاح بيد الله، وشلت عن ذلك آيات خمس، جاءت الريح في ثلث منها على أنها سلاح بيد سليمان. أما الريح (بصفة الجمع) فقد وردت عشر مرات كلها معنّى الخصب والخير، ما خلا واحدة معنّى الضرر.

- ينظر: سعد الدين كلّيـ: جماليات الرمز الفني في الشعر العربي الحديث، ص 45.

²- الحافظة / 33 - 37.

وهذا التّبّاين في الدّلالات لا يرفع رمزاً أو يحطّ رمزاً، ولا يمنح أسبقية لدلالة دون أخرى، فالمزّيّة في الرّمز الخاصّ أنّه لا يملي على الشّاعر توجّهاً معيناً أو نمطّيّة ضيقّة في استخدامه، وليس ثمة فيه "أفضليّة لهذا الشّكل أو ذاك من التعامل الجمالي مع الرّموز، فما دام الرّمز متواشجاً مع سياقه الفنّي، ومؤتّلفاً في أبعاده الإيحائيّة ، فإنّ ثمة شرعية جماليّة له في النّصّ" ⁽¹⁾.

وهذه المسافة المرنة في الرّمز الخاصّ، جعلته عرضة لولوج دائرة الغموض والإبهام أحياناً "عند الإغراق في ملاحقة الرّمز الخاصّ، وابتکاره بطريقة مفاجئة تصدم القارئ ولا تجد أيّ مسوّغ لوجوده، ولا منطق فكريّ أو شعوريّ يوحّي بدلاته" ⁽²⁾.

وإذا كان الإبهام يحيل النّص إلى شفرات مستغلقة ينفر منها الذّوق، فإنّ الغموض خاصيّة مطلوبة ومرغوبة في الرّمز، لأنّها تولّد لذّة التّلقي ومتunte، وقد أصبحت " القراءة الحديثة معاناة حقة، لأنّها سعي دائم وراء حداثة هاربة ودلالة متحوّلة، وفق حركة جدلية داخلية لا نقوى على حصارها بدقة وضبطها بيسراً، إنّها عملية كشف مضنيّة لمتاهة النّص المفتوحة على احتمالات كثيرة" ⁽³⁾.

وهذا بعد بما يسمح به من تعدد دلالي هو غاية المبدع، ووسيلة المتلقي، حيث يقرأ هذا الأخير في الخطاب الجمالي كلّ ما يريد، دون أن يكون مضطراً للوصول إلى ما قصد أن يقوله المبدع فعلاً أو بدقة شديدة، وليس هذا المعنى أن ننظر إلى الإبداع الجمالي نظرة مجانية تحرّكه من قيمة أصيلة له في حد ذاته.

لأنّ المتلقي إذا استطاع الإفلات من مقصدية المبدع أحياناً بشكل جزئي أو كليّ، فإنّه لا يمكنه التّنكر لمقصدية النّصّ تماماً، مهما تعددت قراءاته، ذلك لأنّ "قابلية النّص لعدديّة القراءات هذه بقدر ما تدلّ على نوع من الغنى، فإنّها لا تفقده مع ذلك وحدته الخاصة، لأنّه لا يتوقف أبداً عن أن يكون دائماً هو نفسه" ⁽⁴⁾.

¹ - ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ص 281.

² - سعد الدين كليب: جماليات الرمز الفني في الشعر العربي الحديث ، ص 47.

³ - المرجع نفسه، ص 339.

⁴ - ينظر: حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص 72.

عَلْمُونَا كَيْفَ نَهْوَى، آهٌ كَمْ نَهْوَى، الضَّيَاعُ !
مَدَنًا ظَمَاءِ ..

شَعَارَاتٍ مِنَ الْوَهْمِ الْمُشَاعِ !

وَبِقَايَا ذَكْرِيَاتٍ

تَعْشُقُ الْبُومَةُ فِيهَا صَوْتَ حَفَّارِ الْبُيُوتِ !

يَتَمَطِّي عَنْكِبُوتْ !

وَيَغِيمُ الْفَكْرُ فِي شَطْ إِلَّاْغَانِي الْمُلَحِّ

يَنْقَضُ شِرَاعْ

عَمَدَتْهُ شَهْوَةُ اللَّيلِ

تَهَاوِي كَالذِّيْخِ

مُزَقاً تَلْهُو بِهَا رِيحٌ وَرِيحٌ

رَغْبَةً ثُوَغِلُ فِي رَمْزٍ كَسِيحٍ

وَطَنًا كَاللَّفْظِ مَعْسُولًا

وَكَالْمَعْنَى طَرِيقٌ !

مَا وَرَاءَ الْمَوْجِ إِلَّا يَسِّيْحُ بِحَلْمٍ بِالْأَفْعَى

وَيَرْوَى بِالْفَحِيجِ !

مَا وَرَاءَ الْمَوْجِ إِلَّا مَا يُوَارِيْهُ الْحِجَابُ !

رَغْبَةً جَوْعِي

أَسَاطِيرَ مِنَ الْحُلْمِ السَّرَابِ !

وَاحِةً مِيْتَةً الْأَنْفَاسِ .. غَابٌ

وَدُمَىً .. أَنْظَمَهُ بَاءَتْ بِأَوْزَارِ الضَّبَابِ !

هَلْ لِوْجَهِ الْمَوْتِ حَدٌ ؟

يَا شَبَابُ .. (1)

¹ - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 134 - 136.

استقطب هذا المقطع طاقات شعورية مختنقة بالمرارة والألم، حيث ينعكس هذا على اختيار الشاعر لجملة من الدوال المحمولة سلبياً (الضياع، مدنًا ضمائي، الوهم، البوة، عنكبوت، يغيم الفكر، ينقض شراع، شهوة الليل، تهواي، مزقا، بيس، الأفعى، الفحيج، جوعى، حلم سراب، واحة ميتة، غاب، الدمى، أوزار الضباب، وجه الموت...) وتكتديسها في حيز شعرى ضيق يصعب فيه التفاعل مع دلالة الرموز الشعرية رمزاً رمزاً، حيث تداعت تلك الرموز بشكل مسترسل يغيب معه أي رابط عقلي أو منطقي، ولا تكون الاستجابة فيه إلا للحظة الشعرية المنفعلة، القلقة، والمحتنقة من صورة الواقع.

وقد احتلت رموز الطبيعة في هذا الحيز الشعري، مساحة واسعة وفقاً للرؤيا الشعرية التي تعيد تشكيل أبعاد الواقع، حيث جاءت هذه الرموز في سياق رسم حسّ عام عميق بالبور والعمق والوحشة، ولتعطي خلفية وبعداً مكانيّاً يزيد من غموض الصورة.

ولعل الملاحظة الأولى لطبيعة هذه الرموز الكونية هي حضور بارز لرموز حيوانية مختلفة؛ البوة، العنكبوت، الأفعى، إلى جانب رموز طبيعية أخرى كالليل، الريح، الموج، واحة ميتة، غاب.

ولا تتأتى شعرية الصور 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 الرمز، وتشكيل فضاءاته"⁽¹⁾.

لكن هذه القيمة الأسطورية الخصبة المكتترة، تبرز حتى وإن لم تكن هدفاً في حد ذاتها لرموز الغماري، تلك التي يسعى إلى شحنها بظلال التجربة المعاصرة.

وإن البوة تختزن في الذكرة اللاشعورية، حالة تشاوئمية مثقلة بالضجر، والوحشة، والقبع وبالموت أحياناً، وربما ترد هذه الدلالات العميقية فيها، إلى ما يمكن أن يعتبر "تشاكلاً دلاليًا بين النسق الحيواني والننسق الظلامي، بحيث تشكل الخصوصية اللونية المظهر المهيمن على الساحة الرمزية للبوم، فاللون الأسود من حيث ارتباطه الخارجي للطّائر وبالليل مركز الدائرة الظلامية يمثل

¹ - ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث ، ص 77 .

الملمح المميز لحركة الرّمز⁽¹⁾. وقد أخذت البوème في السّيّاق دلالات سلبية توحّي بالخراب والبوار وبالتناقض، رمزاً على الحياة المدنية المزيفة، والأفكار والطروحات العقيمة التي تأثّرت بها البنية الحضارية والاجتماعية السائدة في تلك المرحلة، ويصوّر من خلال هذا الرّمز تشاوئه من نتائجها ومن تبعاتها، وتزداد اتساعاً دائرة رمزيّتها بإضافة رمز آخر يوحّي بالخراب، والقفر والظلمامية، والإهتراء وهو (العنكبوت) إذ يفيد باستدعائه من دلالته القرآنية * على الضعف والوهن، واللّاجدوى، ويفرق الفعل (يتمطّى) السّيّاق في جوّ من الخمول والكآبة والعبثية.

وربما تكتمل هذه الدّلالات وتنمو بتنامي القصيدة، حيث تكشف الرّموز المتراكمة عبر السّطور (شطّ ، الشّراع، شهوة اللّيل ، الذّيبح ، الرّيح ، رمز كسيح..) من حالة (السوداوية والعقم والضّياع والرّغبة الجوعى والظّمآنى التي لا تنطفئ) الحبيطة بالعقائد السائدة التي يرفضها الغماري ، ويواجهها بعقيدته الإسلامية الخصبة.

ويكشف في هذا النّص افتقاده لقيمتين؛ أولاهما هي الحياة الإسلامية منهجاً وعقيدة، والأخرى هي قيمة الوطن، التي تضاءلت حتى صارت كلمة يزيد بها المزايدون عبر الشّعارات، والوطن عند مصطفى محمد الغماري، كيان يرسم حدوده امتداد الإسلام شرقاً وغرباً، دون أن نفهم من ذلك انتقاصاً من قيمة المواطن الأول، والمهد الأصلي.

وقد كانت هذه الصّورة المستبلة للواقع سبباً مباشرًا في غربة الشّاعر الروحية، وقلقه الفكري، والنّفسي، ما حمله على رفض المعطى، والثّورة على السائد، والبحث عن صورة مغايرة للواقع، يتحول فيها الغياب إلى حضور، وينتصر فيها التّتحقق على فقد.

وقد ساهم الرّمز في تفجير هذه الشّحنة الانفعالية القلقة، ثمّ في امتصاص الصّدمة، وابتعد بالخطاب عن المباشرة والسطحية، وأخرج القصيدة من الغنائية إلى الدرامية "وليس من السهل أن يتتحقق الطّابع الدرامي في عمل شعري، ما لم تتمثل وراءه أو فيه، العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها" وهي "الإنسان، والصراع ، وتناقضات الحياة"⁽²⁾.

¹- ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص 83.

* ﴿مُثُلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أُولَيَاءٍ كَمَثَلِ الْعَنْكُبُوتِ اتَّخَذُتْ بَيْتًا ، وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَيْتَ الْعَنْكُبُوتِ﴾ العنكبوت/41.

²- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 284.

ويرسم الغماري صورة التناقض الصارخ الذي تنام عليه الحضارة الغربية التي سلبت واقعه، حيث يرمز إليها (بالأفعى) في إشارة إلى قدرتها على تبديل مظهرها الخارجي باستمرار مع بقاء جوهرها الأصلي على حاله، واحتقارها بالشر والعدوانية للآخر وهي طباع أصيلة فيها.

وامتدّت المساحة الدلالية للرمز، بإضافة صورة سمّعية موحشة (تروى بالفحيح)، ويكتمل المشهد برسم بعد مكانٍ مخيف ومقرٍ يفتقد إلى جوهر الحياة وروحها، مع أنه يبدو في الظاهر خصباً مفعماً بالحياة، وهو ما توحّي به صورة (واحة ميّة الأنفاس)، وقد صارت معاذلاً للـ (غاب) التي تعطّي تحت جمالها ودهشتها، عالماً مظلماً مخيفاً تخنق فيه الأنفاس، وتتصارع فيه الحياة صراعاً تكون الغلبة فيه للقوى، والظالم، والمأكرو.

والحضارة الغربية بقيامتها على محور الماديّة وحده، كانت حضارة عرجاء، لأنّ غياب السنّد الروحي فيها خلق أزمة أخلاقيّة واجتماعيّة تتولّ بمستوى قيمة الإنسانية، إلى ما يشبه الحيوان والجماد والآلة، وهذا ما يوحّي به دال (الدّمّى) من سلب للإرادة، والحرّية، والواقع تحت أسر المادة وإغرائها.

وقد جاء التساؤل الفجائي في نهاية المقطع "هل لوجه الموت حد؟" ؟ ليحمل كل دلالات الجدب التي حاول الشّاعر بسطها من خلال تلك السّطور أو حتى خلال نصوصه كلّها ، وإنّ أبلغ تحسيدات المأساوية وأحلّكها ، هي أن يتساوى الوجود مع العدم، والحياة مع الموت.

والموت هو الصّورة الكبّرى التي يتجلّس فيها الجدب في أجلِي أشكاله، وهو النّسق العام الذي يظلّ تحت عباءته كل دلالات البوار، و مختلف تمظيراته ومستوياته، ويكتفي في الموت أنه الحقل الدّلالي الذي يناقض حقل دلالة الحياة جوهراً وأعراضاً، وقد جعله الشّاعر معاذلاً لصورة الواقع الذي توقفت فيه دقات الزّمن، إذ " من مستلزمات الموت جمود الزّمن؛ أو فالنقل الإحساس به مع وجوده، وهذه ظاهرة نفسية ذات تعلق بالمركبات النفسية والعقلية للإنسان، ومن معتمدات تبرير انفصال الذّات عن الموضوع "⁽¹⁾.

¹ - النواري سعودي: أنساق الدلالة في شعر الثورة الجزائرية بالعراق(بدر شاكر السياب نموذجاً) ، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية (عدد خاص ملتقي شعر الثورة الجزائرية) ، سطيف، ص 245.

لقد وجد الغماري في الرّمز الطّبيعي مجالاً فسيحاً يسع تجربته فطّوّعه في حمل أعباء الرّؤيا التي تتمخّض في معاناة وفي مشقة، ليثّ من خلاله همومه، ويصوّر به مسافة اغترابه عن واقع لا يرى فيه إلّا فضاء خصباً يستقطب دلالة الجدب، حيث يفتقد فيه الزّمن المتّوّب، وإنّ الإحساس بالزّمن هو أولى أسباب الارتقاء نحو المطلق، فيطفح نصّ الغماري بالمساوية وبالألم، إلّا أنّ "الحزن عنده لا ينتهي نهاية تشاؤمية (...)" فحزنه من هذا الجانب إذن صادر عن إرادة حرّة في التّعبير، ونظرته وإن كانت دامعة في بعض الأحيان، فإنّها ساخطة في الوقت ذاته، وفرق كبير بين مخزون يائس، ومخزون متمرّد⁽¹⁾، فهو بذلك لا يسقط في رتابة الإيقاع الحزين، لأنّ إيقاع التّفاؤل سرعان ما يتلاشى ليرسم حلماً بواقع خصيب.

¹ - مصطفى محمد الغماري: *أسرار الغربة* ، ص21-22 .

بـ- مدار الخصب:

إنّ الألم هو سبيل الارتفاع، وإنّ المعاناة هي التي تتمحّض عن قيمة حقّة للإنسان، وما دام الشّاعر مغترباً عن ذاته وعن واقعه رغبة في الارتفاع، ونشداناً للمطلق والمعالي، فهو في حالة ولادة متجلّدة باستمرار عبر كلّ قصيدة، حيث يصير الألم جسراً موصولاً بالحلم، وتكون المعاناة وقداً للثورة، وللمواجهة من خلال الشعر.

وهذه الحقيقة الكلية؛ تتعكس في شعر مصطفى محمد الغماري، حيث نلحظ وثباته المتكررة على صورة الواقع القائمة، فهو لا يرکن إليها ولا يستكين، وهو يسعى دائماً إلى بلورة لرؤيّاه، وقد يكون هذا سبباً في التزامه في معظم قصائده بالبداية بإيقاع نازل، يقابل صورة الواقع يجسّده (مدار الجدب)، ثمّ النهاية بإيقاع متصاعد، يقابل حلمه بواقع مغاير يجسّده (مدار الخصب).

فبحسّ في كلّ مرّة، أَنَّه يريد في إلهاج شديد أن يقول شيئاً ما، لم يكتمل بعد معناه في أيّة قصيدة، وهو في معاناة دائمة، وسعى دؤوب للوصول إلى قصيده المكتملة، فهي غاية الشعر العظيم، حيث "يأمل أيّ شاعر أن يتجاوز ذاته الشّعرية في كلّ قصيدة قادمة، وربّما يجرب سلسلة من القصائد، وصولاً إلى قصيده المنشودة، وقد ينفق الكثير من الشعراء كلّ أعمارهم الشّعرية، من دون أن يصلوا إليها"⁽¹⁾.

وكما حاول تحسيد إيقاع الجدب في رموز الطّبيعة التي شحنها بحسّه المأساوي، وبنبضه المتألم، حاول أيضاً تفجير إيقاع الخصب من رموزها، فإنّ "الطّبيعة خلفية حيّة باستمرار، في وعي الشّاعر ولوّعيه، تتفاعل معه كما لو أنّ التوتّر الذي يbedo عليها هو نفسه ما في ذات الشّاعر"⁽²⁾، ولطالما جمعت الطّبيعة النّقيضين في حدةٍ متكاملة، وفي تطرفٍ متعالق؛ فاحتضنت الحياة والموت، السماء والأرض، الليل والنّهار، الصّخر والماء، الجليد والدّفء ..، ولقد شكّلت لحظة اقتران الضّدين؛ كأنسلاخ الليل من النّهار، أو نوع الماء من الصّخر، أو انفلاق البذرة في ظلمة التّراب...، شكّلت هذه اللّحظة الشّقيقة دهشة الإنسان المترنّه بالفرحة والأمل، بعد الألم واليأس الناتجين عن حسّ الجدب والبوار.

¹- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 05.

²- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص70.

يُولَدُ الْحَيُّ مِنَ الْمَيِّتِ كَمَا تُولَدُ نَارٌ مِنْ حَجَرٍ

لَا تَقُولُوا: إِنَّ لِلرِّيحِ جَفَافًا

وَمِنَ الرِّيحِ سَقَرٌ!

نَحْنُ لَوْلَا الرِّيحَ مَا كَانَ، وَمَا كَانَ الْمَطَرُ

مِنْ رَبِيعِ الصَّحْوِ يَخْضُرُ الْمَطَرُ

قَدْرٌ أَنْ نَعْشَقُ الشَّمْسَ

وَأَنْ نَحْمِلَ آلَامَ الْبَشَرِ

أَنْ نَنَاجِي طَيْفَ ذِكْرَانَا

وَأَنْ نَحْلُمُ..

وَالْحَلْمُ الظَّفَرِ..

حَلْمٌ كَانَ عَلَى الْمَوْعِدِ نَجْمًا وَقَمَرٌ

كَانَ حَرْفًا فِي هَأَا الْعِشْقُ نَارًا.. وَوَتَرٌ

حَلْمٌ نَبَهَنَا مِنْ غَفْوَةِ الدَّهْرِ⁽¹⁾

هي لحظة الولادة إذن؛ إنها تعلن فعل الخصب والانتصار، وانطلاق سباحة الحياة وفيوضاتها، وهي باب لا يصل بين الحاضر والمستقبل وحسب، لأنّها سنة مبدؤها غير معالم، ولا محدّد ، إنّها لحظة أزلية قديمة الابتداء.

وإنّ السّنن القرآنية تعطي بعدها خاصّاً للزّمن، فهو زمن كوني شمولي يقوم على ميزان دقيق، وهو عنصر محوري موجود دائماً في صيغورة 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 الشاعر الإسلامي، وهو يصدر عنها في رؤياه وفي رسالته الشعرية بوعي أو بغير وعي، وقد كانت دورة حياة الطبيعة أبسط تجسيد لمبدأ الصيرورة الزمانية، ومن هنا فليس غريباً أن يناقش الغماري غربته الوجودية، من خلال تلك الرموز الطبيعية التي صارت أقرب إلى كونه الداخلي، وأكثر حميمية من عالمه الشعري.

وليس غريباً بعد ذلك كلّه أن يشرح قانوناً كلياً، وناموساً كونياً (يولد الحيّ من الميت) من خلال قانون جزئيٍّ، خبره من الطبيعة (كما تولد نار من حجر)، ويبرز في الجمع بين طرق هذه المعادلة الرمزية بالذات "أثر لتمكن الشاعر من لغته، ولخبرته الطويلة بحيث يوحي إليه ذوقه بهذا الاختيار إيحاء يكاد يكون لا شعوريًا⁽¹⁾"، ولم يختبر رمز (الماء) مثلاً مع أنه جوهر الحياة، أو هو الحياة نفسها، بما فيه من ليونة ومن لطف وانسيابية، لتتوحي صورة (تولد النار من الحجر) بالخاص الصعب، وبالثورية المنتجة، والمعاناة المشمرة انطلاقاً من "إحساسه الجمالي الفعال بهذا اللون التوراني (...)" ويجعلنا إلى حقيقة النار التي يسفر منها الصبح بعد الظلام (...)" لأنّ الشاعر ينطلق من ذاته المحترقة من لحظة الصفر التي تتولد منها روانة الحياة، وتبعث البدرة من ترايتها الحارقة⁽²⁾، وجاء (الحجر) ليكون المهد الصلب الذي انتزعت منه الحياة انتزاعاً قوياً، كما انتزعت منه الشعلة الأولى التي أوقدت مسيرة الإنسان الحضارية.

وبهذا انتقل (الحجر) من دلالته الأولى على القسوة والجماد والبوار، ليصير الملح الذي تسري شعلة الحياة من خلاله، وبهذا المنطق ذاته تكون (الريح) دالة على العقم والعذاب، والقسوة ومصدراً للحياة أيضاً، فقد كانت منها نفحة الروح الرحيمة التي سمت بالطين، حتى صار خليفة الله في أرضه، وهي التي تلقي في الغمام فينزل المطر جوهر الخصب، وسرّ الحياة.

وهو يريد من هذه الجدلية، إقرار شرعية فعل الحلم بالتحطّي والتّجاوز، وهي دلالات مرتدّة من ثورية مصطفى محمد الغماري على كلّ الأشكال السائدة، ومن رحلته المضنية للكشف عن مخرج حقيقي لأزمته الوجودية، فهو في مرحلة المدم والتّأسيس، مرحلة قلق، وتطلع لاستشراف أفق رؤياوي، يضيء عتمة الحاضر، وينتصر على عقمه.

¹ - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 466.

² - محمد زغيبة: جماليات الرؤية في سجنيات مفدي زكرياء ، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، عدد خاص(ملتقى شعر الثورة الجزائرية)، سطيف، ص 84.

وإن كلّ الرّموز في هذه الصّورة تنهض من بؤرة واحدة، وتنمو في اتجاه واحد، لتطعم دلالة انتصار الخصب على الجدب، ولادة الحياة من الموت، و(الرّبيع) هو الرّمز الذي يجلّي هذه الدّلالة أكثر من أيّ رمز طبيعي آخر، فهو الصّورة الكبرى للخصب والانبعاث، في مقابل رمزية (الخريف).

وهو بهذا الاستعمال، المعادل الحقيقى للواقع الذى يحمل به الغمارى، ويرتقب فيه الوصال مع حبيبته (حضراء)، التي تبعث الحياة في صورة الجدب التي لفت العالم من حوله، ويتحقق عن طريق هذا الوصال تعاقل الأزمنة الثلاثة : الماضي بالحاضر والمستقبل، تعالقاً يرفع فعل الحلم إلى الأسطورة الخالدة، حيث تنتصر (حضراء) على كلّ أساطير الخصب والانبعاث التي عرفها الناس شرقاً وغرباً.

ويؤسّط فعل الحبّ الملتَف بالعذابات، والتّضحية أيضاً، حيث يتعالق النصّ مع أسطورة بروميثيوس، وتكون المشوقة هي (الشّمس) أو قبس التّور، الذي يسعى الشّاعر إلى جلبه لأمته، متصدّياً للعذاب والألم، بالثّورية وعدم الرّكون للواقع، ولسلطته الظلامية.

هكذا إذن تنمو حركيّة البعث في إيقاع متصاعد مسترسل، يسهم تكرار الرّموز؛ (النّار، الرّيح، المطر، العشق، الحلم) في حركيّة النصّ وتوثّبه، " وهدف الشّاعر من اللّحن الناشئ من تكرار لفظة معينة - أو مجموعة ألفاظ - هو التأثير الذي ينسحب على جوّ القصيدة بأكمله"⁽¹⁾، وبذلك يتحقّق في النصّ، انتصار هذا الإيقاع المتصاعد الخصيب على إيقاع الجدب، بل ويتحقّق عبره التقاء مصطفى محمد الغمارى مع ذاته، وتغلّبه على اغترابه:

بِهَاكَ تَنْطَلِقُ الرُّؤَى

فَأَرَاكِ فِي شَفَتِي نَشِيدًا

وَأَذُوبُ عَبْرُ وُجُودِكَ الْوَرْدِي

يَا ذَاتِي وَجُودًا

¹ - عثمان حشلاف: التراث و التجديد في شعر السباب، ص 156.

شمساً تضيئين المكانَ

وتشرقينَ علىَ اغترابِي

قمرًا تضيئينَ الزَّمَانَ الْمُرَّ

في سَفَرِ الغِيَابِ

تلملمينَ قصائدَ الأحزانَ

تحيَا في شَبَابِي

وَتضمَدِينَ مسافةَ الآلامِ

تصرُخُ في مُصَابِي⁽¹⁾

إنّ فعل الحبّ يصنع فعل الرؤيا، ويفجر مقدرة هائلة للكتابة والقول الشّعري، فهو الدّافع الحقيقى لحركة الخصب والانبعاث، لأنّه يتحول إلى طاقة مختزنة تدفع إلى الثوريّة والمواجهة الحقيقية مع الواقع، وصور الثبات والحمدود من أجل تحقيق وجود للذات، وقد صرنا نعرف أنّ ذات الغماري لا تتحقق إلا إذا تحققت (حضراء) العقيدة في واقعه، ويؤوي بـهذا الاتّحاد من خلال اعترافه (أذوب عبر وجودك)، فهو تجاوز للحدود بين الحبّ والمحبوب، ينتهي بالتلّاشي الكلّي فيه (يا ذاتي).

إنّ هذه الصورة الكلية التّجريدية للحبّية يصعب إدراكتها عند المتلقّي، ومن هنا نجده يَتّخذ من الرّمز الطّبيعي، معبراً لتجسيدها وتقريبيها من الأذهان.

وفي أيّ صورة جيّدة سنجد دائمًا قطعة من الطّبيعة، هي بديل للموضوعية المطلقة بالنسبة للجانب الحسّي، وبديل للتجريد الفكري عند الشّاعر بالنسبة للغرض، وهو ضبط للطاقة الالموجة، وإلعام للانفعال بتشكيله وإعطائه مدى تحتمله الصورة⁽²⁾ ويبدو من خلال توظيفه للرمز الطّبيعي شديد الوعي لحدود أزمته، وشدید القراب من لغته التي تطاوّعه في تصوير

¹ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 79-80 .

² - محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري، ص 33 .

احتلّاجات نفسه، ذلك أنّ "كلّ ما هو مقدّس ومتّعالٍ موجود في الشّاعر، كما هو موجود في معجمه"⁽¹⁾.

إذ توحّي صورة (شمساً تضيئن المكان)، بأسبيقيّة النّور على الإضاءة، فالنّور هو أصل كلّ الأضواء، و (حضراء) تستمدّ ضياءها من نور الأنوار في الكون، من الذّات الإلهيّة، وتبيّه في كلّ شيء، ثمّ توحّي بأسبيقيّة وجود الظّلام في الحاضر على الإضاءة، إّنه ترقب لانحصر الليل والهزامه أمام طاقة الشّمس المضيئ، و (الشّمس) " بشكّلها وقيمتها، قد تمكّنت من أن تشدّ انتباه الإنسان إليها منذ القديم، إّنّها عظيمة وجميلة، وبين عظمتها وجمالها يكمن سرّ غموضها"⁽²⁾.

وربما بخلالها وجمالها كانت قدّيما محلّ تقديس وعبادة ، ذلك أنّ العبادة كانت "تنطوي في داخلها أحياناً على بواعث الشّعور بالخوف والرّيبة والخصوصة الخافية"⁽³⁾ ، ولكنّ الحسّ الإسلامي انتصر على بعد الأسطوري في رمز (الشّمس) في استخدام العماري حين جسّد بها صورة (حضراء)، وأعطّاها بعداً ابعائياً خصباً جمّياً يتمثّل في استنهاض الوطن من سقطته ورّدّته الحضارية ، وبعده آخر ذاتياً فرديّاً يتمثّل في انتصار الشّاعر على غربته وأزمته الوجوديّة.

ويجسّد صورة الحبّية في رمز آخر هو (القمر)، ويحتمل هذا العنصر الكوني في نفسه دلالات متناقضة، فهو "موت وتجدد، ظلمة ونور، وعد من خلال الظّلمة وبها(...)" والتّخيّل القمري مع كلّ الأساطير التي تنتج عنه، يحتفظ بتفاؤل مطلق، ذلك أنّ الموت جزء من القمر وخشوفه(...) التّراجع ليس إلّا لحظة مؤلّمة ولكن عابرة يلغّيها تجدّد الزّمن ذاته"⁽⁴⁾ ، القمر يستمدّ ضياءه من نور الشّمس، فهو عرض من أعراضها، وهو يحاول أحد مكانتها حين تغيب وتتوارى في تبديد ظلام اللّيل.

كما وفيه من دلالة العلوّ، والثّوريّة، والخصب، ويحتمل دلالة الصّيّوررة الزّمنيّة عبر مراحله وأطواره،" فقد لاحظ الإنسان ما يعرض 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 الغنائي في شعر محمود حسن إسماعيل، ص 142.

⁴- ينظر: ملاس مختار: المرجع السابق ، ص 43.

ويموت، هذا المثل السماوي يرى فيه كلّ ما في الحياة الأرضية من نموٍ وترابع⁽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 بدائل لواقعه، فالحبيبة/ القمر تثير بهالة ضياءها ظلمة الواقع، وتنتصر على حزن الذات الشاعرة وتحوله إلى طاقة استشراف وأمل، وتسمو بأله ليكون وقود ثورة.

هكذا نلاحظ "سيطرة التزعة الدينية الإسلامية، على اللاوعي لدى الشاعر، فتوحدت القدرات في درجة واحدة مصدرها الله، وأصبحت تفاصيل الكائنات، في هذه الحالة غدت لغته متسمة بالصوفية العذبة، والشفافية الرائعة"⁽²⁾.

وتتكرّر صور (حضراء) محاطة بالضياء.

وَجْهُكِ الْضَّوْئِيْ يَا حَضْرَاءُ أَهْوَى فِيهِ عِطْرَه
فَأَضْمُمُ الْحَلْمَ الرَّيَانَ .. وَالنَّاعُونَ زَفْرَه
وَيَمْوُجُ الْحَقْلُ .. أَطْفَالًا ، وَرِزْيُونًا وَثَمْرَه
أَيُّ شُوقٍ فِي مَدَى عَيْنِيكِ أَجْنِيْ مِنْهُ سَحْرَه ؟
أَيُّ عِشْقٍ فِي كِ يُعْرِينِي .. فَأَرْوِي عَنْهُ شَعْرَه ؟
إِنَّ مِنْ يَهْوَاكِ - حَضْرَاءُ - لَا يَمْلِكُ أَمْرَه⁽³⁾

والكتابة بالضوء، والعطر، وبالحب تنشر الإحساس بالخسب، والانبعاث، والتّفاؤل بـبغداد مشرق، ومع رموز (الحقل ، أطفالا، زيتونا ، ثمره) يكتسب الرمز (الضوء) أبعاد التشوش لموسم خصيف معطاء ينهض من الأعمق النابضة بأين إذ جثم عليها الواقع الميت بثقله. " فـكما ارتبط النور ببداية 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.

كشف لقوى التّور الخبيثة تحت أسداف الظلام"⁽¹⁾.

و(الحقل) يرمي إلى مقدرة البذرة المدفونة في باطن التّراب على شقّ الظّلّمات، والسمّو نحو الأنوار، في مقدرة عجيبة على العطاء المضاعف بلا حساب، ويعمق فعل (يموج) من خصوبة المشهد وحركيّة الصّورة التي تمتدّ ظالماً بإضافة رموز خاصة أخرى؛ (أطفالاً) لنشر دلالة الفرح والعفوّية، والفطرة والانطلاق، و(الزيتون) رمز السلام والتّور والبركة رمز الأرض والوطن، وتؤدي لفظة (ثمرة) بذروة الشّوق لتحقيق الرّجاء والحلم.

هكذا تصير الدّوال اللغوية الحقل ، أطفالاً، زيتونا وثمره " رموزاً لمعاني مستخفية دقيقة، لا تحملها الألفاظ في أنفسها، بل بما تدلّ عليه مجتمعة في ذلك السّياق، وقد لا نحيط بجميع مراميها التي قصدتها الشّاعر مما يفتح مجالاً للرمز "⁽²⁾.

في مقلتيك الله

ميدّي

وازْرَعِي السَّاحَاتِ قَضْبًا

وعلَى الجَفَافِ المرّ..

ثوري..

واسْكُبِي عِنَبًا وَحَبًّا

فلائِتِ ، وَالْفُقَراءِ ملحة الضّياء

تَشْلُّ حُجْباً..

وَتَخَالِيلِي مَطْرًا..

حدائق..

¹- مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص 173.

²- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 30 .

منْ ربيع الْضَّوءِ غُلْبًا

وتواثبي خيلاً ..

ورفضاً في المَدِي⁽¹⁾

تضّح دلالة الانبعاث والنّماء من خلال هذا المقطع بشكل واضح، حيث اجتمع فيها طرف الصراع، صورة الجدب الموجودة فعلاً وقد اختزنتها رمزية العبارة (الجفاف المّ) من جهة ، وصورة الخصب المنتظرة وقد توزّعت المقطع ككلّ، وتحيلنا إلى النّص القرآني الغائب ﴿فَلَيَنْظُرِ إِلَيْنَا إِلَى طَعَامِهِ أَنَا صَبَبْنَا الْمَاءَ صَبَّا، ثُمَّ شَقَقْنَا الْأَرْضَ شَقَّا، فَأَبْنَيْنَا فِيهَا حَبَّا، وَعَنْبَانَا وَقَضْبَانَا، وَزَيْتُونَانَا وَنَخْلَانَا، وَحَدَائِقَ غُلْبَا، وَفَاكِهَةَ وَأَبَابِ﴾⁽²⁾ الذي يصور بأساليبه المتعالية مراحل انبعاث الحياة في البوار.

وإذا كان الماء النازل من السّماء، هو الذي يحمل بطشه الحياة إلى الأعمق النّائمة في ظلمة الأرض، فإن (حضراء) شريعة السّماء هي التي تحمل الحياة إلى الروح الغافية في سجن الجسد الطّيني، وسجن الواقع المتishiء فتحرّرها بالمجاهدة، والثّورة، والانتفاضة على الجامد، والثابت والعقيم، وتنمو هذه الدّلالة عبر الدّوال (ثوري، ملحمة، الشّاثرين، تخالي، خيلا، رفضا) فتحقق بالثّورة واقع الأمل والخصب والانتصار، الذي ينهض من خلال رموز طبيعية متداعية (قضبا، عنبا، حبّا، الضّياء، مطراء، حدائقنا).

وإنّ هذا التدفق المتتسارع للعناصر الكونيّة المرتبطة بالنّماء والخصب والانبعاث، يعكس حسّا تفاؤليّا من جهة وحسّا ثوريّا من جهة أخرى ، " فإنه شاعر يؤثر تبعات البعث ومعاناته، على الرّاحة المفضية إلى العدم ، أي أنه يؤثر الحركة على السّكون " ⁽³⁾ .

¹ - مصطفى محمد العمari: قصائد مجاهدة ، ص 164-165.

² - عبس / 31-23 .

³ - عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السباب، ص 107.

٢- اللّغة اللّونية والموضوع الشّعري:

تشكّل اللّغة اللّونية مصدراً هاماً من مصادر الرّمز الشّعري الخاصّ التي التفت إليها مصطفى محمد الغماري بحسّه الشّعري الوعي، فللّون إضافة إلى قيمته الجمالية، طاقة عظيمة من الدّلالات الرّمزية والإيحائية الكثيفة، وإنّ "اللّون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة، كدلالة الموت والحياة في الوقت نفسه (...)" فرمزيّة الألوان عموماً فيها هذه الإشارة الخاصة للتّعدد والتّنوع والتّجلّي والخفاء في الوقت نفسه^(١).

وتنأتى الخصوصيّة الرّمزية للّغة اللّونية من خصوصيّة الإدراك الحسي للطبيعة اللّونية ذاتها، ثمّ لفرديّة الاستجابة لتأثيراتها الجمالية والنّفسيّة، ومن هنا فإنّه "لا يمكن وضع قاعدة قارّة بشأن القيمة الجمالية للّون بوجه عام"^(٢).

وخيار اللّغة اللّونية يطالعنا به مصطفى محمد الغماري وهو يحاول للمرّة الأولى تحسيد صورة حبيبته المحرّدة، التي ملكت فكره وفنه وشعوره، جوهر العشق والشّعر وروح الرّؤيا، العقيدة الإسلاميّة فكانت (حضراء)، وكانت بؤرة اللّون الذي انسحب على عالمه الشّعري وانساب عبر تشكيلاته وصيغه المختلفة، ليكون شبكة كاملة تبني المستوى الدّلالي وتنوعه.

وتُتّضح هيمته في أجيال صورها، من خلال تسمية مجموعة شعرية كاملة بـ (حضراء تشرق من طهران)، ثمّ من خلال عناوين بعض القصائد؛ "صلاة في محراب الزّمن الأخضر"^(٣) "حضراء تشرق من طهران"^(٤)، "رسم على ذاكرة نوفمبر الأخضر"^(٥)، "النّغم الأخضر"^(٦)، "حنين إلى حضراء الظلّال"^(٧)... ، ثم بحضوره المتكرّر في أكثر النّصوص، وبهذا "تشكّل سيميائيّة

^١- محمد حان: العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون)، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15 - 16 أبريل 2002، ص 16.

^٢- ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 181.

^٣- مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 7.

^٤- المصدر نفسه، 115 ، وأيضاً ، حضراء تشرق من طهران، ص 31.

^٥- مصطفى محمد الغماري: أغنيات الورد و النار، ص 191.

^٦- مصطفى محمد الغماري: قصائد بمحادة، ص 41.

^٧- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 55.

الاخضرار في خطابه الشعري تيمة مهيمنة لها أبعاد فكرية وفنية، يمكن أن تكون لديه ما اصطلاح عليه (لوسيان غولدمان) برأيا العالم⁽¹⁾.

وإن فلسفة اللون الأخضر في شعر مصطفى محمد الغماري؛ ليست مجرّد تنوع في الأدوات الفنية، بل إنها تأخذ قيمة مرکزية ومحورية، مبنية على توجّه فكري وفني واع لأبعاد أزمنته الحضورية، ولحدود رسالته الشعرية، ونجد في مرجعية فلسفته تلك أثرا للتراث، والسوسيولوجيا، والطبيعة، وللذوق أيضا.

فهو في اختياره لهذا اللون يكشف عن نزعة للتمسّك بكلّ ما هو أصيل وثابت، إذ يصدر عن الذاكرة الجمعية الإسلامية في تفضيلها واستبشارها بهذا اللون، الذي كرّمه الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم * وجعله بلفظه وصفا لنعيم الجنة المقيم في قوله : ﴿ وَيَلْبُسُونَ ثِيَابًا حُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ ﴾ وأيضا ﴿ عَلَيْهِمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ حُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ﴾ وفي الآية الكريمة ﴿ مُتَّكِينَ عَلَى رُفُوفٍ حُضْرٌ وَعَبْرِيٌّ حِسَانٌ ﴾⁽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 والخصوصية " ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة؛ كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد والزبرجد (...) وأكثر ما جاء الأخضر في الأدب الشعبي مرتبطة بالخشب، الذي يبعث على التفاؤل بالجمال المستمد من جمال الطبيعة، وبالشباب الذي توحّي به خضرة النبات الغضّ الرّطب"⁽⁴⁾.

وجاء هذا الاختيار في بعد من أبعاده، ك موقف ثوري إيديولوجي جريء ، تأثر على الأفكار والطروحات الغربية يمينية أو يسارية ، بغضّ النظر عن شعاراتها المغربية أو الألوان التي

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

* ورد في القرآن الكريم ثمان مرات - ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ط 2 ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997، ص 226.

²- الكهف / 31 - الإنسان / 21 - الرحمن / 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، ولوّن به فضاءه الإبداعي، حيث لا يكتفي بالحدود الظاهرة لدلالة اللون ولارتباطاته الثابتة، إنما هو في سعي دائم لتحقيق ارتدادات بعيدة لتلك الدلالة، وخلق أشكال جديدة من العلاقات اللونية، "فضفاف اللون، وظلالة، وطاقاته التعبيرية الأخرى، هي الأكثر إغراء على المستويات اللغوية، والدلالية، والرمزية، للحفر داخل المشهد الشعري وتشغيل منظوماته بصورة أكثر حرية وانطلاقا"⁽²⁾.

ويبدو لفلسفته تلك أثر لترعة التفرد وإثبات الذات الشعرية؛ وهي من الدلالات النفسية للون الأخضر.

أنا في الوجود قصيدة .. ما غرّدت

بسوى السلام حروفها الخضراء

أنا في الوجود.. ملامحي ورجولي

ودمي وكيري للسلام فيداء⁽³⁾

إن الكون قد تحول إلى قصيدة ملونة من الحروف يحرّكها اللون الأخضر، ويتضخم فيها حجم (الأنـا) المعـتـدـ، عبر تكرار ضمير المتكلـمـ وصفـاتـ (ملامـحـيـ، رجـوليـ، دـمـيـ، كـبـرـيـ) الدـالـةـ على التـرـجـسـيـةـ وـالـاعـتـرـازـ بـقـيـمـةـ الذـاتـ فـيـ اـنـتـمـاءـهـاـ إـلـاسـلـامـيـ.

ويفـكـدـ اللـونـ الـأـخـضـرـ هـذـهـ الأـبعـادـ "وصـفـاتـ أـخـرىـ فـيـ الشـاعـرـ، وهـيـ ثـقـتـهـ فـيـ قـيمـتـهـ الذـاتـيـةـ، وـتـعـالـيـهـ عـلـىـ الـآـخـرـينـ وـإـحـسـاسـهـ بـالـزـهـوـ عـلـيـهـمـ (...ـ)ـ وـالـرـغـبـةـ فـيـ تـرـكـ أـثـرـ قـوـيـ عـلـىـ الغـيرـ، كـمـاـ يـكـشـفـ عـنـ تـجـدـدـ الشـاعـرـ وـنـمـوـهـ، وـتـمـتـعـهـ بـحـيـاـةـ الشـبـانـ الـأـغـرـارـ نـتـيـجـةـ لـارـتـبـاطـ هـذـاـ اللـونـ

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 الخصبة⁽¹⁾. وبهذا تزاح اللّغة اللّونية عن دلالتها الوضعية لتكسب عبر سياقها الشّعري أبعاداً جماليّة رمزية، ودلالات مفتوحة على التّعدد والتّأويل، يبدو فيها أثر لنظرية العلاقات الرّمزية * فيطالعنا عبرها باستعمالات غريبة تراسل فيها الحواس، وحتى المدرّكات.

وينتحرُّ أخضرارُ اللّحنِ

يا قدري

يُوتُ براحتي وترى

فتّكّيه

تواشيحُ الحنينِ المرّ

تعصّري لتسقيه⁽²⁾

يعادل غياب اللّون الأخضر، وافتقاد القدرة على توليد هذا اللّون وإصداره، لحظة الموت والنّهاية، لحظة انتشار الكلمات في شفاه الغماري، وتسمم العالمة الطّباعيّة التي يندر توظيفها في شعره وهي (النقطة المفردة) في ختام السّطر أو الشّطر الشّعري في تكثيف دلالة التّوقف.

وإنّ لحن الشّاعر ووتره وتواشيحه ما هي إلّا أوزانه وقوافيّه وقصائده، وهل هناك من فجيعة وجلل أعظم من أن يفقد الشّاعر الروح التي تسري بالحياة في قصائده.

ونشهد في هذه الصّورة شكلاً من أشكال تراسل الحواس؛ " والتراسل الحسيّ في مفهومه المذهلي ليس إلّا انعكاساً لمبدأ رمزي أكثر شمولاً، هو النّظر إلى الوجود باعتباره وحدة تتّنّع مظاهرها وأشكالها، والخيال هو الذي يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفيّة ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالّية"⁽³⁾ ، فكان الأخضر صفة للمسموع وهو اللّحن.

¹ - عمر أحمد مختار: اللّغة و اللّون، 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 ، ص 337.

ويذكّرنا بقصيدة (الحروف الرمزية)^{*} الشهيرة، لشاعر الرّمزية ورائدها (رامبو)**، التي جعل فيها لكلّ صوت لونا من الألوان، ولكنّ الحروف عند مصطفى العمّاري كُلّها مقدسة، وتكتسي بلونه المقدس اللّون الأخضر.

عَجَّا يَنَابِيعُ الضِّيَاءِ بِمُقْتَلِي
عَطْشِي.. وَيَسْكُرُ مِنْ دِمَائِي الزَّبْرَقُ

لَا ، وَالْحُرُوفُ الْخُضْرِيَّةِ يَا أُخْتَ الصُّحَى
حَبِّي ، وَعَيْنِيَّكِ ، الْوُجُودُ الْمُطْلَقُ

كَمْ شَعَّ فِي الْأَكْوَانِ .. كَوْنًا أَخْضَرًا

وَكَمَا تَشَائِيْنِ ... الْمَسَافَةُ يَخْلُقُ⁽¹⁾

إنّ مفردات الضياء أيضاً لغة لونية، والتعطش إلى هذا اللون تفرضه العتمة، والإحساس بلونها الحالك الذي يتلبّس واقع مصطفى العمّاري ويلوّنه.

وهكذا تصلنا إيماءات غامضة من رمزية الألوان دون أن نتمكن فعلاً من الإمساك بدلالتها في وضوح، وإذا كانت هذه الحال مع حقل الضوء والعتمة، أصلّي اللون الأبيض، والأسود وقد وظفهما السياق توظيفاً مألفوا يكاد يكون آلياً يبرز من خلال تضادّهما، فإنّ الغموض أقرب من صورة (اللون الأخضر) الذي ورد مكرراً بصيغتي الجمع، والمفرد تأكيداً على حضوره، وإبرازاً لهيمنته (الحروف الخضر - كوناً أخضر)، حيث يسهم السياق في توزيع دلالته التي تنمو بتطوره، إذ يتسلّط أولاً على عالم الشّاعر وجوده الدّاخلي الخاص؛ فكراً وعاطفة، شعراً وعشقاً، ثمّ في مرحلة تالية على عالمه الخارجي ككلّ (الكون).

إنّ اللون الأخضر هنا يشهد تحولاً أولاً عبر سياقه الشّعري من الخاصّ (الوجود) إلى العام (الكون)، وثانياً عبر صيغه من التّعدد (الجمع) إلى الوحدة (المفرد).

* Rimbaud Arthure, Œuvres Poétique, Paris, 1982, P110.

- وينظر ترجمة القصيدة: ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات (الرمزية) ، ص 67.

**آرثور رامبو (1854-1891) شاعر فرنسي كتب معظم شعره في خمس سنوات مضطربة من عمره ما بين 15-20 سنة، يؤمّن بأنّ موضوع الشعر المُثيقّي هو اكتشاف النفس من خلال تعطيل منظم لكلّ المحوّس.

¹ - مصطفى محمد العمّاري: أغنيات الورد والنار، ص 67.

وكلّ هذا ينبع من رؤيا كلية شمولية تبحث عن تحسيد واقعي لها، فالأخضر تناطى أهميته "بما يتركه هذا اللون من أثر مريح في النّفوس، ولارباطه الدائم بالخير والنماء، وحبّ الحياة (...)" والازدهار، والنّضج والأمل المتجدد، لون الحلم ، والإبحار إلى عالم خيالي رحب يفيض بالرقة، والعذوبة يتمنى الشّاعر أن لا يفارقه أو يرحل عنه"⁽¹⁾.

إنّ الأخضر رمز زمن الطفولة الندية الذي يناشده الغماري بالعودة " والطفل يجسّد حلم الفنان بالعودة إلى زمن الامتلاء، الغضارة، والحرية اللامحدودة "⁽²⁾، حلم لا يسافر نحو مستقبل الأمل وحسب، إنّما يبحر في الذّاكرة أيضاً، ليعانق زمن الخصوبة والعطاء ، في هفة شوق وحرقة وداع.

وَدَعْتُهَا .. وَمَرَأِيَا الْخُزْنِ مُعْشِبَةٌ
 وَالشَّوْقُ يَخْتَصِرُ الْأَبْعَادَ وَالْحِقَبَا
 وَدَعْتُهَا وَهَوَاهَا.. عَبْرَ ذَاكِرَتِي
 يَمْتَدُّ نَهْرَ دَمٍ عَطْشَانَ مُلْتَهِبَا
 وَدَعْتُ فِيهَا رَيْسِي.. كَرْمُ أُغْنِيَّتِي
 مَلَأْتِي.. وَصَدَى الْآمَالِ وَالْإِرَابَا
 وَالقَرْيَةُ الْحَلْوَةُ الْخَضْرَاءُ تَحْضُنْنِي
 ظِلَالُهَا.. فَأَاغْيَيْ صَفَوَهَا الطَّرِبَا
 وَغَابَةُ السَّرْوِ.. وَالْبَلُوطِ حَالَةٌ
 وَمَوْلُ الصَّحْبِ وَالْكُتَّابِ .. وَاللَّعِبَا..⁽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 .

إن اللّون الأخضر لا يتوقف عند كونه رمز زمن الطفولة المنطلق، بل إنه لون حضن الأمّ، لون الوطن، تختلط فيه أبعاد الزّمان والمكان، وأبعاد الواقع بالحلم، فحضور الأخضر (الرّمن / القرية) يجسّد حنيناً للماضي، وهو روا من تناقضات المدينة وزيفها، فهذه الصّورة الارتدادية " تمثّل البديل لهذا الواقع ولعلّ لجوء الشّاعر الجزائري لهذه السّمة، يمثل محاولة لبعث الذّاكرة الجمعيّة في محاولة لاقتراض لحظة هاربة من أمّتنا الطفوليّ الملوّن "⁽¹⁾.

وهذه المرحلة الخضراء عند الغماري قد تتمّ دلالتها لتشمل ماضي (حضراء)؛ التاريخ الإسلامي الزاهي بالحركيّة، والفتّوّة، والخيال، والانتصارات على زمن الظلام، والخيبة، والحمدود.

و(حضراء) هي موطن الغماري الأوّل وجنته التي غرب عنها، وهو في حلم مستمرّ للعودة إليها، وهكذا يصير اللّفظ اللّوني " رمزاً خاصاً ينوع الدّلالات وفق القرائن والسيّاقات التي وظّف فيها، ولا يمكن حصر دلالته الجديدة لأنّها تحمل قابلية واسعة للتّأويل "⁽²⁾؛ وبهذا أسهم الرّمز في اغتناء النّصّ بالإيحاء، وفي حمل أعباء التجربة الشعوريّة وتتبّع تفصيلات الرّؤيا.

وفي غدي ثلتقي شوقا بنزرعا

فُكرا تفتح آياتٍ .. وقرآنًا

ونسبقُ الْحَلْمَ .. نبنيه ونَصْنُعه

وتشربُ القريةَ الخضراءُ سقيانا ⁽³⁾

اللون الأخضر انتقل من صورة حنين إلى الماضي، إلى ترقب واستشراف لغد يتحقق فيه الحلم، وتجسد فيه الرّؤيا، وبهذا يكون (الأخضر) في آن رمزاً موقوتاً وأبدياً، منتهياً وأزلياً، ذاتياً وموضوعياً.

¹ - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 120.

² - جمال مبناح : 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.

و دلالته الْزَّئْقِيَّة تستجيب لأدقّ تغييرات التجربة الشعوريّة، ووظيفته الحرباويّة تتلوّن بتلوّن السياق، و تختلف باختلاف القرائن المتصلة به، و من هنا فإنّ اللفظ اللوني رمز خاصّ بامتياز يفقد صلته المرجعيّة باستمرار، وبهذا " وجد الشاعر في اللغة اللونية رمزية متحرّرة من أيّ تصور مسبق، لأنّها صفات تتقبلها كلّ العناصر اللغويّة الأخرى، ويمكن إضافتها لأيّ حدث لساني، لما لها من إمكانات توظيف، بها يستطيع تجاوز القرائن المنطقية، دون الخروج عن المعياريّة النحوية أو البلاغيّة"⁽¹⁾، فكلّ توظيف للغة اللونية مقبول شعريّاً مهما كان غريباً، ما كان استجابة للتجربة الشعوريّة، بل إنّ سمة الإغراب فيه قيمة جماليّة في حد ذاتها، وإنّ " الغرابة هنا هي الجدّة، والمغرب لا يمكن فهمه بسهولة "⁽²⁾.

الحبُّ يا حبيبي قوافل المدينة

بعد على أيامِه تخضوضُ ضرب الشواطئ الحزينة

هزا بالمرافئ اللعينة.

تكفرُ بالبيادقِ الهجينة!

تستوطن المدينة المدينة

نولدُ في أيامِها

نكبرُ في أحلامِها

يُشرقُ من إسلامِها⁽³⁾

يستعمل (الأخضر) بصيغة الفعل لضاغطة دلالة الحركية والصّيغورة دون تحديد واضح للدلالة اللونية المقترنة بـ (الشواطئ)، تماماً كما هو الحال مع صفة (الحزينة) ؛ إذ يسهم هذا التركيب في تكريس خصوصيّة اللغة معتمداً على التّراسل ، و المحاز البعيد ؛ حيث تتوّلد الصّورة

¹ - جمال مجناح: الرمز في شعر محمود درويش ، ص 192.

² - أدونيس : زمن الشعر، ص 19.

³ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 25 - 26.

من جمع عناصر متباعدة تكسر كلّ توقع منطقيّ أو مألف، لا يستحباب الشّاعر فيها إلّا لمنطق شعوره، ومن هنا فهو يوحّي ولا يحدّد، يومئي ولا يقرّر، ويتحول الخطاب من الوظيفة الإبلاغية، إلى الوظيفة الإيحائية، وينفتح على التعدد والتّأويل.

فقد تحتمل (الشّواطئ) دلالة غربة الشّاعر، وقد سكب عليها من أمله وحزنه، ومن ألوان حلمه وألوان شعوره المنكسر الذي لا يفارقها حين يستفيق على صورة الواقع المريرة، فيحمل ذاته ويسافر في بحر الشّجن، متشبّثاً بشعاع الأمل في تجاوز كلّ المرافئ الأليمة التي مرّ بها، ورست فيها أيامه الثّقيلة .

وإنّ المقطع ككلّ تداعى صوره الجزئية المتوازدة من بؤرة الفعل اللّوني (يخصّصه) الذي أفرزه تعريف (الحبّ) ، في اتجاه تطوري لنمو الفعل الشّعري من الرّفض إلى الثّورة ثم الانتصار (هزا ← تكفر ← تستوطن) ، وفي اتجاه تدرّجي من الميلاد إلى التّمود ثم النّضوج (نولد ← نكبر ← نشرق) .

كما يسهم من جهة أخرى الفعل اللّوني في تكشف الروّايا التي اختبرتها العبارة (تستوطن المدينة المدينة) ، ترمز المدينة الأولى إلى مدينة (حضراء) التي كان محور حياتها الروح والأخلاق ، مدينة الإسلام الأولى ودولته، مدينة الرّسول - صلّى الله عليه وسلم - المنورة، التي ترمز إلى المدينة الفاضلة وتحسّدها.

وترمز الأخرى؛ إلى المدينة التي أفرزتها الثقافة المادية المتطرفة، فهي " رمز للمكان الذي تتجسد فيه كلّ تناقضات الحياة المعاصرة، يرافق الزّمان والمكان، يتقمّصه ليصبح بعدها شعريّا (..) تحتمل المدينة العربيّة زماناً عربيّاً موبوءاً بألف عاهة وعاهة، هي رماد الاحتراق السياسي، العذاب الاجتماعي، القهر العقائدي"⁽¹⁾ هي حياة مفرغة من الحياة، وزمان متوقف في فضاء عكر.

ويبدأ الفعل (تستوطن) بالصّيرونة والانبعاث، وميلاد روح المدينة الفاضلة في جنة المدينة المعاصرة الهامدة، وهي دلالة تدور حول محور الفعل (يخصّصه) وتستقطب حمولتها الإنبعاثية من صورة الخصب الكبّرى، التي تتجسد في اللّون الأخضر بمحنة تدرّجاته، وتشكيلاته.

¹ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 131 - 132 .

وبهذا يصير الأخضر لون أفكار الشاعر وعقيدته وحلمه " فالأخضر يمترج بهموم الذات بما تحمله من هواجس، وبالكون بما فيه من راحة وانطلاق، وبالواقع بما يحمله من صراعات وبالرؤيا بما تفتحه من آمال وتبؤات "^١.

إنه رمز التسامي على الألم والقهر.

- ساجني اللذة الخضراء من ألمي ^(٢)

- أسافر فيك يا سفيري ^(٣)

وأوغل فيك.. أحمل قصّتي ^(٤)

ورمز الثورة والانتصار، وإن الشائع أن لون الثورات هو اللون الحمر، لون الدم والنار والغضب، لكن الغماري دائم البحث عن بدائل 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"^(٥). فكانت ثورات الغماري الإسلامية (خضراء) منذ بدر وأحد.

وجلت ثورة خضراء.. كالقرآن في خلدي

ومن بدر.. صهيل خيولنا العطشان.. من أحد^(٦)

حتى ثورة (الجزائر) الإسلامية العظيمة، الأخضر لون (نوفمبر) الذي انطلق من الأوراس بالتّكبير.

يَا حَبَّنَا الْأَخْضَرِ نُوفِمِبَرُ الْأَخْضَرِ

يَا أَلْفَ قَافِيَّةٍ مِنْ جُرْحِنَا تُزْهِرِ

^١- جمال مجناح : الرمز في شعر محمود درويش، ص 193.

^٢- مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة ، ص 119.

^٣- المصدر نفسه ، ص 121.

^٤- مليح مرد: الألوان والإنسان، ص 3.

^٥- مصطفى محمد الغماري: أغانيات الورد والنار، ص 153 .

غَنِيٌّ بِهَا الْحَادِي وَجَلِيلُ الْمُنْبَر

فَاخْضُوْضَرِ النَّادِي
فِي عَرْسِ نُوفُمْبَر⁽¹⁾

وهو رمز انتقام و هو ية بطل الغماري، المحايد والشهيد من أجل قضيته.

لِلنُّورِ لِلشُّورَةِ الْخَضْرَاءِ يَتَسَبَّبُ
يُمْدُدُ بِالإِبَاءِ الرَّفْضُ وَالْغَضَبُ⁽²⁾

ولون العمائ ؛ تيجان العرب، وأكاليل النصر و رايات الشهادة والجهاد.

- يَا سَرَايا الْعَمَائِمِ الْخُضْرِ.. مَرْحَى
أَزْفَ المَوْتُ.. فَانْتَسِرْ يَا جَان⁽³⁾

وَتَبْقَى أَنْتَ يَا حُلْمِي نَشِيدَ الْأَخْضَرِ الْأَتِي

تُسَافِرُ فِيكَ أَشْوَاقِي فُتُوحَاتِي مَسَافَاتِي

يُمْدُدُ لَهِيَهُ الْوَرْدِي.. تُرْهِرُ خُضْرُ رَأْيَاتِي⁽⁴⁾

هكذا إذن يكتب الغماري عالمه بالأخضر، ويوجل في توزيع مساحته الرمزية، وفي استثمار طاقة اللون الشعرية دون أن يقف في ذلك " عند الحدود الفنية الصرف، بل يتجاوز ذلك إلى الانتقال بقضية اللون بوصفها آلية تشكيلية رئيسية في الفن، إلى أبعاد جديدة تتصل بأطروحة الشاعر المركبة، وفلسفته في الفن والحياة ".⁽⁵⁾

فلسفة شاعر إسلامي هم الأول الإسلام منطلاقاً ونهاية، وسيلة وغاية، غياباً وحضوراً و قد أسهمت رمزية اللغة اللونية في كشف بعض مقاربها وتوضيح أهم أبعادها:

عِينَاكِ ذَاكِرَةَ سَمْرَاءِ

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.

تَعَشَّقَتْهَا الرُّبَا
وَالْبِيْدُ
وَالْقِلَّلُ
أَنْتِ الْعُرُوبَةِ ..

مَدَى الضَّوْءِ
قَافِلَةُ حَضْرَاءُ
مِنْ عِطْرَهَا النَّشْوَانِ أَنْتَهِلِ
حَفْرُتُ صُورَتَكِ السَّمْرَاءَ فَوْقَ يَدِي وَ فِي دَمِي
فِي الدُّرُوبِ الصَّيْدِ. تُمَثِّلُ⁽¹⁾

تمتزج اللّغة اللّونية بالعيون والذاكرة، والفروسيّة، والصحراء، والعروبة، وإن قيام الصورة على بؤرة لونية متفجرة انتشرت على طول المقطع.

فقرّبها "من التشكيل بنواميسه وقيمته الفنية، القائمة على أسلوبية البناء من جهة، ومثيرات التلقى العابرة إلى الآخر من جهة أخرى". وقد صار اللون بعد هذا كله روح الشّعرية التي حرّكت جمالية الصورة " ومن دونه أو باستبداله؛ تفقد كل المفردات صفتها الشّعرية، وتتنازل عن عطائها الفني"⁽²⁾.

وترکض من الصفة اللونية (سمراء) دلالة الملامح، والهوية، والجذور، دلالة التّاريخ، والأصالة، والنحوة، والبداوة الإسلامية الشرقيّة العربيّة، وقد أيد هذه الدلالة المستوى التّركي ذاته أفقياً؛ بتسلسل الدوال (عيناك ذاكرة سراء) و (صورتك السماء)، وعمودياً؛ بتداعي الصور الجزئية التفصيليّة التي ساهم اللون الأخضر أيضاً في تشكيلها، حضوراً (قافلة حضراء)، وغيابياً إذ تحسّد (السماء) تحقق آخر لصورة (حضراء) حبيبة الغماري، وشريعته، وذاته.

¹ - مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة ، ص 116 - 117

² - محمد صابر عبيد : جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 16.

سَرَاءٌ.. مَا كُنْتُ لَوْلَا الْحُبُّ مُنْزِرٍ عَـا

فِي الدَّرْبِ .. يَشْتُقُّنِي دُرْبِي وَيَعْنَـي

عَلَى جَبِـيـنـكـ يـا سـمـراءـ .. مـنـسـكـ

ضـوـئـيـ .. وـمـنـ ثـغـرـكـ الـمـسـحـورـ تـحـنـايـ

أـبـرـعـمـ الشـوـقـ أـزـهـارـاـ مـهـدـبـةـ

فـتـنـتـشـيـ فـيـ صـحـاكـ الصـبـ أـجـفـانـيـ

بـنـتـ الـعـرـوـبـةـ .. أـشـوـاقـيـ مـنـمـنـمـةـ

صـوـفـيـةـ الـوـجـدـ .. فـيـ أـسـمـارـ وـلـهـانـ⁽¹⁾

تتلبس الألوان عقيدة الغماري، وتتجسد في جوهر أنثوي، لكننا لا نحسّ حتى مع هذا التصوير الحسيّ أنها امرأة عاديّة من لحم ودم، إذ يكشف النموذج العرفاني عن تعالي مفهوم الحب عند الغماري، وتعالي جوهر المحبوب.

وبهذا لا يمكننا حدس الدلالة اللونيّة لـ(سمراء)، أو تحديد تخومها وماهيتها الجمالية، لأنّها مغفرقة في التجريد، وموغلة في الخصوصيّة، وبذلك فهي رمز "يتّخذ من المحسوس سبيلاً إلى اللاّمحسوس، أو قل إنّه تضليل بين المرئي واللامرئي، والجرّد في صرامته وخلوه من الأشكال، والجسم في تلبيسه بالصورة والمظاهر، والحدود والمتاهي واللامحدود اللامتناهي، والدائر الفاني والأبدى الباقي، في وحدة تركيبية تنظم الأضداد"⁽²⁾.

وما دامت التجربة هي التي تملّى على الشاعر لغته ورموزه فإنّ رمز (سمراء) جاء استجابة لهذه القاعدة، ولا يمكن استبداله بأيّ رمز لوني آخر، حتّى وإن كان الرّمز (حضراء) ذاته، لأنّ الرّمز "به يقال ما لا يقال بسواء"⁽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 (حضراء) لم تكتمل في ذهن قارئ، فإنه يجوز لنا الافتراض أنَّ الغماري بهذا التنويع يحاول استدراك بعض التفصيات الشعورية، وإنَّ الرسم بالكلمة الشعرية، ليس سلسلة "ألوان مجردة وخطوط جامدة، إنَّه تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجdanات، فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حية"⁽¹⁾.

والإصرار على التمسك باللُّغة اللُّونية واستثمارها في حمل أعباء التجربة، وتتبع الرؤيا يبرز من خلال التقابل الصارخ بين رمزية اللونين (الأخضر) و (الأحمر)، تقابلًا يحمل بعده صراعيًّا بين الرؤيا والواقع، بين المحتمل والموجود، ويكشف صدامًا فكريًّا وإيديولوجيًّا عميقًا.

أهواكِ حضراء يا سمراء ملء دمي

فإنْ صَدَدْتِ.. فَلَا أهواكِ حمْراء⁽²⁾

إنَّ المقاربات اللغوية التي هي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية للتفكير، إنَّها حلم الشاعر، حيث تتضامن الأشياء لا لأنَّها تختلف فيما بينها أو تتحدد، بل لأنَّها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية⁽³⁾.

وقد انتصرت نهائياً اللغة اللونية على اللغة العاديَّة، وصارت مفرداتها تخضع لمحوري التركيب والاستبدال، إلا أنَّ استخدامها هنا كان مجرد الإشارة، حيث تتحدد الدلالة بتحديد الفكرة أو العقيدة أو المبدأ الذي يقابل هذه المفردة اللونية أو تلك، فقد جعلها الشاعر تدلُّ بطريقة آلية.

قالوا شُيوِعُون، قُلْتُ: عَرَفْتُهُم

باسمِ التَّقْدُمِ قدْ أشَاعُوا الدَّاءِ !

ما كُنْتُ أُنْسَى يَا مَوَاجِعِ أَمَّتِي

يَا جُرْحَ غَرْبَتِهَا يَدًا حَمْراء

¹ - سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم ، ط 7 ، دار الشروق ، مصر ، 1982 ، ص 37.

² - مصطفى محمد الغماري: أسرار الغربة، ص 56.

³ - عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص 70.

تَسْمِرْكَسُ الْأَبْعَادُ عَبْرَ هُاثِهَا

وَتُلَمِّلُمُ الْأَفْيُونَ وَالْأَهْوَاءِ!⁽¹⁾

إنّ الفكرة التي يعبر عنها بطريقة مباشرة " تكون صعبة، فاترة، مطولة، أو راكرة "، في حين أنّ جمالية التعبير عنها رمزياً يمكن في جعلها " حيوية، موجزة، مؤثرة وجذابة " ⁽²⁾.

يتلون هذا الخطاب النّقدي الثوري، باصطلاحات إيديولوجية ولوئية، تعكس مباشرة على دلالة اللّون الأحمر.

هَلْ يَعْلَمُ الْفَجْرُ أَنَّ الْلَّيْلَ يَنْعَاهُ

يَغْشَى مَوَاعِيدَهُ الْعَطْشِيِّ وَيَغْشَاهُ

يُمْتَدُّ بَعْدًا هُلَامِيًّا.. تضَاجِعِهِ

سُودُ الْأَعْاصِيرِ يَهْوَاهَا وَكُوَاهُ

يُمْتَدُّ فِيهَا مَدَى حُمْرُ أَظَافِرِهِ

وَغَضْبَةُ الدَّرْبِ أَوَّاهٌ... وَأَوَّاهٌ⁽³⁾

يتحطّى الغماري باللون حدود احتفاء بالمضمون، ويؤسس له فنياً مفيداً من مرجعيات اللّون الزّمانية والمكانية لدعم صفتة اللّونية " ودفعه للانفتاح على طاقات هائلة لا تتيحها المعرفة اللّونية مجردة، المحددة داخل قياسات البيت اللّوني المقلل على معلومية الدّلالة والتأثير التّشكيلي " ⁽⁴⁾.

وإنّ اللّغة اللّونية تطرح نفسها كوسيط مرن في عملية تقصيّ تجربة الشّاعر الذي يصور بتشكيلاها عالمه كما يراه، وكما يتطلع إليه.

¹ - مصطفى محمد الغماري: *حضراء تشرق من طهران*، ص 109.

² - علي جعفر العلاق: في حданة 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 (السّواد) ومشتقّها من الكلمات (...) التي يتجنب نطقها ت Shaw ما من ذكرها، لما هو مستقرّ في نفوس العاّمة، من اعتقاد وجود علاقة بين اللّفظ والموافق المرتبطة به أقوى من مجرد الدلالة⁽¹⁾.

" وهو لون يدلّ على اليأس والسوداوية التي تفرض سطوها على الأشياء، فتلبسها ثوب الحداد (...) وهو لون الحقد، والتخلّف وفساد النّفوس"⁽²⁾.

وهيئ هذه الدلالات لحضور اللون الأحمر، وتوجه محتواه الدلالي لينمو في هذا الاتجاه، ذلك أنه يحتمل في نفسه دلالات ايجابية وأخرى سلبية " يحمل دلالات المنع والكبت (...) لون دموي متوجّش (...)" وقد يحمل اللون الأحمر دلالة معايرة عن الدلالتين السابقتين ف يأتي ليدلّ على القوة والشجاعة"⁽³⁾.

كما " تعددت دلالات اللون الأحمر في التّراث الشّعبي (...)" وقد جاء هذا التّباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يشير البهجة، وبعضها يشير الألم والانقباض "⁽⁴⁾".

وتراحم كلّ هذه الدلالات في لفظ (أحمر)، إلا أنّ سلطة تحديد الدلالة يمارسها السياق ويوجّهها الوجهة المناسبة لاضطلاع بحمل أبعاد التجربة الشّعورية الخاصة .

ومن هنا يبرز سرّ اهتمام القصيدة الحديثة باللّغوية، فالشّاعر أدرك أنّ "الكلمة في الشعر حضور واحتمال، أنّ الشّعر يحيلنا إلى ما وراء النّصّ، إلى الوعي المنسيّ والإيدولوجيا"⁽⁵⁾.

ويضغط الغاري في اللون الأحمر على دلالته السلبية، ويربطه بالفكرة الشّيوعي الظامن 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، ص 38 .

⁴- أحمد مختار عمر: المراجع السابق، ص211.

⁵- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة ، ص56.

إِيَّهِ يَا صَحْرَاءِ يَا بِنْتَ الضَّيَاءِ الْمَزْهُرِ
 غَامَ فِي عَيْنِيْ وَادِيكِ .. وَالْلَوَى مِنْهَرِي
 فَعَجِيبٌ أَنْ أَغْنَيْ وَالْمَدَى حَوْلِي جَلِيدِ
 أَيُّ طِيرِ .. أَيُّ لَحْنٍ يَتَغَنَّى فِي الْقِيُودِ
 يَا دُرُوْبًا يَنْتَشِي مِنْهَا الضَّيَاعُ الْأَحْمَرُ
 ظَمَّاً فِي الرُّوحِ آهٌ مِنْ مَدَاهُ أَسْكَرَ
 غَابَ يَا لَيْلٌ بَعْيَنِيْكِ ارْتِقَابُ وَاحْتِرَاقُ
 وَتَهَاوَى مِلْءُ وَادِيكِ الصُّحَى وَالْأَنْطِلَاقُ⁽¹⁾

اللُّونُ الْأَحْمَرُ يَعْدُلُ إِحْسَاسَ الشَّاعِرِ بِالْغَرْبَةِ ، نَتْيَاهُ لِلشُّعُورِ بِالظَّمَّاً لِلْبَعْدِ الرُّوْحِيِّ فِي طَغْيَانِ
 هَذَا اللُّونَ ، وَتَشْوِقُهُ لِلْحَظَةِ تَشْوِفُ يَنْعَثِقُ فِيهَا مِنَ الْغَرْبَةِ وَالضَّيَاعِ ، وَيَتَحَدُّ فِيهَا بِ(لِيلِي)
 (خَضْرَاءِ) الْعُشُقِ الإِلَهِيِّ عَقِيَّدَةَ الْحَيَاةِ الرُّوْحِيَّةِ .

فَقَدْ كَانَ الْوَاقِعُ ؛ (الْفَكْرُ وَالْزَّمْنُ) هُوَ الْمَنْطَلِقُ فِي تَشْكِيلِ الرُّؤْيَا وَالْبَحْثُ عَنْ وُجُودِ الْلَّذَّاتِ ،
 ذَلِكَ أَنَّهُ " وَقُودُ مَعَانَاهُ (..) " فِي مَحَاوِلَةِ الْإِنْتِعَاقِ مِنَ التَّيِّهِ ، وَالرَّكَامِ ، وَالْفَصَامِ ، وَالسَّيِّرِ إِلَى الْمَطْلَقِ ،
 وَكَانَ التَّشَادُ عَنِيفًا بَيْنَ السَّمْوَى إِلَى أَفْقِ الْإِيمَانِ الرَّحْبِ وَحُبِّ الْإِلَهِ الْمَطْلَقِ ، وَبَيْنَ الْإِرْتِكَاسِ فِي
 حَضِيقَتِ النَّفْسِ (..) فَتَعِيشُ فِي مَسْتَنْعَنِ الْمَادِيَّةِ الرَّاكِدِ⁽²⁾ .

الْمَدَى أَمْشَاجُ عَارِ
 الْمَدَى يَجْرِي وَقَدْ جُنَّتْ مَسَافَاتُ الْقِطَارِ

¹ - مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن ، ص70.

² - مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، ص7.

جُنَّ وَجْهُ الْعَصْرِ - يَا لِلْعَصْرِ - يَعْشَاهُ الْأَحْمَارُ

شَهْوَةُ الْغَرْبِيِّ تَغْرِيهُ وَيُغْرِيهُ الشَّعَارُ⁽¹⁾

يستمرّ الشّاعر في استغلال طاقة اللّغة اللّونية ومرؤتها في تشكيل الصّورة، بتركيب أسلوبٍ يحاول الابتعاد عن التّعبير المباشر، وتأسيس الدّلالة من خلال الحاجز الغريب والتّراسل.

وقد جاء التّركيز في توجيهه الدّلالة اللّونية على الجملة الاعتراضيّة - يا للعصر - التي استقطبت قبل وظيفتها التي تبدو اعتراضيّة؛ وظيفة مركزيّة في حمل المحتوى الانفعالي، مؤكّداً بالتكلّر (العصر، يا للعصر) هذا "فضلاً على الانحراف الزّمني الذي تؤديه في مسار توقع المتلقّي، إذ إنّها تسهم في زيادة زمن الانتظار لإكمال الجملة الأصلية التي تفصلها الجملة الاعتراضيّة 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 تتضمّنه الصّيغة الصرفية في حدّ ذاتها من طغيان لهذه الصّفة اللّونية.

وبهذا يوظّف الشّاعر اللّون ترميزاً مفتوحاً، وهكذا تصبح "اللغة اللّونية" جزءاً من المقاربة النفسيّة والدلاليّة في القول الشّعري، ووحدة أساسية ضمن شبكة العلاقات في التّوزيع الدلالي للنصّ⁽³⁾.

حين يُلْقَحُ في الْبُورِ العَقِيمِ
يَنْسِلُ اللَّيْلُ بِشَيْطَانِ رَجِيمٍ
وَالسَّرَّابُ موْغِلٌ فِي التَّيِّهِ يَنْأِي عَنْهُ عَشَاقُ 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 جناح : الرمز في شعر محمود درويش، ص 194.

شَكْلِينْ

ولُونِينْ

وأكواب سَمَرْ!

غَرَّقْتُهُم فَحَة الطِّين صِرَاعًا طَبَقِيًّا

لَغَة تَنْسِلُ مِنْ رَحْمِ الِّهِ حَجَرِي

وبَكَاءً أَزْرَقا

حَقْدًا تَدَلِّي مِنْ شِفَاهٍ تُحْتَضَر

النَّدَامِي يَعْشَقُونَ الْمَوْتَ فِي الرُّعْبِ الْأَشَرِ

حُلُمًا أَخْمَرَ

أَفْعَى ..

وَصِرَاعًا شَبَقِيًّا اللَّوْنُ⁽¹⁾

يشكّل الشاعر عالمه الخاصّ، ويرسمه بصور جزئية تتداعى، متحاوزا العلاقات المنطقية، والتسلسل المترّج للأفكار، فجاءت في شكل توالي حّر وتلقائي، لا يراعى فيه إلا الاستجابة للتدفق الشعوري القلق، فهي مع غرابة الروابط بين عناصرها تتبع من بؤرة نفسية واحدة، ذلك أنه "إذا كان الرّمز يطرح المنطق ، فإنه يحلّ محله منطقا خاصا"(2).

وإنّ اللّون في هذا المقطع علامة وفضاء شعريّ، ولا تتولّد رمزية اللّون إلا بارتباط دلالته بسياقها الجديد (بكاء أزرقا) ، (حلمًا أحمر).

¹ - مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 38 - 84.

² - محمد حسين عبد الله : الصورة و البناء الشعري، ص 111 .

كما تظهر قيم لونية غير مباشرة في التراكيب: (يعصرون البرتقال ، ..لونين ، فحة الطين ، شفاه تحضر، صراعاً شبقيّ اللون).

إنه حشد لوني متراكم، يحاول الشاعر عبره متابعة تفاصيل المرحلة الواقعية، ورسم تداخلها وتشابكها، مرحلة قلق، ورفض، وانتظار يبدأ من البؤرة الشموليّة المركبة (لونين)، في اتجاه تفتيت الشموليّة، وتفصيل ماهية اللونين الذين بزوا مباشرة في (بكاء أزرقا - حلما أحمر)، "إنه اتجاه طريف لعله فريد من نوعه، جمع بين الرغبة في التعبير بالرمز، والتغور منه في آن واحد"⁽¹⁾.

ولا يمكن- بعد ذلك - حدس الدلالة اللونية بعيداً عن دوال مفتاحية تسهم في النهوض بالصورة وتناميها؛ (غرقتهم فحة الطين صراعاً طبيعاً - لغة تنسل من رحم إله حجري) ولا يخلو هذان التركيبان من رفض وسخط بارزين على كلّ تظاهرات الإيديولوجيات الغربية الوضعية على اختلاف تشكيلاها، وتوجهاتها، وألوانها؛ يسارية أو يمينية، ويستخدم الغماري اللّفظ اللّوني في سياقات مختلفة القرائن:

- أنا والظلام على وجودي غربة

تشتاقُ تفني تدُوبُ لوعة.. تَمَزَّق

مُتَدَّة زُرْقُ الْهُمُومِ كَخِنْجَر

يَمْتَدُّ في خُضْرِ الدَّمَاءِ وَيَلْعَقُ⁽²⁾

- طالما عَرْبَدَ السَّرَّابُ بِدَرْبِ
عاشقاً الظَّلَمَاءُ وَالْأَضْعَافُ

أَلَفَتْ مُقْلَتِي زُرَقَ الْيَـَـالي

فَاسْتَوَى الغَدْرُ عِنْدَنَا وَالْأَمَانَ⁽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، مقتربنا بمصروف استثنائي (الهموم / الليلي)، فيدمج السياق حقلين لونيين الأزرق في الأسود، والأسود في الأزرق. ليوسع دائرة الحسّ المأساوي، وليحسّد من خلالها صورة الواقع القاتمة، دون تحديد واضح للدلالة اللّونية، وإنّ "كلمات اللون في أكثر استعمالاتها تتجاوز المعجم اللّوني، والمألوف من الدلالة، لتأسيس انفجارات إيقاعية عاطفية ودلالية في سياقها الجديد، ويمكن تحسّس إيحاءاتها الغامضة دون القدرة على فهمها بوضوح"⁽¹⁾. وهكذا كانت اللغة اللّونية مصدراً شعريّاً جماليّاً، وحقل رمزيّاً خصباً يؤسس لخصوصية التجربة.

وكما امتاز مصطفى محمد الغماري بالطبيعة؛ وجعل من عناصر الكون مصدراً خصباً من مصادر الرّمزية الخاصة، حيث كان الرّمز الطبيعي فضاءً شعريّاً استوعب موضوعه الشّعري، واتسع لحمل تجربته، ومع كثرته وتكراره إلا أنه لم يكن متتنوع الدلالة، وإنّما اقتصر على حقلين دلاليين متقابلين؛ حقل الجدب الذي يحسّد صورة الواقع، ودلالة الزّمن الحاضر، وحقل الخصب وتحسّد صورة الحلم بواقع مغاير.

وقد كان اعتماده على اللغة اللّونية كمصدر هام من مصادر الرّمزية الخاصة، لما يكتسي به اللّفظ اللّوني من رمزية مفتوحة، وتعدد دلالي وفقاً للقرائن التي يرتبط بها.

¹ - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 183.

ثانياً- أساليب تشكيل الصورة الرمزية:

وفي تتبع صور مصطفى محمد الغماري، نجده يؤسس لرمزيتها عن طريق اعتماده أساليب أهمها :
١ - أسلوب التراسل:

يستخدم الغماري في تشكيل صوره الرمزية مساحة واسعة من تراسل معطيات الحواس بين؛ الأصوات والألوان والأنوار والعطور، ما يفسح المجال واسعاً للخلق الشعري، ولظهور الذاتية في النّظر إلى ما يلفه من محسوسات، ما جعل صوره تبدو مستمدّة من متابع متباude، إلّا أنها في الأصل تبع من شعور داخلي ذاتي، هو الذي أله بيتها، ذلك أنّ "الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقوعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبّهها بذلك الذي يتركه اللون، أو تختلف الرائحة، ومن ثمّ يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات"^(١).

والألوان والأصوات والعطور، تبعث من مجال وجدياني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض، يساعد على نقل الأثر النفسي لما هو قريب مما هو بعيد، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحساس الدقيقة^(٢). وبهذا يكتشف الشاعر علاقات لغوية جديدة تنهض برمزيّة صوره اعتماداً على عناصر المفاجأة، التداعي، خرق التوقع، وبناء نظام من الانظام، والامتالف والغريب...

بَدَمِي بُعْتَصِرِ الشُّعُورِ الْأَخْضَرِ	أَفْدِيكِ يَا ابْنَةَ كَلِّ أَرْوَعِ أَسْمَرِ
قَمَرًا بِغَيْرِ الْحَبِّ لَمْ يَتَطَهَّرِ	وَأَجْوَسْ جُرْحَكِ قَارِئًا مَسْتَلْهَمًا
بُمْسَلْسِلٍ سَمْحٍ وَ عَذْبٍ عَبْقَرِيٍّ	لَغَةُ الْجِرَاحِ تُبَيِّنُ عَنْ لُغَةِ الْهَوَى
يُحْيِي عِطَاشَ الْبِيدِ لِلْمُتَنَوِّرِ ^(٣)	كَانَ الصَّدَى صَوْتًا وَ صَوْتُكَ كَوْكَبِ

إنّ الشاعر يبحث عن لغة داخل اللغة، عن لغة شعرية بكر لم يتذرها الاستعمال، ولم تستنفذ طاقتها التعبيرية، عن لغة تحسن لملمة دقائق شعوره المستخفى، إنّه يحاول عبر التراسل الإيحاء

^١- محمد أحمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 248.

^٢- إبراهيم رمانى : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 287.

^٣- مصطفى محمد الغماري: قصائد متفضضة، ص 11.

ما يتعدّد الإمساك به، أو كشفه، أو تحديده، فصار عنده (الصوت) كوكباً (يضيء) وماء (زلالاً) يحيى (عطاش) البيد، و (يروي) حرقهم.

لقد صار من الحكمـةـ، بل من الواجب على الأديـبـ، أو الشاعـرـ الذي يريد أن يستنفذ كلـ ما في نفسهـ، وينقلـهـ إلى نفسـ الغـيرـ، أن ينقلـ ألفاظـاـ من مجالـ حـسـيـ معـيـنـ، إلى مجالـ آخرـ، إذا كانـ في هذا النـقلـ ما يعينـهـ على هـدـفـهـ، وهو نـقـلـ الأـثـرـ النـفـسيـ إلى الغـيرـ⁽¹⁾. وبهـذا فهو يخلقـ لـغـةـ غـيرـ مـأـلـوـفـةـ، مـدـهـشـةـ، ذاتـيـةـ، لـغـةـ يـؤـلـفـها الخيـالـ الذـي يـرـفـضـ منـطـقـ الـقيـودـ، ما يـفـسـحـ الـبـابـ وـاسـعاـ لـخـلـقـ عـلـاقـاتـ رـمـزـيـةـ بـيـنـ الأـشـيـاءـ المـتـنـافـرـةـ فـيـ الـوـاقـعـ، حـيـثـ يـجـمـعـهاـ فـيـ حـمـيمـيـةـ فـيـ النـصـ الشـعـريـ، لـغـةـ "تـولـدـ نـتـيـجـةـ لـلـحـفـرـ وـالـتـنـقـيـبـ فـيـ سـرـادـيـبـ الـوـاقـعـ، إـنـهـاـ لـغـةـ تـتـحـاـوـزـ قـشـرـةـ الـوـجـودـ إـلـىـ أـعـماـقـهـ"⁽²⁾.

يـاـ بـنـتـ أـغـنـيـةـ الضـيـاءـ الرـطـبـ .. مـقـلـتـكـ الغـنـاءـ

صـدـحـتـ عـلـيـكـ قـصـائـدـ الـأـشـوـاقـ نـنـمـهـاـ الـحـدـاءـ

مـسـحـورـةـ.. يـاعـطـرـهـاـ الـقـدـسـيـ.. تـعـشـقـهـ السـمـاءـ

أـنـاـ فـيـ حـنـايـاـكـ اـخـتـلاـجـ .. فـيـ جـدـائـلـكـ اـزـدـهـاءـ

أـنـاـ رـنـةـ الـقـيـثـارـ تـرـهـوـ فـالـمـدـىـ عـبـقـ مـضـاءـ

رـفـرـفـتـ فـيـكـ هـوـيـ جـمـوحـاـ .. لـيـسـ يـدـرـكـهـ عـيـاءـ

وـأـذـبـتـ فـيـ ذـكـرـاـكـ لـحـنـيـ.. فـارـتـوـيـتـ كـمـاـ أـشـاءـ⁽³⁾

فالـأـغـنـيـةـ ضـيـاءـ، وـرـنـةـ الـقـيـثـارـ عـبـقـ مـضـاءـ، وـالـذـكـرـىـ لـحـنـ يـذـابـ فـيـ تـوـرـيـ فـيـ شـعـرـ كـمـاـ يـشـاءـ.

تبـدوـ هـذـهـ اللـغـةـ فـيـ صـورـهـاـ وـرـمـوزـهـاـ لـغـةـ خـلـطـ، وـهـذـيـانـ لـلـنـاظـرـ فـيـ شـكـلـهـاـ الـظـاهـرـ،
غـيرـ أـهـمـاـ لـيـسـ إـلـاـ مـعـبـراـ لـكـشـفـ عـلـاقـاتـ اـكـتـشـفـهـاـ الشـاعـرـ اـكـتـشـافـاـ ذاتـيـاـ.

¹ - مـصـطـفـيـ السـعـدـيـ: التـصـوـيـرـ الفـنيـ فـيـ شـعـرـ مـحـمـودـ حـسـنـ إـسـمـاعـيلـ، صـ 94.

² - عـزـ الدـيـنـ إـسـمـاعـيلـ: الشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـمـعـاصـرـ، صـ 184.

³ - مـصـطـفـيـ مـحـمـدـ الـغـمـارـيـ: أـلـمـ وـثـورـةـ ، صـ 33 .

ومن هنا نتبين في الصورة الرمزية خاصيتها (الذاتية) " من حيث هي نظرة مثالية، تردد الوجود إلى الذات وتراه فيها، وتبعد عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية، والتي يلجأ الشاعر في الإيحاء بها إلى تراسل معطيات الحواس على اختلافها "⁽¹⁾. فتبعد صوره " مختلطة أو مهجّنة، ينتمي أحد طرفيها إلى نوع من الحواس، وينتمي طرفها الآخر إلى نوع مختلف "⁽²⁾.

في مثل أوراقِ الربيعِ الرطبِ وجهمك

يا دروبُ

ينهل فجرًا..

ثرثوي من عطره تلك السهوب⁽³⁾

تترع الصورة إلى التحول من التجريد إلى التجسيد، فوجه الحببية المتعالية الذي استعصى على الشاعر تحديد ملامحه عبر اللغة المباشرة، فجعله أولاً طرفاً في معادلة تشبيهيه طرفها الآخر (أوراق الربيع الرطب)، ثم جعله بعد ذلك طرفاً في علاقات تراسلت فيها الحواس، فصار (الوجه) ضوء فجر ينساب، فتشرب من عطره وترتوى السهوب.

صورة وجه الحببية تترك في النفس أثر الإحساس بالضوء، متزجاً بالعطر، وبذوق الماء العذب. هكذا إذن يصور الشاعر (وجه الحببية) من خلال توظيف أكثر من حاسة، ثم إلباسها عناصر كونية، فتحس أنه دخل في حالة من الذهول، والغيبة لم يعد فيها التفرق بين الإحساسات المختلفة ممكناً، ما يوحى بوحدة الأثر النفسي أولاً، ثم بوحدة الوجود الذي تتلبسه ثانياً.

فالنفس الإنسانية في جوهرها وحدة، تردد إليها وسائل الإدراك على تعدداتها، وهي وحدة تلتقي بوحدة الوجود بحيث يمكن للأشياء - كما يقول بودلير* - أن تفكّر خلال الشاعر 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 تأثيراً في تطور الشعر الأوروبي ، أشهر أعماله أزهار الشر، تأثر (بودلير) بالروائي الأمريكي (إدغار الآن بو) ، وتميز آراؤه النقدية في الفن والشعر من خلال مقالاته المعروفة بـ(الفن الرومانسي).

⁴ - محمد أحمد فتوح : المرجع نفسه، ص 331.

وهكذا أتيح للشاعر أن يمزج بين الذّاتي والموضوعي، وأن يجمع بين الحسّي والمحرّد، والواقعي والمثالي، وهي الطّبيعة التي حملت الصّورة إلى مشارف الرّمز.

والعلاقات بين الألفاظ والعبارات الشّعرية "لا تعطينا مدلولاً وصفياً مجازاً" دقيقاً نقف عنده، وقد وضعنا أيدينا على المعنى الذي يريد أن يصل إليه الشّاعر، لأنّ اللّغة التي اعتمدتها الشّاعر تفتح أمامنا آفاقاً لا متناهية من الرّمز والإيحاء⁽¹⁾.

ولَا يقف مصطفى الغماري في بناء الصّورة الرّمزية عن طريق التّراسل 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 معنوّيات ووجدانّيات ومحسوسات"⁽³⁾.

تطوّي الحنين وتنشرُ	تجوّى تَغِيبُ وتحضُرُ
مسكٌ يُضيءُ وعابرٌ	لغة السّرائر عبرها
عنْ أَفْفٍ ضَوءٍ يُسْفِرُ ⁽⁴⁾	والحبُّ في خَلْجَاتِها

هكذا إذن تصير (التجوّى) أو (لغة السّرائر) مزيجاً من الإحساس بالعطر والضّياء، تبادل للمحرّد صوب المحسوس (مسكاً و ضوءاً و عابر)، يشير الشّاعر عبر هذا الأسلوب التّصويري، الدهشة، ويعبث بالمنطق والذّوق معاً، فقد صارت الروابط التي تجمع عناصر الصّورة، تصدر من أعماق الذّات الباحثة عن المختلف لوصف عوالم الباطن المتّخفي، المتسرّبل بالأسرار.

أحَبِبَيْتِي .. مَا كَانَ يُنَابَ الْهَوَى ثُمَّاً بِشِعْرِي
لو لَا جَمَالُكَ يا مَدَائِي .. وَمَا انتَشَتَ أَعْمَاقُ خَمْرِي
ورَأَيْتَكِ الْمَاضِي الْقَصِيَّ .. يَجُوبِنِي فَأَجُوبُ فَجْرِي
وَرَأَيْتَكِ الْهَمْسَ النَّدِي .. أَضْمُهُ أَكْوَابَ عَطَرِ

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، ص 75.

ورأيتكِ المطر السّخي يجوبُ أبعادِي و عُمْري

رفت مساكِبُه الوضاءُ . فأزهَرتْ آهاتُ جَمْري⁽¹⁾

لا مجال هنا للتفقة بين الصورة الشعرية ومضمونها، لأن هذه الصورة لا تعبّر عن شيء معين، إنها توحّي، وتثير، فيأخذ فيها المفرد (الماضي) صفة المحسوس (المرأى)، وتتراسل في (الهمس) المدرك حسّياً عبر السّماع حواسّ (البصر / و الشّم).

والغماري حين يلتجأ إلى هذه الطريقة الفنية في التعامل مع اللغة، إنما يفعل ذلك عن وعي فيّ وإدراك دقيق لأدواته الفنية⁽²⁾، فهو ينظر إلى الشعر على أنه " تعامل مع اللغة، ينمو ويتآلل بمقدار سموّ وتوهّج المعاناة لدى الشّاعر الأصيل، بمقدار عمق التجربة وأصالتها في غير ضبابية مفتعلة"⁽³⁾.

غَنَّى دَوَالِيكِ الجَمَالُ	يا كِرْمَةَ الْأَيَامِ... كِمْ
نِي الْبِيْضُ... وَالْعِطْرُ الرُّلَالُ	فَاخْضُوضَرْتُ فِيكِ الْأَمَّا
م.. غَنَّاهُ الْوِصَال..	وَمَضَى.. يَصْفُقُ طَائِرُ أَحْلَاءٍ
هُمْسًا... لَدَى النَّجْوِي.. يُقَالُ	يَشْدُو فِيُورِقْ لَهَّنَهُ
قَةٌ يَرْتُوي مِنْهُ الْوِصَالُ ⁽⁴⁾	وَتَرُّ عَلَى كَرَمِ الْحَقِيقِ

(الطّير) رمز الصعود والارتفاع والانتقال، و (الغناء) رمز الوثوب، وتصعيد الحركة، والإيقاع، وكسر الثبات، والسكن، والنّمطية، رمزية تستقطب دلالة الصورة ككلّ، والتي تحاول رسم أفق روّياوي عبر حركة الحلم، والرّحيل، والسفر المتواصل، حيث الأفق المطلق.

فيدخلنا الشّاعر في نسيج كشفيّ يجنب إلى الخيال، وإلى عالم حلميّ كبديل ثوريّ للواقع، تراسل فيه المدرّكات والحواسّ، والألوان، وال مجرّدات، والمعنيّات.

¹ - محمد مصطفى الغماري : ألم وثورة ، ص 37

² - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 331

³ - محمد مصطفى الغماري : أسرار الغربة، ص 06.

⁴ - محمد مصطفى الغماري : ألم وثورة ، ص 60.

والحق أنَّ استخدام الغماري لهذه العلاقة بين الألفاظ طالما منحت عباراته الشعريَّة قدرة غير متناهية على تحسيم المعنويات، وتحسيد الأشياء المحرَّدة، حين يتوصل بهذه الكيفية إلى نقلها من مجالها التَّجَريدي إلى مجال آخر حسيٍّ يتمثلها المتلقي شاخصة حيَّة، متحرِّكة⁽¹⁾.

(فتخضوض الأماني البيض والعطر يشبه الماء الزَّلال)، (والنَّجوى تشدو لحنا)، و(كرم الحقيقة يروي الخيال). يتسم هذا العالم بالغموض، والغرابة نتيجة إلغاء العقل، وتعطيل المنطق، وكسر قوانين الثبات الموضوعي، انزيحاً مفتوحاً على حدود المألوف، والمعتاد، وتجريب يقترب من بلاغة التَّجاوز والتَّخطي، القائمة على "إلغاء التعقيل، وإقامة التَّخييل"⁽²⁾.

¹ - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص330.

² - أدونيس: زمن الشعر، ص 23.

² - أسلوب الرؤيا والحلم:

الرؤيا من طبيعة الأدب، لأنّ طبيعته أن يقدم نظرة شاملة ومستقبلية إلى الحياة، فالأدب ليس نقلًا للواقع أو تكريساً لما هو قائم، وتعبير النّظرة الشاملة يعني الأزمنة الثلاثة في الدائرة الحضارية التي يعبر عنها.

إنّه باختصار شديد حلم الإنسان ⁽¹⁾. فالرؤيا الشعرية؛ إذن قبل كلّ شيء، رديف الحلم، والامتزاج بالكون والتّوحّد بأشياءه، إنّها تغيير في نظام الأشياء، ونظام التّنظر إليها ⁽²⁾.

هي إذن قصيدة السرّ، قصيدة الحلم، وهي فوق ذلك إحساس عميق بالوجود، قبل أن يتحول هذا الوجود، إلى كلام متكلّم في فلسفة القول الشعري، وفي شعرية الكلام ⁽³⁾.

وتبدأ فعالية الرؤيا انطلاقاً من غربة الواقع ونكوصه، وتعثر حركته، إنّها محاولة للتّتحقق والتّوازن، محاولة للافتكاك من القيود، والوثوب على الانكسارات والاحباطات.

إنّ الرؤيا كثيراً ما تتسم بالغموض، بل إنّه "ملازم لطبيعتها المتعلقة بباطن الوجود، بكلية التجربة، بلغة الرمز التي تعدّ المعيّر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللاحضة، الخيالية، التي تتحطّى حدود العقل، والحسّ المباشر" ⁽⁴⁾.

في THEM التّوجه الرؤياوي في توليد الصورة الرمزية، وتوسيع بعدها الإيحائي باعتماد العنصر الحلمي في بناء الدلالة، وقد يبرز أسلوبياً بأشكال متعددة كالتداعي الحرّ، المفاجأة، الجمع بين المتضادّات، والتّكرار...

غرّقتنا في منافيها السنين

فانتبهنا بعضَ أمْشاجِ منَ الطينِ الخزِينِ

¹ - محى الدين صبحي: الرؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع ، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع 82/83، يونيو / أغسطس 1991 ، ص 149.

² - جعفر العلاق: في حادثة النص الشعري، ص 16.

³ - حسين فيلالي: السمة والنّص الشعري ، ط 1، منشورات أهل القلم ، الجزائر ، 2006، ص 44.

⁴ - إبراهيم رمان: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 107.

طِينَةٌ مَيْنَةٌ الْأَحْشَاءُ حَرَّى

مِنْ ثُلُوجِ الْأَمْسِ

مِنْ جُبْرِ الْمَسَافَاتِ

وَمِنْ نَزْفِ الْخَنِينِ...⁽¹⁾

تفتح القصيدة بمشهد التّفّي والانفصال عن مساحة الحاضر، وبدل (الغرق) في دوّامته، أو (الموت) في سجن الطّين، (انتبهت) الرّوح لتبدأ رحلة الخلاص وكسر القيود، رحلة التولّج إلى ما وراء المعطى، تتلمس الذّاكّرة، وبكارّة (الأمس)، زمن الطّهر، والتّوّب، والامتلاء، زمن الفطرة السّوّيّة التي لم تلوّتها آلة الحضارة، ولم تبتدها شهوة المادة.

ويلقى فعل (الانتباه) الذي جاء بعد (الغرق) و (الموت) بظلاله موحيًا بالبعث، والميلاد والتّجدّد، وفعل (الانتباه)، تبصر، وتأمل، واستكناه، إّنه فعل روّياوي، يختلط فيه الذّاتي بالجماعي، وهكذا تنسج الصّورة الرّمزية بتضافر المستويين:

- المستوى القريب: المستوى الواقعي بمعطياته وإبدالاتها الصّعبّة، وهو مستوى يفضي إلى كشوفات

- المستوى البعيد: أو المستوى الروّياوي، الذي ينفذ بحسّه التّأملي الكشفي للماورائيات، وبحسّه الاستبطاني للعالم النّفسي للذّات الشّاعرة، فتبرز بعض ملامحه عبر الإيحاء الكلّي للدلالة النّاشئة من تظاهر شبكة الرّموز مع مستويات النّصّ الأخرى.

كأسُ هَذَا الْعَالَمِ الْمَيِّتِ صَحْراً

مِنْ يَدُّهَا يَحْتَسِي الْآلَامُ صَبْرَاً

يَجْثُمُ اللَّيْلُ عَلَى أَشْلَائِهِ

يَمْتَدُّ قُبْرَاً...

¹ - مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، ص 129.

آهٍ.. إنَّ العَالَمَ الْمِيتَ صَحْرَا

لو تراه..

إنَّ الرُّؤْيَا قراءةٌ خاصَّةٌ لِلعالم الماثل، تبدأ من مستوى المنظور لتعبر إلى مستوى اياته الأعمق والأغور، "إنَّها نظرَةٌ شاملةٌ وليسَ فلسفةً شاملةً (...)" إما أن تكون تفسيراً للحياة، أو اقتراحاً لنمط آخر من الحياة، وهذا يعطى للرؤيا شموليتها مهما كانت جزئية⁽¹⁾.

ومهما بدأ للقارئ من شفافيتها، إلا أنَّها تتأتَّى على التجسد عبر اللُّغة المباشرة، إنَّها لغة الرمز، لغة الأسطورة، حلم (الأنَا) الشاعرة "المتحررة من سلطة الواقع، وهيمنة الآلة، واستبطان الوجود في أصقاع الروح البعيدة، عن طريق التقمص الصوفي، أو التراسل الرمزي، الذي يجعل الشاعر شهيداً وشاهداً، تفرّداً في الوعي الجمعي، ودلالة (المفرد في صيغة الجمع)"⁽²⁾.

وهم كيانٌ كليٌّ كهذا وإن استطاع الشاعر أن يعبر عن جوانب منه بطريقة مباشرة، فإنَّ "الكثير من هذه الرؤيا، يظلّ مقيناً في المستويات غير الواقعية من العقل، ولا يتم الكشف عنه إلا بواسطة بناء القصيدة، أسلوبها، صورها ولغتها المجازية"⁽³⁾.

لأنَّ استشاف المستقبل عبر ملامح الحاضر، ومعالم الماضي، يحتاج إلى استشاف معنى للوجود، لا يمكن إبصاره إلا بالأمثلة والترائي⁽⁴⁾ وهذه الرؤيا تدعى وقوعها على الحقيقة، وتستدعي اشتراك الآخر.

إنَّ العَالَمَ الْمِيتَ صَحْرَا.. لو تراه..

وقد اعتمد في الإيحاء بها على الصورة الرمزيَّة التي تدعى جزئياً لتعريف (كأس هذا العالم الميت صhra)، ملحًا على الحقل الدلالي للموت (الميت ، يجثم ، أشلاء ، قبر)، وحقل السكر (كأس ، يذق ، يحتس).

¹- محى الدين صبحي: الرؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع ، ص 151 .

²- إبراهيم رمان: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 36.

³- علي جعفر العلاق: في حادثة النص الشعري، ص 17.

⁴- محى الدين صبحي: المرجع نفسه ، ص 157 .

ليوحى بأنّ الزّمن الواقعي يفرض على الإنسان إما:

- حالة العدم: التي تعادل الموت ، التّلاشي ، السّكون ، الجمود ، العجز...

- أو حالة الذهول: فهي تعادل اللاّوعي، الغربة ، التّشتّت ، التّيه ، الاستلاب...

فييقى سبيل تجاوز الزّمن الواقعي، والتحرّر من سطوة حالي (العدم) أو (الذهول) صعب التّتحقق، غائم الأفق، ومسدود النّهاية.

قدْرُ أَنْ يُبْتَ الصَّبَارُ أَشْبَاحَ الْجَلِيدِ؟

أَنْ يَنْبَئَنَا الزَّمَانُ الصَّعْبُ

نَجْرِي دُونًا غَايٍ إِلَى غَايٍ مِنْ الْمَوْتِ الْبَلِيدِ

تَعْمَرُ الْأَسْوَاقُ بِالْأَشْيَاءِ

يَنْتَى سَفَرٌ

تُطْوِي مَسَافَاتٌ مِنَ الْحُلُمِ التَّضِييدِ

يَسْتَحِيلُ الْمَوْسِمُ الْوَرْدِيُّ ضِغْثًا وَالْمَحَالِيُّ

تَأْخُذُ الْبُومُ عَلَى أَهْدَاهَا شَكْلَ السَّعَالِيِّ

إنّه العالم بقراءة الشّاعر الخاصة، إنّه عالمه الخاصّ كما يراه، حيث تبدو الأشياء مجتمعة في فضاءه اجتماعاً غريباً المنطق، وإلاّ فكيف (ينبت الصّبار أشباح الجليد؟)، وكيف (يستحيل الموسم الورديّ ضغثاً؟)، أو أنّ (المحالى تأخذ اليوم على أهداها شكل السعالى؟).

لا بدّ من أنّها ومضات تركض من لا وعي الشّاعر، ومن وعيه المصدوم، إنّها على تشتّت مصادرها تجتمع في منطق شعوري واحد، داخليّ، ذاتيّ، خاصّ بالشّاعر.

شاعر مختنق من رتابة طاحونة الزّمن التي حطّمت كلّ الأماني، والغايات وأحالات الحلم بالموسم الورديّ ضغثاً، ولم تبعث في دوامتها المفرغة إلاّ الإحباط النهائي لكلّ شيء، وهكذا انتهى كلّ شيء إلى اللاّشيء (إلى غاي من الموت البليد)!.

وهكذا اتّسمت الصّورة الرّمزية بالمعنى المزدوج، إنّا "ترى الواقع الماثل، كما ترى فيه واجهة تخفي عالماً من الأفكار، والعواطف التي تنشال في أعماق الشّاعر، ويتعلّق بها طموحه الذي يتوق إلى أن يوحّد بين الظواهر، وأن يتتوحد بها"⁽¹⁾ حيث تأتلف الأشياء فيما يشبه الحلم، وحيث "تحطّم الحدود المكانية والزّمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض، معبرة عن النّزعات المصطربعة في نفس الشّاعر، عن الهواجس والمطامع، عن التّفكير الذي تمليه الرّغبة"⁽²⁾.

وهكذا كان الابجاه إلى الصّورة الرّمزية رفضاً لل المباشرة، وتفلّتاً من التّلقائية، أو الوقوف عند حدود المحسوسات، فكان العبور من العالم المرئي السّطحي، وتأمّل العالم اللاّمرئي العميق، واستبطان حالات النّفس، وجعلها تتلبّس الأشياء من حولها، وتتجسّد عبرها في وحدة خاصة.

إنَّ حِرْفًا مِنْ صُحَى.. خَضْرَاءَ...

يُحْيِي مَيْتَ الرُّؤْيَا غَرِيبًا

مُثْقَلًا بِالْوَعْدِ أَمْطَارًا عَلَى الدَّرْبِ الْجَدِيدِ

فَتَمَلِّمَلِي يَا طُيُورَ الْمَوْسِمِ الصَّادِي

أَحْمَلِينِي

نَعْمًا يُمْطِرُ فِي عَقْمِ السَّنِينِ...

إنّه تحول من زمن الثبات، والسكنون، الموت، والتلاشي، والغربة إلى زمن الحركيّة، والميلاد، والخلاص، والخصب، والرؤيا.

إنّ الزّمن الأول المنسحب هو زمن (الجدب)، والآخر هو زمن الإحياء، زمن (البعث)، إنّه تحول من (ليل الواقع) إلى (صحي... خضراء)، وتفتح نقاط البياض الاحتمال واسعاً لتخيل أفق فجر الآتي الموعود.

¹ - ينظر: محمد حسن عبد الله: الصّورة و البناء الشّعري، ص 110.

² - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 161.

وتقوم رمزية الصورة على التّعارض القائم بين زمرين الحاضر والآتي.

<u>الآتي:</u>	<u>الحاضر :</u>
الرؤيا	ميت غريب
يحيى الرؤيا	درب جديب
مثقل بالوعد أمطارا	الموسم الصادي
نغما يمطر	عقم السين

الزّمن الموصى به فيه اللّحظات اغتراباً، ويظلّ في الشّعر مرهوناً بأبعديات الحزن، والألم، والمرارة، والغربة، والضياع، أما الزّمن الانبعاثي، فهو تصاعدي، مفتوح على شرفات مستقبلية⁽¹⁾.

فالرؤيا حالة من امتلاك الوعي، واستجمام الطاقة الروحية المتمثلة لإرثها الخاص، تطوف بالنفس الشفافة، فتحدس بالجهول الآتي⁽²⁾. وتستشف المصير من خلال الحاضر، والارتداد إلى الذّاكرة، حيث تنصهر الأزمنة كلّها، وتصير زماناً واحداً هو حلم الرّائي:

ليتَ هذِه المسافَة مطويَّة

ليتَهَا لَمْ تُكُن

قالَهَا صَاحِبِي ..

وامْتَطَى صَهْوَةَ الْحُلْم ..⁽³⁾

يتحوّل التّرقب إلى محاولة تخفيّ، وإلغاء، وتنكّر، وطيّ كليّ لمرحلة الرّاهن المستطيل بشقله، وخيباته وعقممه، ويتحوّل الانتظار إلى رحلة، إلى فعل، مستعيداً عبر (الصّاحب) حلم شاعر في استعادة مصدر السّعادة، وجوهر الوجود، والكينونة المتمثّل في (المرأة) التي غابت في الفلووات ،

¹ عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأنق، 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 الأكاد المتيقّن من بلوغها، ووصلها من جديد.

وإذا كان الشّاعر الجاهلي في رحلته الجنسيّة، يبحث عن خلاص ذاتي، فردي لهموه، فإنّ مصطفى محمد الغماري في رحلته الروحية يبحث عن خلاص ذاتي، وجماعي لهموه، وهموم أمته، يبحث عن بنية حضاريّة ترقى لطموح الروح في التّعالى، والتحقّق.

وإنّ الهم الذّاتي في تحوله إلى هم جماعي، وانشطاره في أعمال الشّاعر يمنح الرّؤيا شمولية وعمقاً، بل وإنّ الرّؤيا لا تكتسب عمقها وشموليّتها "إلاّ بعد أن يلتقي فيها الخاصّ والعامّ في مزاج ملتحم مؤثّر، وبعد أن يتبنّى الشّاعر، بقدرة فذّة الهم العامّ ليعبّر عنه بحرارة فردّية خاصة، يجعل من هذا الهم العامّ شاغلاً شخصياً، والعكس صحيح أيضاً"¹.

فتجمع الرّؤيا الذّاتي بالموضوعي، والآني بالخلال، والخاصّ بالعام، والحدود بالمفتوح، والمطلق والسريري، ويولّد هذا الارتباط توّراً يظلّ حيّاً ينفذ من نصّ إلى نصّ آخر.

وهكذا تأتي شمولية الإيحاء بها من خلال البناء الدّلالي للصّورة الرّمزية، التي تتشكّل وفق منطق الحلم، الذي يبني نظامه الخاصّ من اللامتألف والغربي، معتمداً على التّداعي الذي يأتي استجابة للحظة الشّعوريّة المنفعلة، القلقة، المحتقنة الثائرة، ومستعيناً كذلك بإلغاء التّرتيب الأليف للتراكيب في تقديم القول على (صاحبها؛ ما يوحى بالمشاركة، واقتسام الحلم جمِيعاً، وينبغي استدعاء الموروث السّيّاق الشّعري ب什حنة معرفية تسهم في تكثيف الدّلالة الرّمزية للصّورة، وتنحّها احتمالات القراءة).

¹ - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 21.

^٣- أسلوب التكرار:

يبرز التكرار في الخطاب الشعري كأسلوب له القدرة على دفع البنية النصية للنّمو، والاسترسال، وتوليد طاقة تشحّن الصورة دلاليًا، وإيقاعيًا بمحـتـلف تشكـيلـاته وـقـطـهـراتـه.

وإنّ التكرار في أبسط أنواعه، هو "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنایته بسواها، فالـتـكـرـار يـسـلـط الضـوء على نقطـة حـسـاسـة في العبارة، ويـكـشـف عن اهـتمـامـ المـتكلـمـ بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسـية"^(١). وتسليط الاهتمام على رـكـنـ من أركـانـ البنـيةـ النـصـيـةـ، يوجـبـ علىـ المتـلـقـيـ الـانتـباـهـ إـلـيـهاـ "حيـثـ إـذـاـ غـفـلـ عـنـهاـ شـوـهـ النـصـ"ـ،ـ وإـذـاـ حلـلـهاـ وـجـدـ لهاـ دـلـالـاتـ تمـيـزـيـةـ خـاصـةـ"^(٢)ـ،ـ فـوظـيفـتهاـ هيـ شـدـ إـنـتـباـهـ القـارـئـ،ـ وـجـعـلـهـ يـفـكـرـ فيـ دورـهاـ الأـسـاسـيـ الـذـيـ يـبـغـيـ مـرـاعـاتـهـ فيـ أـيـ تـأـوـيلـ محـتمـلـ"^(٣)ـ.ـ وبـاستـقـراءـ شـعـرـ مـصـطـفـيـ الغـمـارـيـ نـلـحـظـ أنـوـاعـاـ مـنـ التـكـرـارـ.

أ - تكرار لفظة:

تردد لفظة لتغيير محمولاتها الدلالية، وتتويعها، وينجم عنها إلى ذلك توفير الحد الأدنى من الإيقاع.

في(الزَّمْنِ) المُختَلِّ!

يا (زَمَنًا) نَعْصِرُه خَمْرًا ثَدَارٌ

في سَاعَةٍ مِنْ شَهْوَاتِ اللَّيْلِ أو مَجْرِي النَّهَارِ

يا (زَمَنًا) نُدْمِنُهُ حَتَّى الصَّدِيدِ

نُدْمِنُ فِيهِ الْقَهْرَ وَالْجُوعُ الشَّعَارُ، وَالْحَدِيدُ!

في (زَمْنِ) التَّهْرِيبِ وَالتَّغْرِيبِ

في (الزَّمْنِ) الغَرِيبِ

^١- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط 6، دار العلم للملايين ، لبنان، 1981، ص 276.

^٢- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط 2، الدار العربية للكتاب ، تونس، 1982، ص 83.

^٣- حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص 121.

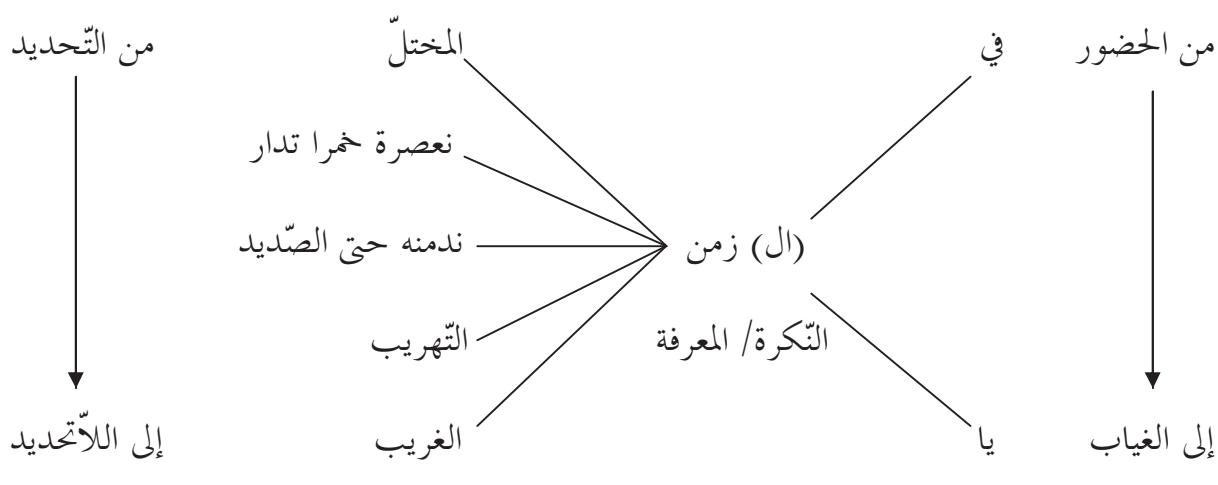
يُثُورُ بِالغَنَاءِ الْعَنْدِلِيبُ

يَرْفُضُ أَنْ يَسْتَوْرَدَ الغَنَاءَ الْعَنْدِلِيبُ! ⁽¹⁾

إنّ الطّريقة التي تتوّزع بها لفظة (ال/ زّمن) وتكرارها مع مجموعة البدائل الدلالية، أو النّظائر بتعبير (غريماس) (ساعة، اللّيل، النّهار) في جسد النّصّ، توحّي بأنّها تحولت إلى كلمة لها نفوذ خارق وسلطة قويّ على عالم الشّاعر. إنّه قبل كلّ شيء " ظاهرة تنصبّ على كلّ شيء في هذه الحياة " إنّ له سلطة عجيبة تمنحه حقّاً " للتّسرّب والتّوّلّج " ⁽²⁾ ، لذا فهو يفرض سطوطه على الشّاعر، وعلى مساحة خطابه أيضاً .

وارتباطه بالظرفية (في) يوحّي بتدخله مع المكان، إنّه الزّمن الذّاتي الذي ميّزه (برغيسون)* عن " الزّمن الرياضي العام الذي يقبل القياس" فالزّمن الذّاتي الدّاخلي " يحدّد علاقة الإنسان بالزّمن العام، بحيث يموت مفهوم الزّمن، ويذوب في مفهوم المكان، أي أنّ إدراك الزّمن قبل كلّ شيء يكون من خلال المكان اللازم لوجوده، لا من خلال معنى الزّمن الذي يتضمّنه التّوالي نفسه" ⁽³⁾.

وإنّ المقطع ككلّ تساقط بناته اللغوية لتقوم بوظيفة توصيف مفردة (زمن)، التي تمتدّ عبر المسافة التي تتراوح بين النّكرة والتّعرّيف، فجاءت الدّلالة متنوّعة بتنوّع الأوصاف التي اقترنـتـ بها.



¹- مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 28.

²- عبد المالك مرتاب: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 ، ص 83 - 84.

* هنري برغيسون (1859-1941م) فيلسوف فرنسي عبرت كتبه ؛ الزّمن والإرادة الحرة، الأشياء والذاكرة، النشوء الإبداعي، عن فلسفته للزّمن، نال جائزة نوبل للآداب سنة 1929.

³- ينظر: عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص 13.

إلى جانب التدفق الذي يولّده الانفعال الشّعوري الحادّ، يحاول التّكرار تنويع دلالة الكلمة (زمن) فهي " حرباء : لا تغيّر كلّ مرّة لونيتها المتعدّدة فقط، ولكن ألوان متعدّدة تنبثق عنها في بعض الأحيان أيضاً"⁽¹⁾.

إنّ هذا النوع من التّكرار يمكنّ من تنويع مستوى الرّمز، ويخلق تأليفاً بين ما يبدو متباعداً خارج النّص " ففي الصّورة الشّعرية، تجتمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزّمان غاية في التّباعد، لكنّها سرعان ما تألف في إطار شعوريّ واحد، وهذا ما يفسّر عادة من وجهة نظر التّحليل النفسي، بأنّ العمل الفني إنّما يتمّ والفتان في حالة حلم "⁽²⁾.

فقد ألهّ بينها أسلوبياً عبر البنية التّكرارية التي تنبثق من بؤرة واحدة، وتتفرّع عنها في أكثر من اتجاه، ما يمنح الصّورة بعدها إيحائياً ويوسّع دائرة دلالتها، ومن هنا فإنّ الذي يمنح الصّورة معناها الرّمزي " إنّما هو الأسلوب كله، 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⁾.

أَغَدْ بِظُهْرِ الْغَيْبِ ثُولَدُ فِي مَدَاهِ رِيَاحِ ثُورَةٍ؟

نُزْجِي الْقِلَاصَ فُتُّهُرُ الدُّكْرَى عَلَى أَهْدَابِ زَهْرَةٍ

الله يَا (وَادِي الغَضَى) مَا (لِلْغَضَى) يَغْتَالُ مَهْرَهٌ

مَا الرَّبِيعُ يُهَاجِرُ الْوَادِي وَيَدْفَنُ فِيهِ عِطْرَةٍ

سَكِّرَتْ مسافَاتُ الضَّيَاعِ وَافْرَعَتْ أَلْمًا وَحَسْرَةٍ

(وَادِي الغَضَى) مَا (لِلْغَضَى) يَغْتَالُ باسْمِ النَّهَرِ هُنْرَهُ

كَانَ (الْغَضَى) حُلُمًا وَكَانَ قَصِيَّدَةَ سَمْرَاءَ حُرَّةٍ

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 سَوْسَةٍ مَوَاوِيلٌ وَخُضْرَةٌ

كَانَ الْهَوَى حُلْمًا وَلَيْلًا فِي لَيَالِي الْوَاصِلِ مُهْرَةٌ⁽¹⁾

يتحقق المكان سلطة الحضور في النصّ، بوصفه رمزاً يمتلك قدرةً كافية على الاحتفاظ بشباته وقدرته على التصوير، والإشعاع "خصوصاً إذا كان للمكان دلالته المميزة في الذاكرة التراثية، حيث تتحول بعض الأماكن إلى رموز مكانية، وتاريخية، ونفسية حتى خارج النصّ، لذلك فإنّها تدخل النصّ وقد اكتسبت صفتها الرمزية مقدّماً"⁽²⁾.

ويكتسب الدال المكاني (وادي الغضى) المتكرر في خطاب مصطفى الغماري دلالته الرمزية، من خلال حضوره التراثي في النصّ الغائب للشاعر (مالك بن الريب التميمي) في رثاء نفسه لحظة احتضار*. *

إنّ (الغضى) في النصّ التراثي هو "مرتع صبابات الشاعر، ومربع هواه (...)" ترداده يحظى بقدر من التغنى الممزوج بالحسرة⁽³⁾. ولا يليث المكان أن يتحوّل إلى زمان، و "يأخذ المكان شخصية زمانية ، هذا النّظر الزّماني إلى المكان، متصل بإحساس ضمني بالمكان المارب، الذي يفلت كما يفلت الزّمن"⁽⁴⁾.

ويوحى التكرار الاستدعائي في النصّ الحاضر للرمز (وادي الغضى)، برغبة ملحة عند الشاعر في طلب الزّمن الماضي، والالتحام به، ومده إلى الحاضر، والوثوب به نحو المستقبل، إنه طلب للزّمن الحلمي المطلق السرمدي الذي يوصله (بليلي)، وللزّمن الملحمي الأسطوري الذي يمتدّ بحضور الشخصيات التراثية البطولية (طارق) و (عقبة).

إنّ (وادي الغضى) يتحول إلى رمز للزّمن الرؤياوي المرتقب.

¹- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 41.

²- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص 134.

* كان سعيد بن عثمان بن عفان والياً على خراسان من قبل معاوية، وقد اتخذ من الشاعر جنديا في جيش العزو الذي أعده بقيادته، ويقال إن الشاعر عند قوله، أراد أن يلبس خفه فلدغنه حية كانت بداخله، فقال قصيده تلك بريشي بها نفسه، وهي قصيدة من نفيس الشعر جاءت في أمالى القالى، وذكر ابن قتيبة بعضاً منها في الشعر والشعراء.

³- محمد أحمد فتوح: جدلية النص الأدبي، ص 149.

⁴- حالدة سعيد: حرکية الإبداع، ط 1، دار العودة ، بيروت، 1979، ص 30.

(وادِي الغَضَى) لِلْجِيلِ يَحْمِلُ شَمْسَهُ يُدِيرُ بَدْرَهُ

(وادِي الغَضَى) لِلشَّوْقِ مَزْرُوعًا عَلَى أَعْتَابِ زُهْرَةٍ

لَغَدِي بِأَجْنَحَةِ الضَّيَاءِ مُسَافِرٌ حُلُمًا وَفِكْرَةٍ

مَتَوَثِّبٌ قَدْرًا.. وَ آتِ

يَا جِيَادَ اللَّهِ

ثُورَةٌ

(وادِي الغَضَى) زَمْن السَّعَادَةِ وَالتَّحْقِيقِ (الزَّمْنُ الْمَاضِي) يَسَافِرُ (حُلُمًا، فِكْرَةً، قَدْرًا) إِلَى
(الزَّمْنُ الْآتِ).

إِنَّ لَحْظَةَ اشْتِدَادِ الأَزْمَةِ حِينَ اسْتَبَدَتْ (عَمَالِكَ بْنَ الرَّيْبَ)، وَسَاعَةَ الْاحْتِضَارِ إِذْ أَلْمَتْ بِهِ،
جَعَلَتْهُ يَوْغُلُ فِي الدَّاكِرَةِ مُتَجَاوِزاً لِلْحَاضِرِ، وَقَدْ صَارَ أَكْثَرُ صُفَاءٍ وَتَحْرِيداً.

وَهُذَا التَّمْزِيقُ بَيْنَ الْحَاضِرِ الْمَصْرَّ عَلَى الْإِغْرَابِ، وَالْوَحْشَةِ، وَالْمَاضِي الْمَفْعُومِ بِالْتَّوْتُرِ وَالْعَطَاءِ،
يَحْمِلُ الْغَمَارِيَ عَلَى اسْتِحْضَارِ (وادِي الغَضَى)، وَإِنَّ تَكْرَارَهُ لَمْ يَكُنْ لِتَنوِيعِ الدَّلَالَةِ بِقَدْرِ مَا كَانَ
لِتَوْسِيعِ مَسَاحَةِ الرَّمْزِ، وَتَعمِيقِ حَضُورِهِ، وَتَقوِيَّةِ طَاقَتِهِ الدَّلَالِيَّةِ، وَتَخْصِيبِهَا مِنْ أَجْلِ النَّهْوِضِ بِهِ شَيْئًا
فَشَيْئًا حَتَّى يَكْتُمَ فِي النَّهَايَةِ عَبْرَ الصُّورَةِ كُلَّهُ، وَيَلْعُبُ أَقْصَى درَجَاتِ التَّحْرِيدِ، وَالْحَلْمِ، وَالشَّتَّتِ
(حُلُمًا، فِكْرَةً، قَدْرًا) مَادَا عَبْرَ الْمَسَاحَةِ الْعَاطِفِيَّةِ لِوِجْدَانِ الشَّاعِرِ.

بـ- تكرار العبارة: قد يكون بتكرار العبارة تكراراً تاماً أو مختزناً.

بـ 1 / التكرار التام:

وَيَكُونُ فِي الْعَادَةِ اسْتِجَابَةً لِبَنِيةِ الْقُصِيدَةِ الْمَقْطَعِيَّةِ، فَيَقُولُ التَّكْرَارُ بِافتِتاحِ مَقْطَعٍ أَوْ إِنْهَاكٍ
بِغَرْبٍ "إِيقَافُ الْمَعْنَى لِبَدْءِ مَعْنَى جَدِيدٍ"¹ ، فَهُوَ بِذَلِكَ "يَتَحُولُ إِلَى فَاصِلَةٍ زَمْنِيَّةٍ لَا تَؤَدِّيُ وَظِيفَةَ
الْتَّوْقِفِ، وَالْانْقِطَاعِ بَلْ تَؤَدِّي وَظِيفَةَ الْاسْتِمرَارِ لِزَمْنِ الْفَعْلِ وَالْتَّأكِيدِ عَلَيْهِ"² . فَتَصَهَّرُ الصُّورُ
بعضُها فِي بَعْضٍ لِتَشَكَّلُ صُورَةً كُلِّيَّةً تُوحِي بِدَلَالَتِهَا الرَّمْزِيَّةَ.

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

كتكرار عبارة (يا قدرى):

وَيَنْتَحِرُ اخْضَارُ اللَّهْنِ

(يا قدرى)

يُمُوتُ بِرَاحَتِي وَتَرِي

أ(يا قدرى)

إِذَا انتَحَرْتُ أَغَارِيدُ الضَّيَاءِ الرَّطْبِ

وَامْتَدَّتْ لِيَالِي الْيَاسِ مِنْ حَوْلِي

...

(يا قدرى)

وَخُذْ شَفَقَتِي

إِذَا صُلِّبَتْ عَلَى شَفَقَيْكَ الْأَلْحَانَ

وَسَافِرْ فِي ارْتِعَاشِ الْأَكْوَانِ⁽¹⁾

أو عبارة ؛ (يا جرحنا القدسية)

(يا جُرْحَنَا الْقُدُّسِيَّ) ...

وَالنَّاعُونَ أَشْبَاخُ وَدُودُ !

....

(يا جُرْحَنَا الْقُدُّسِيَّ) ...

لَا أَمُتْ هَوَانًا ..

لَا ارْتِيَابْ ..

ثم تتحول إلى عبارة (يا جرجي القدسية)

(يا جُرْحِي الْقُدُّسِيَّ) ...

وَالنَّارُ الَّتِي فِي الْقَلْبِ ثَوْرَةٌ

...

¹ - مصطفى محمد الغماري : أسرار الغربية، ص 97-98.

(يا جُرْحِي الْقُدْسِيَّ ...)
 هَا أَنَا ذَا أَلْوَبُ، وَلَا كَرُومٌ !
 حَسْنِي وَحَسْبُكَ أَنَّنِي الصَّادِي
 وَأَئْتَ لِي النَّدِيمَ !⁽¹⁾

ودلالة هذا النوع من التكرار أنه " يمنح النص سلما من قواعد البناء الإيقاعي المتجدد على الدوام بحسب النصوص، والذوات الكتابة، وتاريخ الكتابة، وفيه يتحقق الاسترسال والتوقف (...)" اتصال إيقاعات وانفصالها، وللتفاعلات حرفة معلنة"⁽²⁾، وللدلالات امتداداً وتجددًا متعالقاً، يؤسس للاتصال عبر الانفصال.

(أَلْمُ هَوَاكِ) تَارِيخًا مِنَ الْأَلْمِ

(أَلْمُ هَوَاكِ)..

أَرَاعِي نَجْمَه

...

(أَلْمُ هَوَاكِ)..

وَالْأُوْثَانُ سَادِرَةٌ

(أَلْمُ هَوَاكِ)..

أَقْرَأُهُ صَهِيلًاً أَخْضَرَ الْقَسَمَاتِ

...

(أَلْمُ هَوَاكِ)..

يَا قَدَرَ الْمَسَافَةِ ...

يا شَرَائِينَ الْغَدِ الْآتِيِّ ..⁽³⁾

¹ - مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص 180 - 184.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 158.

³ - مصطفى محمد الغماري : بوج في مواسم الأسرار، ص 57 - 58.

يوظّف تكرار العبارة (أُلمُ هواك..) "لتحقيق النغمية، والخفة في الأسلوب مما يضفي على النص قدرة أكبر على التأثير على المتلقى"⁽¹⁾.

بـ ٢ / 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 الجَمْرِ الْمُقدَّسِ مُوغِلٌ

(أنا أنت) في مُقلِ الصَّابِحِ الْحَانِي

(أنا أنت) فاختَصري المسافة وازْرعِي

خَصَالِكَ الْخَضْرَاءِ فِي أَكْوَانِي⁽²⁾

يعطي التكرار أهمية قصوى للعبارة المكررة (أنا أنت) من خلال تجاوز المنتظر إلى اللامنظر "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.

(أصُونُ الْهَوَى) مِنْ أَنْ يُحِيطَ بِهِ الطِّينُ
وَاهْتَفْ بِاسْمِ السَّيْنِ إِنْ عَرْبَدَتْ شِينُ
(أصُونُ الْهَوَى) رَمْزاً عَلَى سَفَرِ الْهَوَى
وَمِلْءِ يَدِي وَرْدَ يَشِفُّ وَسَرِين⁽⁴⁾

تتواصل القصيدة بتكرار عبارة (أصون الهوى) في بداية كلّ بيت سبعة عشر مرّة، من أصل تسعة عشر بيتاً هو كلّ عدد أبيات القصيدة، إلاّ أنه تكرار تأكيدى لا يغير شيئاً من المعنى، بقدر

¹ عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 56.

² مصطفى محمد الغماري: أغانيات 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: بحث في مواسم الأسرار، ص 39 – 42.

ما يعطي له نفسا شعريّا استرساليّا، في حركة متّسقة وحركة الشّعور الوجدي، حيث يرتقي في مقامات (الحبّ الصّوفي) مقاما مقاما، إلى أن ينتهي إلى (الفناء) في اللامّتين، خارج حدود الزّمان، والمكان (حيث لا حيث).

شَاحُوا عَلَى الزَّمْنِ الْحَرَامِ مَالِكًا.. تاجًا مَهِينَا!

نُطْفًا تَنَاسَلُ كَأَجَرَادٍ فَتُسْجَبُ الْقَرْفَ اللَّعِينَا!

قَرْفٌ عَلَى قَرْفٍ زَمَانِكِ يا دُرُوبَ الْحَاكِمِينَا!

نَرْفُضُ بِاسْمِ الْفِكْرِ أَنْ ثُمَارَسَ الْعَهَارَةِ!

نَرْفُضُ بِاسْمِ الْفِكْرِ أَنْ تزِيفَ الْحَضَارَةَ !⁽¹⁾

إنّ التركيز على التركيب (نرفض باسم الفكر أن) يبرز اهتمام الشّاعر به أكثر من سواه، ويؤدي تغيير عبارة (تمارس العهارة إلى ← تزيف الحضارة) بمحاولة تنويع الدّلالة.

وتبرز أهميّة هذه العبارات أكثر، إذ يعيد توزيعها ليفتح بها القصيدة المowالية، ويسمّها بـ(الصّوت والصدّى).

يُرْفَضُ أَنْ ثُمَارَسَ الْعَهَارَةِ

بِاسْمِ الْحَضَارَةِ

يُرْفَضُ أَنْ ثُمَارَسَ الطَّهَارَةِ

في مَحْفَلِ التَّتْوِيجِ وَالتَّرْوِيجِ لِلْأَمِيرِ وَالْإِمَارَةِ !⁽²⁾

إنه إلحاح على تعرية الواقع، ومواجهة له في زيفه، إذ يسهم التّكرار في لحم أجزاء الصّورة، واستيعاب الدّلالة عبر نسق متشابه نفسياً، وإيقاعياً، وبصرياً كذلك.

هُوَ الْبَحْرُ...

يُرْسِمُ ذَاكِرَتِي

¹ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 29 - 30 .

² - المصدر نفسه، ص 33 .

يُبَدِّعُ الْحَرْفَ... يَبْدُؤُهُ وَيَعِيْدُهُ
هُوَ الْبَحْرُ ، وَالزَّمْنُ الْمُرُّ يَبْحِرُ فِي قَصِيْدَة

.....
هُوَ الْبَحْر

يَا زَمْنَ الْفَقْرِ مُرْتَحِلٌ فِي دِمَائِي

.....
هُوَ الْبَحْر

وَالزَّمْنُ الْمُرُّ

وَالْجُرْحُ

ذَاكِرَةُ الْقَادِمِينَ

مِنَ الشَّمْسِ

.....

هُوَ الْبَحْرُ آتٍ

هُوَ الزَّمْنُ الْمَرُّ آتٍ

هُوَ الْجُرْحُ آتٍ⁽¹⁾

لقد جاء التكرار هنا ليكون "ضمانة للاستمرارية في بناء النص، وعنصراً مولداً للاسترطال النصي"⁽²⁾. وعملاً مساعداً في تقوية التصوير بعنصر السرد، لشدّ المتلقى إلى الحالة النفسيّة المتغيرة للشّاعر وفق متغيرات الحدث.

ج - تكرار حرف :

حيث يحافظ الشّاعر على النّمط التّوزيعي، ويغيّر الدّلالة وفق ما يتّيحه محور الاختيار.

يَا دَرْبَ إِنَّا وَالضِّيَاءِ عَلَى رُبَّاكَ مُهَاجِرَانِ
مَنْدُ ارْتَوْتُ بِاللَّيْلِ أَجْفَانُ الْحَيَارَى ظَامِنَانِ

¹ - مصطفى محمد الغماري : خضراء تشرق من طهران، ص 67.

² - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 157.

مَذْ أَجْدَبْتُ بِالانفَتَاحِ رُؤَاكِ إِنَّا جَائِعَانَ !

مَذْ مَارَسُوا بِالظُّهُرِ كُلَّ الْعُهْرِ إِنَّا عَارِيَانَ

مَذْ أُفْرَغَتْ مِنَّا الْعُقُولُ وَأَطْلَقَتْ مِنَّا الْيَدَانِ!

قُطِعَتْ يَدُّ لَمْ كُوْ غِيْرْ هَوَانَهَا قُطِعَتْ يَدَانْ !!

يَا دَرْبُ إِنَّا وَالضَّيْاءُ عَلَى حِمَاكِ مَعَذَّبَانِ

سُلَيْتَ مَا قِنَا.. وَفِي (الْتَّرْشِيدِ) شُلَّ الْأَصْغَرَانِ !

يَا دَرْبُ إِنَّا فِي لُهَاثٍ الْمَهْرَجَانِ مَهْرَجَانٌ !

سِيَانٌ فِي زَمَنِ التَّسْكُعِ أَنْ نُعَزِّ وَأَنْ نُهَانُ

سَيَّانٌ فِي الزَّمَنِ الْمَقْنَعِ أَنْ شُورَ وَلَا شُورٌ

وتظل يا وطني الكبير بحجم ذاكرة العصور

صوتاً من الماضي.. ألوذ به على زمان الهجير

ما إنْ تَرَأَلْ وَلَمْ نَرَلْ هُوَي.. كِلَانَا لَا يُبُورُ

وَتَظُلُّ يَا وَطْنِي الْكَبِيرِ.. تَظُلُّ هُنْرًا لَا يُغُورُ^(١)

يتبنّى النص بنية تكراريّة واسعة ومتنوّعة، تفاجئ القارئ باستمرار باللامتنظر، بعد أن يكون قد أله نمطاً تكراريّاً معيناً، فيعمل على خرق توقعه كلّ مرّة، إِنَّه يعرض التّوالي لضرب من الصّدّع أو قدر من الانحراف إذ يخُرق توقع القارئ الذي ألف المتّواليات، فيعمل على إثارة الدّهشة وكسر التّمط، إذ "لا توجد مفاجأة، لو لم يوجد التّوقع"⁽²⁾.

¹ - مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص 34 – 35.

² - أ.إ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص 192.

ومن دلالات التّكرار أيضاً تلك المتّصلة بوظيفته كأداة لتصوير الانفعال القلق، والحالة النفسيّة المازومة.

تحدّثُ عنْ سَفَرِ الضَّوءِ عَبْرِ مَنَافِيِ الْعَذَابِ

وَعَنْ خَيْلٍ - قَحْطَانَ - تَمْتَدُّ أَلْفَيِ الْإِتِّصَارِ

وَعَنْ قَاتِلٍ فِي يَدَيِ النَّهَارِ!

وَعَنْ سَادِرٍ فِي رَمُوزِ الْفَرَاعِينِ

عَنْ سَارِقٍ مِنْ رَغِيفِ الْمَسَاكِينِ

عَنْ مُوْغَلٍ فِي عُيُونِ التَّتَّارِ

تحدّثُ ..⁽¹⁾

إنّ التّكرار من جهة خاضع للبنية الدلالية، إذ إنّها " تفرض الخصائص الشكلية المميزة للمنتج اللغوی، وتحلّ منها حتمية أدائية، إذ تتأبّى تلك البنية على التأدي بأيّ شكل أسلوبي مغایر"⁽²⁾.

ثمّ إنّه من جهة أخرى خاضع لقانون خفيٍّ من القوانين التي تحكم في العبارة، وهو قانون التوازن " ذلك أنّ للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، التي لا بدّ للشّاعر أن يعيها وهو يدخل التّكرار على بعض مناطقها"⁽³⁾.

وهو بهذا يسهم في تشكيل البنية الدلالية والإيقاعية معاً، وقد جاء التّكرار لتنوع احتمالات القرائن، والتأسيس سياقياً للحضور البارز للرموز التّراثية والخاصة، فتؤلّف - بذلك - البنية التّكرارية الكلّ في وحدة تداخل فيها الذّات 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: حضرة تشرق من طهران، ص 68 - 69.

² - محمد مصطفى أبو الشوارب وأحمد محمود المصري: جهاليات 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 الرمز، فهي تجسيد لفظي للفكر والشعور"¹. إنّها الدّفقة التي ترد على الخاطر فيلبسها أثوابا رمزية موحية تتبادل فيها المحسوسات صوب المجرد.

إنّما يعتمد الشّاعر في تشكيل الصّورة الرّمزية باعتبارها أحد أنواع الرّمز على أساليب أهمّها:

¹- التّراسل: وهو الأسلوب المهيمن في تشكيل صوره، حيث يستخدم مصطفى محمد الغماري مساحة واسعة من تراسل معطيات الحواسٍ وحتى المدركات، فيخلق لغته الخاصة، فيكسب صوره شحنة لا متناهية من الإيحاء والرّمزية.

²- الرّؤيا والحلم: يسهم التوجّه الرّؤياوي في توليد الصّورة الرّمزية، وشحنها بطاقة الإيحاء، لأنّها لا تحمل عبر اللغة العادبة المباشرة وإنما هي لغة الرّمز التي تصوّر العالم كما يراه الشّاعر ، ومن هنا جاءت الصّور ملتفة بمعنى المزدوج، أو بخاصية الرّمز العجيبة حيث تجمع المحسوس والمجرد، الواقعي واللحمي ،الحاضر بالمستقبل، و تعبّر من المرئي إلى اللاّمرئي.

³- التّكرار: يبني الغماري رمزية الصّورة الشّعرية أحياناً باعتماد أسلوب التّكرار، ويستخدمه لأغراض فنية مختلفة تنوّع دلالة الرّمز وتعمق حضوره، أو تقوية طاقته الدلالية وتخصيبها، أو لنسج أجزاء الصّورة وصهرها، كما ويعطي التّكرار إمتداداً للفعل الشّعري، ويخلق مسافة جمالية لدى المتلقّي الذي يألف نمطاً معيناً، ثم يفاجئه باللامنْتظر ، فيخرج توّقعه مرتّة 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 الرمز بما يكتنفه من ثراء وغموض، أهلته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، إلا أنها لم تنته إلى تقديم مفهوم محدد للرمز الشعري بوجه خاص، وقد بقي في كثير من التحديدات مجرد إشارة حيناً، وأحياناً أخرى مختلطًا بمفهوم العالمة.

²- وإذا كان (سوسيير) قد فصل الرمز عن العالمة ذات الطبيعة الاعتباطية؛ فإن (بيرس) قد عدّه نوعاً من أنواع العالمة، ويرى (يونغ) أن الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى، فيما يعتبر أن العالمة تعبير عن شيء معروف، ومعالمه محددة في وضوح.

³- أما الفرق بين الرمز والصورة فهو فرق نظري ينها عن التطبيق، وهو في درجة كل واحد منهما من التجريد والتركيب.

⁴- والحق أن الرمز الشعري ينفلت من كل تحديد أو مفهوم، وإذا كانت هناك طريقة لإمساك بهويته فهي تتبع خصائصه والتي من أهمها: الإيحائية، التعدد، الانفعالية، الغموض، السياقية، التجريد، والحلم.

⁵- إن الرمز الشعري ينقسم إلى رمز عام وخاص، أما العام أو التراثي أو القديم، فمصادره هي الموروث القومي أو الإنساني من الأساطير والأديان والتاريخ، وهو إلى جانب دوره التكثيفي باختزانه للدلالة التراثية يكسب التجربة شمولاً وغنى وأصالة، وأما الرمز الخاص فمصدره دوال اللغة يجرّدها الشاعر من دلالتها الوضعية، ويشحنها بطاقات شعورية خاصة، وبذلك فهو يستند إلى السياق، وإلى التجربة التي انبثقت منها، ومن هنا فقد اتصف بالغموض.

⁶- و كنتيجة منطقية لاختلاف قدرات الشعراء في توظيف الرمز وإمكاناتهم، اختلفت مستويات هذا التوظيف وتباينت، فنجد عندهم المستوى الإشاري، المفهومي، التراكمي والمستوى المخوري، وتنتج المستويات الثلاثة الأولى في الأغلب إذا جعل الشاعر رمزه معادلاً لفكرة، أو لعقيدة، أو قالباً جاهزاً للتنفيذ عن هواجسه، أما المستوى المخوري فهو أرقى تلك المستويات، حيث يحتلّ الرمز مركز الرؤيا، ويستقطب عناصر الصورة، أو يستغرق قصيدة كاملة، أو مجموعة كاملة من قصائد الشاعر.

ثانياً- الفصل الأول: درس هذا الفصل مصادر الرّمز العامّ وأبعاده في شعر مصطفى محمد الغماري، وفيه تبيّنت النّتائج التالية:

إنّ التّحام النّص الشّعري بالثقافة المعرفية باختلاف مصادرها ضرورة وعها الشّاعر، وأدرك أهميّتها في إثراء الدّلالة وإحصاب أبعادها، وهي تساهم في توجيه المسار الفكري للنّصّ وفي ترجمة المحتوى الشّعوري للتجربة المعاصرة وإخراجها في شكل فنيّ جمالي راقٍ، وقد كان في استخدامه للرمز التّراثي مبدعاً أكثر منه مقلّداً حيث إنّجه إلى توظيفه بوعي ومقدرة فنية لا تخونه، إلاّ أنه لا يؤثّرها في معظم الأحيان، على ضرورة التّوصيل الرّسالي التي تلحّ عليه باستمرار، وقد تنوّعت مصادره من الرّمز العامّ ما بين ديني وتأريخي وأسطوري.

¹- لقد كان للثقافة الإسلامية أثر بارز في اختيار مصطفى محمد الغماري للرموز الدينية، وقد جاءت في معظمها بشكل إقتباس أو تضمين للنص القرآني، أو باستدعاء الشخصيات العامة الواردة فيه، أو باستحضار الجو العام لبعض القصص الديني، وأحياناً يشير إلى الرموز الدينية السماوية غير الإسلامية، وقد جاء الرمز الديني في شعر مصطفى محمد الغماري ليطعم الروح الإسلامية التي ينطلق منها، ولیناقش من خلالها قضية إنتماء، وهوية، وتوجه فكريّ ودينيّ، وليؤسس للنّصّ المختلف.

²- عدّ التاريخ مصدراً مهمّاً للرمز التّراثي ومعبراً ثرياً لنمو الرؤيا الشعرية، وقد أدرك مصطفى محمد الغماري هذه الأبعاد فيه ووعها، 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.

وينجاح فنياً إلى حدّ بعيد في لحم الزّمن التّاريخي لرموزه بالتجربة المعاصرة، وعموماً تتعانق هذه الرموز التّاريخية مع السياق، حيث تحضر بعدها الشّمولي الكلّي، غير المستغرق في التفاصيل والحوادث والإحالات بهدف تكثيف الإيحاء، وحمل أعباء التجربة المعاصرة.

³- إنّ مصطفى محمد الغماري الذي يطالعنا دائماً بثورتيه حيث لا يرضي بالمعطى كما هو، ويلجأ إلى زعزعة أركان السائد والثابت، فيؤسس للتّميّز بطرح البديل الذي يراه مناسباً للواقع، ونلاحظ في استخدامه للرمز الأسطوري ثلاث ملاحظات:

أ- يستخدم في ديوانه الأول (أسرار الغربية) أسطورة (هيلانا) التي ترمز إلى روح العقيدة الإسلامية التي تتغلب على التحديات وتمكّن في مواجهة المتغيرات الحضارية بكلّ أشكالها، فهو يطرحها كبديل حقيقي وفاعل لأزمة الهوية التي أصابت الذّات العربية والسلمة، رافضاً من خلالها كلّ الطرّوّرات ذات الأساس الوضعي التي أساءت وتسيء للإنسان والإنسانية، لأنّها صادرة عن ذات غير كاملة، وقد أسس لها فنياً حيث جاءت ملتحمة بالتجربة، وبالسياق في وحدة لا تنفصّم.

ب- يستحضر الشخصيات والرموز الأسطورية، كربّة الشعر، تمور ، عشتار، ويشير إليها بتحوير واضح في دلالتها حيث يناقش من خلالها تناقضات الواقع دون أن يسقط في متلقي التقليد غير الوعي بأبعادها التي تداوّلها الشّعر العربي المعاصر، ويدوّي في توظيفها عموماً منشغلًا بالتوصيل الرّسالي، وإثبات التّوجّه الإسلامي، أكثر من عنایته بالناحية الفنية الجمالية.

ج- هذا الموقف (المشاكس) لا يعدم أن يجد أجواءً أسطوريّة خصبة متداخلة مع اللغة الشّعرية، مع تغييب متعمّد للنص وللأسماء، بحيث تذوب الأسطورة في التجربة، ويحمل النص دلالتها الفنية كدلّالات، المعاناة، والتّضحية، والعبث، والسّفر، والخصب، والجذب...، كما تصوّرها الأساطير التي عبرت اللاّشعور الجماعي، وشكّلت موروثاً إنسانياً لها نظائر عند مختلف الشعوب، والأمم وبهذا طبع تجربته بطبع كوني وأخرجهما من الذاتية إلى الإنسانية.

ثالثاً- أمّا الفصل الثاني الذي حاول تتبع الرّمز الصّوفي، فيمكن إجمال نتائجه بحسب أقسامه الثلاثة في النقاط التالية:

^١- رمز المرأة والحبّ الصّوفي:

أ- تأتي خصوصيّة توظيف (الحبّ) لكونه رمزاً مرحنا يتحمل التّعبير على قضيّة الشّاعر الكبّرى التي استغرقت كلّ فضاءه الشّعري.

ب- يتراوح (الحبّ) من مرجعّيه الغزليّة إلى دلالته الصّوفية، متولّداً من عمق معاناة روحيّة، وتيه فكري انزياحاً عدل به عن سياقاته الأليفة، ليشحّنه بعد رمزي يفرض قراءة تأويلية تتجاوز

- مستوى حضوره الأوّل: الذي يبرز في البنية النّصيّة عند المحك الأوّل والذي يبرز في صورة غزل وشّيوب لا يخلوّان أحياناً من طابع شهوانِي مقتربٌ بشّركي الشّوق والحنين، تجاوزاً مفضياً إلى

- مستوى حضوره الثاني: الذي يبرز في البنية الفكرية، والذي تتحقق فيه الدلالة الصوفية للحب، ولحضور الجوهر الأنثوي بتبادل للمحسوس صوب المجرد، حيث يصير (المستوى الأول) معبراً (معنى المعنى) الذي تكون فيه (المرأة) رمزاً لتجلي الجمال العلوي، مهما تنوّعت أساليب حضورها على المستوى اللغوي (ليلي، خضراء، الحببية، الأم ، الضمير أنت، وضمائر التأنيث..)، والتي صارت سمة تعبيرية في الخطاب الشعري لمصطفى محمد الغماري ككلّ.

ج- إنّ شدة احتفاءه (بالحب) وبرمز (المرأة) والتوجّه به إلى إطاره الصوفي ليس إلاّ نوعاً من التسامي على بعد المادي، ونشدان عالم الروح المطلق، وقد كانت المرأة قيمة كبيرة توحي بالظماء إلى جوهر الخصب، والميلاد، والتجدّد، إنّها رمز للفقد والحرمان والإغتراب الروحي، ورمز للمواجهة والتتحقق في آن واحد.

²- إمتزاج رموز الطبيعة بالتأمل الصوفي:

أ- كثيراً ما تلتزج (الطبيعة) في عناصرها وظواهرها في خطاب مصطفى محمد الغماري الشعري بالفكرة الصوفية التأملي، انطلاقاً من المبدأ الذي تتقاطع فيه الصوفية، والمذهب الرّمزي وهو "فكرة وحدة الوجود"، حيث ينقلنا الشاعر عبر العالم الخارجي إلى حركيّة عالمه الدّاخلي النفسي والوجوداني.

ب- يوظّفها مرّة كرمز للتترّل وتجليّ الجمال العلوي، مستحضرًا في سياقها الأجواء القرآنية، ويوظّفها أخرى، كرمز لتصعد وارتقاء الروح إلى فضاء أرحب، كرمز للسفر والرحلة والمكافحة والتسامي، فيصنع حضورها جوًّا درامياً يولّده صراع الواقع/ الرؤيا، الألم/ الأمل، الأرضي/ العلوي...، ويتحقق عبر هذا الديالكتيك حركة الفعل الشعري، الذي ينهض بتوتّر الرّمز، ويتحقق طبيعته العجيبة وهي الجمع بين المتناقضين.

³- المصطلح الصوفي:

أ- يفيد المعجم الشعري لمصطفى محمد الغماري من (المعجم الصوفي)، مستغلاً الخاصيّة الرّمزية فيه، والتي هدف إليها الصوفية هدفاً في أشعارهم، لوصف أحواهم ومقاماتهم العرفانية، التي استحالت

على التّحدّد بمحمولات اللّغة المعجميّة، لأنّها متلّبسة بالعلوّ ومتّصفة بالتجريدي، وبالتاليين في الخصوصيّة من تجربة إلى أخرى، لأنّها تتحكم إلى الذّوق والخيال الفرديّين قبل كلّ شيء.

بـ- فالسّكر، والصّحو، والشّوق، والفناء، والتّجلّي، والكشف، والإتحاد، والسّفر... كلّها رموز صوفيّة حقّقت إنتقال التجربة من بعدها الواقعي إلى بعدها الحلمي، واختصرت بتقابليها الحادّ أزمة شعوريّة وروحية شديدة تضطرّم في داخل الشّاعر.

جـ- وكان استناده أحياناً قليلة إلى عرفانية الحرف، تواصلاً مع الخطاب الصّوفي المعرفي، وكشفاً لموقف التّمسّك بخيار التّوجّه الإسلامي الروحي، كبديل فاعل للواقع المشوه، والفكّر المستلب، والإنسان المتشيّء.

رابعاً- الفصل الثالث تتّبع علاقة الرّمز الخاصّ بالموضوع الشّعري، وأساليب تشكيل الصّورة الرّمزية:

^١- **الرّمز الخاصّ**: إستمدّ مصطفى محمد الغماري رموزه الخاصة من مصدرين أساسين :

أـ- **رموز الطّبيعة**: إمتزج الغماري بالطّبيعة؛ وجعل من عناصر الكون مصدرًا خصباً من مصادر الرّمزية الخاصة، وقد كان الرّمز الطبيعي فضاءً شعريّاً استوعب موضوع الشّاعر، واتّسع لحمل تجربته، وإنّ حضور الرّمز الطبيعي - مع كثرته وتكراره- إلاّ أنه لم يكن متنوع الدّلالة، ويمكن جعله ضمن مدارين متقابلين.

أـ^١- **مدار الجدب**: يجسّد صورة الواقع، ودلالة الزّمن الحاضر، وتدور حول محور الجدب، ومتّصّ كلّ تلوّناته وأبعاده، فيشحّنها في رموز الطّبيعة بعد موتها وذبوها، وانحسار عطائها، وهي تقابل الإيقاع النازل المشوب بالحسّ المأساوي، إلاّ أنه حزن لا ينتهي نهاية تشاوئميّة فسرّ عان ما يتتصاعد

أـ^٢- **مدار الخصب**: فقد تملّكت أسطورة الخصب والانبعاث الذّات الشّاعرة، فتشكلّت لديها رؤيا تفاؤلية تحول الإيقاع النازل في مدار الجدب، إلى إيقاع صاعد تعكسه رموز الطّبيعة لحظة الانبعاث، والميلاد والتجدد، وتجسد صورة الحلم بواقع مغاير، وتغلب على اختيار الرّموز سيطرة النّزعـة الدينـية الإسلاميـة على اللاـوعـي، ونـزعـة ثـوريـة مـتمرـدة توـحيـ بالـمخـاض الصـعبـ.

بـ- **اللّغة اللّونـية**: لقد كان اللّفظ اللّوني مصدرًا هاماً من مصادر الرّمزية الخاصة، لما يكتسي به من رمزـيـة مـفـتوـحةـ، وـتـعدـّدـ دـلـالـيـ، وـفقـاـ لـلـقـرـائـنـ الـيـ يـرـتـبـتـ بـهـ.

- وخيار اللّغة اللّونية عند الغماري يطاعنا به منذ البداية، وهو يبحث عن تحسيد لقضيته الكبرى التي هيمنت على فضاءه الشّعري، فكانت (حضراء)، وكان الأخضر هو اللّون الذي يتلبّس عالمه بل تشكّل سيميائية الإخضرار تيمة مهيمنة، وينسحب هذا اللّون على رؤيا الشّاعر وفلسفته الشّعريّة.

- ويأتي اللّون الأحمر ليشكّل الحقل المناقض لدلالة اللّون الأخضر جوهرا وأعراضها، يستقطب دلالات سلبيّة، يلوّن بها الشّاعر صورة الواقع المادي المستلب.

² - **أساليب تشكيل الصّورة الرّمزية:** اعتمد الشّاعر في تشكيل الصّورة الرّمزية باعتبارها أحد أنواع الرّمز على أساليب أهمها:

أ- التّراسل: وهو الأسلوب المهيمن في تشكيل صوره، حيث يستخدم مصطفى محمد الغماري مساحة واسعة من تراسل معطيات الحواس و حتّى المدركات، فيخلق لغة داخل اللّغة، لغة تقوم على خلق علاقات رمزية تجمع بين الأشياء التي تبدو متنافرة في الواقع، فتكتسب صوره أبلغ درجات الذّاتيّة، وآفاقا لا متناهية من الإيحاء والرّمزية، وفقها يحاول تحسيد المحرّدات، وتحسيم المعنوّيات.

ب- الرّؤيا والحلم: يسهم التوجّه الرّؤياوي في توليد الصّورة الرّمزية، وتوسيع بعدها الإيحائي باعتماد العنصر الحلمي في بناء الدّلالة، ومهما بدّى من شفافية الرّؤيا الشّعرية، إلّا أنها تتّابي على السّفور في اللّغة العادية، إلّا لغة الرّمز التي تصوّر العالم بقراءة الشّاعر الخاصة، أو إنّها العالم كما يراه، ومن هنا إتّسمت الصّور بالمعنى المزدوج، أو بخاصية الرّمز العجيبة حيث ترى الواقع الماثل، كما ترى فيه الواقع المترائي والمُنتظر، فكان التوجّه إلى الرّمز رفضا للمباشرة، وتفلتّا من التّقائية وتوّجّها من السّطحية إلى العمق، ومن المرئي إلى اللامرئي.

ج- التّكرار: يستخدم الغماري أسلوب التّكرار لأغراض فنية تخدم رمزية الصّورة الشّعرية منها؛ توسيع دلالة الرّمز وتعزيق حضوره، أو تقوية طاقته الدّلالية وتخفيتها، أو لنسج أجزاء الصّورة وصهرها، كما ويعطي التّكرار إمتدادا للفعل الشّعري، ويخلق مسافة جمالية لدى المتلقّي الذي يألف نمطا معينا، ثم يفاجئه باللامنْتظر، فيخرق توقعه مرّة 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: أغانيات الورد والنار، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.
- 3/ مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزّمن، 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 الذّاكّرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986.
- 11/ مصطفى محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرّفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- 12/ مصطفى محمد الغماري: براءة، أرجوزة الأحزاب، ط1، دار المطالب العالمية ، الجزائر، 1994.
- 13/ مصطفى محمد الغماري: قصائد متفرضة، 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 : الدّيوان، تحقيق: حنّا الفاخوري، ط1، دار الجيل، لبنان، 1990

16/ عبد الله حمادي: البرزخ والسكن، ط2، منشورات جامعة قسنطينة،الجزائر، 2001

17/ عبد الوهّاب البياتي : تجربتي الشعرية، الدّيوان، دار العودة، بيروت ، لبنان ، 1972

18/ علي بن الجهم : الدّيوان، تحقيق : خليل مردم بك، ط2، دار بيروت، لبنان، د.ت

المراجع العربية والمترجمة:

أ

19 / إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1992

20 / إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991

21 / ————— أوراق في النقد الأدبي، ط 1 ، دار الشّهاب، باتنة ،الجزائر ، 1995

22 / إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1986

- 23 / ابن الأثير الجوزي : تاريخ الكامل، ج 6، 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 المعاوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط 1 ، دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1993
- 27 / أحمد مختار عمر: اللّغة و اللّون، ط 2 ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1997
- 28 / أحمد يوسف: يقظ النّص (الجينالوجيا الضّائعة) ، ط 1، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2002
- 29 / أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985
- 30 / _____: مقدمة الشعر العربي، ط 1، دار العودة، لبنان، 1971
- 31 / _____: زمن الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ت
- 32 / أي.إي . ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للطباعة القاهرة، مصر ، 1963
- 33/إيليا الحاوي : خليل الحاوي، ط 1، ج 2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1984

ب

- 34/ بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائق المعنى) ، ترجمة: سعيد الغانمي ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003

ج

- 35 / جان لوسيف: النزاعات الصّوفية عند جبران خليل جبران، ترجمة شعبان برّكات ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د.ت
- 36 / جمال مبارك: التّناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع ، الجزائر ، د.ت

ح

- 37 / حسين الحاج حسن: الأسطورة عند العرب في الجاهلية ، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1988
- 38 / حسين فيلالي: السّمة والنّص الشّعري ، منشورات أهل القلم ، ط 1، الجزائر ، 2006

خ

- 39 / خالدة سعيد: حرّكية الإبداع ، دار العودة ، ط 1، بيروت ، 1979

د

- 40 / درويش الجندي: الرّمزية في الأدب العربي ، هضبة 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: محى 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، ط 7، ، دار الشروق، 1982

ش

46/ شرّاد عبّود شلتاغ: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية ، دار مدني، الجزائر، د.ت

47/ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ج 4 (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 المخيّلة البشرية، "بحث الأساطير"،

تر: صبحي حديدي ، ط 1، دار الحوار ، دمشق ، سوريا، 1983

ع

50/ عاطف جودة نصر: الرّمز الشّعري عند الصّوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998

51/ عبد الحكيم حسان: التّصوّف في الشّعر العربي، (نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث المجري)،

ط 2، مكتبة الآداب ، مصر، 2003

52/ عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، دار هومة، ط 1، الجزائر، 1998

53/ _____: الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005

54/ _____: علامات في الإبداع الجزائري، ج 1، ط 2، رابطة أهل القلم ، الجزائر، 2006

55/ عبد الرحمن الثعالبي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن،

تحقيق: عمار الطالبي ، ج 1-ج 5، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د.ت

56/ عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ط 2، الدّار العربية للكتاب ، تونس، 1982

57/ عبد الصمد زايد: مفهوم الرّمن ودلاته، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، 1988

58/ عبد القادر فيدوح : الرّؤيا والتّأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة) ، ط 1، دار الوصال،الجزائر، 1994

59/ عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب ، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1984

- 60/ عبد الله الرّكبي: أوراس في الشعر العربي الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982
- 61/ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتّكفير من البنوية إلى التّشريحية، النّادي الثقافى الأدبي، جدّة ، السّعوديّة، 1985
- 62/ عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصّوفية، دار السّيرة، بيروت ، لبنان، 1980
- 63/ عبد المجيد زرّاقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، 1991
- 64/ عبد المالك مرتاض: أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاً لحمد 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 الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1989
- 67/ عثمان حشلاف : التّراث و التّجديد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
- 68/ _____: الرّمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التّبيين، الجزائر، 2000
- 69/ عز الدين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، 198
- 70/ _____: التّفسير النفسي للأدب، ط 4 ، مكتبة غريب، بيروت ، لبنان، د.ت
- 71/ علي جعفر العلاق: في حداثة النّص الشّعري ، ط1، دار الشروق ، عمّان، الأردن، 2003
- 72/ _____: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة العربية الحديثة)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمّان ، الأردن، 2002
- 73/ علي عبد الرّضا: الأسطورة في شعر السّياب، ط2، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984
- 74/ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998
- 75/ عمر أحمد بوقرورة : دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق التّغيير الحضاري)، دار المدى، عين أمليلة ، الجزائر، 2004

ف

76/ الفيروز أبادي : المعجم المحيط ، ط 2، ج 2، مطبع دار المعارف، مصر، 1973

م

- 77/ محمد أحمد فتوح: جدلّيات النّص الأدبي ، دار غريب، ط1، القاهرة ، 2006
- 78/ _____: الرّمز و الرّمزية في الشعر العربي المعاصر، ط 3 ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984
- 79/ محمد بنّيس : الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها ، ج 3 (الشعر المعاصر) ط3، دار توبيقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، 2001
- 80/ محمد حسن عبد الله: الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت

- 81/ محمد شوقي الزّين: إزاحات فكريّة (مقاربات في الحداثة والمشقّ) ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2005
- 82/ محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2004
- 83/ محمد الطّمار: مع شعراً المدرسة الحرّة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 2005
- 84/ محمد عبّاس يوسف : الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب ، القاهرة، مصر، د.ت
- 85/ محمد عبد المنعم الخفاجي: الأدب في التراث الصّوفي، مكتبة دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، د.ت
- 86/ محمد غنيمي هلال: التقدّم الأدبي الحديث ، دار الثقافة، بيروت، 1973
- 87/ محمد علي الكندي: الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب وناذك والبياتي) ، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان ، 2003
- 88/ محمد كعوان : شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، ط1 ، اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر، 2003
- 89/ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس ، 1985
- 90/ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 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 موصلي ، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر ، 1991
- 93/ مجدي وهبة: معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، القاهرة، مصر، 1979
- 94/ مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت
- 95/ مصطفى سويف: الأسس التّنفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط4 ، دار المعارف، 1981
- 96/ مصطفى الصاوي الجوياني: البيان في الصورة ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1993
- 97/ مصطفى محمد الغماري : في التقدّم والتحقيق، دار مدين ، الجزائر، 2003
- 98/ مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، 1983
- 99/ ملّاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر 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 مصطفاوي: الرّمزية في شعر البحيري، الشرّكة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر ، 1981

ن

- 102/ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين ،لبنان، 1981
- 103/ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشرّكة المصرية العالمية للنشر ، 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

1

- 100/ هنري بيير: الأدب الرّمزي ، ترجمة هنري زغيب ، ط1، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان، 1981

101/ ياسين الأبيوي: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2(الرّمزيّة) ، د.ت

102/ يحيى الشّيخ صالح : شعر الثّورة عند مفدي زكرياء (دراسة تحليلية جمالية)، دار البعث، الجزائر، 1987

103/ يمني العيد: في معرفة النّصّ، ط3 ، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1985

104/ يوسف الحال: 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

المجالات 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 للسيميماء والنّصّ الأدبي)، (15 - 16) أفريل 2002

118/ مجلة فصول، ع 4، يوليوا/سبتمبر، 1983

119/ مجلة النّصّ والنّاصّ، جامعة جيجل، الجزائر ، ع ، (2-3) أكتوبر / مارس 2004 - 2005

120/ مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، ع82/83، يوليوا /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 شناف: التّناص في ديوان البرزخ و السّكين لعبد الله حمادي ،
بحث مكمل لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث ، جامعة قسنطينة، 2002-2003

الموقع الالكتروني:

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 والمصطلح

2.....	أولاً - مفهوم الرّمز و ماهيته.....
3.....	1 - مستوى علم الأديان.....
4	2 - مستوى التّحليل النفسي.....
5.....	3 - المستوى اللغوي.....
7.....	ثانياً - الرّمز والعلامة.....
9.....	ثالثاً - الرّمز والصّورة.....
10.....	رابعاً - خصائص الرّمز.....
12	خامساً - الرّمز العام والرّمز الخاص.....
15	1 - مستويات توظيف الرّمز.....
15	1 - المستوى الإشاري.....
16.....	2 - المستوى المفهومي.....
16.....	3 - المستوى التّراكمي.....
17	4 - المستوى المحوري.....

الفصل الأول: الرّمز العام مصادره وأبعاده

21.....	أولاً - الرّمز الديني.....
48.....	ثانياً - الرّمز التاريخي.....
79.....	ثالثاً - الرّمز الأسطوري.....

الفصل الثاني: رمزية اللغة الصّوفية

98.....	تمهيد.....
100.....	أولاً - رمز المرأة والحب الصّوفي.....
125.....	ثانياً - إمتزاج التّأمل الصّوفي بعناصر الطّبيعة
139.....	ثالثاً - الإصطلاحات الصّوفية

الفصل الثالث:

علاقة الرّمز الخاصّ بالموضوع الشّعري ، وأساليب تشكيل الصّورة الرّمزية

153.....	أولاً - الرّمز الخاصّ والموضوع الشّعري
153	تمهيد.....
154.....	١ - الرّمز الطّبيعي و الموضع الشّعري
154.....	أ- مدار الجدب.....
166.....	ب - مدار الخصب.....
176.....	٢ - اللّغة اللّونية و الموضع الشّعري
197	ثانياً-أساليب تشكيل الصّورة الرّمزية.....
197.....	١- أسلوب التّراسل.....
203.....	٢- أسلوب الرّؤيا والحلّم
211.....	٣- أسلوب التّكرار.....
223.....	خاتمة
230.....	قائمة المصادر والمراجع
238.....	فهرس الموضوعات.....