الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون -تيارت-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص أدب حديث ومعاصر فرع أدبية

الموسومة بـ :

الرمـــــــز في شعـــــر مصطفى محمد الغماري

إعداد الطالبين:

- بن جارة محمد
- عثماني فتحي

إشـــــراف:

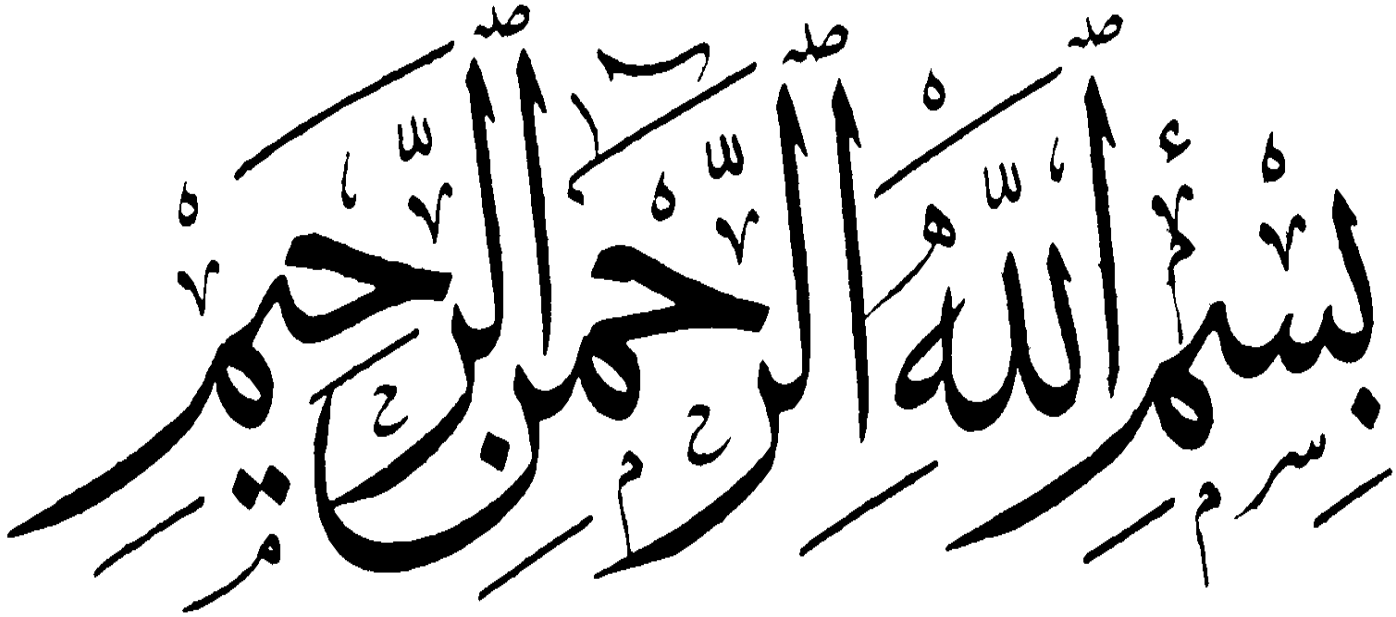
د. يوسف يوسفي

أعضاء اللجنة المناقشة:

د. بلعجين سفيان	رئيس
د. يوسف يوسفي	مشرف مقرر
د. بوشريحة إبراهيم	عضو مناقش

السنة الجامعية:

1440ه/1441ه / 2019م/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

ليس ثمة من كلمة شكر تنبع من القلب، وتحمل اعترافا بالجميل كلمة شكر وامتنان تعبر لأستاذنا "د. يوسف يوسفي" الذي أشرف على هذه المذكرة ورافقنا في كل لحظات رحلة بحثنا والذي لم يبخل جهداً لرعاية العمل وتوجيه النصائح والارشادات الوجيهة التي أعانتنا على مواصلة البحث وتخطي عقباته .

لك منا أستاذنا جزيل الشكر والتقدير والعرفان.

كما لا ننسى الأساتذة المشرفين على تقبلهم قراءة ومناقشة هذه المذكرة.

فلهم جميعاً كل الشكر والعرفان.

إهداء

نهدي ثمرة جهدنا هذا إلى روح الاستاذ الدكتور درويش الذي وافته المنية على غفلة منا فكنا على فراقه جداً محزونون لأنه كان بمثابة الأب الروحي لكل طلبة الادب العربي والمساعد الذي لا يكل ولا يمل في توجيهنا ودعمنا.

ونسأل الله أن يتغمد روحه بالرحمة وأن يجعل قبره روضة من رياض الجنة.

مقدمة

مهما تعددت اللغات التي يتم التفاهم بها بين الأمم و المجتمعات قد نفهم ألفاظ ولا نفهم الأخرى، لأسباب ثقافية و اجتماعية إلا أن هناك لغة لا يختلف عنها الاثنين، و يتم ايصال الفكرة بأبسط اشارات ترمز الى معاني مختلفة وهي لغة الاشارة و الأكثر من ذلك الرمز الشعري أين يغوص الشاعر في حيثيات القضايا لإيصالها الى القارئ بأسلوب رمزي بسيط خاص به.

يعد الرمز أحد مكونات الشعر الأساسية وغير المباشرة في التعبير عن المشاعر والأفكار وهو أيضاً منفذ للتعبير عن الواقع المهزوم، الأمر الذي اعتنى به الشعراء قديماً وحديثاً من خلال الاشارة إليه في جميع الميادين في تلك الرموز المتنوعة وفقاً لمبادئ وخصائص تقوم عليها، و قد شاع استعمال الرمز منذ القدم و قد استعمله العرب على شكل كناية ليدل بها على معنى خفي، و لما ظهرت الرمزية في المدارس الأوروبية تأثر بها الشعراء العرب، و أصبحوا يستعملون هذا اللون ليدلوا به عما يختلج في أنفسهم بلغة لا يفهمها الا من توغل في قراءتها من كل الزوايا و لا يخلو استعمال الرمز في الشعر الجزائري، فنجد أبرز شعرائهم مصطفى محمد الغماري الذي استعمل مختلف أنواع الرموز منها الأسطورية، التاريخية، الدينية، و قد نجح في استعمال هذا اللون في شعره و هذا ما سنتطرق اليه في تحليلنا لبعض قصائده.

نحاول من خلال هذا البحث تقديم قراءة للرمز الفني في الخطاب الشعري لمصطفى محمد الغماري من حيث المصادر والأبعاد الدلالية، وأيضاً باعتبار أن الرمز في الشعر العربي الحديث والمعاصر يعد وسيلة إبلاغية، وايحائية شديدة الخصوصية في بناء الخطاب الأدبي والشعري على وجه التحديد، ولا يمكن لأي شاعر أن يتجاوزها ويستغني عنها في تشكيل بنية النص الشعري، إذ يحمل هذا النوع من الوسائل في تركيبها، وتوظيفه اكتناز الدلالة، وتعدد الفكرة، ومن ثمة استمرارية القراءة في النص الواحد، وهو بذلك يشيع في نفس متلقيه إمتاعاً جمالياً، يصيب روحه، وخياله، ويشبع حاسته الفكرية، ومن هنا كان الرمز في القصيدة أداة تقتضي وتضمن في آن واحد مشاركة المتلقي في العملية الابداعية، إذ صار المتلقي هو المبدع الآخر للنص الشعري بما يحققه من كشف دلالي وبما يفتح عبر قراءاته من آفاق ضمن التعدد التأويلي الذي يمتاز به الرمز.

ومن أسباب اختيار الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري أنه شاعر ملتزم بقضية جوهرية استغرقت كل نتاجه الشعري، وقد ولدت قضيته وسط أزمة اغتراب حضاري وفكري، وكانت رسالته الشعرية هي الاسلام ماضياً وحاضراً ومآلاً وأيضاً أنه شاعر لا تنقصه المقدرة الفنية، ولا امتلاك أدواتها في توظيف الرمز الفني واستثمار طاقاته الجمالية، إلا أنه لابد من توضيح منهجي لأمر يتعلق بطبيعة البحث نفسه.

-أن مساحة مصطلح شعر مصطفى محمد الغماري تتسع بشكل مطلق لتغطي زمنياً نتاجه الشعري المنشور فقط بداية من مجموعته الأولى (أسرار الغربة -1977) وحتى مجموعة (قصائد منتفضة - 2001).

ومع أن البحث يسبح خلال هذه المساحة إلا أنه لا يدعي مسحها مسحاً شاملاً، ولا كلياً.

فإلى أي مدى استطاع مصطفى محمد الغماري التعبير رمزياً عن رسالته الشعرية ؟

تتولى اشكاليات، أو تساؤلات جزئية أهمها:

- ما هي الأنواع الرمزية الشائعة في شعر مصطفى محمد الغماري ؟
- وما هي مصادره في كل نوع من تلك الأنواع ؟
- وما هي أبعادها الدلالية ؟

اعتمد البحث على مناهج مختلفة تطلبتها طبيعة النصوص ذاتها استدعتها أثناء التحليل، فاستعان بإجراءات مختلفة كلما دعت الحاجة، كإمكانات المنهج التاريخي في دراسة الشخصيات التاريخية، والتراثية، وأدوات المنهج التحليلي لرصد العناصر الرمزية الجزئية ضمن صورة مركبة لتصنيفها.

غير أن الغالب في هذه الدراسة، اجراءات المنهج التحليلي الذي يستعين بإنجازات البنيوية والأسلوبية والسيميائية في دراسة النصوص وتحليليها.

وقد جاءت الدراسة تبعاً للإشكالية المطروحة والمنهج المتبع، مقسمة إلى فصلين، إضافة إلى مقدمة البحث وخاتمته.

كان الفصل الأولنظرياً معنوناً بالرمز في الشعر العربي المعاصر يتضمن "المفهوم والمصطلح" فتتبع مفهوم الرمز وماهيته والحدود بينه وبين العلامة، وأهم خصائصه، ونوعيه من رمز عام وخاص، وأهم مستويات توظيفه لدى الشعراء.

أما الفصل الثاني كان تطبيقياً بعنوان تجليات الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري حيث تناول "الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري" من "الرموز العامة" أو "الرموز التراثية" ودلالتها، وقسمت حسب مصادرها إلى: رموز دينية، رموز تاريخية، ورموز أسطورية.

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

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

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

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

وقد كان اختيار الخطاب الشّعري لمصطفى محمّد الغماري- مع وجود أسماء شعرية أخري مقتدرة – لهذه الدّراسة لسببين:

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

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

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

الفصل الأول

الرمز في الشعر العربي المعاصر

أولا- مفهوم الرمز و ماهيته

1 - مستوى علم الاديان

2 - مستوى التحليل النفسي

3 - المستوى اللغوي

ثانيا- الرمـــز والعلامـــــة

ثالثا- الرمـــز والصورة

رابعا- خصائص الرمز

خامسا - الرمز العام والرمز الخاص

سادسا- مستويات توظيف الرمز

1- المستوى الاشاري

2- المستوى المفهومي

3- المستوى التراكمي

4- المستوى المحوري

أوّلا: مفهوم الرّمز وماهيّته:

تدلّ كلمة رمز في اللّغة العربيّة على معان مختلفة منها :

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

ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ ورَمْزًا ، وفي التّنـــزيل العزيز في قصّة زكرياّ عليه السّلام ﴿ وَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَاسَ ثَلاَثَـــةَ أَيَامٍ إِلاَّ رَمْزًا ﴾[1] ، فالأصل فيه الامتناع عن التّصريح، والاكتفاء بالإيحاء والتّلميح.

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

أمّا ترجمة كلمة رمز في اللّغة الأجنبية فهيSymbole ، ومنها أخذت المدرسة الرّمزيّة ★ Symbolisme اسمها، وهي كلمة ترجع أصولها إلى عهود قديمة، وملاحقتها اشتقاقيّا ليست بذات فائدة، فالكلمة في العصور الوسطى ثمّ في الكثير من تفسيرات الميثولوجيا في القرن التّاسع عشر للميلاد، حملت معاني كثيرة؛ فهي في اليونانيّة كانت تعني "قطعة من الخزف"[3] ، تقدّم للضّيف الزائر تعبيرا عن كرم الضّيافة، ومنها كلمة " SymboLein المؤلّفة من Sun .بمعنى (مع) و Bolein .بمعنى (الحزر)" [4] .

---

[1]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مج 5، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2003 ، مادة "رمز"، ص417.
وأيضا – ابن رشيق القيرواني: العمدة ،ج 1، دار الجيل، بيروت ، لبنان ، ص 306.

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

★يعد (جيرار دو نيرفال) ، الممهد الأسبق لكل من الرمزية والسريالية، وقد سبق (بودلير) و(مالارميه)، ولا تخلو هذه المدرسة من تأثير لفلسفة (كانت) وأيضا (هربرت سبنسر) مؤسس الفلسفة التطورية، وقد ولدت المدرسة الرمزية من حيث الإطار الإعلامي الفعلي عام 1886، عندما أصدر (موریاس) رسالة أدبية تتضمن تعريفا مفصلا لهذه المدرسة واعتبرت أول بيان للرمزية صدر في الملحق الأدبي لجريدة (الفيغارو) الفرنسية، وكان (بودلير) رائدها الكبير و (مالارميه) منظرها الحقيقي، انتقلت بعض سماتها إلى الشعر العربي إلا أنه لا يمكن اعتباره شعرا رمزيا بالمعنى المذهبي إنما كانت رمزيته رمزية أسلوبية .
ينظر: ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم و انعكاسات ، ج2- الرمزية، ط1، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ،1982.
وأيضا- محمد أحمد فتوح: الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط3 ، 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 بالشّعائر والطّقوس الدّينية، كما دخلت حقولا كثيرة خاصّة الفنون والآداب، والمنطق وغيرها.

فطبيعة الرّمز بما يكتنفه من ثراء وغموض؛ أهّلته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، وتتبّعنا لهذا الدّرس في بعض تلك المجالات لن يكون إلاّ بمقدار ما يبرز لنا طبيعة الرّمز الشّعري.

1– مستوى علم الأديان :

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

فهو أمثل أسلوب للكشف عن الحقائق المتعالية في التّجربة الإنسانيّة، وهو ما يفسّر أنّ الأديان وظّفت بصورة مستمرّة التّفكير الرّمزي، وليس من شكّ في أنّ الرّمزيّة تطالعنا "في كثير من الطّقوس والشّعائر التي تدور حول التّكريس والتّطهير والتّحريم وأشكال الكفّارات المتنوّعة، كما تكشف عن نفسها في التّصورات الخاصّة بعبادة الطّبيعة وتقديس مظاهرها"[2].

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

---

[1]– هنري بيير: الأدب الرمزي ، ص 86.

[2]– عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998 ، ص32 .

[3]– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ،ج 3– الشعر المعاصر، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 89.

إنّ الأصل في الرّمز هو أن يجيء تابعا لاحقا لمرموزه، بحيث يجسّد الرّمز الذي هو ذو طبيعة محسوسة خصائص الحالة المرموز لها التي هي من طبيعة نفسيّة مجرّدة، فارتبط طرفاه بعلاقة صار معها الرّمز " يخرج بين الفكرة والشّكل في وحدة عضويّة لا تنفصم، بحيث إنّ تغيير الشّكل ينطوي أيضا على تبديل الفكرة "[1]، أي إنّ الشّاعر يعبّر عن فكرة أو حالة شعوريّة تعتريه باختيار رمز يصوّرها، أو يجسّدها من عالم المحسوسات " فإنّه يعبّر بمجرد أن يرى " وإنّ هذا التّرتيب الطّبيعي قد ينعكس لدى الصّوفي ، لأنّه يجد نفسه أمام رموز مجسّدة ماديّا فيكسوها من حالاته الشّعورية المتعالية إذا كانت قابلة للتّجسّد، أو التّحديد أي عندما تكون " في مراحلها الأولى، ولكنّه عندما يوغل في الطّريق يستعصي عليه أن يعبّر عن هذه الرّؤية، والغالب أنّه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدّمة لا يرغب في أن يعبّر عن رؤيته "[2] ، لأنّه يدخل في حالات من الذّهول، والدّهشة، والنّورانيّة.

ولكن هذا الفرق لا يمنع الشّاعر من أن يكون متصوّفا، إلاّ أنّ التّجارب الشّعرية الصّوفيّة تحتاج إلى نوع " من الثّقافة الخاصّة التي توفّر الصّراع بين المادي والرّوحي، في ظلّ توافر الإثنين الذين يؤدّيان بوجودهما إلى إيمان يعقبه الوجد والصّفاء، أو الجحود يعقبه العصيان والذّهول، هكذا يجب أن تكون العلاقة بين التّصوّف والشّعر"[3].

2- مستوى التّحليل النّفسي:

أمّا من وجهة نظر التّحليل النّفسي الذي يعنى "بالأحلام وأعراض أخرى وموضوعات ثقافيّة ذات مساس بها من حيث دلالتها على صراعات نفسيّة عميقة"[4]، فتنبع قيمة الرّمز من دلالاته على الرّغبات الدّفينة في اللاّشعور، والتي تأبى أن تموت، لكن تمّ كبحها وكبتها استجابة للأعراف والرّقابة الاجتماعيّة والدّينيّة " ونتيجة لذلك صار ينظر إليها بوصفها غير طبيعيّة (...) وهذا المنع لا يقضي على النّزعات النّفسيّة (...) وهي تحاول في كلّ وقت أن تطفو على السّطح

---

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

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية) ،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، ص99 - 100.

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

وأن تظهر بصورة إيجابيّة وفي اللاّشعور تتّخذ ثيابا رمزيّة"[1]. وأبرز من أشار إلى ذلك (فرويد)* وأتباعه، إذ يرى أنّ الدّافع في العمل الفنّي كما في الحلم هو اللاّشعور، أما (يونغ)** فيرى أنّ الرّمز يتضمّن في نفسه عناصر شعوريّة، وأخرى لا شعورية "ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذّهن المرهف المرتقي الذي لا ترضيه الرّموز التّقليديّة"[2].

والحلم بالنّسبة للشّاعر المعاصر لغته الجديدة، التي تقصي الوظيفة المرجعيّة، ولكنّه حلم عاقل فالشّاعر المعاصر لا يهرب من الواقع إلى الأحلام، إنّما يؤسّس بالحلم واقعا جديدا مغايرا، يمرّ إليه عبر الرّمز فيتجاوزه دون أن يلغيه تماما، إنّ الحلم باختصار هو "مرادف للرّؤيا في فلسفة الحداثة "[3].

3ـ المستوى اللّغوي:

ولعلّ أقدم من قسّم الرّمز إلى مستويات هو (أرسطو)***وقد جعلها ثلاثا؛" الرّمز العلمي، الرّمز العملي، والرّمز الشّعري "[4] ، أي استنادا إلى اعتبارات المنطق، والأخلاق، والفنّ.

إنّ الرّمز العلمي والجبري ومختلف الرّموز المنطقيّة ؛ تقوم على أساس الاتفاق والمواضعة فدلالتها محدّدة، وثابتة دون ارتباط مباشر بالموضوع، فقد نشأت نتيجة " لعمليّة ذهنيّة تجريديّة "[5]. أمّا الرّمز العملي أو الأخلاقي؛ فهو مجموعة القواعد التي تضبط السّلوك، والمعاملات بشكل آلي تنظيمي ، فتطبيقها يتوجّب العلم بـــها واستيعابها ، وبالتّالي فهي توافقيّة ضمن المحيط

---

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

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

** كارل غوستاف يونغ (1834– 1900م) عالم فيزيولوجي سويسري عارض الكثير من نظريات (فرويد)، إلا أنهما أكدا تأثير الوعي واللاوعي في سلوك الانسان .

[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 تجريبية عقلانية أهم أثاره: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 المواضعة والاصطلاح، إنّما أساسه الإيحاء والإشارة يجمع بين الحسّي والمجرّد، بين الظّاهر والباطن، بين المعقول واللاّمعقول، فهو تعبير عن حالات نفسيّة وجدانيّة لا تتحمّلها اللّغة العاديّة.

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

وبقيت الرّموز محتفظة بقيمتها الإشارية حتى عند (ستيفان ايلمان) الذي قسّم الرّموز قسمين: رموز تقليديّة ؛ كالكلمات المنطوقة والمكتوبة أي الرّمز اللغّوي بمفهوم (أرسطو)، ورموز طبيعيّة؛ وهي التي تتمتّع بنوع من الصّلة الذّاتية بالشّيء الذي ترمز إليه، كالصّليب رمزا للمسيحيّة [2] ، فالعلّة فيها هي تبرير العلاقة بين الدّال والمدلول .

وهكذا بدا جليّا 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 محمّلة بدلالات مشتركة بين معظم النّاس، فهي بذلك قائمة على التّوافق والاصطلاح، إنّما يحمّلها بأبعاد جديدة فرضتها تجربته الشّعوريّة، إذ " أنّ التّجربة هي التي تمنح الأشياء أهميّة خاصّة"[3]، وهي التي تقيم علاقة تندمج في مستواها الأشياء الحسيّة الرّمزيّة، والحالات المعنويّة المرموز إليها.

ويحقّ لنا بعد هذا أن نتساءل عن خصائص الرّمز الشعري، إلاّ أنّه لابدّ لنا - قبل ذلك- من معرفة الفرق أوّلا بين الرّمز والعلامة، وثانيا بين الرّمز والصّورة والحدود بينها، وهي حدود قد تتداخل أحيانا 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:

التّمييز بين الرّمز والعلامة ، هو صميم الإشكال الذي واجهه (دي سوسير) المهووس بمبدأ الاعتباطية وهو يبحث عن تسمية للوحدات اللّسانية ؛ أهي علامة ، أم رمز ؟ ، لكنّه في النّهاية استبعد كلمة رمز، لأنّ الرّمز في رأيه يشير إلى علاقة تعليليّة، تجعل من إحالة الدّال على المدلول إحالة مبرّرة، فيما أنّ اللسّان - باعتباره - طبيعته اعتباطيّة، حيث إنّ "للرّمز علاقة عقلانيّة مع الشّيء الذي يدلّ عليه، غير أنّ هذه القاعدة غير موجودة بالقياس إلى اللّغة، التي هي منظومة علامات اعتباطيّة"[1]، ومن هنا فالعلامة بالنّظرة السّوسيرية غير الرّمز.

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

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

ولعلنا نجد عند (يونج) تمييزا 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 نسبيا

---

[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 نموذجا)، إصدارات رابطة إبداع ، الجزائر، ص 21.

[3]– ينظر: المرجع نفسه ، ص125.

ولا يمكن أن توضّح أكثر من ذلك بأيّة وسيلة أخرى "، فيما يعتبر أنّ " العلامة تعبير عن شيء معروف، ومعالمه محدّدة في وضوح"[1].

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

بينما تشير العلامة إلى محدّد وتنتهي مهمّتها في حينها بانتهاء غايتها في تجلية دلالتها ، وتقوم العلاقة بين دالها ومدلولها على أساس توافقي آلي ذهني عند أفراد المجتمع اللّغوي الواحد بذلك " فالعلامات أوضاع اصطلاحيّة توفيقيّة، يتقاسمها النّاس على نحو اجتماعي، وللعلامة من هذه الوجهة، تحدّد اجتماعي لا إرادي، فهي تنقل إعلاما موضوعيا متبادلا، أمّا الرّمز فقد كان ومازال إبداعا إنسانيّا يتجاوز الاصطلاح والتّوقيف"[2].

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

---

[1]– مصطفى 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، ص37.

ثالثا - الرّمز والصّورة:

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

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

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

وقد تتعقّد الصّورة وتتآزر عناصرها تآزرا إيحائيّا حتى تبلغ درجة من التّجريد تصلها بمشارف الرّمز، "ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرّمز، نظريّا ينهار عند الممارسة الفنيّة" [3]، فإذا استخدمت - عن وعي - بمستوييها الحقيقي وغير الحقيقي، فإنّها تصبح رمزا، بل وقد تغدو جزءا من نظام رمزيّ، أو أسطوري[4].

فالفرق بين الصّورة والرّمز ليس في طبيعة كلّ منهما، بقدر ما هو في درجة كلّ منهما من التّجريد، والتّركيب،" وإنّ الذّي يمنحها معناها الرّمزي، إنّما هو الأسلوب كلّه، أي طريقة التّعبير التي استخدمت هذه الصّورة وحمّلتها معناها الرّمزي، ومن ثمّ فإن علاقة الصّورة بالرّمز من هذه النّاحية أقرب إلى علاقة العموم والخصوص"[5].

---

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

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

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

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

[5]- محمد أحمد فتوح: المرجع نفسه.

رابعا – خصائص الرّمز الأدبي:

إنّ معرفة كيفية تكوّن الرّمز تفضي إلى الكشف عن أهمّ خصائصه وأبرز سماته، وإن كانت كيفية مركبّة لا تقبل التّبسيط، مجملة لا تحتمل التّقسيم، ذاتيّة تختلف باختلاف المبدعين، والشّاعر المبدع لا يجلب ألفاظه جلبا، إنّما تولد لديه ساعة التّجربة، "وكما أن الحبلى لا تعرف ماذا ستلد، كذلك الشّاعر. وهو مثلها أيضا لا يهمّه إلاّ الخلاص بالولادة"[1]، فلا تكون عندئذ كلمة هي أصلح من كلمة "إلاّ أنّ نقطة البدء الطّبيعية في عملية الرّمز، هي اختلاجة النّفس بحالة يراد التّعبير عنها، ثم يتّجه طريق السّير من باطن إلى ظاهر، ومن حالة وجدانيّة داخليّة إلى شيء في دنيا الأشياء الخارجيّة"[2].

وبهذا يكتسب الرّمز خاصّيته الإيحائيّة؛ ويكتسي بنوع من الغموض، ويغتني بشحنة معرفيّة، ما يخلق مشاركة وجدانية بين المبدع والمتلقّي، وإقحام المتلقي في العمليّة الإبداعيّة ضرورة أملاها الخطاب الحداثي، بل وصارت عملية التلقيّ عمليّة " تفاعل ومشاركة، وصار المتلقي مبدعا آخر ينبغي أن يمتلك القدرة على الفهم"[3]، هذه المشاركة لا تقتضي المساواة في الأدوار بين طرفيها، إذ أنّ الرّمز "بالنّسبة للشّاعر محاولة للتّعبير، ولكنّه بالنّسبة للمتلقي مصدر إيحاء"[4] قراءته تكون من زاوية واحدة أو من زوايا عدّة، إلاّ أنّها بأيّ حال من الأحوال لا تملك الإمساك بكلّ ظلاله ، فالرّمز غير قابل للاستنفاذ، ومتى كفّ عن الإيحاء كفّت حاجتنا لأن نسمّيه رمزا.

ومن هنا اتّصف بخاصيّة التّعدّد أو الانفتاح ؛ أي أنّه يحتمل قراءات مختلفة تزيد الدّلالة ثراء وتباينا في مستويات التّأويل، والقارئ الواحد لا يفضّ كامل الدّلالة التي يحتملها الرّمز، ولا يحيط بها مهما حاول، لأنّ ثمّة منطقة تبقى مظلمة فيه، وهي التي تبعث على الاستكشاف.

وعلى خلاف الرّموز العلميّة أو العمليّة التي تمثّل مقولة أو مفهوما محدّدا، فإن الرّمز الأدبي يختصّ بتعدّد تأويلاته لأنّه مشحون بشحنة انفعاليّة، لا تلخّص كالفكرة، أو توضّح كالقانون أو تجمل كالمفهوم، بل إنّ المطلوب من الشّاعر أن يكون في حالة انفعال إذا أراد التّعبير

---

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

[2]– زكي نجيب محمود: قيم من التراث ، دار الشروق، مصر ، ص49.

[3]– ينظر: عبد المجيد زراقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، مصر، 1991، ص37.

[4]– ينظر : محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 140.

بالرّمز." فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة "[1]، والرّمز المؤسّس على التّوتر والقلق ينبض بالحيوية لجمعه بين المتناقضات والمتقابلات، وتكون لغته بهذا " فرديّة وعالميّة، قوميّة وشائعة، موقوتة وأبديّة، ضاربة بجذورها في البيئة ومزوّدة بأجنحة الرّوح، مفهومة وعالية على الفهم منفتحة على اللاّنهائي"[2].

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

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

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

---

[1]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص93.

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

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

[4]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص274 .

[5]- المرجع نفسه، ص 275 .

وصولا إلى هنا تتبين لنا أهم خصائص الرّمز الشعري؛ وهي: الإيحائيّة، التّعدّد، الانفعاليّة، الغموض، السّياقيّة، التّجريد، والحلم وإنّ افتقاد إحدى هذه السّمات، تفقد الرّمز ملمحا من ملامح الجمال في استخدامه.

خامسا_ الرّمز العامّ والرّمز الخاصّ:

الرّمز العامّ أو الرّمز التّراثي أو القديم، رمز يمتلك" أساسا من الدّين، أو التّاريخ، أو الأسطورة فيتداوله غير واحد من الشّعراء، مستلهمين جوانبه التّراثية وطاقات إيحائه الكامنة فيه"[1] ، إمّا مكانا أو شخصيّة أو حدثا...من التّراث القومي، أو العالمي مستقرّا في اللاّوعي الجمعي بتعبير (يونج).

من هنا كان استحضار الرّمز التّراثي في النّصّ الشّعري يستثير خبرة، قصّة، معاناة، تضحيّة، بعدا إنسانيّا مشتركا بين المبدع والمتلقّي، عندئذ يعتبره منطلقا تنجدل فيه التّجربة المعاصرة " وبذلك يتحقّق حوار الذّات عبر الآخر، فعندما تكون القصيدة هي حوار الذّات فقط، تتحوّل إلى أحجية، إلى قصيدة مغلقة" [2].

وما دامت اللّغة العادية غير قادرة على حمل أبعاد تجربة المبدع بدلالاتها الوضعيّة، فالشّحنة الإيحائيّة والطّاقة التّكثيفيّة المختزنة في الرّمز القديم تضطلع بالمهمّة، وإنّ توظيفه "يثري تجربته الشّعرية، ويمنحها شمولا وكليّة وأصالة، وفي نفس الوقت يوفّر لها أغنى الوسائل الفنيّة بالطّاقات الإيحائيّة"[3]. لأنّها تضرب على وتر مشترك في اللاّوعي الجمعي" فذكرها يعيد التّفصيلات التي تحيط بها من حيث دورها التّاريخي، ومكانتها في زمنها"[4].

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

---

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

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

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

[4]- المرجع نفسه، ص126.

لكن هذه الرّموز لا تكتسب قيمتها لمـــجرّد قدمها، أو ارتباطها بتاريخ أمّته أو عقيدتها، أو حتى بكونها تراثا عالميّا إنسانيّا، ما لم " تكن ذات سمات دالة ومتجدّدة، يجد الشّاعر فيها ما يجعلها قادرة على حمل أعباء تجربته، ويرى أنّها مناسبة لظروف حياته، ومتطلّبات عصره"[1]، فقيمة الرّمز تأتي من التّجربة ذاتها، ولا تجلب إليها حتى لا يكون الرّمز مكونا دخيلا على النّص لمجرّد استعراض سعة اطّلاع الشّاعر، أو نوعا من التّقليد، فذلك كلّه خروج عن روح الرّمز وطمس لمعالمه " لأنّ أصالة الموروث لا تنهض شفيعا لقصور الشّاعر، أو تقصيره في تمثّل التّجربة الإبداعيّة، وصياغتها فهذا الموروث لا يحقّق غايته الفنّية، ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشّعريّة ذاتها "[2].

وإذا سلّمنا جدلا أنّ جيلا من الشّعراء عاشوا ظروفا مشتركة وانفعلوا بها، ألا يولّد ذلك لديهم تجارب متشابهة إن لم نقل متطابقة، وإذ هم يعبّرون عنها يتسوّلون بتلك الرّموز العامّة، فتقفز دلالتها إلى الذّهن بشكل من أشكال الاصطلاح، وتصير مدلولاتها عندئذ مهدّدة بالانزلاق نحو الابتذال، كلّ ذلك بزعم عمقها وخصوبتها، إلاّ أنّ ذلك لا ينجح دائما، 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 الفنيّة.

كما لا يكون مجرّد الانبهار بواحد من هذه الرّموز، طريقا إلى تكراره لضرورة أو لغيرها، لأنّه يترتّب عن ذلك افتعال وتحميل للرّمز أكثر ممّا يحتمل، فيبدو مقحما على السّياق، وفي ذلك خطورة لا تقلّ عن مترلق الاصطلاح.

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

---

[1]- المرجع السابق، ص125.

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

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

قصائده، وألحّت علينا دلالتها الجديدة فإنّنا نكون بإزاء نوع آخر من الرّمز، يخرج من دائرة العام إلى دائرة الخاصّ " ويأتي هذا الرّمز الخاصّ ليشكّل مجالا رحبا لحركة الشّاعر، يجد فيه حرية أكثر وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذّاتي، الذي يتمثّل فيه تجربته بشكل أشدّ خصوصيّة وأصالة "[1].

ويستند الرّمز الخاصّ بشكل أساسي على السّياق والتّجربة الشّعورية التي انبثق منها، لأنّه يلغي الاصطلاح تماما ويهدف إلى نفي الدّلالة الوضعيّة، ومن هنا اكتسى بالغموض، فالمتلقي يجد عنتا كبيرا في التّعامل معه خصوصا إذا لم يتعقّب دلالته في أكثر من عمل من أعمال الشّاعر، وقد كان الرّمز الخاصّ مجالا رحبا كثيرا ما نجح الشّعر في توظيفه وتفجير طاقاته الإبداعيّة، حتى " كاد كلّ شاعر يعرف برمزه المبتكر"[2] ، أو بمجموعته الشّخصيّة من الرّموز التي تختزل بمعجمها معاناته، وتكشف عن اهتماماته الفكريّة وميولاته الفنيّة، كما وتشكّل سمة بارزة في أسلوبه، وتأخذ حيّزا من لغته.

وإنّ مهمّة الشّاعر تفجير الانفعالات والتّعبير عن التّجارب الإنسانيّة بلغة راقية، ولا يتأتّى له ذلك إلاّ حين يضغط على كلماته ضغطا يجرّدها من معانيها المعجميّة، ليكسبها تجريدا وتكثيفا بإضفاء معان جديدة عليها، والرّمز الخاصّ يتبلور عادة في كلمة واحدة، كأن يكون شخصيّة يبتكرها الشّاعر ويجسّد فيها أفكاره وآراءه ويعبّر من خلالها عمّا يريده، وكثيرا ما كانت عناصر الكون والطّبيعة أيضا مصدرا له، إذ " يقوم الرّمز الطّبيعي معبرا آخر للشّعراء، لتوحيد الذّات بالعالم، والتّعبير عن دلالات تجربتهم باستبطانهم لطاقات هذا الرّمز وشحنه بحمولات شعوريّة وفكريّة جديدة" [3] .كاللّيل، والبحر، والرّمل، والرّيح ، والضّياء....ولكنّها لا تكون مهربا يلجأ إليه كما يفعل الرّومانسيون، بحيث تكون عندهم غاية في حدّ ذاتها. إنّما يختار الشّعراء منها بهدف الرّمز ما يلائم طبيعة شعورهم " فيخطفون الأشياء خطفا لا يخضع لسياق معيّن، أو منهجية محدّدة ويدخلونها في صميم الصّراع الانفعالي، أي ليخرج من خلال ذلك نسيج أدبي متلاحم، لا سبيل إلى فصم الصّور الفنيّة عن محتوياتها "[4].

---

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

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

[3]- إبراهيم رماني: المرجع نفسه ، ص282.

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

فتنفتح دلالة الرّمز الخاصّ على الغموض، نتيجة تفاعل ذاتي معها ضمن تجربة جديدة تنأى بها عن أكثر التّوافقات فكرياّ وتاريخياّ وأسطوريّا، وتتمزّق" منظومة التّوقعات والافتراضات الأدبيّة والسّياقية التي تكون مترسّبة في ذهن القارئ حول نصّ ما، قبل الشّروع في قراءة النّصّ " بحيث يصير محفّزا دائما يدفع إلى البحث عن المعنى الحقيقي المنوط بهذا الرّمز، وبالتّالي تولد لذّة متجدّدة مع كلّ قراءة، تسمى- **المسافة الجماليّة** - وهي تعبير عن " مقدار مخالفة النّصّ لتوقّعات القراء "[1] وينجح الرّمز إذا انفتح على التّعدّد، لأنّه متى كفّ عن ذلك ثبتت دلالته ، وكفّت عن توليد قراءات جديدة .

سادسا- مستويات توظيف الرّمز:

1- المستوى الاشاري:

من أدنى مستويات توظيف الرّمز جعله إشارة أو بديلا علاميّا يمكن تغييره أو الاستغناء عنه، دون أن يترك أثرا، لأنّ التجاء الشّاعر إليه ناجم من الاحتفاء بمضمونه الذي صار بالنّسبة للشّاعر جاهزا، شائعا محدّد المدلول، فيتحوّل الرّمز إلى " مفردة لغويّة ذات مدلول لغوي محدّد تنحصر في إطاره" وتتحوّل إلى " نمط لغوي "[2] .

فالشّاعر مطالب إلى جانب اهتمامه بالمضمون، أن يكون مبدعا بحيث يعيد تشكيل رصيده من الرّموز تشكيلا يتناسب والتّجربة، بحيث يضفي عليها لمسته الفرديّة.

ووجب عليه تأسيسها ضمن " السّياق الخاصّ الذي يناسب الرّمز، لأنّه إذا استخدم الرّمز منفصلا عن السّياق، كان ذلك نوعا من الرّمز الرّياضي، أو اللّغوي الأوّلي"[3] وهذا التّوظيف يقضي على الملامح الجماليّة فيه، ومادام يمكن في هذا المستوى استبدال رمز مكان رمز دون أن يتأثّر المعنى، فقد كفّ عن يكون رمزا أصلا.

---

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

[2]- علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية ، ص295.

[3]- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص200.

2 - المستوى المفهومي:

إذا استخدم الشّاعر دوالا أو مصطلحات مجلوبة من حقول أخرى على أنّها حاملة فكرة أو مفهوم، فإنّنا أمام توظيف يستخدم الرّمز كمقولة، استخداما إيديولوجيّا منغلقا على مفهوم ديني، أو فلسفي، أو اجتماعي، أو سياسي...محدّد بشكل نهائي لا يخرج عن إطاره وينتهي" بإفقاد الرّمز دوره الحيوي في السّياق الشّعري، واستخدامه بوصفه مجرّد مقابل لعقيدة خاصّة أو لمبدأ معين، وليس هذا من الرّمز الشّعري في شيء"[1].

إن استخدام الرّمز كمفهوم يحصره في إطار يضيق من كثافة الإيحاء فيه، بل يحوّله إلى رمز منطقي جاهز المحتوى تحضر دلالته مباشرة في الذّهن "وأخطر شيء على الشّعر هو استخدام الرّمز فيه بطريقة آلية"[2] ، ما يعدم أيّ تفاعل جمالي بين النّصّ والقارئ.

3- المستوى التّراكمي:

ينجم المستوى التّراكمي عن حشد الرّموز والأساطير والإشارات الدّينيّة والتّاريخيّة، حشدا متداخلا متراكبا في مجال ضيّق، يصير معه النّص قائمة مثقلة بأسماء وشخصيّات وأماكن تراثيّة و/ أو معاصرة ، لأنّ الشّاعر يتركها تتحدّث عن هاجسه بمفردها، أو يطالبها بحمل شحنته المختزنة، فيفشل في جعلها جزءا من بنية النّصّ أو من تجربته الشّعوريّة، بل تصير هي القول الشّعري ذاته.

إنّ توظيفها بهذا المنظور الشّكلي يقضي على الرّوح التي تحيا داخل الرّموز، خصوصا التّراثيّة، حدّا "يصعب معه تمثّل دور كلّ رمز منها في السّياق الشّعوري للقصيدة "[3]. فينشغل القارئ فكريّا عن تذوّق جماليّة النّصوص، أمام إبهام الرّموز، خاصة إن كانت مجلوبة غريبة عن ذوقه أو ثقافته . وتظلّ بعد ذلك عنصرا مضافا من الخارج؛ " والمستوى التّراكمي يسيء إلى النّصّ

---

[1]- المرجع السابق، ص207.

[2]- المرجع نفسه ، ص200.

[3]- المرجع نفسه ، ص213.

الشّعري قبل أن يسيئ إلى الرّموز، لأنّ شعريّة هذه تتأتّى من شعريّة 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 زمن تراثي خصب ومعطاء، رغبة في التّعالي على الواقع والاغتراب النّفسي...

إنّ كلّ تلك المستويات مكروهة في الخلق الشّعري، لأنّها لا تنظر إلى استخدام التّراث كعنصر تشتمله بنية القصيدة يبنيها وتبنيه، إنّما تجعل منه عنصرا دخيلا عليها لا يناسبها ولا تناسبه، ويمكن إجمال شروط الاستفادة من الرّمز القديم في النّقاط التّالية" امتلاك الشّاعر لرؤية ذاتيّة نقديّة، وتحقيق العلاقة الجدليّة بين الموضوعيّة التّاريخيّة والموضوعيّة الحديثة، وتأسيس علاقة بنائيّة متكافئة بين الرّؤية الذّاتية و الموضوعيّة التّاريخية"[2] .

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

4- المستوى المحوري:

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

أمّا ما يمكن أن يعتبر رمزا فنياّ موفقا، فهو رمز اجتمعت فيه الخصائص التي أشرنا إليها سابقا، وتنشأ محوريّته في مستوى جزئي يبرز فيه كصورة شعريّة، أو في مستوى كلّي يشمل إمّا قصيدة ككلّ أو مجموعة قصائد.

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

---

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

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

عليها، بحيث أنّ إيحائيّة الصّورة لا يمكن عزلها عن إيحائيّة الرّمز"[1]، ويسهم هذا الشّكل في تكثيف الدّلالة واغتنائها، والخروج عن الشّكل الغنائي للقصيدة.

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

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

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

لأنّنا نجد (جابر عصفور) يوسّعها ضمن دراسته الخاصّة ب (القناع في الشّعر العربي المعاصر) ويقدّمه على أنّه " رمز يتّخذه الشّاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعيّة، شبه محايدة، تنأى به عن التّدفّق المباشر" يشمل الشّخصيات التّراثية دون أن يقتصر عليها " فليس هناك ما يمنع من أن يمثّل القناع عناصر الطّبيعة، أو كائناتها، أو مشخّصاتها"[4] وبذلك فإنّ الرّمز عامّا كان أو خاصّا، مؤهّل لأن يكون قناعا، إذا نجح الشّاعر في جعل مكونات القصيدة كلّها فاعلة في النّهوض بهذا الرّمز وتناميه بما يوافق رؤيته الشّعريّة.

---

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

[2]- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص190.

[3]- المرجع نفسه ، ص 262.

[4]- ينظر: محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص91.

فيحوّله إلى" رمز كلّي يوحّد بين مشاعره الذّاتية، والمشاعر العامّة"[1]. وبذلك يصير عنصرا بنائيا في القصيدة، بل إنّه يعمل على لحم مكوناتها لتصير متكاملة ومنسجمة، بحيث تشعّ من بؤرة مركزيّة واحدة مع تعدّد مستويات الإيحاء فيها.

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

والحقّ أنّ الرّمز الشّعري ينفلت من كلّ تحديد أو مفهوم وإذا كانت هناك طريقة للإمساك بهويّته فهي بتتبّع خصائصه والتي من أهمها: الإيحائيّة، التّعدّد، الانفعاليّة، الغموض، السّياقيّة، التّجريد، والحلم.

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

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

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص94.

الفصل الثاني

تجليات الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري

أولا- الرمز الديني

ثانيا- الرمز التاريخي

ثالثا- الرمز الأسطوري

أوّلا- الرّمز الدّيني:

ولد مصطفى محمّد الغماري* شعريّا عندما أعلن في السّاحة الثّقافيّة والشّعريّة الجزائريّة، خلال السّبعينيّات "**ثورته الإيمانية**" ، فلفت الأنظار بقوّة موقفه وقدرته على الأداء الفنّي ، وقد جلب بمجموعته[1] ككلّ ضجّة كبيرة يتمزّقها النّقد أو القدح الذي وصل في موقفه العدائي أحيانا إلى حدود التّطرّف بالمطالبة بمصادرة الدّيوان [2] ، و لم يزده ذلك إلاّ إصرارا على نهجه، فقد ظلّ وفيّا لهذا الخطّ الثّوري في كلّ إنتاجه - الذي نحاول دراسته على الأقل- حيث ظلّ الدّين الإسلامي والرّوح الإسلاميّة موضوع الشّاعر الكبير تاريخا، وحاضرا، ومستقبلا، وبات هاجسه الوحيد في ظلّ غربة الإنسان الحضاريّة " حيث حوّل القيم الرّوحية للإسلام إلى مادة شعريّة تعبّر عن رؤيته الفكريّة، وبشكل شعري مغاير أظهر قدرة في امتلاك الأدوات الفنيّة، التي لم يمتلكها كثير من شعراء جيله، أو على الأصحّ شعراء الحركة السّبعينيّة"[3].

وكان توجهّه إلى التّراث الإسلامي توجّها ينمّ عن وعي، وعن ثقافة، وعن رؤيا تذيب ما هو فكري فيما هو إبداعي، ويكشف عن موقف خاصّ من الوجود ومن الفنّ " فعندما تكون الثّقافة جزءا من الذّات، تنبع منها وتتّصل بوجدان الشّاعر، فتنصهر فيه لتغدو انفعالا قائما في قلب التّجربة، وتدفع بالشّعر إلى أقصى الحداثة دون الوقوع في التّيه"[4] ، وقد أتى هذا الموقف كردّ فعل قويّ ناجم من الاحتكاك بواقع حضاري ممزّق، مشوّه، وصعب بمعطياته 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 الغربة، نقش على ذاكرة الزمن ، أغنيات الورد و النار، قصائد مجاهدة ، خضراء تشرق من طهران، قراءة في زمن الجهاد ، عرس في مأتم الحجاج ،...ومن أعماله في التحقيق: تحقيق (شرح أم البراهين في العقيدة) للإمام أبي عبد الله السنوسي، تحقيق تفسير الإمام الثعالبي؛ (جواهر الحسان) ، و (تحقيق المقدمات في علم الكلام) للإمام السنوسي...

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

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

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

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

[4]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 124.

موقف يلحّ على خيار التّمسّك بالثّوابت، وبالأصالة فكرا وإبداعا، وجعلها الحصن الآمن لفقدان الهويّة الحضاريّة، مستشرفا ما آل إليه الفكر العالمي من فوضى، نتيجة حرصه على إلغاء الخصوصيّات اللّغوية، والدّينية ، والعرقيّة، ولعلّ هذا الموقف يكشف من جهة عن وعي عميق في اختيار الأدوات في وجه الطّغيان المادّي، ويبرّر للشّاعر من جهة أخرى التجاءه إلى النّموذج العرفاني، ولعلّنا نجعله فيما بعد مدخلا لفهم تجربته مع اللّغة الصّوفيّة والحبّ الصّوفي " فكلّما كان إحساس الشّاعر بعمق المرجعيّة التي يركن إليها، كلّما تعدّدت في يده إمكانات الاستعمال ، وأسعفته القدرة الإبداعيّة على المزج والتّركيب بين العناصر"[1].

وإذ يركن الغماري إلى المرجعيّة الإسلاميّة، فإنّنا لا نخطئ ملاحظة الحضور البارز للنّصّ القرآني في نصّه الشّعري، بدواله، وصوره، بشكل صريح، أو خفيّ، أو عن طريق استدعاء الشّخصيات القرآنيّة أو القصص الدّيني، حتى إنّنا لا نكاد نجد نصّا واحدا يخلو من هذا الأثر، الذي يقصد من وراءه إلى إبراز فكرة، أو رسم صورة نفسيّة ، أو جعله عنصرا تجديديّا ثوريّا مرتبطا بالخصب والحركة، والانتصار على العقم والثّبات، وعندها "يتّضح عمليّا أنّ الأثر القرآني، لا يتمثّل فقط في تجسيده النّصّي العميق، الصّادم، المتماسك في حدّ ذاته، بل يكمن أيضا، في ذلك الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية تلك أمام الشّعريّة العربيّة"[2] ، وكلّ ذلك ينهض بالرّمز التّراثي ويغني السّياق.

ولنشهد نسقا يمتزج فيه الرّؤياوي بالدّيني بالعرفاني، من خلال حضور للنّصّ القرآني في أبلغ درجات الحبّ الصّوفي وهو العشق الإلهي، البرزخ بين السّماوي والأرضي، وبين الحسّي والرّوحي، وبين المحدود والمطلق، يدمج عن طريق الرّمز الخاصّ المستوى الشّعوري بالمستوى الفكري :

والتّينِ والزّيْتونِ قَصَّة عاشقٍ

عيناكِ يا بوحَ الهوى، عيْناهُ

---

[1]- عبد المالك مرتاض: أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ،ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 96.

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

وعَلَى الرِّمالِ مَلامِح مسحورَة

هي وشْمُ رَوْعَتِه، وسُمْرُ خُطاه[1]

يقسم الشّاعر بالعناصر الكونيّة التي اتّخذت شكل المقدّس، واغتنت بإيحاء القسم القرآني الذي لا يكشف عن سبب اختياره لهذه العناصر دون غيرها، ليزيد السّياق ذهولا وغيبيّة، وإنّ "الرّمز قبل كلّ شيء معنى خفي وإيحاء "[2] ، فيـــشدّنا إلى ما سيأتي ، ثم ليزيد قصّة العاشق ذهولا روحيا يوحّد عين العاشق بعين معشوقه (عيناك / عيناه)، ثم يمتدّ معنى القسم عن طريق الوصل إلى (الرّمال) و (الخطى السّمراء)، وهي ملامح الأرض، والإنسان، والطّبيعة الجنوبيّة والبدويّة، هي ملامح الانتماء الشّرقي، وقد سمت بارتباطها بسياق النّصّ القرآني والحياة الرّوحية إلى مرتبة المقدّس .

ويبدو أنّ الطّبيعة هي الملمح الوحيد المتبقي للذّات العربيّة في ظلّ الغربة الرّوحية والفكريّة والحضاريّة، لأنّها لا تخضع للإرادة المحدودة في الإنسان، إنّما تخضعه بإرادتها وتتحكّم فيه، وتصّر على ملاحقته، بل تظلّ السّمة البارزة التي تفضح كلّ محاولاته للانسلاخ والتّماهي في طبيعة غير طبيعته، فخرج شعر الغماري من " باطن الذّات الثّائرة على نفسها وعلى الواقع معا، المترسّبة في القاع من الأهوال الاجتماعيّة والإحباطات التّاريخيّة، والأوهام الإيديولوجيّة من ضياع الحدود، وتميّع المفاهيم، وانهيار القيم"[3] ، وقد ولّد هذا المعطى تجارب غامضة ملتفّة، متشعّبة لا تنفع اللّغة السّطحيّة في حملها، لأنّها ذات أبعاد نفسيّة عميقة، لذا نجدها تحبل بالرّموز وبالصّور:

يُحَاوِلُ وَجهُ الضَيَاعِ السَّفَر

وَكَلُّ الدُرُوبِ ضَبَاب

وَكُلُّ المَرَايَا سَرَاب!

تَحَجَّرَ حَتَى انهَمَر!

---

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

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

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

لِمَــاذَا تُسَافِرُ تِلْكَ العُيُونُ إِلَى عَالَمِ الرِّيحِ وَالمَوْتْ

حَيْثُ الشُّعُوبُ القَطِيعْ..

وَحَيْثُ الصَّقِيعُ المَطَرْ!

وَمَاذَا يُرِيدُونَ بِاسْمِ القَدَرْ ؟

مُؤَامَرَةٌ...

حَكَاهَا اللَّيْلْ..

إِنَّ الذِّي بَاعَ (فَاطِمَةَ) مُوشِكٌ أَنْ يَبِيعَ السُّوَر![1]

إنّ تكديس دوال (الضّياع، السّفر، الدّروب، الضّباب، السّراب، تحجّر، الهمر، عالم الرّيح، الموت، الصّقيع ، اللّيل) التي توحي بدلالة (التّيه، التّشتّت، اللاّقرار، العنف، العبث، الحيرة، القسوة، الاضطهاد، السّوداويّة، الاضطراب، الفناء ، الخراب...) في حيّز شعريّ ضيّق كهذا يصوّر حالة الانسداد الشّديدة التي آلت إليها نفسيّة الشّاعر في أزمته مع الواقع الحضاري أمّة وقادة.

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

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

---

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

[2]- بول ريكور: نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى) ، ص 104.

بالحلكة والتستّر والظّلمة واللّيل . وليس هذا التّوجّه هادفا للرّبط الآلي بين الرّمز الفنّي والواقع ولكن يبدو أنّ " كثيرا من الرّموز يصعب فهمها بمعزل عن الهاجس الاجتماعي الذي أنتجها ولاسيّما الرّموز العامّة، أما الخاصّة منها فإن للطّبيعة النّفسيّة والرّوحيّة أثرا بارزا في إنتاجها"[1]. وقد انفتحت معظم الرّموز لتشتّت الدّلالة، ولعلّه في مقدورنا عن طريق الرّمز التّراثي أن نخترق الدّلالة المتلبّسة بالغموض كحيلة من حيل التّقية في النّقد السّياسي، ويبدو أنّ الشّاعر قد ترك للمتلقي هامش تفاعل لإنتاج الدّلالة.

إنَّ الذِي بَاعَ فَاطِمَة مُوشِكٌ أن يَبِيعَ السُّوَرْ

يضع بين أيدينا قانونا خاصّا يحكم علاقة الجزئيّات والكليّات، وينتهي كعلاقة سبب ونتيجة ، وقد توحي الشّخصية التّراثيّة (فاطمة) بنت النّبي (محمّد) - صلى الله عليه وسلّم - إلى محبّته وقربته، والتي تتجسّد قبل كلّ شيء في إتّباع منهجه أي سنّته الشّريفة ، بينما تحيل (السّور) إلى كتاب الله ووحيه، وعندها تكون العلاقة بين السّنة والقرآن علاقة جزء بالكلّ، أو علاقة أصل بفرع .

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

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

لكنّه لا يلبث أن يتغلّب على ركونه إلى الواقع وأن يتجاوزه نحو مستقبل واعد ، و لم يكن استحضار الرّمز الدّيني بالنّسبة لشاعر مثل مصطفى الغماري مجرّد احتفاء بالتّراث ورموزه

---

[1]- سعد الدين كليب: جماليات الرمز الفني في الشعر الحديث ، ص39.

إنّما هو نابع من صميم التّجربة ومن باطن الذّات الشّاعرة الباحثة عن التّغيير والمتشبّثة بالرّؤى التّفاؤليّة، بل إنّه يظلّ ملمحا بارزا في ثوريّتها الطّامحة يقول:

غَدَا.. إنَّ الغَدَ الضَّوْئِيَ.. آتٍ يُعَرِيِّ الزَّيْفَ مَحْتَرِفًا.. يُعَــرِّي ..

أمدُّ إلَيْك يا أَلَمَـــي وهــمِّي صلاةَ الضَّوْءِ مُزْهِرة بصـــــدْري

وأتلو(سُورَة الإسراء)..أتـــلو فتُوغِل في دمي شفَقا..و تسْــري

أحمِلُ سيفي البــدْري بُعــْــدا يضيء مَداه - رغْم اللَّيل- فجْري

ألُّم هــواهُ ، أصلبُ كلَّ فقـــرٍ وللفُقرَاء..للأطْفالِ شِـــعري [1]

تطالعنا دائما تلك الاستخدامات الخاصّة للّغة، فهو ينطلق من مجموعة بكر من الدّوال ، يشحنها بطاقة التّجربة، فتنبع من داخل النّصّ الحديث بدلالة أكثر ارتباطا بخصوصيّة الشّاعر، وتصير إذ ذاك " رموزه الشّخصيّة التي تلتصق بعالمه الشّعري، وتصبح جزءا داخليّا حميما من بنائه، ولغته، وانشغالاته الفكريّة، والوجدانيّة، والفنيّة "[2]، وعبر هذه الاستعمالات الشّخصيّة (الغد الضّوئي، صلاة الضّوء، توغل في دمي شفقا، أصلب كلّ فقــر) تبرز ثنائيات الصّراع بين (الحاضر/ المستقبل)، (الألم/ الأمل) ، (الظّلام/ النّور) و (الحرب/ الحبّ).

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

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

---

[1]– خضراء تشرق من طهران : مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر ، 1980، ص 29.

[2]– علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 46

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

محمّدا - صلّى الله عليه وسلّم - من الفضائل، أفضل ممّا أعطى من قبله (..) فمن أجل ذلك أحلّه بالمكان المقدّس الذي تداولته الرّسل من قبل، فلم يستأثرهم بالحلول بذلك المـــكان الذي هو مهبط الشّريعة الموسويّة، ورمز أطوار تاريخ بني إسرائيل وأسلافهم (..) فأحلّ الله به محمّدا صلى الله عليه وسلّم بعد أن هجر وضرب، إيماء إلى أنّ أمّته تجدّد مجده"[1].

ويبرز الفعل (أتلو) مؤكّدا بالتّكرار احتذاء التّجربة الحديثة سبيل التّجربة التّاريخيّة، والسّير على خطى الإسراء إلى فلسطين التّي غاب عنها وجه السّلام والطمأنينة، وقد صارت مأساتها جزءا من كيان الشّاعر الحيوي (توغل في دمي شفقا .. وتسري) .

فيتفاعل الشّاعر مع فلسطين بالمأساة وبالأمل، بالجرح وبالمقاومة، وهنا تبرز لغة السّيف 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 يشّكل استعمال ضمير المتكلم عاملا مساعدا على إطلاق التّعبير وتحريره"[2] ، وهنا يطرح الشّاعر نفسه كمخلّص للقدس حيث يتقنّع برمز (المسيح) الذي بعث ليحمل السّلام إلى أرض فلسطين .

ف الشّاعر /المسيح يخلّص القدس من ظلم بني إسرائيل ⟵ بالسّيف البدري

و الشّاعر/ المسيح ينتصر على جوهر العقم والخواء بصلب ⟵ الفقر

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

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

---

[1]- ينظر: شراف شناف: التناص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، بحث مكمل لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة قسنطينة، 2002- 2003 ، ص86 .

[2]- يمنى العيد: في معرفة النص، ط3 ، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان ، 1985 ، ص 119.

[3]- النساء /157.

التّوظيف تأكيد على المرجعيّة الإسلاميّة التي ينطلق منها، وليس كنوع من التّأثّر غير الواعي بمحمول هذا الرّمز الدّيني الذي وظّفه شعراء لبنان المسيحيّون - على الأرجح - أوّل الأمر تعبيرا عن عقيدتهم التي " تؤمن بالخلاص، وبأنّ المسيح عيسى بن مريم - عليهما السّلام - قد فدى البشريّة من عذابها يوم صلب، ودفع عنهم أخطاءهم، وناب عنهم في تحمّل العذاب والمعاناة الناتجة من كثرة الذّنوب "[1] ، ثم انتقل إلى الكثير من شعراء الحداثة في المشرق، ثم تأثّر بهم بعد ذلك الكثير من الشّعراء الجزائريين بوعي أو بغير وعي.

أما الحضور الكثير لفعل الصّلب في شعر مصطفى محمّد الغماري فلا يعدو كونه بديلا علامياّ، أو إشارة محدّدة ضمن صورة نفسّية في أحسن الأحوال:

أمُدُّ الخُطا و الخَطايَا

وأطْوِي الرُّموزَ العَرَايا

وتصْلُبُني في دُروبِي

عيونُ الحروفِ البغَايا

نشُدُّ الرِّحال، ولكْن

لطينِ الخطايا نُشَدُّ[2]

فالصّلب هنا يشير إلى الإحساس العميق بالعجز عن التّحرر من (الواقع/ الجسد) والالتحام بعالم المثل، والطّهارة، والرّوحانيّة، لأنّ (الواقع / الجسد) بقوانينه الماديّة يمثّل بالنّسبة إليه السّجن أو الجذع الصُّلب الذي شدّت إليه (القيم /الرّوح) ، حيث منعت من الانطلاق صوب المطلق والمتعالي ضمن تأمّلات صوفيّة اشراقيّة، وتجربة شعريّة مثل هذه بلا شك تمثّل " تجربة الإحباطات الكبرى، الإحساس الفاجع بالموت ، وبمجانيّة الحياة الإنسانيّة، المنبعث من الشّعور بالتّمزّق والحيرة"[3].

---

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

[2]- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة ، ص27- 28 .

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

وهكذا لا يحتفظ السّياق بدال (الصّلب) إلاّ كبديل لصورة الإحساس بالعجز، والقهر ويبرز كقالب جاهز تقفز دلالته النّمطيّة بشكل مباشر كما في قوله:

حينَماَ يصْلبُني اللَّيْل على الأبعادِ ..زفْـــــرَة

يوغلُ الصَّمْت..و يمْتَدُّ على الأعماقِ صخْرة

وتناجيـــني جِراحٌ في الرِّياحِ السُّودِ مُـــــرَّة

ويحُـــزَّ الألم المجنـــونُ في الأوتـــارِ شَـــفْرَة [1]

أو من خلال قوله:

صلِب الماضِي صُلِب الحُلُم

فالدَّرْبُ أغاني الدَّرْبُ دَمْ [2]

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

وقُلْنا لسُمْرَتنا..ارْتحِلِي!

فكَمْ طَابَ في الشُّقرَةِ الانتخَابُ!

ولوْ نسْتطيعُ حملنا الشَّمَالَ

إلى دُورِنا تُحَفاً لا تُشَابُ !

ولو نستطيع حَملْنا الصَّلِيب

وما فيه - لولا التَّزمُّتُ- عابُ !!

---

[1] – مصطفى محمد الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1989، ص 157.

[2] – مصطفى محمد الغماري : نقش على ذاكرة الزمن ، المؤسّسة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1978، ص96.

ونجمَةُ داوودَ .. تجْزي لناَ
وباسم الحضارة ينمو استلاب !![1]

يظهر (الصّليب) ونجمة (داود) كشعارين دينيّين أو مقولتين أكثر من كونهما رموزا شعريّة، وإنّ الاعتماد على اللّغة المباشرة، وعلى الشّرح والتّعليق قد أسقط من الصّورة عنصري الإيحاء والتّكثيف، ومثلما أشار الشّاعر إلى (الصّليب)، نجده يشير كذلك إلى معاني (التّسبيت) و(التّعميد):

أيُّ دينٍ لِـــَـــن تهوَّدَ أدْنـــا هُمْ ونَمتْ عُيونُهم لِليَهودِ

قتَلوا الكـــبرياءَ يا لِعزيـــزٍ ذلَّ في عُقْر دارِه مَصْفُود

قتَلُوا الطُّهر أحْمْدياً فهلْ إلاَّ معانِي التَّسْبيتِ والتَّعْمِيد [2]

إن الانفعال الحادّ بمأساة فلسطين وقضيّة الشّعب 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 تكنّه عقيدة بني إسرائيل المحرّفة لعقيدة التّوحيد، ولنبيّها محمّد - صلّى الله عليه وسلّم - ، واستحضار الحروب الصّليبيّة التي مرّت على القدس وتركت آثار أحقادها ، وجاءت لفظـــتا (التّسبيت و التّعميد) لتدلاّ على الشّعائر المميّزة للعقيدة اليهوديّة، والنّصرانيّة دون أن يحملهما كرموز فنيّة .

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

---

[1]- مصطفى محمد الغماري : بوح 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 واضحا لدينا أن ثمّة تعاملا خاصّا مع الرّموز العامّة يجعلها تشعّ في اتجاهات متعدّدة، إلاّ أنّها تكون في الأخير نسيجا متكاملا ومحدّد المعالم، لأنّها تنبع من تجربة شعوريّة ناضجة، ومن رؤيا إبداعيّة واعية للواقع وللفنّ، ويسعى الشّاعر باستمرار لإضاءة جوانب منها:

قَنْدَهارُ

.....

أنْتِ أنْداءٌ وغيْمٌ وانتشَاءُ

حدِّثِينَا عنْ كتِابِ الضَّوْءِ عن آي الشَّهِيدِ

قدْ نسِينَا أحْرُفَ اللهِ، وأبْنَا بالنَّشيدِ

وعدْونَا نحمِلُ التَّابُوتَ

نبكي القدْسَ .. والماضي البَعِيد

يرْفُضُ الماضِي وُجودا رافِضًا فيه الوُجود [1]

تتعدّى علاقة حبّ الغماري/ خضراء؛ إلى قندهار رمز الخصوبة والوله (أنت أنداء وغيم وانتشاء)، وهي تضرب في أعماق الشّاعر مرتبطة **بخضراء** العقيدة والأرض (نبكي القدس) بحيث يمثّل " توظيف جدليّة الأرض الحبيبة توظيفا ينعكس فيه مضمون الجدليّة على شكلها، بحيث تأخذ القصيدة شكل خطاب يوجّه للأرض بوصفها حبيبة، وإلى الحبيبة بوصفها أرضا "[2] ، ويضيف إلى الجدليّة بعدي الثّورة والإيمان.

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

---

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

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

فبغياب الإيمان أو السّند العقيدي الأصلي للأمّة يتبنّى فكرها سندا عقيديّا مجلوبا لسدّ الفراغ، لأنّ الإنسان مفطور على اتّباع عقيدة ما أو إيديولوجيا ما - بالمفهوم الحديث- فكرا وسلوكا بوعي، أو بغير وعي، وفي عمق أزمة الإنسان العربي العقيديّة، والفكريّة يبرز رمز (التّابوت) ليفجّر 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، الثّبات، الفناء ، التّلاشي،... وهي كلّها عناصر واقعيّة لصورة الإنسان العربي، والحياة العربيّة.

أمّا اعتباره كسبب يتوقّف عند حدود الإلماح السّريع إلى عقيدة بني إسرائيل التّراعة إلى معاندة الحقّ وعدم الالتزام بكلام الله وأوامره ، والإساءة إلى أنبيائه، ويحظر التّابوت من خلال النصّ الغائب ﴿ **وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيكُمُ التَابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِمَّا تَرَكَ آلُ مَوسَى وَآلُ هَارُونَ تَحْمِلُهُ المَلاَئِكَةُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينْ**﴾ [1] ، وجاء في التّفسير أنّ " التّابوت كانت فيه أشياء فاضلة من بقايا الأنبياء وأثارهم، تسكن إلى ذلك النّفوس وتأنس به، ثم قرّر الله تعالى أنّ مجيء التّابوت آية لهم (لبني إسرائيل) إن كانوا ممّن يؤمن ويبصر " [2].

ويسند هذا الاحتمال الدّلالي الإشارة إلى التّراتيل المسيحيّة في عبارة (وأبنا بالنّشيد) فسبب الأزمة الحضاريّة للإنسان المسلم بالنّسبة للشّاعر؛ هي التّخلي عن قيم الإسلام (قد نسينا أحرف الله)، والانبهار بقيم الغرب فهي أزمة ارتداد حضاري .

وبهذا رسم صورة متناقضة بين الواقع كما هو وكما يجب أن يكون، أي مرتبطا بالتّاريخ غير منفصل عنه. فالتّاريخ بالنّسبة لمصطفى الغماري هو الماضي الإسلامي بقيمه الرّوحيّة وبانجازاته الماديّة، وهو مركز القوّة الذي ضمن للأمّة تاريخيّا تماسكها ضدّ الآخر" فالثّقافة الإسلاميّة دخلت في تفاعل عميق مع الثّقافات الأجنبيّة الأخرى ، ولكن هذا التّفاعل لـــم ينتج

---

[1]- البقرة/ 248.

[2]- عبد الرحمان الثعالبي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن ، تحقيق: عمار الطالبـــي ، ج1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ص236 .

إلاّ ثقافة إسلاميّة، لأنّها كانت تمتلك مقوّماتها وخصائصها الأساسيّة"[1] ، وفقدان هذه المقومات والملامح في الحاضر أنتج فكرا هجينا أو تماهيا في الآخر. وفي ظلّ هذا المدّ الفكري الأجنبي، والانحسار الكبير للرّوح الإسلاميّة، يرحل الشّاعر باحثا عن ذاته محاولا جمع شظايا كسره، وشتاته النّفسي:

وتُطِلُّ بالحلُمِ التُّرابِي الرَّغيد

منْ خلْفِ شُطآن

شمْسٌ تطِلُّ منَ الموانِي

شمسٌ تباغُ بقصَّة ترْوى

وأَرْصِفَة .. وحَانِ

وغُثَاءِ سمَّارٍ و رِيح

وطنٌ ينوءُ بها جرِيح

وطنٌ تَعَاقَرَه الرِّفَاقُ

كأْساً من الفَوضَى دِهاقُ [2]

إن وصف الحضارة بالشّمس وصف شائع لما فيها من عظمة تنوير فكر البشر وحياتهم، لكن هذه الشّمس التي أطلّت (من خلف الشطآن) من عالم ما وراء البحار الذي يرتبط في الذّاكرة الجمعيّة بالآخر أي بالأجنبي، هي شمس لا عظمة فيها، لأنّها تنشر الوهم والغريزة الماديّة "حلم ترابي رغيد" وقد حلّت على أرض الشّاعر بطريق (الموانئ) التي ارتبطت دلالتها بالتّبادل التّجاري والحضاري، وبالغزو والاحتلال كذلك، ويبدو أنّ دخولها كان محاطا بالرّيبة والشّكّ ومتلبّسا بشكل من أشكال الشّبهة، واللاّشرعيّة (شمس مهرّبة كإسورة الغواني).

---

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

[2]– مصطفى محمد الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، ص 70.

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

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

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

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

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

هُوَ البَحْرُ آتٍ

هُوَ الزَّمَنُ المُرُّ آتٍ

---

[1] - النبأ / 31- 34 .

هُوَ الجُرْحُ آتٍ

وآتُونَ يا زَمَنَ الكُفرِ، مِنْ بُعْدِنَا الأخْضَر

ونصْنَعُ من شَفَةِ الجيلِ

من دَمِهِ الغَارَ، والمعْجِزَات

ونُثْمِرُ بالحبِّ والبَيْدَر

بأُغْنِيةِ الضَّوْءِ تُفرِعُ عبر مَداها الزَّكَاةُ

دُرُوباً منَ الوَرْدِ والزّعْتَر [1]

تبرز الثّورية من خلال هذه اللّغة التي تحدّد ولا تحدّد، تبوح وتكتم تنفتح وتنغلق، ويؤسّس هذا النّصّ للتّجاوز والتّخطّي بالرّؤيا الخاصّة، واللّغة الشّعريّة الخاصّة ، وبالرّموز الخاصّة كذلك.

فالرّؤيا الثّوريّة التي تطالعنا منذ البداية تنفي الأبعاد الظّاهرة للواقع (الزّمان والمكان) وتأتي من بعدها الحلمي عند الشّاعر (البعد الأخضر).

أما اللّغة فقد حطّمت العلاقات المنطقيّة والبلاغيّة لتؤسّس للتّفرّد (الزّمن المرّ، نزرع فيك الصّلاة، شفة الجيل ، تثمر بالحبّ، أغنية الضّوء...) " فالشّعر الحديث ليس مجرّد ثورة على القوافي والعروض -كما خيّل للبعض - بقدر ما هو ثورة في التّعبير ممّا يتيح صوغ الرّؤيا الشّاملة، والقدرة على التّخطّي والتّجاوز والتّوجه إلى المستقبل "[2].

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

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

---

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

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

التّركيبان (آتون يا زمن الكفر نزرع فيك الصّلاة) و (تفرع عبر مداها الزّكاة دروبا من القمح والزّعتر) ، ويمثّل التّعارض الواضح بين (الكفر/ الصّلاة – الزّكاة) بؤرة النّصّ ومركز دلالته التي تتفرّع منها دلالات الصّراع .

وقد أعطى السّياق والتّجربة الشّعوريّة لهذه الدّوال، إيحاء رمزيّا أخرجها ولو جزئيا من إطارها المقولي أو المفهومي الدّيني والفقهي الثّابت.

فالكفر المعاصر هو نوع من الارتداد الحضاري، النّاجم عن سقوط القيم عن المجتمع الإسلامي، إذ أنّ الحياة الرّوحية هي الغائب الأكبر عن حياة النّاس، وهي الصّلة بين السّماوات والأرض، ويبدو أنّ رمز (الصّلاة / زكاة) هو قناع شفاف **لخضراء** العقيدة والرّوح التي في تجلّيها وحلولها ينتصر الخصب والبركة، ويتراجع البوار (تفرع الزّكاة دروبا من القمح والزّعتر).

هكذا دائما يولد الأمل من الألم، وتمتدّ **خضراء** في رؤيا الشّاعر، ويظلّ وجوده متّحدا بها ولأجلها كنوع من تطوير سبل التّكيّف الذّاتي للبقاء والمواجهة " فعظمة الشّاعر، وقوّته تكمنان في قدرته على تحمّل النّبذ، والغربة، والوحشة"[1] ، فندرك أنّ رموزه كلّها متلاحمة وجدانيا ومتّصلة دلاليّا لتحقيق الاستمرار والتّكيف، ملحّا فيها على مصدري الدّين الإسلامي وتاريخه :

وجَزَائِـــرُ الألمِ المُجاهِد لَمْ تزَلْ تلِدُ الجِهادَا

لَمْ تزلْ ترويكَ ، يا تارِيخَنا، سَبْعـــًا شِدَادَا..

هَمًّا بذاكِرَة الدُّروبِ السُّمْرِ بِكرًا..لا مُعادا..

وكان حضـــورُه في الـــدَّرْبِ زَادا..[2]

يسهم السّياق الشّعري الذي جاءت فيه عبارة (سبعا شدادا) في إعطاء بعد أسطوريّ غيبيّ وكونيّ شموليّ للثّورة التحريريّة، وأضفى عليها طابع القداسة وسحر الخلود، فقد منحها من خلال الدّلالة القرآنيّة التي تقاطع معها عبر أكثر من نصّ غائب، صفات القوّة، والتّعالي، والعظمة

---

[1]– عبد الوهاب البياتي : تجربتي 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 للسّماوات ﴿**وَجَعَلْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَادًا** ﴾[1] ، كما شحنها بالبعد الحلمي الإستشرافي للمستقبل كما رسمته رؤيتها النّضاليّة، وجسّده طموحها إلى تحويل الأزمة إلى تضحية، والألم إلى انتصار، بالتّغلب على عقم الواقع، ونشر الخصب، تصلنا هذه الدّلالة من ارتداد الأبعاد العميقة في التّأويل التنبّؤي الصّادق لرؤى عزيز مصر التي جاءت في القصص القرآني في سورة يوسف - عليه السّلام - ﴿ **قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَباً فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِه إلاَّ قَلِيلاً مِماَّ تَأكُلُونْ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إلاَّ قَلِيلاً مِماَ تُحْصِنُونْ، ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُون** ﴾[2] ومن قبله كانت رؤيا يوسف الصّديق - عليه السّلام - نفسها التي شكّلت محور السّورة، ومحور التّغيير في حياته وفي حياة شعب مصر كلّه.

وبهذا أسهم الرّمز التّراثي في إغناء التّجربة الحاضرة، التي تستمدّ منه وسائل الإيحاء، وتقدّمها فـــي قالب فنّي جمالي يرتفع بقيمتها الإبداعيّة " فـــعندما تلتحم الثّقافة بالتّجربة في وحدة عضويـــّة يزخر الشّعر بالأبعاد، وتلمس فيه ثقل الوجود بأكمله"[3]، لكن هذا التّلاحم بين الثّقافة والنّصّ لا ينجح الشّاعر دائما في إحداثه ، لأنّه يفشل أحيانا في تأسيس الوحدة العضويّة بين نصّه وبين النّص القرآني الغائب :

كَفرُوا بمعجزَة العُصورِ

بالطَّيْر يزْرَع نأْمَة الأسْحارِ في هدَبِ الزُّهور

بالحلْمِ يكْبُر في إنتمَاءِ القَادمِينَ من الثُّغُورِ

بالمرْسَلاتِ...

العاصِفَاتِ...

النَّاشِراتِ...

---

[1]- النبأ /12.

[2]- يوسف /47-49 .

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 111.

الفارِقاتِ..

المــُوغلاتِ معَ الهَجِير

كَفروا بمعْجِزة العُصُور

عجَباً [1]

يبرز لنا النّصّ عبء حمل رسالة التّغيير في واقع ساد فيه الثّبات والجمود، فحين يتحوّل الشّاعر إلى نبيّ ، يحمل حلمه الثّائر ونبوءته في التّغيير ، ويبشّر بالمعجزات، لكن مصيره هو مصير كلّ الأنبياء والمصلحين إذ تقابل دعواهم بالتّكفير والتّكذيب والمحاربة، وقد أشـــار إلى دوال النّص القرآني ﴿ **وَالْمُرْسَلاتِ عُرْفاً ، فَالعَاصِفَاتِ عَصْفاً، وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا، فَالفَارِقَاتِ فَرْقاً** ﴾ [2] ، ليحيط رسالته بهالة التّقديس، ويلبس وعده بالصّدق.

لكنّه لم يوفّق في جعل هـــذه الإشارة المقتطفة إلى رمز، لأنّ تعامله مع النّصّ القرآني كان بشكل (اجتراري جامد)؛ فجاء " التّقاطع بين النّصّين خاليا من التّوهّج الشّعري، ومن ثمّ ينتصر النّصّ الغائب على النّصّ الحاضر، ويتغلّب عليه"[3] ، وكان في اجتزائه المخلّ لدوال الآية ضياعا للرّوابط النّحوية والدّلالية التي حاول استبدالها بتقنيّة البياض والنّقاط، وقد " صار الشّاعر المعاصر يواجه الخطوط (اللّون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللّون الأبيض)، وهذا الصّراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاسا مباشرا، أو غير مباشر للصّراع الدّاخلي الذي يعانيه"[4] .

لكنّه حين استخدم هذه التقنيّة لوحدها، شتّت القارئ أكثر ممّا أشركه في إنتاج الدّلالة وإغناءها، لأنّها لم تقم بوظيفتها الجماليّة " فجاءت العبارة الشّعريّة عارية من أيّ إيقاع أو حركيّة "[5] ، وغاب الإيحاء المرجو من هذه الصّورة الرّمزيّة لأنّ الدّوال فيها لم ترتبط بمدلولاتها

---

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

[2]- المرسلات / 1- 4 .

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

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

[5]- ينظر :جمال مباركي: المرجع نفسه ، ص190.

إلاّ لمجرّد الإشارة، و لم تجسّد الرّابطة بينهما بما يغنى السّياق والتّجربة، خصوصا بعد التّعليق المباشر في آخر المقطع (عجبا..!) والذي نقض كلّ إيحاء كان يمكن أن يحقّقه أسلوب التّكرار لعبارة (كفروا بمعجزة العصور) التي ابتدأت المقطع وختمته، فحصر الدّلالة كلّها في مجرّد التّعجّب.

لعلّنا نلحظ أنّ استفادة النّصّ بالرّمز الدّيني من المصدر القرآني سواء بحضور دواله جزئيا أو كلياّ، ومهما كانت مرتبطة بالسّياق وبالتّجربة إلاّ أنّها تظلّ محصورة الإيحاء والكثافة بحدود الرّسالة التي أراد الشّاعر أن يوصلها، ومرتبطة الدّلالة بالنّصّ الأصلي، لأنّ تعامل الشّعر مع النّصّ القرآني يتراوح بين " الاجترار: الذي يقوم على الاقتباس الحرفي الخالي من المعاناة، ونضج التّجربة الفنيّة" أو يرقى في الكثير منها إلى "الامتصاص: الذي يعتمد فيه الشّاعر على الاستمداد الإشاري والدّلالي من آي القرآن، مع القيام بتحوير بسيط قصد الإشارة والإيحاء، وإنتاج الدّلالة التي يهدف الشّاعر إليها، هذه الدّلالة التي يعجز النّصّ الحاضر عن الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنّصّ القرآني الغائب "[1].

بحيث يقف النّصّ القرآني ببعده المقدّس أحيانا، وبسياقه المحدّد المتعالي، وبدلالته التي لا تحتمل تحويرا متعسّفا في التّأويل، يقف كلّ ذلك حائلا يفرض نوعا من محدوديّة تدخّل الخيال الشّعري في بنيته الدّلالية، فيجد الشّاعر حرجا في محاورته "لأنّ القرآن يظلّ دوما نصاّ مقدّسا متعاليا يتعلّم منه الشّاعر، ويحلم به فهو منتهى البلاغة، ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها"[2]. ومن هنا وجد الشّاعر حريّة أكبر بتوجّهه إلى إنتاج رموزه باستلهام قصص القرآن، وباستدعاء الشّخصيّات التي حدّث عنها.

ويلتفت الشّاعر أحيانا في التّعبير عن انفعالاته مستخدما الرّمز التّراثي المستمدّ من النّصّ القرآني من صيغة الغائب إلى صيغة المخاطب:

أيُّهاَ المغْرِبُونَ تلْكَ بِلادِي

تَتَحَدَّى الأعْدَاءَ بِالكِبْرِياء

---

[1]- المرجع السابق، ص 173.

[2]- المرجع نفسه، ص269.

بِدَمٍ مـــا يزَالُ غَضًّا طَـــرِيّاً
عبِقاً جُرْحُـــهُ كَمَـــا الأنْدَاءِ
لاَ تنَامُوا فليْلُكُم سَاهِرُ الإثْم
وليْلُ البيْضَاءِ ساجـــيُ الجَوَاءِ
ولْيَكُنْ ليلُكُـــم طويـــــلاً
مع الصُّبْحِ صعْقَةُ الأعـــدَاءِ [1]

هذه اللّهجة الخطابيّة على ما فيها من تلقائيّة تركيب وبساطة لغة، إلاّ أنّ الشّاعر استطاع أن يجعل منها معادلا معاصرا لأحداث القصّة الدّينية، بالإشارة إلى النّهاية الموعودة للخطأ الحضاري، وقد استطاع تفجير الجانب الوعظي الذي يهدف إليه قصدا في إطار علاقته مع الآخر المحكومة بالصّراع وأحيانا بالقطيعة.

وهو إذ يستحضر قيمة العقاب فإنّه يلحّ على بعدها التّطهيري الماثل في جوهرها تاريخيّا، كنهاية طبيعيّة لتمرّد الإنسان على فطرته وعلى فطرة الكون وسننه، من أجل انطلاق دورة حضاريّة جديدة، تعود فيها الحياة إلى بكارتها ونقائها، وبـــهذا يحيلنا على أسبقيّة النّصّ القـــرآني وشموليّته من جهة، ومن جهة أخرى يكسب الخطاب حركيّة وانفلاتا من لحظة الحاضر، لأنّه يقفز من اللّحظة التّاريخيّة نحو المستقبل.

ومن هنا جاءت أهميّة توظيف الموروث شعريّا، لأنّه كما يرى (يونج) " يرفع الفكرة التي يعبّر عنها، فوق مستوى الشّيء الوقتي الغابر، ويضعها في مستوى ما هو أبدي وخالد، ويجعل ما هو فردي تعبيرا جمعيا" [2]، وبذلك يكون الشّاعر قد توسّل إلى المتلقي بأفضل الوسائط الدّلالية فإنّ " النّاس يلتقون عند الرّمز لأنّه أثر للتّراث السّحري، فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوّة حقيقيّة لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة"[3].

---

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

[2]– إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ص 217.

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

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

يا جُرحَنا القُدْسِيْ..

والنَّاعونَ أشْبَاحٌ وَدُود.!

آسَى لكِبْرِكَ أن تَتِيهَ بِه نفَايات الوُعودِ !

وأجِلُّ كِبْرَكَ أن يُتَاجِرَ باسْمِهِ. أشْقَى ثُمُودِ !

.....

إنِّي أَرَى خَلْفَ السَّحَابِ البَرْقَ يعصِف والرُّعُودَ

يا ويْلَ من باعُوا الشَّهِيدَا!

وويْحَ من أَلِفُوا القُعودَ !

يا جُرْحَنَا القُدْسِيْ..

لا أمُتْ هَوَاناً..

لا ارْتِياب.. [1]

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

وتنطلق رثائيّة تنعى الموقف السّياسي العربي، من هذه الأزمة، وقد خيّم عليه الصّمت والسّكون، إلاّ من صوت الأشباح، التي توحي بالمـــوت والمقـــابر، والفجيعة، بالخواء، والقفر.

---

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

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

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

فيتخلّص من زمن الرّمز التّراثي في سياقه التّاريخي القرآني، ويكتفي بإحالته على الحاضر، وهنا تحبل التّجربة بالمأساويّة، ولا تجد الذّات الشّاعرة غير دور النّبوءة لتفريغ الشّحنة الانفعاليّة بالاعتماد المباشر على فعل الرّؤيا، (إنّي أرى) فيفرغ مخزونه الانفعالي، مرتبطا بالذّاكرة الجماعيّة، مستحضرا سياقا تراثيّا يبرز من خلاله وعيه إلى أنّ النّصّ القرآني "يجيب عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير، بشكل جمالي فنّي، عن طريق لغة معجزة تحمل رؤيا للإنسان، والحياة والكون، أصلا وغيبا ومآلا" [2] ، فالأزمنة الثّلاثة التّاريخ/ الحاضر/ المستقبل كلّها تتفاعل من خلال استدعاء الرّمز التّراثي، يقول:

يَا عــاقِرا لولاَ شَقَاؤكَ لم تكُن تشقَى "ثمودُ" عقرْتَ أمْ لَمْ تَعْقَرِ!

يُرْوَى شَقَاؤكَ في العُصُورِ جنايةً.. يا بؤْسَ منْقلَبٍ لشرّ أحَــيْمِرِ!

لَمْ ترْعَ صَالِحَهَا ثمودُ.. ولم يكُن فــيهاَ بِمَضْعوفٍ و لاَ مُسْتَأثرِ

..وَدَعَا..فلمْ يكُ غيْرَ صيْحَةِ قاهِرٍ مَلَكٍ وَسَاءَ بها صَبَاحُ المنْذَرِ !

بارَتْ ثمودُ فمَا بَكَتْ لِبَــوارِهَا عيْنُ السَّمَاءِ ورقَّةُ المستْغــفر

قُهِرَت ومنْ تكُنِ السَّمَاءُ حَجيجَه يقهَرْ ويُخذلْ في القَضاءِ ويُهدَر[3]

يتنفّس هذا النّصّ في جوّ قرآني ويستحضر عدّة نصوص غائبة، ويجمع منها التّفاصيل بدقّة ويسقطها على تجربته الشّعورية، وقد عايش المرحلة الاشتراكيّة في الجزائر ميلادا ، وتجسيدا

---

[1]- عثمان حشلاف : التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص123.

[2]- ينظر: شراف شناف: التناص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي ، ص84.

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

وسقوطا، عانى خلالها جميعا تجربة " الإقصاء والتّصفية الثّقافيّة " لأنّه " كان محتقنا بإيديولوجية مضادة" [1]، وكان هذا هو السّبب الأوّل في غربته النّفسيّة، وشتات ذاته.

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

ثم ينتقل إلى سرد الأحداث ، متقنّعا برمز النّبي صالح - عليه السّلام - مستخدما أسلوب السّرد القرآني بدواله، وأساليبه المتعاليّة في التّأثير، وفي إضاءة المعنى وظلاله الواسعة من خلال اللّفظ القليل والإشارة الموجزة، دون تحديد أو مباشرة، لأنّه يلحّ على دور المتلقي في الاستيعاب والتـــدبّر.

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

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

يا حادِيَ الألمِ المَسْحورِ في دَمِناَ هَـــلْ رَعْشَةُ الآهِ منْ خَطَايانَـــــا

---

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

[2]- محمد خان: العلم الوطني (دراسة للشكل و اللون)، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، (15 - 16) أفريل 2002 ، ص 14.

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

يَمْتَصُّنَا الحِقْدُ..(قابيل) على يدِه دمٌ (لهابيلَ) . . جلَّ الجُرْح أحْــزانَا

ومَا لآدَمَ منْ سَمْعٍ ومنْ بَصَر لو شاهَدَ الجُرْحَ..ضمَّ الجرحَ أجفانَا

قابيلُ في الحمأةِ الزَّرقاء..تعصِره طينًا.. ويشرَبُ هذا الطِّينَ أشْقانا[1]

يبرز الإيحاء من خلال عفوية انسياب الصّورة، ومن سذاجة اللّغة، ومن صدق المعاناة الإنسانيّة المفجوعة باستمرار، ويبرز الرّمز الدّيني المتجسّد في استدعاء شخصيّة من شخصيات القصص القرآني (قابيل وهابيل وآدم- عليه السّلام -) ضمن هذه الصّورة كشخوص جامدة الدّلالة، بينما تتحرّك باقي عناصر الصّورة من حولها لترسم لنا مشهدا عامّا للخطيئة المتكرّرة، ويتخلّل كلّ ذلك تفصيلات تحدّ من كثافة الرّمز.

ولا يمكننا هنا إلاّ أن نقول أنّ التّجربة غير مستقرّة بعد، لأنّها في هذه المرحلة كانت منشغلة بالبحث عن ذاتها المغتربة وعن أسرار غربتها، وتساءل الطّين عن أصل الخطيئة في الإنسان، مسافرة في رحلة طويلة إلى عوالم الرّوح المتعاليّة، دون أن تعثر على جواب قاطع، فيستمرّ البحث عن جدلية العلاقة بين الإنسان والحياة:

قيلَ الحياةُ قلْتُ تلْكَ الآهةٌ معْبودَة منْــــذُ الزَّمَــــــانِ الأوّلِ

شُهَداؤُها شُهداءُ كلِّ غـــــــريزَةٍ ذُكِرَت. وكلِّ غرِيزَة لم تُذْكَرِ

قابيلُها كَلِــفٌ بكلِّ جريـــــــرَةٍ جُرَّت وكلِّ جريرَة لــم تجْرَرِ [2]

تتعدّد الأصوات (قيل/ قلت) لتزيد حركيّة الرّمز التّراثي (قابيل)، وقد أسّست اللّغة لشموليةّ التّجربة عن طريق قانون الكليّات، وإبراز المعنى بالمتقابلات الضّديّة، والتّوكيد بالتّكرار ، فصار واضحا " أن الماضي الحاضر وما سيأتي لا تتعايش وحسب؛ بل تتعاصر هنا في منطقة الحضور"[3] . وبهذا ينجح الشّاعر في توسيع دلالة الخطيئة وتوليد طاقة إيحائيّة بتفجير المخزون

---

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

[2]- مصطفى محمد الغماري : قصائد منتفضة، ص 26 .

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

الفكري والدّلالي للرّمز التّراثي مستمرّا في رحلة بحثه عن الإيحاء فيستنطق الموروث أو يتحدّث من خلاله كما فعل في "عودة الخضر" [1]:

هَـــا عُدتُ .. من عيْن الحياةِ شَرَابي

قدْ كَانَ.. والزَّمَنُ المُحيطُ رِكَـــابي

هَا عدتُ .. تزْرَعُني الحَيَاةُ زنَابِقًـــا

وتظَلُّ تعْصِـــر دمِـــي واهَـــــابِي

يعتمد الشّاعر في هذه القصيدة على رمز واحد هو شخصيّة الخضر- عليه السّلام - ليسقط عليها تجربته بكلّ ثقلها محاولا جعلها قناعا لمشاعره ، يحرّك عناصر القصيدة ويوحّدها، وهو عن طريق توظيف القناع البسيط " يفسح المجال أمام الشّخصية، ويمهّد السّبيل لبروز سماتها، وخصائصها بامتداد القصيدة، وهو لا يقصي المبدع عن عمله في الوقت نفسه" [2] ، وبهذا ينتج صورة معاصرة لعودة الخضر- عليه السّلام- تبدأ بإعلان فعل العودة (ها عدت) والذي يتضمّن الإياب، والتغلّب على الغربة والنأي والشّتات، ويلبسه بعد ذلك أبعاد الخلود، بالشّرب من مصدر الحياة (العين)، فتنتفي فيه دلالة الفناء أو الموت، لأنّه يتجدّد باستمرار كلّما تجدّد الزّمن (الزّمن ركابي)، (تزرعني الحياة زنابقا) ، (وتظلّ تعصر من دمي) ، وتمثّل هذه الأبعاد حلم مصطفى محمّد الغماري نفسه في التّغلب على غربته، وكسر الجمود والثّبات الذي اكتسى الحياة من حوله.

أتَلَمَّسُ الصَّيْدَ القَدِيم .. فهَلْ أرَى

وَشْـــما .. تعثَّرُ دُونَه الإعْصَـــارُ ؟

عيْنَاي تُمْعِن في الوُجودِ .. عَرَاهُمَا

لـــمَمٌ .. ولفَّ رُؤاهُما استنـــكَار

---

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

[2]- محمد علي الكندي : 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 المقفرة للقيا الحبيبة التي تمثل بالنّسبة إليه جوهر الحياة نفسها، وإذ به يفجع بضعن قومها صوب المجهول، فتتضاءل لديه قيمة الحياة بل كادت تتلاشى وتقفر، لأنّها تساوت وقيمة الطّلل الذي وقف عليه، أو الرّسوم التي بكاها، ولكنّنا إذا أدركنا الفرق بين (ليلى) الشّاعر الجاهلي، و(ليلى) الغماري أو (الخضر)، ندرك فعلا 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 بحثا عن ذاته في العوالم الصّوفية المتعالية، محاولا تحقيق الوصل، والتّغلب على الغربة والمعاناة:

هَـــا عُدتُ يَا مَسْرَى الكَلِيمِ وَمُجْتَلَى

الـــــهَادِي .. إِلَيكَ يَهُزُّنِي الإِكْبَـــارُ

يـــَا وَجْهِيَ المَخْزُونَ..لُذْتُ بِوحْدَتـــي

وَرَبَـــابَتِي..ظَمِئَت فيهَـــا الأوتَـــــار

أيموتُ حُـــبِّي؟ آهٍ تِلْك خُرافـــَـــــة

نُسِجت...ورَجْمٌ بالظُّـــنونِ..يُثَـــــار

يذكر الشّاعر (الوادي المقدّس) مكان تجلّي الذّات الإلهيّة للجبل ، وقربى موسى - عليه السّلام - من ربّه وكلمته التي خصّه بها ، لينقل لنا مقدار شوقه للقرب من الذّات الإلهية، 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.

أنـــَا في الوجُود قَصيدَة .. ما غرَّدَت

بِسِوَى السَّلام حرُوفُها الخَضْـــــرَاء

أنَا في الوجُود..ملامِحِي ورجُولَتِـــــي

ودَمَــي وكِــبري للسَّــلام فــِــدَاء

الله مِــلء دمِــــي سَــرتْ كلِماتُــه

والله في شــــَــفَتي منْه الضِّــــياء

وهكذا يبدو توحّد الشّاعر مع شخصيّة (الخضر) بعد أن برزت الملامح المشتركة، وصارت شخصيّة (الخضر) ماثلة في الحاضر، فقد جعلها إطارا لتجربته بكلّ أبعادها، دون أن يحدث فجوة بين صوته وصوت الشّخصيّة.

وختاما فقد كان للثّقافة الإسلاميّة أثر بارز في اختيار الغماري للرّموز الدّينية، وقد جاءت في معظمها بشكل اقتباس أو تضمين للنّص القرآني، أو باستدعاء الشّخصيات العامّة الواردة فيه، أو باستحضار الجوّ العام لبعض القصص الدّيني، وأحيانا يشير إلى الرّموز الدينية السّماوية غير الإسلامية.

وقد جاء الرّمز الدّيني في شعر مصطفى محمّد الغماري ليطعّم الرّوح الإسلاميّة التي ينطلق منها، وليناقش من خلالها قضيّة انتماء ، وهويّة، وتوجه فكري وديني ، وليؤسّس للنّصّ المختلف.

ثانيا – الرّمز التّاريخي:

إن إدراك الوعي الشّعري لحقيقة الواقع المتأزّم والممزّق، يبدأ من حدود الواقع المدرك ماديّا والموجود كمعطى حسّي، ليتجاوزه إلى ما وراء الواقع عن طريق إعادة خلق مستمرّة، فتعيش الذّات الشّاعرة قلقا وجوديا لا ينتهي، وتكون الرّؤيا الشّعرية، حركة لا تسكن داخل واقع قلّما يتحرّك.

إنّه صراع جدليّ دائم، بين الحاضر المصرّ على السّكون والثّبات، وزمن آخر مرتقب تنشده الذّات الشّاعرة، زمن الحركيّة والتّغيير والبعث، إنّها 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، ممتدّا إلى رسم مستقبل واعد، وغد خصيب.

بهذا يجد الشّاعر في الرّموز التّاريخيّة العامّة مخرجا من أزمته الرّاهنة، بما يتوافق وأبعاد التّجربة الخاصّة، وبما تحددّه الرّسالة الشّعرية " فالتّاريخ ليس وصفا لحقبة زمنيّة من وجهة نظر معاصر لها، إنّه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأيّة فترة من هذا الماضي"[1]. إنّ هذه الأبعاد الدّلالية الكليّة بما تسمح به من تعدّد تأويلي، تتيح لتجربة الشّاعر اكتساب طابع شمولي، وغنى وأصالة، "محقّقة بذلك مبدأ التّواصل، ونبذ القطيعة بين اللاّحق والسّابق، الذي لا يمكن للإبداع أن يتمّ إلاّ من خلال تحاورها"[2] .

ولكي تتلاشى الحدود بينهما، وحتى لا يصبح الرّمز التّاريخي مدخلا على التّجربة 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 " ثمّة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقي والرّمز التّراثي، بأن لا يكون غريبا عنه غربة مطلقة، حتّى إذا ما ألمح إليه الشّاعر أيقظ في وجدان المتلقي هالة من الذّكريات والمعاني المرتبطة به "[3] ، وبهذا يبتعد الشّاعر بنصه عن الانغلاق، ويفتحه على التّعدّد بعد أن يضمن مشاركة القارئ وتفاعله.

---

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

[2]– جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 234.

[3]– محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 323 .

والرّمز الذي يحضر في النّصّ الشّعري هو استجابة لطبيعة أفكار الشّاعر، وأحاسيسه، وقالب يذيب فيه همومه وقضاياه، وتجربة الشّاعر غالبا ما تستمدّ من داخل واقعه، وإنّ" طبيعة المرحلة التّاريخيّة والحضاريّة التي عاشتها أمّتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها في الكثير ممّا كانت تأمل فيه من الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدرتها، 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 المظفّرة، ومواقفه المنتصرة.

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

أنَـــا يا إمَـــامُ قَصِيـــدَة دَمُها منَ القُـــرآن يَجْري

يتَماوَج التَّـــــاريخُ في صـــلواتِها شلاَّل فَـــــجْر

الحرفُ قصَّة ثائِر.. هل ينْكرُ التَّـــاريخ ؟ بـــدْرِيْ

الحرفُ يكبرُ في انتمائِي تعْشقُ الأيـــَّام كـــِبْرى

الحرْفُ ميلادُ الجهـــــادِ..نبـــــؤَة الحلُم الأغَـــرِّ[3]

هكذا إذن يأخذ الرّمز التّاريخي في شعره أبعادا إسلاميّة، ولعلّ هذه الظّاهرة ليست خاصّة به وحده إذ " تكاد رموز الدّين الإسلامي الحنيف، وتاريخه الحافل بالأمجاد والبطولات، تؤلّف المعين الثرّ الذي لا ينضب بالنّسبة لأكثر شعراء المغرب الكبير- والعالم العربي - بالإضافة إلى مصادر أخرى عالميّة أقل حجما وتأثيرا" [4] ، ولكنّ الخصوصيّة تبرز من خلال الرّؤيا الشّعريّة، التي تولّدها ثوريته على الواقع المتأزّم، 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 مدني ، 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 الذّاكرة والحلم، ينطق نصّ الغماري بالغضب وبالثّورة:

عَرَفْت الحبَّ قافِلةً من الإيمان

سَكْرى بانْتِصارات

وتارِيخًا .. يجُوبُ مدَاه سيفَ عاشِقٍ

ليلاَهُ من سُمْرِ الفتوحَاتِ

ورفْضًا .. يبعثُ الماضِي .. يجوبُ الصّمْتَ مخْتَرقا [1]

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

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

ويُزهِر في الرِّمال السّمرِ .. في (لاهور)

في أسْفَار إيمانِي..

وترْكُضُ منه أفْراسُ الضُّحى في عمْقِ أوْطانِي

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

---

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

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

ومعها فقدت قافلة الانتصارات فوئد الأمل، وولد الحلم ميتا، ولكن (لاهور) سترتبط في الذّاكرة بالثّورة وبالرّفض والصّمود كما ارتبط بها (أوراس) وهكذا ".. انتقل أوراس من دلالته المحليّة، إلى سياق منظومة الرّموز العالميّة المشكّلة للمخيّلة البشريّة، التي تستمدّ طاقاتها الإيحائيّة من إضفائها جوّا رمزيّا أسطوريّاً على بعض الأماكن ذات الأبعاد البطوليّة، التي يبدو أنّها غير عاديّة" [1] :

(أوراسُ) ملء دمِي..ومـــلء جوَانحِي وعدٌ يثُورُ..ورَايـــــــــةٌ تَتحرَّر

أهْـــــوى خُطاهَا ما حَييتُ..وإنّني فِي دَرْبِها حلُم يغِيـــــــــبُ ويحْضُر!

وتـــرٌ بأغْلى ما ترفُّ لهَـــــــــاتُه يَسْقِي العِطَاشَ فيسْكَرُون ويسْكَر![2]

يمتلئ الشّاعر بالوطن ويتوحّد به في حلم، لا يغيب عنه أحداهما، لأنّه دائم الحضور في الآخر، حالّ فيه، لأنّ انهزاميّة الواقع وخذلانه المستمرّ يحمله على البحث عن وطن حلم، وتحمل رمزيّة السّكر الذّات إلى حدود يصحو معها الوعي على المأساة والخطوب، فيذكر بعدها (أوراس) ذكرا تصير معه تعويذة يرقي بها جراحه وغربته:

أوْرَاس، يا قمْ الشّهيد، أصَـــالَة تّسْمو على خَطْبِ الزّمانِ وتّظْهَر

تَتَخايَل الأفْراسُ في ســـــاحَاتِه فيثُور (عقبة) بالجِهَاد .. ويُبْـــحِر

نجْواه ، في (لاهور) وَعْد رافِض ومدَاهُ في (طـــهران) نهْر يكْبر

تفصل علامة التّنقيط بين (أوراس) و (قم) فصلا يقابل بعدهما الجغرافي، لكن يصلها النّداء وصلا تتوحّدان به توحّدا روحيّا، تحلّ (أوراس) الشّموخ في (قم) المجاهدة لتعلّمها روح الانتصار، وتعيرها بطلا فاتحا من أبطال الجهاد (عقبة) وسيفه، وإذ بحامل الإسلام إلى (أوراس) بالأمس، هو المدافع عنه اليوم (بقم) " إنّه الفارس القادم من (الأوراس)، لقد رفض السّكون،

---

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

[2]- مصطفى محمد الغماري : خضراء تشرق من طهران ، ص131.

والموت والهدوء، رفض الثّلج الذي يدلّ على التّوقف والجمود، إنّه الفارس الذي جاء من (الأوراس) يحمل الضّوء، والنّار، والأمل، والحريّة"[1]. فالرّوح الإسلاميّة تصنع هموم الشّاعر، وأبعاد الوطن والرّسالة الشّعرية، تمتدّان حيثما امتدت الشّريعة الإسلاميّة:

مــَدَى العَقِيـــــدَةِ لِي حَــدٌّ وَلِي وَطَــنٌ

حُــبِّي حُــدُودِي..ومَا هَــوَى مُــرُوءَاتِي [2]

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

بَيْــنِي و بَيْنَــكَ يا إقْــــبَالُ .. عَــــاطِفَة

صَــوْتُ السَّــمَاء بنــَار العِشْــق يَسْقِــينا

أرَى بــِها الحَــرْف..أفْــنَى في بــــدَائِعــِه

وأنْشــر الــوَجْدَ في اللُّقيــَــا دَوَاوِينَــــــا[4]

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

---

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

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

★محمد إقبال (1873 –1938) عالم، فيلسوف، وشاعر، كان يحث على الوحدة السياسية والروحية بين جميع الشعوب الإسلامية، ونادى بتوحيد الشعوب الإسلامية بغية استعادة الأمجاد الغابرة، وقد حاول (إقبال) أن يعيد صياغة الأفكار الأساسية للعقيدة الإسلامية باللغة الأكاديمية للعالم الحديث.

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

[4]- مصطفى محمد الغماري : المصدر نفسه ، ص109.

أَنَا وإيَّاكَ يَا إقْــبَال.. مَلْحَــمَةٌ دُروبُــها الخُضْرِ من هدْي النَّبيِّنا

ذُبْنَا معاً في ليَــالي الوَجْدِ أغنيَة تخضَلُّ.. تَشْرَبُ منَّا .. من مَآقِينَا

لنَا هُمُومٌ..تسامَت في لَطَافَتِــهَا إذَا تَغَنَّت .. يقولُ الحبُّ آمِينــا

ويكشف لنا عن تلك الرّؤيا الثّوريّة، التي جمعتهما وأنّها هي التي تحرّك الذّوات الشّاعرة نحو هذا الاتجاه الإسلامي، لحمل هموم الأمّة، فيتواصل الدّور الذي بدأه إقبال في شعر الغماري :

كَلانَا يا غَرِيبَ الدَّار يمْضَغ الألَمَا

كِلاَنَا في الدُّروبِ الخُضْرِ إصرَارٌ..يُرِيغُ دَما

وتُزْهِر باللِّقَاء المطْلقِ أقمَار

نَخَاصِرُها .. فتَهْتِف أَلْفُ مئذَنَةٍ بِلاَهُور

ويُورِق بالهَوى القدُسِيِّ .. كِتْشَاوَة..

وبالنُّورِ..

وبِالأَلَمِ الذِي عانيْتُ يا إقْبَال .. بِالحُلْم

وبالصَّحْراء..[1]

وإنّ حبّا وتوافقا على هذا المستوى من الانسجام روحا، وعاطفة، ورؤيا، وتوجها، لا يضرّه البعد الجغرافي أو الزّمني ما دامت خضراء تجمعهما، وتصنع قوميتهما، فتمحي كلّ حدود الانتماء القومي، إنّه حبّ يخترق أبعاد الزّمان والمكان.

ومادام الوطن واحدا، والدّين واحدا، فالجرح واحد، والثّورة أيضا واحدة، هكذا يمتزج الرّمز التّاريخي القديم (أوراس) بالرّموز الــمكانيّة (لاهور) و (طهران) وتتداخل العناصر الواقعيّة

---

[1]- المصدر السابق، ص106.

للتّجربة بعناصر الرّؤيا، وبهذا "يكون الرّمز التّاريخي قد اغتنى حقا، بدلالات الحاضر، وأضاف أغراضا إنسانيّة دائمة إلى جانب غرضه المحدود في سياق التّراث"[1].

لزم إذن والحال هذه التّفريق بين الحادث التّاريخي وبين توظيفه شعريّا، إذ يتحوّل إلى قراءة دلاليّة تتجدّد ومن خلال هذا الحضور الرّمزي تتفجّر طاقات إيحائيّة، تضمن تجديد الموضوع الشّعري وامتداده، خلال النّصّ فمن طبيعة الخصوصيّة الشّعريّة " أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردّنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنّما تردّنا إلى دلالاته أو أبعاده"[2]، وهي أبعاد ودلالات تغتني ضمن السّياق الحاضر للتّجربة، وتغنيه في حركة تفاعليّة وتكامليّة:

اقْرَأ كتِـــَاب النـــَّارِ من (أوراسِنـــا) شَمَم يُضِئ جَبينُه.. وَوَقـــَـــار

واســـــَأَلْ عَنِ الصَّالِينَ عَذْبَ عَذَابِه يُنْبِئْكَ ماَ الثَّورَاتُ ؟ ما الثُّوَّارُ؟

كانُوا الجِهَادَ..

فيَا أصَالَةُ سَجِّلِي..

وتَمَرَّغِي فِي الزَّيْفِ .. يا أَوْزَارُ [3]

من خلال البعد التّاريخي تتدفّق دلالات الثّورية وصنع التّغيير، ورفض كلّ طرح إيديولوجي لا يتوافق والرّسالة التي ضحّى من أجلها الشّهداء ليحرّروا الوطن والإنسان.

إنّ بساطة الرّمز في أسلوب بناءه لم تمنع تدفّق الإيحاء من جوانب الصّورة التي تنامت من خلاله، حيث يصنع الصّوت الآمر الواثق، تصعيدا لحركيّة الفعل الشّعري الذي انطلق ب (اقرأ)، ليحاكي الأمر الإلهي الذي غيّر موازين الفكر الإنساني، وبه كان اتّصال السّماوي بالأرضي، بنزول الوحي وعندها يصير (أوراس) المكان المقدّس الذي انطلقت منه رسالة التّغيير والنّور، ورفض الانكسار، ويصير شعره في منزلة المقدّس (الكتاب) ، ويجعل من نفسه نبيّا يخاطب الآخر من خلال هويّته، وانتمائه الحقيقيين إلى حدود الوطن وأبعاده، عبر الضمير المتّصل الدّال

---

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

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

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

على ضرورة اشتراكه هو الآخر في رسم أفق ثقافي، وسياسي، وبعد وطني أصيل للمرحلة الحاضرة من تاريخ الوطن، والقادمة، مرتبطة بالماضي المشرق، في الوقت الذي انشغل فيه هذا الآخر، بجاهليّته الإيديولوجيّة الجديدة عن حمل رسالة الشّهداء، ثم يكثّف من دلالة فعل المساءلة (اسأل) بصيغ الاستفهام، لإقرار تلك الحقيقة المنسيّة، أو التي تمّ إغفالها، ليطالبه بتسجيلها كقيمة أصيلة تنهار أمامها كلّ الأفكار المورّدة، والهجينة، والمزيّفة، لتكتمل في النّهاية دلالة القراءة (إقرأ) بالكتابة (سجّلي).

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

مِنَ الألَمِ الذِّي عَانَيْت كُنْتُ قَصِيدَة الثَّارِ

وكُنْتُ الرِّيحَ وكنْت النَّارَ..

كنت مسافَةَ الغَارِ

على طهْرَان تقْرأُنِي الأصَالة سَيْفَ إصْرارٍ

وفي الأوْراسِ..

تَرْسُمُنِي الرِّياحُ جراحَ الثُّوَّارِ

وفي بغْدادَ، وفي الشَّهْبَاء، وَعْدُ الوردِ والنَّـــارِ [1]

" لا تتّضح الرّؤيا الشّعريّة لدى شاعر ما، إلاّ بعد عناء ومكابدة بطوليّتين، ولا يتمّ نضجها إلاّ على عذاب مزدوج عذاب المعاناة، وألم المعرفة"[2]، فحين تصطدم الرّؤيا بأعنف صور الواقع ، وتلتقي مع الألم بوجه مكشوف تولد المعاناة، وتتّقد الرّغبة في المواجهة فتتصلّب الذّات، وترفض

---

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

[2]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص21.

الاستسلام للألم، لأنّها تحسّ بأنّ ثمّة ظلما شخصيّا واقعا عليها عندئذ تتفجّر ثوريّة القصيدة، وتعكس الحلوليّة في مظاهر الطّبيعة عنفها وقوّتها.

ومن خلال هذا التّصوير النّفسي للواقع الحاضر، يهيمن بشكل لافت وكلّي الفعل الماضي على الحركة الأولى من الصّورة، وإذ يهيمن الفعل الماضي على هذه الحركة ينتقل صراع الذّات، من صراع مع الوجود إلى صراع مع الزّمن، وقد تعمّق هذا الصّراع بتصاعد الفعل المضارع الدّال على الزّمن الحاضر في الحركة الثّانية، من خلال حضور ملفت للرّمز التّاريخي (أوراس) مرتبطا بأسماء المدن (طهران) و (بغداد) و (الشّهباء) "ذلك لكون التّسميات من أبرز سمات السّرد التي دخلت إلى الشّعر بشكل مقصود"[1] .

فتكتسب (أوراس) رمزيّة خاصّة من خلال قصيدة الثّار، دلالة تأخذها بصريّا على مستوى الكتابة ، إذ تستولي وبعدها المكاني الذي حلّت فيه الذّات الشّاعرة بفعل ظرفيّة (في) ، على سطر لوحدهما، فيما يتكثّف بعدها التّاريخي باستدعاء رموز مكانيّة أخرى مثقلة بدلالات تراثيّة، تمتدّ من التّاريخ الحضاري الإسلامي المشرق، إلى التّاريخ القومي الثّوري الحديث على الاستعمار الأجنبي ، (بغداد) و (حلب الشّهباء) لكنّهما تعيشان واقعا مخالفا في اللّحظة الحاضرة، فإذا كانت أوراس قد " ثارت وحقّقت - عن طريق الثّورة - ما تريد، فإنّ مدنا عربيّة أخرى لا زالت ترسف في قيود الذلّ والجور، وتمارس على مواطنيها كلّ طرق الجبروت والطّغيان، لكنّها لا تثور!" [2] ، وقد ربطها السّياق الشّعري ب (طهران) الثّورة الإسلاميّة، 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 كلّه"[3].

وإن بنية رمزيّة كهذه تتعايش فيها الأزمنة والقرون، لا تكفّ عن الإيحاء بمقدار الحنين الذي يضطرم بداخل الشّاعر إلى بناء مجد جديد للأمّة، أو تكرار أمجاد الماضي على الأقل؛ وقد كانت الثّورة في (باكستان) وفي (إيران) على الواقع المظلم والمهتريء معادلا واقعيّا لحلم الشّاعر،

---

[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، ص45.

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

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

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

يَا جُرْحَنا..
والحبُّ وعْدٌ أنْتَ تعْرِفُ ما مَدَاه ؟
ما دربُهُ ؟
إنْ باتَ عاشِقُه تخْتَالُه رُؤَاه !
يا جُرْحَنا، والحبُّ في شفَتيْكَ،
فاصْدَعْ..

يَا سُدَاه [2]

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

---

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

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

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

قصائده، إنّه تعبير عن الجرح الجمعي، والحقّ أنّ ذاته حالّة في كلّ جراحها وهمومها، وتحوّل الخطاب من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، لا يعدو أن يكون تنويعا في الأدوات للتّعبير عن موضوع الغماري الأوحد والكبير، إنّه شكل من أشكال التّنويع داخل الوحدة الذي تنمو الرّؤيا من خلالها " ولا تنمو رؤيا الشّاعر إلاّ عبر ارتباط حميم بالآخرين، ولا تتجسّد بشكل مؤثّر إلاّ حين يصبح صوته، رغم فرديّته وسرّيته، صوتا إنسانيّا، ونشيدا شاملا لمجد شعبه ومكابدته"[1].

فالجرح الجمعي جرح وجداني تتألّم منه الأمّة ويئن به الوطن، إنّه جرح زمن الهزائم الذي عزّ فيه البطل النّاصر إذن " ليس الجرح هنا جرحا واقعيا، وإنّما هو تجسيم رمزي لحالة وجدانيّة، وهو جرح في طوايا الرّوح وليس في أغلفة الجسد"[2].

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

مَا الحبُّ إلاَّ أَنْ يَثُورَ الجِيلُ بَدْرِيَّ الجِبَاه

ما الحبُّ إلاّ في الدِّماء..

تُثِيرُ في الصَّخْرِ الحيَاة

---

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

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

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

من خلال هذا الصّراع تفتح القصيدة أبعادا دلاليّة جديدة تغتني بها الرّموز التّاريخيّة، والتّجربة على حدّ سواء إذ " يتبادل الشّاعر والموروث الأخذ والعطاء، التّأثير والتّأثر، يرتدّ الشّاعر إلى التّراث ليمتاح من ينابيعه السّخيّة ما يساعده 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 التّراثيّة للواقعة على انتصار الفئة القليلة من المؤمنين بقضيّتهم العادلة، على جيش كبير، لكنّه يقاتل قضية خالدة لا تموت، ومع تطابق السّياق الواقعي بالتّراثي، إلاّ أنّ تخاذل المسلمين ووهنهم في التّجربة المعاصرة يصنع المفارقة، ما دفع الحلم بعيدا، وجعل الشّاعر لا يبحث عن فئة ناصرة وحسب، إنّما عن جيل كامل بدريّ القضية والانجاز يصنع من الموت الحياة.

وقد كان الشّاعر موفّقا إلى حدّ بعيد في اختيار رمزي (الدّم) و (الصّخر) للدّلالة على الحياة التي يصنعها الموت، ولطالما كان دال (الدّم) "مصاحبا للمعارك، والخصومات، والصّراعات طوال العصور، وكان حاضرا في القصيدة العربيّة قديمها وحديثها، الجزائرية وغيرها، وفي التّراث الحضاري والعقائدي لـــلأمّة العربيّة والإسلاميّة "[2] ،لارتباطه بقيم الانتماء والبذل، وهو يشيع فيها دلالة القداسة، ويضفي عليها طابع الحيويّة والتجدّد والجريان المستمّر، 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 بإراقته في سبيل القضيّة العادلة هو السّبيل الوحيد إلى الحياة الخالدة في الفكر الميثولوجي للإنسان المسلم.

لكنّ الحياة التي يحلم بها الشّاعر لأمتّه ليست الحياة البرزخيّة بعد الموت، إنّه يريدها حياة واقعيّة بكلّ مالها من أبعاد خصبة ، ثريّة ، معطاءة ، تتضّح هذه الدّلالة في مقابل دلالة

---

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

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

[3]- المرجع نفسه ، ص 60.

الصّخر على الواقع بكلّ ما فيه من جمود، وبوار، وصمت، وقسوة، ومن صورة بعث الدّم للحياة في الصّخر مع استحالة كلّ وجوهها ومظاهرها فيه، تبرز الدّلالة المنتجة للصّورة المستمدّة من الثّقافة الإسلاميّة " ذلك لأنّ الصّخر؛ ومنه الحجارة كما ورد في القرآن قد ينفجر منه الماء، على أنّ القرآن بثّ الحياة والإدراك والشّعور في الصّخر، فهو ممّا يشعر بخشية الله.. ﴿..**وَإِنَّ مِنَ الحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ، وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ المَاءُ، وإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللهِ**﴾★ بل إنّ الصّخرة في آية صالح - عليه السّلام - نتوج متحرّكة بالحياة، فقد تمخّضت عن حيّ متحرّك "[1] ، فالحسّ الإسلامي للشّاعر يوجّهه في اختيار ألفاظه بعناية ودقّة، فتتعالى القيمة الرّوحية للموت وللدّم، ويتفجّر جوهر التّضحية، الذي يشكّل الغائب الأكبر مع غيره من المثل والقيّم الأصيلة عن جيل الشّاعر.

وهنا يبرز رمز (الحسين بن علي) - عليهما السّلام - وتكاد تكون أكثر شخصيّات الموروث التّاريخي شيوعا في شعرنا المعاصر " فقد رأى شعراؤنا في الحسين - عليه السّلام- المثل الفذّ لصاحب القضيّة النبيلة 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 سيحقّق لقضيّته الانتصار والخلود، وأنّ في استشهاده انتصارا له ولقضيّته"[2] فكان حضور هذه الشّخصيّة كما يبدو ضرورة أملتها التّجربة، وحاجة ومطلبا سياقيّا ملحّا:

فَتَثُورُ يَا حُلُمَ الحُسَيْنِ جِيَادَ مَن عَشِقُوا خُطَاه..

تَتَعرَّف التَّارِيخ

تَرسُم في مطَالِعهِ الخُلُود..

أوراس..

يكْبُر في مَدَاه مَواسِمًا ريَّا الوُعُودِ

★ البقراة/ 84.

[1]- مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، ص31 - 32 .

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

أوْراسُ..

يا ضَوْءًا بِذَاكِرَتِي

إذَا غاَمَتْ حُدُود

يَا أَلْفَ قَافِية تُضِيءُ بِعُرْسِ طَهْرَانَ السَّعِيد[1]

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

أَتَيْتُ الحيَاةَ ..كَأَنِّي (حُسَين) ودَهْرِي (يَزِيد)

فَبَيْنَ الزَّمَانِ وَبَيْنِي صِرَاعٌ قَدِيمٌ جَدِيـــــد [2]

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

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

---

[1]– مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة، ص185.

[2]– مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص 30.

[3]– مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، ص 144.

مشكلة الحاضر أكثر وضوحا ومعايشة"[1]. فهذا التّوظيف يلامس حدود الحلم، ويعمّق الرّؤيا مؤسّسا على إيقاظ الوعي بالواقع والثّوريّة عليه، وبثّه من خلال الرّمز التّاريخي الذي يجسّد عودة إلى الموروث وإضاءة حدث تاريخي مشترك في الذّاكرة الجمعيّة، لكنّ السّياق الشّعري هيّأه ليحمل دلالات جديدة تعادل الحدث المعاصر للتّجربة، وليساير المعطيات الحضاريّة المتغيّرة.

إنّنا نلمس في هذا كلّه أنّ الأفق الرّؤياوي الذي تستشرفه القصيدة، يبرز لنا بعدا ثوريّا جديدا للرّمز أوراس، مرتبطا بالحاضر أكثر، فقد صار نشيد فرح الثّورة الإيرانيّة " والغماري باتجاهه الشّعري الذي لا يعرف الحدود، ولا يعبأ بمراسيمها، وقد استشرف الثّورة قبل ميلادها، وواكب مخاضها الصّعب، وهو يمتلئ ثقة بالوعد الإلهي الأكيد، بل إنّه كتب جلّ قصائد ديوانه (**خضراء** تشرق من طهران) قبيل انتصار الثّورة "[2] .

لقد كان الغماري مشغولا على الدّوام بالحلم بانتصارات باهرة في الكثير من شعره، ليعوّض بها ما لقيه في الحاضر من هزائم وانكسارات، لقد كانت (**خضراء**) - أسطورة مصطفى محمّد الغماري الخالدة - عالما من القيم والمثل ينسيانه ولو إلى حين غربته الوجوديّة، وزيف الواقع، وآلامه، لذلك لم يكن بمقدور أيّ فكر إيديولوجيّ، يساري أو يميني أن يسرق الغماري من خضرائه التي يذوب فيها وتذوب فيه حدّ الإتحاد، فكانت هي روح الرّؤيا التي تذيب مختلف عناصره الفنيّة، وتحدّد موقفه من الوجود ومن الفنّ " وإن الانجاز الحقّ للقصيدة العربيّة، وقد صار ذلك أمرا متّفقا عليه، هو الرّؤيا الحديثة للشّاعر إزاء واقعه وصلته بالعالم، هو بعبارة أخرى وعيه لزمنه ومكانه"[3].

والشّاعر عندما لجأ إلى حوادث التّاريخ وشخصيّاته، إنّما فعل ذلك عن وعي واقعي لحدود الأزمة الحاضرة، المتشظّية بين الأنا والآخر، ولذا برز الرّمز التّاريخي كحوار داخلي يفجّر معاناة حضوريّة، وأزمة وجود وكما وظّف شخصيّة (الحسين) ببعدها الفدائي، وظّف أيضا حادثة استشهاده للتّعبير عن بعد آخر من التّجربة.

---

[1]- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي العاصر، ص 73.

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

[3]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 138.

تَحَضَّرْتَ يا أيُّها البَدَوِي

تّجزَّمْتَ بيْن المحِيطَيْن

عبْرَ الحُدُود ملغَّمَةً للصَّدِيق!

مُدَجَّجَةً للشَّقِيقِ!

وحَامِلاً غُصْنَ زيتُونة للرَّفِيقِ!!

تجزَّمْتَ بالنَّارِ للجَارِ

رَوَّيْتَ مِنْ دَمِه كُلَّ ثَارٍ!

رَفَعْتَ العَقِيرَةَ: يَالِـــمُـــعَدٍّ و يَا لِنزَار!

وجُبْتَ الصَّحَارِي

تُبَشِّرُ بِالغَدِ مُتَّشِحًا بِالفِخَارِ!

وتَشْهَدُ قَتْلَ الحُسَيْنِ بجَدِّ الحُسَيْنِ!

وتَهْوِي الشِّفَاهُ مُقَبِّلَة جُرْحَه في انكِسَارِ![1]

حين تنكّر البدويّ لبداوته التي تمثّل الفطرة، والصّفاء، والنّخوة، والقيم الأصيلة، ووقع بسذاجته في تبعيّة عمياء لحضارة ماديّة غريبة عنه بأصولها التّاريخيّة والفلسفيّة، ومختلفة عنه ملابستها وظروف تكوينها، عندها يصير ذميما كلّ ما يربطه بأصله وبأصالته، في مقابل انبهاره بكلّ ما تنتجه حضارة الغريب.

وبهذه الصّورة يتماها الأنا الأصلي في الآخر وتطمس ملامحه، فلا يرى ذاته إلاّ من خلال مرآة هذا الآخر أي بقيمه وموازينه، وينتج عن هذه الهويّة الجديدة، سلوكات معادية للهويّة

---

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

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

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

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

ويوفّر التّاريخ بحوادثه وشخصيّاته رموزا وأقنعة، يستخدمها الشّاعر في التّعبير عن أفكاره المتمرّدة، لأنّها تفتح "عوالم لا نهائيّة من الدّلالات الإيحائيّة تلقي بضلال كثيفة على القصيدة الحديثة" فتسهم في تفريغ الشّحنة الانفعاليّة العنيفة وامتصاص الصّدمة، وتبقى بعد ذلك القصيدة "لا تقترب منا إلاّ عبر قراءة عنيـــدة لمدلولات لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر"[2] خصوصا إذا أسهمت اللّغة نفسها في بعض استخداماتها، في تفعيل الإغراب، وتكريس 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 السّخريّة من صورة البدوي / الحاكم السّاذجة ، إلى انتقاد الشّعور القومي، لأنّه إذا لم يستند إلى قيم أخرى كالدّين بدرجة أولى ، فإنّه يصير عامل تشتيت أكثر منه

---

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

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

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

[3]- مج 6 ، مادة (عقر) ،ص321.

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

وتشهد قتل الحسين بجدّ الحسين

وإذ يعيد التّاريخ نفسه في حركة مشابهة، وفي المكان نفسه في (كربلاء) يسقط قتيل آخر، وهو الإمام (الصدر)★ وقد أخذت هذه الشّخصيّة بعدا أسطوريا في شعر الغماري تكرّر ذكرها أكثر من مرّة:

قَتَلُوا الحُسْيْنَ وأرْدَفـــــُوا أَبْناءَه
قُرْبَى لِرَبٍّ فِي النُّفُّوسِ مُصَوَّرٍ
قَتَلوهُ مُنْذُ قَصُّوا النُّصُوصَ وَأَوَّلُوا
فَالنَّصّ بَيْنَ مُحَلِّقٍ ومُقَصِّـــر!!
مَا بَعْدَ قتْلِكَ يَا إمَـــــامُ خَطِيئَـــة
شَرِقُوا بِهَا منْ قَاتلٍ و مبرِّرِ! [1]

يجسّد سفك الدّماء ظلما خطيئة الإنسان الأولى التي لطّخ بها الحياة منذ بكارتها الأولى، وأفسد بها جمال الأرض، وفطرتها لمجرّد استجابته لنوازع معاداة الآخر المختلف، ويزداد عظم الخطيئة إذا ارتكبت باسم الدّين زورا وبهتانا.

وستظلّ حادثة قتل الإمام (الصدر) تترآى من خلف رمز (الحسين)، ويبقى إلحاح الشّاعر على جعلها عنوانا أو لافتة لجرائم العنصريّة، ونبذ الآخر لاختلافه وتميّزه تحت مبرّرات عقيديّة وفكريّة، ليسقط أبعادها على تجربته الذّاتية كشاعر إسلاميّ نبذه الوسط الثّقافي ووصفه بالرّجعية والتّقليديّة .

★ آية الله السّيد محمد باقر الصّدر، استشهد في 1980/4/09، وهو أحد شهداء الرأي، وقد اهتز الغماري لهذه الحادثة التي تعمقت بمقتل أخت الشهيد (بنت الهدى) ، فخصّهما بديوان شعري هو قصيدة واحدة عنوانها (لن يقتلوك)، ألقيت القصيدة في الملتقى الإسلامي عام 1980بالعاصمة، مما اضطرّ الوفد العراقي إلى الخروج من القاعة، وقد عرّضت الشّاعر إلى مطالبة العراق من الدّولة الجزائرية أن تحاكم الشّاعر وتعاقبه – ينظر: شلتاغ عبود شراد : الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص191– 192.

[1]– مصطفى محمد الغماري : قصائد منتفضة، ص29.

ومن هنا كان استدعاء شخصيّة تاريخيّة كشخصيّة (الحسين) - عليه السّلام- نابعا من صميم التّجربة، وتحضر في سياق مشابه الشّخصيّة التّراثية (علي) - عليه السّلام- يقول :

مَا زَالَ فينَا عَليٌّ يرْتَوِي أَلَمًا

يَثُورُ يُورِقُ في أعْمَاقِهِ الأَلَمُ [1]

يبرز لنا المستوى النّحوي عن الحضور الدّائم لشخصيّة (عليّ) - عليه السّلام- مرتبطة بالألم على مصاب الأمّة، والذي يدفعها إلى الثّورة من أجل التّغيير، وإلحاق الهزيمة بكلّ القوى الهادمة للثّوابت في ظلّ تخاذل عامّ يدفع إلى الإحباط، وقد حافظ التّوظيف على هذه الدّلالة التّراثية للرّمز في السّياق الحاضر من خلال (فينا)، وبهذا يفشل في إضافة أبعاد جديدة يغتني بها الرّمز، إذ أنّ " القوّة في أيّ استخدام خاصّ للرّمز، لا تعتمد على الرّمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السّياق"[2].

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

قُمْ يَا ابِـــنْ هَنْـــدٍ، إِنَّ كَأْسَكَ فِي مَسَافَتِهِم تُدَار!

قمْ وأعتَصِرْ واسْكَر، فَعَفلق منْ نَدامَاكَ الكِبَار!

وَأرْوِ الزَّمَـــانَ قَصِيدَةً فَدُروبُهُـــمْ (زُورٌ) وَ(زَارْ)!!

وأقْصُصْ لأمـــِّكَ.. أَنَّكَ البَطَـــلُ الذِي منَعَ الدِّيَار!

اقْصُص لهَا كيْف انتصَرْت عَلَى الإمَامِ بلاَ انتصَار

كيفَ انتَقَمْتَ منَ (الرَّسُولِ) وكمْ هزِئْتَ بذِي الفِقَارِ [3]

---

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

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص200.

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

يرتفع صوت الشّاعر من خلال الخطاب الآمر ليبين عن صورة الفاعل على مستوى النّصّ، وليرسم ملامح الشّخصيّة التّاريخيّة على ما هي عليه من مجون واستهتار بقيم الدّين. وابن هند هو (معاوية بن أبي سفيان)، ونسبته إلى أمّه (هند بنت عتبة) آكلة الكبد في سياق رسم ملامح الشّخصيّة، تضاعف من دلالات السّفك والظّلم ومعاداة الآخر، التي تصل حدّ التّصفية لمجرّد الانتماء الفكري والعقيدي، آخذا في اعتباره أنّ " المتلقّي عندما يستعيد شخصيّة ما، متأثّرا بالنّصّ، ومساهما في إنتاج حقوله الدّلاليّة، فإنّه يستعيدها على هيأتها التي استقرّت في مرجعيّته المعرفيّة"[1] أوّلا ثمّ يتفاعل معها من خلال الملامح الجديدة التي طرحها السّياق المعاصر.

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

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

و لم يعد امتزاج القوالب الأدبيّة ملمحا في القصيدة الحديثة وحسب، إنما صار مطلبا ينأى بها عن المباشرة والخطابيّة والسّقوط في الغنائيّة، أو الرّتابة على أن تحتفظ القصيدة لنفسها بصفة الشّعر " فبناء الوحدات السّرديّة بطريقة شعريّة، تتجاوز مستوى الحكاية الحادثة لتقيم تفاعلا ديناميكيّا، عبر بناء المنظور بحدقة الشّاعر، لا القصّاص ولا المؤرّخ ، وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرّؤية، و إضفاء المعنى على الحدث"[4].

والحدث المنظور بحدقة الغماري هو مقتل (عليّ) - عليه السّلام - و الفاعل هو (معاوية)، وهو إذ ينسبه إلى (الرّسول) - صلّى الله عليه وسّلم - ويلقبّه بالإمام بما في هذا النّسب واللّقب

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[1]– علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التراثية ، ص 203.

وفي حركة معاكسة لحركة فعل القتل في المشهد الأول الذي يذكر فيها القاتل المغلوب ويشار إلى المقتول المنتصر، يذكر الشّاعر الشّهيد (الصّدر) كمعادل (لعليّ)، ويكتفي بالإشارة البعيدة إلى قاتله ب (اللّيل) و (الجدار)، بما يحمله هذا الوصف من إيحاء بدلالات الظّلم والاضطهاد والغطرسة.

وإذ تسهم هذه المفارقة في تصعيد أحداث القصيدة، فإنّها تعبّر في ذات الوقت عن التّناقض العميق الذي يصرخ به الواقع بما ينتجه من آلام وخطوب، تفجع إنسانيّة الإنسان باستمرار، وتبعث على انتهاج سبيل الرّفض والتّمرّد والثّورة الحاضرة على مستوى النّصّ من خلال ثورة طهران، وسبيل الرّفض المتواصل الذي يجري به الرّافدان من أعماق التّاريخ الأزلي، سعيا إلى بناء حضارة الإنسان، ثمّ من خلال (الصّدر) الذي صار بموته أسطورة تشهد على اختلال موازين الواقع، وتضاؤل قيمة الإنسان أمام الطّغيان الماديّ والاستلاب الفكريّ الغربيّ للعقليّة الإسلاميّة، ومن هنا كان حنين الغماري إلى الماضي الحافل، ينكشف من خلال الرّموز التّاريخيّة التي أثبتت البطولة الحقّة :

يَا ابْنَ الوَلِيدِ..ضَبَابٌ وجْهُ حَاضِرِنَا وظُلمَة في مَداهَـا ينْتَهِي البَصَـرُ

تَنْقَاد في سُوقِ شَارِينَا أعِنَّـتُـنَا يَسُومُنَا الذُّلُّ مَن غَالُوا ومَنْ كَفَرُوا!

دِمَشْقُ..مَقْبَرةُ الغَـازِينَ مِن قِدَم أيَجْبُنُ الرّفضُ ؟ أم مَاضِيكِ يَنْتحِرُ

أم شعْلَةُ اللهِ فِي حطِّـينَ قد ذُبحت وشُلّ أمْسُكِ .. لاّ عَيْنٌ ولاَ أَثَـرُ

رُبُوعُنا ياَ صَلاَحَ الـدِّينِ مَهْزَلَةٌ مكْشُوفَةٌ .. ومَرَايَا الزَّيْفِ تِنْكَسرُ

رُبُوعُنا ..لا أقَـالَ اللهُ عَثْرَةَ مـنْ غَالوا عَصَافِيرَهَا في اللَّيْل..واسْتَعرُوا

شَـلُّوا رَبِيعَ ضِيَاءٍ رَفَّ موسمُه وكمْ تَخَـايَلَ فِيه الأرْز و الثَّمَرُ[1]

يتّضح حاضر الشّاعر، وتبرز ضبابيّة أحلامه، باصطدامها بسوداويّة الواقع وانهزاميّة الأمّة، ومن صوت التّشكي تبرز رثائيّة حضاريّة شاملة، تتحوّل من خلالها رموز النّصر البطـولي

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

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

وتوظيف الرّمز التّراثي عن طريق مخاطبته تحتفظ للرّمز بملامحه بحيث يمكّن من استغلال " هذه الملامح في توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقّي بين هذه الملامح، وبين الجانب المعاصر من التّجربة"[1] ما يجعل الرّؤيا تنفلت إلى الزّمن الماضي، لتصوّر ما ينبغي أن يكون عليه الواقع بنقله بكلّ تفصيلاته رغم مرارة الخطاب، والقطيعة الواضحة بين التّاريخ والواقع، خصوصا إذا كان هذا الواقع العقيم يدفع إلى سؤال الهويّة، وجدوى الأحلام:

نَحْن.. مَنْ نَحْن؟ حِينَ أبْصِر ذاتِي

ألْمَــحُ العَارَ . مَــاله شُطآن

سادِرٌ دَهرنــا بشتَّى الأمــانِي

أمِن الشَّوكِ يقْطَفُ الرَّيْــحانُ؟

نَنْتَشِي .. خَمْرَةَ الشُّرود حمْيــا

ناً وجْمْرَ الضَّياعِ والوُجفانِ [2]

وقد أسهم هذا الشّكل من أشكال الصّور النّفسيّة في رسم أبعاد المعاناة التي وصلت ذروتها بتأمّل الذّات وقد لفّها العجز، والانكسار، والضّياع" والرّجوع إلى الدّاخل مؤلم لأنّه لا يشكّل الحلّ بالنّسبة لشاعر كهذا، وبالتّالي يتحوّل العالم عنده إلى بكائيّات حضاريّة مفجعة"[3].

ويصوّر الالتفات من ضمير (نحن) إلى (الأنا) ضياعا نفسيّا حادّا، يتحقّق 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 التراثية، ص 213.

[2]- مصطفى محمد الغماري : نقش على ذاكرة الزمن ، ص19.

[3]- عمر بوقرورة: دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ، ص86.

كلّ الشّعوب العربيّة، وفي هذا تأكيد على ارتباط الشّاعر بقضاياه الاجتماعيّة والوطنيّة والقوميّة"[1]. لكنّ هذه النّغمة الباكية لا تتكرّر بمقدار ما تصبح سمة شعريّة تطبع نصوص الغماري، لأنّ الشّعور بالتّفاؤل سرعان ما يتنامى بفعل الرّؤيا الثّوريّة، التي تجعل النّصّ " يحتكم إلى بنية انتظار، وترقّب ممزوجين 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 ولوجوده الإيجابي، والتي تعدّ عوامل إغناء لموضوعه الشّعريّ.

هلْ يَسْمَع الجرْحُ شَكْوَانَا و يَلْتَئِـــمُ وهلْ يفَجِّرُ نارَ الجيلِ .. (معْتَصِم) ؟

وهلْ سَيَنْشُر مَا يَطْوِي الزَّمَانُ غَدًا وهلْ سَيَطْوِيكِ يَا أوْرَاقَ من هُزِمُوا

أجَلْ ..وفِي كبْرِياءِ الدَّرْبِ يا وَطَنِي جـــــرْحٌ يثُورُ بِسَيْفِ الفَتْحِ يَنْتَقِم

آتٍ هُوَ المارِدُ العِمْلاَقُ يا وطَـــــنِي آتٍ، ليُــورِقَ في مــوَّالِكِ حُــلُم

آتٍ لِتُزْهِرْ نَــارُ الــدَّرْبِ واعِــدَةً غيومُهاَ منْ أغَانِي الضَّوْءِ تَبْتَسِمُ [3]

إنّ تكرار بنية الاستفهام جاءت لتنبّهنا إلى تفاصيل الرّؤيا، ولتحريك الفعل الشّعري من خلال الصّورة الاستشرافيّة، وقد شكّل حضور الشّخصيّة التّراثيّة محورا يستقطب دلالتها المستمدّة من حضورها التّراثي في اللّحظة التّاريخيّة، انطلاقا من الفعل (يسمع) المرتبط بنداء الاستغاثة الذي أطلقته تلك المرأة الهاشميّة التي وقعت في أسر الرّوم " فصاحت (وامعتصماه) فبلغت صيحتها المعتصم، فأجابها وهو على سرير ملكه (لبيك، لبيك) ثم نهض لساعته، واستنفر الجيوش وسار إلى عمّورية، وحاصرها حتى سقطت، وأسر من فيها، وحرّر الشّريفة الهاشمية ثم أمر بالمدينة فهدّمت وحرّقت"[4].

---

[1]- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005، ص108.

[2]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 12.

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

[4]- ابن الأثير الجوزي : تاريخ الكامل، ج6، المطبعة الكبرى، القاهرة، مصر، ص163- 165 .

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

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

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

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

---

[1]- علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التراثية ، 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 الوسائط الدّلاليّة بهدف تفريغ المحتوى الانفعالي.

هَوَّمَت كَالقَنَابل مَجنونَة هَذِه الرِّيح

مثْقَلَة باللياَلِي الكِبَار

خَلْفَهَا يعْبُر الفاَتِحُون قصائِدَ من سَفر وَغُبار

لَمْ نكُن عَبْرَهاَ غَيرَ ضِغْثٍ منَ الحلُمِ المستَعَار

غَيْرَ دَعْوَى مُنَمْنَمة بلُهَاثِ اليَسَار

.. اليَسَارُ الذِي مَنَحَ الرُّعْبَ مِثْلَ اليَمين الذِي

مَنَحَ اليَأسَ إناَّ عَلى الرُّعْبِ واليَأْسِ نَجْتُرُّ أحْلاَمَناَ

فِي انْتظاَر...

مَنْ يَرُدُّ التَّـــتَار [1]

يؤسّس الشّاعر نصّه على تجاوز دلالي ناجم عن تفعيل علاقات غريبة تربط بين عناصر الصّورة الشّعريّة، ويوحي تبادل مجالات الإدراك بأنّه يستمد جزئيات الصّورة من حقول متفرّقة، وعوالم متباعدة، ومتشعّبة لا يجمع بينها سوى خيط شعوري ذاتي ، " إنّ هذا الارتباط غير المتوقّع لا يمكن انتقاده في الشّعر، بل ربّما كان هو المطلوب المحبوب فيه، رغم أنّ الحقيقة الواقعة لا تقبله، ذلك أنّ هذا الارتباط يكون دائما شيئا جديدا يحمل الإثارة "[2].

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

---

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

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

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

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

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

يتكثّف غموض الصّورة في مطابقتها حالة من الحالات النّفسيّة للشّاعر، من خلال ما قام به من تحويل للدّلالة المكانيّة إلى دلالة زمانيّة :

- الزّمن الحاضر ⟵ هذه
- الزّمن الماضي ⟵ خلف
- زمن الحلم ⟵ عبر

فبهذه الطّريقة يصوّر لنا الشّاعر واقعا حاضرا مؤلما، وخلفه يختفي الماضي وعبرهما تتّضح معالم حلم عبثيّ مستعار يعوّض الفقد، وأبعاد رؤيا مورس عليها تضييق إيديولوجي، من هنا يبرز النّصّ صراعا مزدوجا مع الواقع ومع الآخر. فغربة الحاضر، والحنين إلى الماضي، واستشراف الحلم/ الرّؤيا، ثالوث يتكرّر بإلحاح ليعبّر عن حالات شعوريّة مرتبطة تطلب التّنفيس

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

باستمرار " لأنّ حالات النّفس من الغموض، والتّعقيد بحيث تستعصي على أيّة محاولة للتّبسيط أو التّجزئة "[1].

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

.. اليَسَارُ الذِي مَنَحَ الرُّعْبَ مِثْلَ اليَمين الذِي

مَنَحَ اليَأسَ إنَّا عَلى الرُّعْبِ واليَأْسِ نَجْتُرُّ أحْلاَمَنَا

فِي انْتظَار...

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

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

---

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

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

★من أوائل من كتبها في الجزائر (عبد الحميد بن هدوقة) من خلال "الأرواح الشاغرة"، كتبت فيها (زينب الأعوج، وربيعة جلطي، أحمد شكيل..)

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

- وأيضا عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر(1992- 1990)، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع5، 2000، ص 239- 240.

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

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

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

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

مَنْ يَرُدُّ التَّتَار

آهٍ لاَ السَّيْفُ سّيْفٌ

ولاَ الدَّرْبُ دَرْبٌ

ولاَ الدَّارُ دَارْ..

مَنْ يَرُدُّ الرِّيَاحَ التي سَلَبَتْ (ذَا يَزَنْ) ؟[2]

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

---

[1]- المرجع السابق، ص 63.

[2]- مصطفى محمد الغماري : حديث الشمس والذاكرة، ص79 - 80.

الزّمن الموضوعي التّاريخي، ويحلّ في التّجربة الماثلة، وتتحوّل التفصيلات المغيبّة إلى عنصر يشحن الرّمز بالإيحاء وفق واقع الصّدام، خصوصا مع معطيات الواقع الانهزامي الذي صوّره باستحضار " صورة من صور البطولة العربيّة واختار لذلك سيرة سيف بن ذي يزن، ومزجها بصورة من صور الهزائم أمام جيوش التّتار"[1] ليبرز أن 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 ذاتها هو (علي بن الجهم)★ في قوله :

عُيُونُ المَهَا بيْنَ الرُّصافَةِ والجِسْرِ جَلَبْنَ الهَوى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلاَ أَدْرِي

أَعَدْنَ لِي الشَّوْقَ ولَمْ أكُن سَلَوْتُ ولكِن زِدْتُ جَمْـــرًا إلـــى جَمْـــرِ[2]

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

لَوْ يَعلَم المُدْمِنُونَ الشَّرَابَ السَّرَاب

آهٍ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ رُؤَى الاقْتِرَابِ اغْتِرَابُ

حَلَمُوا بالخَرَابِ الجَمِيلِ

حَلَمُوا بِالجَدِيدِ الأَصِيلِ

حَلَمُوا بِالمَرَايَا التِي تَعْلَكُ النَّارُ أَشْدَاقَهَا

---

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

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

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

[3]- جمال مباركي: المرجع نفسه، ص 252.

بِالذُّهُولِ الطَّوِيلِ

(بِغُصُونِ النَّقَا)

(بِعُيُونُ المَهَا)

(بِالرُّصَافَةِ)

(بِالجِسْرِ)

وَاكْتَحَلُوا بِالغَضَا حِينَ لَيْلاَتُهُم سَافَرَتْ فِي الصُّدُودِ

نّسِيَتْنَا الحَمَائِل

أم نَحْنُ مَنْ نَسِيَ اللهَ فَارْتَدَّ مُنْسَحِقًا بِالقُيُودِ

إلى جانب الدّلالة الخصبة المرتدّة من محاورة النّصّ التّراثي والحطّ من مضمونه، يعتمد الشّاعر في مواجهة المشكلة الحاضرة على أسلوب المطابقة بين المتناقضات (الشّراب/السّراب) (الاقتراب/ اغتراب) (الخراب /الجميل) (الجديد/ الأصيل)، مطابقة تكشف اختلال موازين الفكر السّائد، وعبثيّة مشاريعه ورؤاه، في مقابل وعي تنمّ عنه الذّات الشّاعرة لحدود أزمتها النّفسيّة مع الآخر، ومع الواقع فكرا وفنّا، محتقنة بتوجّه مضادّ مؤسّس على رؤية إسلاميّة شموليّة للإنسان وللحياة وللفنّ.

وهكذا عدّ التّاريخ مصدرا مهمّا للرّمز التّراثي، ومعبرا ثرياّ لنموّ الرّؤيا الشّعريّة، وقد أدرك مصطفى محمّد الغماري هذه الأبعاد فيه ووعاها، حيث يعدّ التّاريخ الإسلامي المصدر الأساسي الذي يغترف منه رموزه بعد القرآن الكريم.

فيستحضر رموزا مكانيّة وشخصيّات تتقابل في ثنائيّات ضديّة أو ضمن قطبية متنافرة، تبرز الانتصار والهزيمة، التّضحية والعدوان، الايجابيّة والسلبيّة. وينجح فنيّا إلى حدّ بعيد في لحم الزّمن التّاريخي لرموزه بالتّجربة المعاصرة. وعموما تتعانق هذه الرّموز التّاريخيّة مع السّياق حيث تحضر ببعدها الشّمولي الكلّي، غير المستغرق في التّفاصيل، والحوادث، والإحالات بهدف تكثيف الإيحاء، وحمل أعباء التّجربة المعاصرة.

ثالثا- الرّمز الأسطوري:

تمثّل الأسطورة عالما ساذجا بريئا، يقبله النّاس ويلتفّون حوله في كلّ مكان وفي كلّ زمان، وتمثّل خلاصة تفكير وتأمّل في الوجود وفي الطّبيعة، قائم على التّعليل والتّفسير عن طريق التّخمين، دون أساس عقليّ منطقيّ فهي " نقيضة للتّاريخ أو للعلم أو للفلسفة أو للحقيقة"[1].

وبانفتاحها الواسع وغير المشروط على عالم الخيال الخصب، فتحت للأدب وللشّعر إمكانات غير محدودة أو مشروطة للإبداع والفنّ والجمال فهي " منجز روحي إنساني، تمكّنت الإنسانيّة عن طريقه من خلق عقول شاعريّة، خياليّة، موهوبة، سليمة، لم يفسدها تيار الفحص العلمي، ولا العقليّة التّحليليّة"[2].

وإنّ ارتباط الشّعر بالأسطورة هو ارتباط قديم ومتجدّد " فكثيرا ما يربط النّقاد بين الشّعر والأسطورة، إنّ بينهما كثيرا ممّا هو مشترك وعام، كالخارق، والغامض، والسّحري، والفوق بشري، والجذور الأسطورية للغة الشّعر، بل إنّ الأمر في الصّلة بينهما يتجاوز ذلك كلّه إلى نشأة كلّ منهما، فقد كانت نشأتهما معا ومنذ البداية أسطوريّة"[3].

ويعتبر (إحسان عباس) أنّ واحدا من أهم الأسباب في نشوء هذه الظّاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد الشّعر الغربي[4]، فقد نبّههم إلى مصدر غنيّ من مصادر التّراث الإنساني غفلوا عنه، فالأساطير " مادة غفل مطروحة أمام الشّعراء، ولكلّ منهم أن يتلقّاها بإدراك جديد يوائم تجربته الذّاتيّة والقوميّة"[5].

---

[1]- رينيه ويليك واستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة : حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، 1987، ص298 .

[2]- علي عبد الرضا: الأسطورة في شعر السياب، ط2، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص14.

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

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

[5]- ينظر: علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة العربية الحديثة) ،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، 2002، ص154.

وقد تنوّعت أشكالها فيما بعد وتباين حضورها في نصوص الشّعر العربي المعاصر عموما، إلاّ أنّ نصيب الشّعر الجزائري من هذا الحضور كان قليلا لا يرتفع ليشكّل ظاهرة بارزة كما في المشرق العربي، وكان " تعامل الشّعر الجزائري مع الأسطورة تعاملا سطحيّا وباهتا، لم يلامس العمق الجوهري لكينونتها (...) ولعلّه لم يكن في مقدور المخيّلة استلهام المغزى الأصيل لمضمونها، الأمر الذي جعل منها مجرّد استعارة، دون أن تكون امتدادا رؤيويّا ومعرفيّا تضيف إلى النّص أبعادا جماليّة ودلاليّة "[1].

وتعامل مصطفى محمّد الغماري معها لا يخرج كثيرا عن هذا الحكم، والتجاؤه إليها أخرج تجربته من الذّاتية إلى الإنسانيّة لخدمة رسالته الشّعريّة الإسلاميّة، فالإسلام رسالة كونيّة، وكما لمسنا مصادره من الرّمز التّاريخي والدّيني المرتبطة بروح الإسلام والنّابعة من عمق حبّه وارتباطه بالعقيدة الإسلاميّة، فإنّ الرّموز الأسطوريّة في شعره لا تخرج عن هذه الرّؤيا.

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

يَلوُكُ الحُزْنُ أَشْوَاقِي..يَئِنُّ اليَأْسُ وَالضَّجَر

يَطُوحُــنِي كَمَا الآمَالُ فِي جَنْبِي..تَــنْتَحِر

فَيُدْمِيهَا اللَّهِيبُ الــمُرُّ...يُدْمِيها ...فَتنْتثِر

بعيدٌ عَنْكِ هِيلاَنَا فلاَ نَــايٌ ولاَ وَتَــــرُ

ولاَ أَمَل يبَــرْعِم .. يَــزهُو ...يحلُم الزَّهْر

ولاَ ذِكْرى تُعاوِدُني...وهَلْ يحْلُو ليَ السَّمَر[2]

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

---

[1]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 122.

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

ينظر– أسرار الغربة، ص37.

[2]– المصدر نفسه.

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

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

بعِيدٌ عنْكِ ..رَاحِلَتي تجُوبُ اللَّيْل والسَّفَرا

تآكَلَ خُطْوهَا في الغُرْبَةِ السَّوداءِ ...وانْدَثرا

بعِيد عنْكِ ..لا نَايَاً فيُسْعِدُني ، ولا الــوَتَر

تماوجَ كَرَمُهُ الصُّوفِي في الأعماقِ وازْدَهَر

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

تــدُور.. تدورُ أشواقــي إلى لُقْــيَاكِ تَبْتَهِلُ

تُلَمْلم خَصْلَــة الأحْــلامِ منْ عَينَيك تكْتَحِلُ

ففي عيْنيــــكِ - هِــيلاَنا - ربيعٌ مطْلَقٌ أَزَلُ

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

---

[1]- عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل ، ص107.

فيبرز الرّمز الأسطوري شديد الالتحام بسياقه الحاضر.

غَدًا يَا قِصَّتِي السَّمْرَاء .. أَجْنِي مِنْكِ إِسْعَادِي

فَيَخْضرُّ الدَّمُ الظمآنُ في أعْماقِ أمْــجَادِي

ومِنْ حوْلِي هُتَافُكِ يرْتوِي مِنْ كَرْمِه الوَادِي

يضُمُّ اللهُ فاصِلةً ... تُــعَطِّر دَرْبَنَــا الصَّادِي

وَأَنْتِ أَنَا .. عَلَى شَفَتَيْك يَا هِيلاَنَا أَوْرَادِي

وَمِــلْء جَدَائِلِكِ الوضَاءُ تــَلُمُّ أَبْعــادِي [1]

يتحوّل 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 الرّوح وروح القيم.

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

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

وبذلك فقد أتاحت للشّاعر وسيلة تعبيريّة غنيّة بالإيحاء ، والتّكثيف إذا ما أحسن توظيفها، وتفعيلها في سياق تجربته الحاضرة ، وأسعفته في ذلك مقدرته الفنيّة، 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 كلّه أن يشترك القارئ أيضا في هذا الوعي، حتّى يتحقّق فيها البعد الإيحائي الرّمزي، وإلاّ صارت التّجربة منغلقة على ذاتها، وإنّ جزءا من هذا الوعي يتحقّق عن طريق " إثارة خبرات الأسلاف المحمولة إلينا عبر وراثات غامضة (...) هذه الخبرات المشتركة بين البشر هي مصدر الفنّ العظيم عند المبدع، وسبب تذوّقه عند المتلقي "[1].

لقد كشف استخدام أسطورة (هيلانا) عن توجّه واع في اختيار المصادر الأسطوريّة التي تخدم الرّؤيا الإسلاميّة التي ينطلق منها الغماري، وقد طرحها كبديل لتخلّيه عن استثمار البعد الوثني في الأساطير الأجنبيّة، الذي يناقض رسالته وطبيعة شعره الإسلاميّة في سياق احتفائه بالمضمون الرّسالي، قبل الشّكل الجمالي الفنّي، مبرزا هذا البعد فيها أحيانا، ليؤكّد من خلاله توجهّه الفكري والفنّي عن طريق زعزعة السّائد والمألوف، وطرح بديل جادّ ومعقول للواقع المهشّم، متخلّيا عن تأسيس واقع حلمي على أبعاد ساذجة ولا معقولة، إنّه تجسيد للواقعيّة الإسلاميّة في الأدب.

ونجده في قصيدة "صلاة في محراب الزّمن الأخضر"[1]. يشير إلى إحدى الأساطير التّفسيريّة التي نسجتها الأخيلة المبهورة بعظمة الشّعر، يقول:

وَقَدِيـــمًا .. تَعَشَّقَتْ رَبـــَّةُ الشِّعْـــــر

بـــــــلادِي .. فبَـــرعـــمَـــت أوزَانُ

الرِّمَـــــال السَّـــمـــراءُ تعشوشِـــب

الأَسْـــــمَارُ فيهَا .. تَشْرِئبُّ الحِسَـــانُ

يورِق الـــــلّيلُ حينَ ازْرَع شعْـــــرِي

ملءَ أعْماقِـــــه .. و يـــخْضَلُّ بَـــانُ

أنـــَـــا ما جِئتُ جائعًا .. يلْهِب الجوعُ

---

[1]- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص98.

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

خُــطــاهُ .. فجَــنَّتــي أفْــنَــــانُ

بــيْنَــنَا السَّيْفُ يا جبَانُ .. إذَا مَــــا

شــرَّشَت فـــي ضَمِيرَكَ الأوْثَــانُ

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

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

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

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

---

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

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

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

ينظر: – أحمد عثمان: على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، ع 4، يوليو/سبتمبر، 1983، ص39.

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

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

مصدريهما إلى حدّ التّناقض هي التي تملّكت ذهنيّة (اليونان) فذهبوا يخصّون - الشّعر- بإله (...) وهذه النّظرة نفسها هي التي تملّكت (العرب) القدامى، فجعلوا لكلّ شاعر شيطانا، لا تقلّ شاعريّته بأيّة حال عن شاعريّة إله الشّعر اليوناني"[1]. ومن هنا كانت إشارته إلى الأسطورة سعيا إلى تأكيد رفضه المطلق، بل ثورته على كلّ طرح يتعارض مع توجّهه كشاعر إسلامي ينطلق من شريعة جوهرها الرّوحي مبدأ التّوحيد، ليطرح من خلالها رسالته، ويؤسّس للنّصّ المختلف (بيننا السّيف يا جبان إذا ما شرّشت في ضميرك الأوثان).

ونجده يستحضر روح أسطورة الخصب والجدب ويمزجها بأسطورة (بروميثوس)★ بتحوير واضح يمس جوهر دلالتها، وينقض سياقها الأصلي المعروف.

وانْسِلي يَا إلهَة العُقْــم .. هَـــــذَا

زمَنُ الموْتِ فيكِ .. في الأشْيَـــــاء !!

لنْ تنالِــي مِنِّي ..ولَــن تَحْطُمِي الكَأْ

س بكَـــــــفٍّ مَــحْرورَة شَــلاَّء!

لــنْ تنــَالي مِــنِّي إذَا زمَنٌ أغـــــرَا كِ .. يَــا قصَّة من أَشْلاء!! [2]

يكتفي بالإشارة إلى الأسطورة مع تغيب متعمّد للنّصّ وللشّخصيّات الأسطوريّة، فهو يوجّه الدّلالة لتكون عامّة وشاملة لكلّ أساطير الجدب في الشّرق وفي الغرب، ويؤسّس هذا النّصّ على الثوريّة والتّمرد على تشيّؤ الواقع، وعلى موازينه الماديّة، بحيث يغدو غياب الرّوح الإسلاميّة عنه عقما لا ينتج قيمة للإنسان، ولا قيمة إنسانيّة لحياته.

---

[1]- مصطفى محمد الغماري : في النقد والتحقيق ، ص09.

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

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

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

فالزّمن الحاضر تألّهت فيه القيم الماديّة، وارتفعت إلى مترلة المقدّس وهي مهما تنسل من قيم تبق عقيمة من الجانب الرّوحي، وهنا يبرز الصّراع الدّرامي بين الشّاعر وبين واقعه المتناقض، من خلال الدّور الثّوري، وموقف التّحدي في مواجهة هذه الإلهة التي استأثرت بالسّلطة وحرمت الإنسان من حريّة الاختيار، حيث ينتهي بانتصاره عليها وعدم الاستسلام لسلطتها، أو الاعتراف بألوهيتها عليه، موقف يسخر من ضعف وعجز هذا الإلهة التي تفنى ومآلها الزّوال والنّهاية والموت فالعدم لا ينتج إلاّ العدم، وتختصر عبارة (يا قصّة من أشلاء) مطلبا يلحّ على العودة إلى جوهر الإسلام كمرجع حضاريّ فعّال، ومتماسك، يرتفع بقيمة الإنسانيّة في مواجهة الطّغيان المادّي.

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

عَبْرَ الجِرَاحِ الخُضْرِ يَكْبُرُ، يَا جَزَائِرُ، أَلْفُ عِيدٍ

يَا عِيدَهَا العِشْرِين أمْطِرْ أَلْفَ تَمُّوزٍ سَعِـــيدٍ..

أَمْـــطِـــرْ..

فَقَدْ غَـــرِقَتْ "تـــَمَامِيزُ" الحَيَارَى في الجَليدِ [2]

يطرح الشّاعر النّموذج الأسطوري، ليبثّ من خلاله فكرة تتملّكه، مستحضرا الأسطورة بشكلها الشّمولي، مكتفيا بالإشارة إلى شخصيّة (تموز) 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 يتّجه نحو أسطرة الثّورة الجزائريّة، التي تمخّضت بعد عناء عن إعطاء قيمة حقّة للحياة وللإنسان والوطن.

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

---

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

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

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

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

وبمثل هذا التّوظيف الرّمزي البسيط، نجده يذكر (عشتار) المعبودة بابليّة ؛ وهي آلهة الحبّ والجمال ويرتبط اسمها بطقوس الخصب ويقترن بالإله (تموز)، وهي آلهة الحرب أيضا وبخاصّة في حضارة آشور[1] ، وقد ضغط على دلالتها السّلبيّة على الحرب والدّمار، متخلّيا عن بعدها الايجابي الخصيب الذي تداوله الشّعر والشّعراء :

إنْ دمْدَمَتْ أَسَـــــفًا

(عَشْـــتَارُ) أوْ (هِنْدُ)

تُغْرِي بِكِ الصّحرى!

يَغْـــــرِي بكِ الحِقْدُ

يـــا (قُمْ) لاَ تـــــقِفِي

ما لِلْهَوَى حَـــــدُّ [2]

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

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

---

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

[2]– مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد والنار، ص 199.

الإشارة لـــ(عشتار) بهدف الرّمز الأسطوري، بقدر ما كانت طرفا في الصّورة الشّعريّة لإيضاح فكرة، فكان الإلماح إلى الأسطورة عنصرا مضافا من الخارج، وليس حاجة ومطلبا سياقيّا، وشبيه بهذا السّياق يكرّر الشّاعر توظيف الشّخصيّة الأسطوريّة ذاتها :

آهٍ يَـــا أحْبَابَنَا خَبَـــتْ مَسَافَاتُ البِـــعَادِ

فـــاغْـــتَـــرَبْـــنَـــا..

ولَـــدَيْـــنَا مِـــنْ ضِـــيَـــاءِ الـــلّـــهِ زَادٌ

حيثُ غالَت فطْرَة الصَّحْراء عَشْتَارٌ وَعَادُ [1]

يتكرّر ذكر (عشتار) ويحصرها السّياق في الدّلالة على بعدها الوثني الذي يجافي الفطرة السّويّة لعقل الإنسان، في مقابل عقيدة التّوحيد ومن هنا انتقلت الإشارة إلى الأسطورة من وظيفتها الجماليّة الفنيّة، وتفجير حمولتها الفكريّة إلى تصوير موقف يجمع بين الخاصّ والعامّ، وبين الجزئي والكلّي، يحدّد هويّة وانتماء، وموقفا رافضا لكلّ مكوّنات حضاريّة دخيلة تعبث بفطرة الإسلام السّويّة، وتفسد بكارة الحياة الإنسانيّة النّقيّة فيه.

ولا نلحظ هذا الموقف الصّريح في التّعامل مع الأسطورة إلاّ عند النّظر إليها من زاوية تكريسها للبعد الوثني الذي نقضه العلم والدّين، لأنّنا نجد خارج هذا البعد توظيفا جماليّا يغتني بالدّلالة، ويرتفع باللّغة الشّعريّة " ذلك أن المحمول الرّمزي للشّكل الأسطوري، يتّخذ أبعادا متعددّة توحي بمدلولات جمّة، على اعتبار أنّ الأسطورة انصهار في اللّغة وامتداد لكونيّتها، بخلاف الرّمز الذي لا يرتبط إلاّ بالسّياق"[2].

فتغور في أعماق الذّات مقلّبة نزعاتها وأحلامها ومعانقة موروثا جمعيّا إنسانيّا، وتعبر اللاّشعور الفردي إلى اللاّشعور الجمعي بتعبير (يونج)؛ حيث تغيب الحدود بين الفطرة والمكتسب، لأنّ اللاشّعور الجمعي يجمع خلاصة الخبرات الإنسانيّة ، 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 والتأويل، ص 106.

البدائي وحتى الإنسان العصري، حيث تكون موروثا إنسانيّا عامّا يتّخذ شكل "رواسب باقية في النّفس منذ آلاف السّنين، 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 (...) والفنّان الأصيل يطّلع عليها - وهي ليست حكرا عليه - بالحدس، فلا يلبث أن يسقطها في رموزه " [1].

وَيْلِي..وَ يَرْحلُ قَلْبي فِي مَآسِيه

الشَّمْسُ تَنْشُرُه وَ اللَّيْل يطْوِيهِ

مُسَـــافِرٌ..زَادُهُ أَشْـــلاَءُ زَفْرَتِهِ

وبَاقَةٌ تَـــتَـــلاَشَى فِي أَمَـــانِيهِ

وَيْلِي ..وَقَدْ أَجْهَشَتْ أَيَّامُهُ أَلَمًا

وأَفْرَعَت بِالأَسَى أهْدَابُ وَادِيهِ

لاَ شَوْقُ حَاضِرِهِ ينْدَى فَيُسْعِدُهُ

وَلَيْسَ يُورِقُ بِالآمَالِ مَاضِيـــهِ .. [2]

إنّه اللاّثبات واللاّقرار، فثمّة حركة كونيّة تتحكّم في الحياة وفي الزّمن فتعاقب النّهار واللّيل علامة واضحة على الاستمرار والصّيرورة والتّحوّل.

وتبرز دوال (مآسيه، زفرته، أجهشت ، ألما ، الأسى ، أشلاء) حزنا أزليّا صاحب الإنسان منذ مهبط سيدنا آدم - عليه السّلام - إلى الأرض.

وتكثّف دوال الرّحلة والسّفر من دلالة التّيه والغربة، ويعمّق صراع الزّمن الحاضر والماضي من التّمزّق النّفسي بحثا عن الاستقرار والسّكينة والخلود ، شوقا ينبع من عمق اللاّشعور

---

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

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

إلى العودة إلى الجنّة الموطن الأوّل للإنسان "وشيوع الجوّ الأسطوري يجعلنا نقول؛ إنّ الشّاعر لم تكن لديه أسطورة جاهزة قبل صياغة تجربته الشّعرية أو ولادتها، و لم تكن الأسطورة مصدرا محدّد الملامح حاول استغلاله، بل هي شكل من أشكال اللاّشعور داخل القصيدة"[1].

وتختصر الجدليّة المختزنة بين النّشر والطّي تناقضات الحياة وصراعاتها الهوجاء في حركة متواصلة، وهذا التّقابل الصّارخ بين ضوء النّهار وحلكة اللّيل، يفصح عن هشيم شاعر تتجلّى مأساته في صدام متكرّر ومتواصل لأحلامه المستحيلة بجدار الواقع المعتم، ومن هنا استمدّ الرّمز الكلي دلالته من إيحاء الرّموز الجزئية كلّها ملتحمة بعضها في سياق بعض تعبيرا عن تجربة أزليّة تتجدّد دائما وباستمرار " فواقع الشّاعر العصري هو واقع حياته الواعية واللاواعية، وهو الواقع النّفسّي بكلّ ما يزخر به من رؤى، وأوهام، ورغبات حبيسة تنطلق خلال العمل الشّعري، وقد ارتدت أشكالا رمزيّة تخفى أصولها ومنابعها"[2].

وفي سياق الغربة، والتّيه، والتّمزّق يتوحّد الشّاعر بالكون وبالطّبيعة، برمز الهجرة والتّنقل واللاّقرار، فطالما كانت الطّبيعة سؤال الإنسان الكبير في البحث عن الهويّة، والحدود بين الذّات والعالم لم تكن معروفة لدى العقل البدائي، فقد اعتبر نفسه جزءا أو مظهرا من مظاهر الكون.

فهو بتعبير (يونج) ينتهج عمليّة إسقاط تلقائيّة، أو سلبيّة لحياته وأحاسيسه على مشاهد الطّبيعة، ويقابل هذا النّوع من الإسقاط السّلبي نوع ايجابي، حيث يسكب الشّخص أحاسيسه في شيء ما، أي يموضعها وبذلك يتسنّى له أن يفصل بينها وبين الذّات، وبقدر ما يكون هذا الشّيء رمزا يكون صاحبه عبقريا [3].

أنَا طَائِرُ البَرْقِ

تَلْفَحُهُ الرِّيحُ ..

مَا إِنْ لَهُ مِنْ مَقَرٍّ

---

[1]- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص59.

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

[3]- مصطفى السويف : الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة ، ص 207.

يُسَافِر حيْثُ الغِيابُ حُضُور

وحيْثُ الحُضورُ غِياب

وحيْث الشَّبَاب اغتِرَاب[1]

فالطّائر الذي تلفحه الرّيح هو صورة الذّات الشّاعرة في غربتها الحضاريّة والوجوديّة وإحساسها بالضّعف واللاّجدوى والعدم، فالطّائر يهاجر من موطن ليعود إليه ثم يرحل من جديد، دون ثبات أو قرار تباعا كلّ موسم ليس له وطن يأويه، أما الرّيح فتختزن الدّلالة السّلبية على عكس صيغتها الجمعيّة، وتحمل دلالة القهر، والإخضاع والجبروت.

وهكذا يجمع الكون بين الضّعف والقوّة، بين الحياة والموت، بين الأمل والمأساة، وبين الخير والشّر، ... جمعا تقابليّا يفضي إلى النّزاع والصّراع الدّرامي في ثنائيات متطرّفة بين النّقيضين.

بهذا يصوّر الشّاعر مأزقه النّفسي الحاد، وقد غامت أمامه الحلول، حتى تلاشت الحدود بينه وبين الواقع المرير، فصار جزءا لا يتجزّأ عنه.

ويوظّف الشّاعر رمزين من رموز الصّوفيّة (الغياب و الحضور) ؛ والغياب هو " غياب القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لانشغاله بشهود ما للحقّ "[2] أما الحضور " فهو حضور القلب أمام شهود الحقّ 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 (بينيلوب) التي شغلت نفسها بنسج الثّوب ثم نقضه ثانية عند اقتراب اكتماله، حتى لا تستسلم لوشاية غرق زوجها، تعبيرا عن الضّجر واليأس الذين يصدر عنهما الغماري.

وفي هذا التّوظيف تتعانق روح الأسطورة بالرّمز الطّبيعي والصّوفي، ليرتفع بالتّجربة ويستقصي عوالم الذّات الشّاعرة، وهذه المعاناة تختصر معاناة الإنسانيّة كلّها في رغبتها الملحّة

---

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

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

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

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

أَغَــدًا تَــمِيدُ مَسَافَةُ العُشَّاقِ عشَّــاقًا وأسْرَه

تَميدُ في الصَّحوِ المَطِيرِ هَوى يشيع السُّكرُ أمْرَه

جِيلاً منَ الآلاَمِ يْرسُم فِي الطَّريقِ الصَّعْب عُمْره

يَشْقَى لتسْعَد بالغَدِ الوَرْديِّ أَهْــدَابٌ وَغُــرَّة

وتَــجُوب أَشواكُ الظَّلامِ ليقْطِفَ الأتونَ زَهْرَة [1]

تشترك الأسطورة مع التّجربة الصّوفية زيادة على بعدهما الإنساني العامّ، في أنّهما تعيشان وراء الواقع ووراء الحسّ، وبذلك فإنّهما تنفتحان على مدركات غير محدّدة نهائيا، وغير معروفة تماما، والشّاعر إذ يلتقط الرّوح الأسطوريّة، والاشراقات الصّوفيّة، فإنّه يطعّم تجربته بطابع الشّمول والإيحاء والتّكثيف، ويضع نصّه في منطقة وسط بين الحقيقة والخيال، وبين الوضوح والإبهام، وبين الذّاتي والموضوعي.

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

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

---

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

إنّ النّزعة الثّوريّة التي تسكن مصطفى محمّد الغماري لا تخمد في قصائده، ويستقطب الطّاقة الإيحائيّة من خلال الحضور المتنوّع للرّمز التّراثي، فعبر الحبّ الصّوفي، والرّمز التّاريخي، والجوّ الأسطوري، يصنع الشّاعر حركيّة الصّورة ويضفي عليها بعدا موضوعيّا، وقد صارت الكتابة "حالة تمثّل ذاتي؛ قوامه من الرّكام الهائل المخزون من الإشارات، والاقتباسات التي تعدّدت مصادرها، حيث يتحوّل التّاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة"[1].

أَلُمُّ هَوَاكِ ..
أَقْرَأَهُ صَهِيلاً أَخْضَرَ القَسَمَاتِ
وَمُهْرًا ..
فارِساً يَمْتدُّ مِن صَفِّين
يُحَطِّم صَخْرَةَ المَأْسَاةِ
يُذِيبُ الحَاضِرَ الصَّخْرِي أنْفَاساً رَبِيعِيَّة!
وأيَّاماً تُضِيءُ الدَّربَ بالكَلِمِ الإلهِيَّة !![2]

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

---

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الثقافي الأدبي، جدة ، السعودية ، 1985، ص71– 72.

[2]– مصطفى محمد الغماري : بوح في مواسم الأسرار، 58.

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

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

تناقضات ومن ابتلاءات وأخذ زاده الرّوحي والشّعوري من أنواع التّناقض، ليتصعّد بها إلى عالم أرحب عالم الشّمول ؛ أن يكون فاعلا بصبر، وثبات، ووعي، وبصيرة "[1].

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

ويجول الخيال الشّعري في الذّاكرة الجمعيّة، ليلتقط من الموروث الشّعبي عناصر حلم صدمه الواقع حتّى تلاشى، وتراجع أمله في التّغلب على الغربة، ووصلت الرّؤيا الشّعرية إلى طريق مسدود، وتعمّقت أزمته الوجودية حتى صارت هذه الرّؤيا (أضغاث أحلام) تجسّد شعوره بتضاؤل قيمة الوجود، وسلبيّة الواقع.

أُرِيــتُكَ يا حُلُما تَــتَداعَــى

عَلَى مُقْلَــتيَّ به الكائنــاتُ

كــأنَّ وردَة ذبَّحتها السَّعــالِي

فــغامَت ورَاءَ السُّكونِ الحَياةُ!

كأن لَمْ تكُن ذَاتَ يومٍ.. صباحاً

شفيفاً..ونَــجْوى الوجُودِ لهاة![2]

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

---

[1]- مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقق ، ص08.

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

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

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

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

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

وإنّ الأحلام هي في الحقيقة تنفيس عن مشاكل الواقع التي تختزنها الذّات في غضب، أو في شجن في طيات اللاّشعور" ومهما أغرق الأديب نفسه بين طيّات عالم الأحلام، فإنّه لابد يستلهم الواقع أو يعيد تركيب جزئياته مرّة أخرى في أعماله، وهذا ما يؤكّد بدوره وحدة هذا الكون برغم التناقضات الظّاهرة بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والحلم، بين الوعي واللاّوعي"[2] وفجيعة الغماري في الوردة التي ذبحتها السّعالي فغادرت دون رجعة، هي حلمه المتواصل بعودة الماضي المشرق والمتفتح للأمّة الإسلاميّة، حلم يرفض التّحقّق في حاضر تتسلّط فيه الأوهام على الأمّة، 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 ، ص29.

إنّه مصطفى محمّد الغماري الذي يطالعنا دائما بثوريّته حيث لا يرضى بالمعطى كما هو، ويلجأ إلى زعزعة أركان السّائد والثّابت، فيؤسّس للتّميّز بطرح البديل الذي يراه مناسبا للواقع.

وختاما؛ فإنّ التحام النّصّ الشّعري بالثّقافة المعرفيّة باختلاف مصادرها ضرورة وعاها الشّاعر، وأدرك أهميّتها في إثراء الدّلالة وإخصاب أبعادها، وهي تساهم في توجيه المسار الفكري للنّصّ وفي ترجمة المحتوى الشّعوري للتّجربة المعاصرة وإخراجها في شكل فنّي جماليّ راق، وقد كان في استخدامه للرّمز التّراثي مبدعا أكثر منه مقلّدا حيث اتّجه إلى توظيفه بوعي ومقدرة فنيّة لا تخونه، إلاّ أنّه لا يؤثرها في معظم الأحيان، على ضرورة التّوصيل الرّسالي التي تلحّ عليه باستمرار، وقد تنوّعت مصادره من الرّمز العام ما بين ديني وتاريخي وأسطوري.

خاتمة

وختاما يمكن إجمال النتائج التي توصل إليها البحث حسب أقسامه في النقاط التالية:

أولا - الفصل الأول: جاء لتحديد المفهوم والمصطلح، وخلص إلى النتائج التالية:

-إن طبيعة المزيما يكتنفه من ثراء وغموض، أهلته لأن يكون موضوع درس في أكثر من مجال معرفي، إلا أنها لم تنته إلى تقليم مفهوم محدد للرمز الشعري بوجه خاص، وقد بقي في كثير من التحديدات بمجرد إشارة حينا، وأحيانا أخرى مختلطا مفهوم العلامة

وإذ كان (سوسير) قد فصل الرمز عن العلامة ذات الطبيعة الاعتباطية؛ فإن (بيرس) قد عده نوعا من أنواع العلامة، ويرى (يونغ) أن الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى، فيما يعتبر أن العلامة تعبير عن شيء معروف، ومعالمه محددة في وضوح. د. أما الفرق بين الرمز و الصورة فهو فرق نظري ينهار عند التطبيق، وهو في درجة كل واحد منهما من التجريد و التركيب.

-والحق أن الرمز الشعري ينفلت من كل تحديد أو مفهوم، وإذا كانت هناك طريقة للإمساك مولتهنه فهي بتتبع خصائصه والتي من أهمها: الإيحائية، التعدد، الانفعالية، الغموض، السباقية، التجريد، والحلم.

-إن الرمز الشعري ينقسم إلى رمز عام وخاص، أما العام أو التراثي أو القدم، فمصادره هي الموروث القومي أو الإنساني من الأساطير والأديان والتاريخ، وهو إلى جانب دوره التكثيفي باختزانه للدلالة التراثية يكسب التجربة شمولا وغنى وأصالة، وأما الرمز الخاص فمصدره دوال اللغة يجردها الشاعر من دلالتها الوضعية، ويشحنها بطاقات شعورية خاصة، وبذلك فهو يستند إلى السياق، وإلى التجربة التي انبثق منها، ومن هنا فقد اتصف بالغموض.

- وكنتيجة منطقية لاختلاف قدرات الشعراء في توظيف الرمز وإمكاناتهم، إختلفت مستويات هذا التوظيف وتباينت، فتجد عندهم المستوى الإشاري، المفهومي، التراكمي والمستوى المحوري، وتنتج

المستويات الثلاثة الأولى في الأغلب إذا جعل الشاعر رمزه معادلا الفكرة، أو العقيدة، أو قاليا جاهزا للتنفيس عن هواجسه، أما المستوى المحوري فهو أرقى تلك المستويات، حيث يحتل الرمز مركز الرؤيا، ويستقطب عناصر الصورة، أو يستغرق قصيدة كاملة، أو مجموعة كاملة من قصائد الشاعر.

ثانيا - الفصل الثاني: درس هذا الفصل مصادر الرمز العام و أبعاده في شعر مصطفى محمد الغماري وفيه تبينت النتائج التالية:

إن التحام النص الشعري بالثقافة العرقية باختلاف مصادرها ضرورة وعاها الشاعر، وأدرك أهميتها في إثراء الدلالة وإخصاب أبعادها، وهي تساهم في توجيه المسار الفكري للنص وفي ترجمة المحتوى الشعوري للتجربة المعاصرة وإخراجها في شكل فني جمالي راقي، وقد كان في استخدامه للرمز التراثي مبدعا أكثر منه مقلدا 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 و تاريخي و أسطوري.

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 البعض القصص الديني، وأحيانا 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 إنتماء، وهوية، وتوجه فكري و ديني، وليؤسس للنص المختلف.

2- عدّ التاريخ مصدرا مهما للرمز التراثي ومعيرا ثريا لتنمو الرؤيا الشعرية، وقد أدرك مصطفى محمد الغماري هذه الأبعاد فيه ورعاها، 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، الايجابية والسلبية.

وينجح فيا إلى حد بعيد في لحم الزمن التاريخي لرموزه بالتجربة المعاصرة، وعموما تتعانق هذه الرموز التاريخية مع السياق، حيث تحضر بعدها الشمولي الكلي، غير المستغرق في التفاصيل والحوادث والإحالات بهدف تكثيف الإيحاء، وحمل أعباء التجربة المعاصرة.

3- إن مصطفى محمد الغماري الذي يطالعنا دائما بثوريته حيث لا يرضى بالمعطي كما هو، ويلجا إلى زعزعة أركان السائد و الثابت، فيؤسس للتميز بطرح البديل الذي يراه مناسبا للواقع، ونلاحظ في استخدامه للرمز الأسطوري ثلاث ملاحظات:

أ- يستخدم في ديوانه الأول (أسرار الغربية أسطورة (هيلاتنا التي ترمز إلى روح العقيدة الإسلامية التي تتغلب على التحديات وتتمكن في مواجهة المتغيرات الحضارية بكل أشكالها، فهو يطرحها كبديل

حقيقي وفاعل الأزمة الهوية التي أصابت الذات العربية و المسلمة، رافضا من خلالها كل الطروحات ذات الأساس الوضعي التي أساءت وتسيء للإنسان و الإنسانية، لأنها صادرة عن ذات غير كاملة وقد أسس لها فيا حيث جابت ملتحمة بالتجربة، وبالسياق في وحدة لا تنفصم.

ب- يستحضر الشخصيات والرموز الأسطورية، كربة الشعر، تموز ، عشتار، ويشير إليها بنحوير واضح في دلالتها حيث يناقش من خلالها تناقضات الواقع دون أن يسقط في متلق التقليد غير الواعي بأبعادها التي تداولها الشعر العربي المعاصر، ويبدو في توظيفها عموما منشغلا بالتوصيل الرسالي، وإثبات التوجه الإسلامي، أكثر من عنايته بالناحية الفنية الجمالية

ج- هذا الموقف (المشاكس) لا يعدم أن يحد أجواء أسطورية خصبة متداخلة مع اللغة الشعرية ، مع تغييب متعمد للص وللأسماء، بحيث تذوب الأسطورة في التجربة، ويحمل النص دلالتها الفنية كدلالات، المعاناة، والتضحية، والعبث، والسفر، والخصب، والجدب ...، كما تصورها الأساطير التي عبرت الشعور الجمعي، وشكلت موروثا إنسانيا ولها نظائر عند مختلف الشعوب، والأمم وهذا طبع تجربته بطابع كولي و أخرجها من الذاتية إلى الإنسانية.

ثالثا . أما الفصل الثاني الذي حاول تتبع الرمز الصوفي، فيمكن إجمال نتائجه بحسب أقسامه الثلاثة في النقاط التالية: -- رمز المرأة والحب الصوفي:

أ- تأتي خصوصية توظيف (الحب لكوته رمزا مرنا يحتمل التعبير على قضية الشاعر الكبرى التي استغرقت كل فضاءه الشعري.

ب- يراح (الحب) من مرجعيته الغزلية إلى دلالته الصوفية، متولدا من عمق معاناة روحية، وتيه فكري انزياحا عدل به عن سياقاته الأليفة، ليشحته بعد رمزي يفرض قراءة تأويلية تجاوز

- مستوى حضوره الأول: الذي يبرز في البنية التصنية عند المحك الأول والذي يبرز في صورة غزل و شبوب لا يخلوان أحيانا من طابع شهواني مقترن بتشكي الشوق والحنين، تجاوزا مفضيا إلى

-مستوى حضوره الثاني: الذي يبرز في البنية الفكرية، والذي تتحقق فيه الدلالة الصوتية للحب، ولحضور الجوهر الأنثوي بتبادل للمحسوس صوب المحرد، حيث يصير (المستوى الأول) معبرا المعنى المعنى الذي تكون فيه (المرأة) رمزا لتحلي الجمال العلوي، مهما تنوعت أساليب حضورها على المستوى اللغوي (ليلى، خضراء، الحبيبة، الأم ، الضمير أنت، وضمائر التأنيث..)، والتي صارت سمة تعبيرية في الخطاب الشعري المصطفى محمد الغماري ككل.

ج- إن شدة احتفاءه (بالحب وبرمز (المرأة) والتوجه به إلى إطاره الصوفي ليس إلا نوعا من التسامي على البعد المادي، ونشدان لعالم الروح المطلق، وقد كانت المرأة قيمة كبرى توحي بالظمأ إلى جوهر الخصب، والميلاد، والتجدد، إنها رمز للفقد والحرمان والإغتراب الروحي، ورمز للمواجهة والتحقق في آن واحد. 2 - إمتزاج رموز الطبيعة بالتأمل الصوفي:

أ. كثيرا ما تمتزج الطبيعة) في عناصرها وظواهرها في خطاب مصطفى محمد الغماري الشعر ي بالفكر الصوفي التأملي، انطلاقا من المبدأ الذي تتقاطع فيه الصوفية، والمذهب الرمزي وهو "فكرة وحدة الوجود"، حيث ينقلنا الشاعر عبر العالم الخارجي إلى حركية عالمه الداخلي التفسي والوجداني.

ب- يوظفها مرة كرمز للتول ويتحلى الجمال العلوي، مستحضرا في سياقها الأجواء القرائية ، ويوظفها أخرى، كرمز لتصعد و ارتقاء الروح إلى فضاء أرحب، كرمز للسفر والرحلة والمكابدة والتسامي، فيصنع حضورها جوا دراما يولده صراع الواقع الرؤيا، الألم الأمل، الأرضي | | العلوي...، ويحقق عبر هذا الديالكتيك حركة الفعل الشعري، الذي ينهض بتوتر الرمز، ويحقق طبيعته العجيبة وهي الجمع بين المتناقضين.

و المصطلح الصوفي:

أ- يفيد المعجم الشعري المصطفى محمد الغماري من (المعجم الصوفي، مستغلا الخاصية الرمزية فيه، والتي هدف إليها الصوفية هدفا في أشعارهم، لوصف أحوالهم ومقاماتهم العرفانية، التي استحالت

ب- على التحدد بمحمولات اللغة المعجمية، لأنها متلبسة بالعلو ومنصفة بالتجريد، و بالتباين في الخصوصية من تجربة إلى أخرى، لأنها تحتكم إلى التوق والخيال الفرديين قبل كل شيء.

ت- ب. فالسكر، والصحو، والشوق، والفناء، والتحلي، والكشف، والإتحاد، والسفر ... كلها رموز صوفية حققت إنتقال التجربة من بعدها الواقعي إلى بعدها الحلمي، واختصرت بتقابلها الحاد أزمة شعورية وروحية شديدة تضطرم في داخل الشاعر

ث- ج- وكان استفاده أحيانا قليلة إلى عرفانية الخرف، تواصلا مع الخطاب الصوفي المعرفي، وكشفا الموقف التمسك بخيار التوجه الإسلامي الروحي، كبديل فاعل للواقع المشوه، والفكر المستلب، والإنسان المتشيع رابعا - الفصل الثالث تتبع علاقة الرمز الخاص بالموضوع الشعري، وأساليب تشكيل الصورة الرمزية 1- الرمز الخاص: إستمد مصطفى محمد الغماري رموزه الخاصة من مصدرين أساسيين : أ- رموز الطبيعة: إمتزج الغماري بالطبيعة؛ وجعل من عناصر الكون مصدرا خصبا من مصادر الرمزية الخاصة، وقد كان الرمز الطبيعي فضاء شعريا

استوعب موضوع الشاعر، واتسع لحمل تجربته ، وإن حضور الرمز الطبيعي - مع كثرته و تكراره - إلا أنه لم يكن متنوع الدلالة، ويمكن جعله ضمن مدارين متقابلين

ج-أ- مدار الجدب: يجسد صورة الواقع، ودلالة الزمن الحاضر، وتدور حول محور الجدب، وتمتص كل تلوناته وأبعاده، فيشحنها في رموز الطبيعة بعد موتها وذيولها، وانحسار عطائها، وهي تقابل الإيقاع النازل المشبوب بالحس المأساوي، إلا أنه حزن لا ينتهي نهاية تشاؤمية فسرعان ما يتصاعد أ- مدار الحصب: فقد تملكت أسطورة الخصب والانبعاث اللات الشاعرة، فتشكلت لديها رؤيا تفاؤلية تحول الإيقاع التنازل في مدار الجدب، إلى إيقاع صاعد تعكسه رموز الطبيعة لحظة الانبعاث، والميلاد والتجدد، وتجسد صورة الحلم بواقع مغاير، وتغلب على اختيار الرموز سيطرة الترعة الدينية الإسلامية على اللاوعي، ونزعة ثورية متمردة توحي بالمخاض الصعب. ب- اللغة اللونية: لقد كان اللفظ اللوني مصدرا هاما من مصادر الرمزية الخاصة، لما يكتسي به من رمزية مفتوحة، وتعدد دلالي وفقا للقرائن التي يرتبط بما-

ح-- وخيار اللغة اللونية عند العماري يطاعنا به منذ البداية، وهو يحث عن تجسيد لقضيته الكبرى التي هيمنت على فضاءه الشعري، فكانت (خضراء)، وكان الأخضر هو اللون الذي يتلبيس عالمه بل تشكل سيميائية الإخضرار تيمة مهيمنة، وينسحب هذا اللون على رؤيا الشاعر وفلسفته الشعرية | - ويأتي اللون الأحمر ليشكل الحقل المناقض لدلالة اللون الأخضر جوهرا وأعراضا، يستقطب دلالات سلبية، يلون بها الشاعر صورة الواقع المادي المستلب. 2- أساليب تشكيل الصورة الرمزية: اعتمد الشاعر في تشكيل الصورة الرمزية باعتبارها أحد أنواع الرمز على أساليب أهمها:

خ-أ- التراسل: وهو الأسلوب المهيمن في تشكيل صوره، حيث يستخدم مصطفى محمد الغماري مساحة واسعة من تراسل معطيات الحواس وحتى المدركات، فيخلق لغة داخل اللغة، لغة تقوم على

د- خلق علاقات رمزية تجمع بين الأشياء التي تبدو متنافرة في الواقع، فتكتسب صوره أبلغ درجات الذاتية، وآفاقا لا متناهية من الإيحاء والرمزية، وفقها يحاول تحسيد المحردات، وتحسيم المعنويات ب. الرؤيا والحلم: يسهم التوجه الرؤياوي في توليد الصورة الرمزية، وتوسيع بعدها الإيحائي باعتماد العنصر الحلمي في بناء الدلالة، ومهما بدى من شفافية الرؤيا الشعرية، إلا أنها تتابي على السفور في اللغة العادية، إما لغة الرمز التي تصور العالم بقراءة الشاعر الخاصة، أو أنها العالم كما يراه، ومن هنا اتسمت الصور بالمعين المزدوج، أو بخاصية الرمز العجيبة حيث ترى الواقع الماثل، كما ترى فيه الواقع المترائي و المنتظر، فكان التوجه إلى الرمز رفضا للمباشرة، وتفقتا من التلقائية وتوجها من السطحية إلى العمق، ومن المرئي إلى اللامرئي. ج- التكرار: يستخدم الغماري أسلوب التكرار لأغراض فنية تخدم رمزية الصورة الشعرية منها؛ توسيع دلالة الرمز وتعميق حضوره، أو تقوية طاقته الدلالية وتخصيبها، أو لنسج أجزاء الصورة وصهرها، كما ويعطي التكرار إمتدادا للفعل الشعري، ويخلق مساقة جمالية لدى المتلقي الذي يألف نمطا معينا، ثم يفاجئه بالمنتظر، فيخرق توقعه مرة تلو الأخرى

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم - رواية حفص.

المجموعات الشعرية:

1 مصطفى محمد الغماري : نقش على ذاكرة الزمن، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978.

2 مصطفى محمد الغماري: خضراء تشرق من طهران ، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر 1980.

3مصطفى محمد العماري: عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982.

4 مصطفى محمد الغماري قراءة في أية السيف، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983.

5مصطفى محمد الغماري : قصائد مجاهدة : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 19828

6 مصطفى محمد الغماري : ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985

7 مصطفي محمد الغماري: حديث الشمس و الذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1986

8 مصطفي محمد الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1989

9 مصعلفي محمد الغماري : قصائد منتفضة، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، بازار، 2001.

المراجع العربية و المترجمة.

10 إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

11 إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1986.

12 ابن الأثير الجوزي : تاريخ الكامل، ج6، المطبعة الكبرى، القاهرة، مصر، د. ت.

13 إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

14 أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1 ،دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1993.

15 أحمد يوسف: يتم التنصت (الجينالوجيا الضائعة)، ط1، منشورات الاختلاف في الجزائر، 2002.

16 أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985.

17بو ل ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعني)،

ترجمة : سعيد الغانمي، ط1 ، للمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

18جمال مباركي: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، د.ت

19 رينيه ويليك واستن وارين: نظرية الأدب،

تر: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، 1987

20 زكي نجيب محمود : قيم من التراث، دار الشروق، مصر، د.ت

21 شراد عبود شلتاغ: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية ، دار مدلي، الجزائر، د.ت

22 اصلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998

23 صموئيل هنري هواك : منعطف المخيلة البشرية ، "بحث الأساطير"،

تر: صبحي حديدي ،ط1، دار الحوار، دمشق ، سوريا، 1983

24عاطف حودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصر ي لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998

25 عبد الرحمان التعالي: الجواهر الحسان في تفسير القرآن،

تحقيق: عمار الطالي ج1-چه، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، درت

26 عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل (مدخل القراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة) ، ط1،دار الوصال، الجزائر، 1994

27 عبد الله الركيبي: أوراس في الشعر العربي الحديث، الشركة الوعلية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982

28 عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، جدة ، السعودية ، 1985

29 عبد المنعم الحنفي: معجم المصطلحات الصوفية، دار السيرة، بيروت، لبنان، 1980

30 عبد المجيد زراقط : الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ط1،دار الحرف العربي، 1991

31 عبد المالك مرتاض: أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية القصيدة أبين ليلاي محمد العيد

ديوان للمطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992

32 عثمان حشلاف : التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، درت

33 عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3،دار العودة، بيروت، لبنان، 1981

34 علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري ، ط1، دار الشروق ، عمان، الأردن، 2003

: الدلالة المرئية (قراءات في شعرية القصيدة العربية الحديثة)، طلا، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، 2002

35 علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998

36 عمر أحمد بوقرورة : دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسباق المتغير الحضاري)، دار الهدى، عين أمليلة الجزائر، 2004

37 محمد أحمد فتوح: جدليات النص الأدبي ، دار غريب، ط1، القاهرة 2006

38الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984

39 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها، ج 3 (الشعر المعاصر)، ط3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001

40 محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت

41 محمد الطمار: مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005

42 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار التحاقة، بيروت، 1973

43 محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب و نازك والياتي)، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان ،2003

44 محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس ، 1985

45 مجدي وهبة: معجم المصطلحات في اللغة والأدب مكتبة لبنان، القاهرة، مصر، 1979

46 مصلفي السعدني : التصوير الفتي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر دت

47 مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع القتي في الشعر خاصة ، طه ، دار المعارف، 1981

48 / مصعلفى الصاوي الجوبي: البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1993

49 اين منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955

50 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003

51 نبيل راغب: موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب ، القاهرة ، مصر، 2002

52 هنري بيير: الأدب الرمزي ترجمة هنري زغيب ،ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1981

53 ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم وانعكاسات ، ج2 (الرمزية)، دت

54 يحي الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة تحليلية جمالية)، دار البعث، الجزائر، 1987

55 اليمن العيد: في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1985

56 يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1، دار الطليعة، بيرو ت، لبنان، 1978

المجلات والدوريات

57 مجلة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ع5، 2000

58 مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر

المذكرات الجامعية

59 جمال بحناح: الرمز في شعر محمود درويش، مخطوط بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة باتنة، 1997- 1998

الموقع الالكتروني:

مليح مرد: الألوان الإنسان، ضفاف الإبداع (محلة الكترونية)، المصدر محلة حراء، 2 يناير - مارس 2006

www.dhifaf.com

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ

الفصل الأول : الرمز في الشعر العربي المعاصر

أولا –مفهوم الرمز و ماهيته 2

مستوى علم الأديان 3

مستوى التحليل النفسي.....4

المستوى اللغوي 5

ثانيا- الرمز و العلامة 7

ثالثا – الرمز و الصورة 9

رابعا – خصائص الرمز 10

خامسا – الرمز العام و الرمز الخاص 12

مستويات توظيف الرمز 15

المستوى الاشاري 15

المستوى المفهومي 16

المستوى التراكمي.....16

المستوى المحوري.....17

الفصل الثاني : تجليات الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري

أولا : الرمز الديني.....21

ثانيا : الرمز التاريخي.....48

ثالثا : الرمز الأسطوري..... 79

خاتمة 98

قائمة المصادر و المراجع 102

فهرس الموضوعات .

ملخص

قد شاع استعمال الرمز منذ القدم وقد استعمله العرب على شكل كناية ليدل بها على معنى خفي ولما ظهرت الرمزية في المدارس الأوروبية تأثر بها شعراء العرب وأصبحوا يستعملون هذا اللّون ليدلوا به عمّا يختلج في أنفسهم بلغة لا يفهمها إلاّ من توغل في قراءتها من كل الزوايا ولا يخلو استعمال الرمز في الشعر الجزائري أبرز شعرائهم "مصطفى محمد الغماري" الذي استعمل مختلف أنواع الرموز منها الأسطورية، التاريخية، دينية، و قد نجح في استعمال هذا اللون في شعره.

Résumé

L'utilisation du symbole est répandue depuis l'Antiquité, et les Arabes l'utilisaient sous forme de métaphore pour indiquer une signification cachée. Et lorsque le symbolisme est apparu dans les écoles européennes, les poètes arabes en ont été influencés et ont commencé à utiliser cette couleur pour désigner ce qui se secoue dans une langue que seuls ceux qui ont pénétré en le lisant sous tous les angles ne pouvaient pas comprendre L'utilisation du symbole dans la poésie algérienne, le plus éminent de leurs poètes, "Mustafa Muhammad Al-Ghamari", qui a utilisé divers types de symboles, notamment mythologiques, historiques et religieux, et a réussi à utiliser cette couleur dans sa poésie